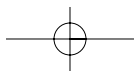
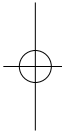
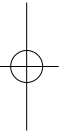
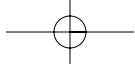


Divadelní ústav





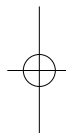
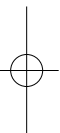
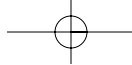
Bohumil Nekočný a kol.

Divadelní systémy a kulturní politika

EDICE **BOX** DIVADELNÍ ÚSTAV_SVAZEK

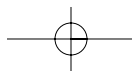
1





Edice Box
Svazek první
© Divadelní ústav, 2006

ISBN 80-7008-197-X



Obsah

Úvod	7
-------------------	----------

I. Divadlo v České republice po roce 1989	9
--	----------

(z dějin socialismu, první roky po r. 89, začátky transformace, programová prohlášení vlád, kulturní politika v dokumentech ministerstva kultury, politika a divadlo, aktivity divadelní komunity a neziskového sektoru, města a kraje, co je nutné udělat)

II. Divadelní politika hl. města Prahy	47
---	-----------

a) návrh divadelní politiky hlavního města, jejich cílů a priorit,

b) návrh divadelních grantů, jejich zásad a kritérií, jejich modelu a metod hodnocení, orgánů a statutu

II. Divadlo mezi státem a společností	61
--	-----------

(grantový model, komu patří divadlo, národní a vicesouborové, a státní opera navíc, profesionální a národní úroveň, peníze, divadlo jako individuální záležitost)

IV. Analýza veřejných služeb a možnosti jejich standardizace v oblasti nekomerčního profesionálního umění	75
--	-----------

(analýza důvodů a podmínek provozování tzv. živého umění jako veřejné služby, typy provozu, kritéria a standardy, věcné návrhy)

V. Multiplikační efekt divadla	81
---	-----------

(příklady pozitivní argumentace, mýty, možné efekty ekonomické, sociální, kreativní, definice veřejného statku)

VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie	87
---	-----------

(popis divadla ve vybraných 16 zemích, závěr kapitoly srovnává naši divadelní situaci s těmito systémy)

VII. Kulturní systémy patnácti zemí Evropské unie	111
--	------------

(základní principy kulturních politik, typy exekutivy, legislativy, financování a rozpočtů, provozovatelé a typ právních subjektivit divadel)

6_Obsah

VIII. Srovnání modelů financování divadla v evropských metropolích	121
<i>(grantové systémy evropských metropolí zemí EU, srovnání na základě společných kritérií, závěry srovnání a resumé pro ČR)</i>	

Přílohy:

Příloha č.1	133
Závěry projektu Transformace divadelního systému v České republice	

Příloha č.2	139
Teze návrhu věcného záměru zákona o veřejných službách v oblasti divadla a hudby	

Příloha č.3	145
Financování divadla z městských rozpočtů	

Literatura	149
-------------------------	------------

Úvod

Idea založení edice Box se zrodila před několika lety v mých debatách s naším dvorním grafikem Egonem Tobíášem. Šlo mi o to získat novou publikační platformu Divadelního ústavu, která by měla takřkajíc pracovní charakter, počítala s omezeným počtem čtenářů (byla –díky digitálnímu tisku – flexibilní v možnosti dotisku), byla zcela otevřená a – levná.

Tištěnou verzi edice předběhla ovšem její podoba internetová, kterou Divadelní ústav založil v roce 2004. Ukázalo se však, že internetová publikace nemůže nahradit publikaci knižní. Témata, myšlenky, dokumenty, svědectví apod., která chtějí být skutečně vzata na vědomí, jako by se stále bez materializace v podobě tištěné publikace, která jim dodá jistý řád a jistou závaznost, neobešly.

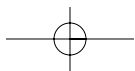
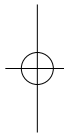
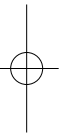
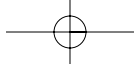
První svazek naší nové edice věnujeme tématům divadelní a kulturní politiky. Sborník obsahuje osm kapitol (s přílohami a poznámkami) a je výsledkem kolektivní práce DÚ s převážujícím autorským vkladem Bohumila Nekolného (I-II a V-VI). Už publikované (ať už časopisecky či internetově) studie a materiály jsme se snažili aktualizovat a práci pokládáme za otevření prostoru, kterému se chceme i následně systematicky věnovat, např. prostřednictvím vědecko-výzkumného projektu našeho Institutu umění *Studie stavu, struktury a podmínek financování umění v ČR a v zahraničí*, jehož výstupy budeme každý rok předkládat odborné veřejnosti k diskusi, rovněž formou sborníků.

Jsmo si vědomi, že používaná data rychle stárnou, přesto pro kontext předkládáme i data předcházejícího desetiletí, protože jsme přesvědčeni, že mají dodnes svou aktuální vypovídací hodnotu. Publikace obsahuje i výňatky ze dvou obsáhlých projektů Divadelního ústavu: *Analýzy transformace příspěvkových organizací – divadel zřizovaných hl. městem Prahou* (2001) a *Transformace divadelního systému v ČR* (2004). Čtenář může posoudit nakolik materiály přispěly např. k proměně grantových systémů a podpoře divadelní kultury z veřejných rozpočtů.

Sborník by měl napomoci hlavně v diskusích o divadle jako veřejné službě a legitimitě vynakládání veřejných prostředků k tomuto účelu. Jeho část je věnována evokaci divadelních systémů v zemích EU s důrazem na komparaci s českou situací.

Autorské kolektivy, které se podílely na obou výše zmíněných projektech, se nepřímo podílejí i na tomto sborníku. Jim patří poděkování a čtenáři přání trpělivosti při orientaci v nepříliš atraktivní, ale velice důležité problematice.

Ondřej Černý, ředitel Divadelního ústavu



I. Divadlo v České republice po roce 1989

Studie vychází z práce pro projekt Divadelního ústavu Transformace divadelního systému v ČR (2004) a také z materiálu, který sloužil jako podklad k práci Národního informačního a poradenského střediska na projektu Analýza vývoje decentralizace rozhodování o kultuře v České republice po roce 1993 (2006). Autor z projektů použil (mimo citací) části, na nichž se sám autorsky podílel, a aktualizoval text, který poprvé publikoval pod názvem Formace transformace in Svět a divadlo, 2003, č.4-6.

Bohumil Nekolný, 2003, 2006

úvod

Po roce 1948 byla všechna divadla v Československu zestátněna. Od roku 1978 (dle tzv. Divadelního zákona č.33/1978 Sb.) bylo zřizování a provozování divadel ponecháno v České republice pouze na krajských národních výborech a na vládě (ministerstvu kultury a ministerstvu školství, mládeže a tělovýchovy), na Slovensku pouze na ministerstvu kultury.

Do roku 1989 tak u nás v provozování divadel fakticky existoval monopol socialistického státu (včetně reglementace a cenzury). Stát zřizoval, provozoval a také „zrušoval“ divadla prostřednictvím dvou subjektů: ministerstva kultury (např. Národní divadlo) a krajů (většinovou divadelní síť). Na vlastní proces transformace divadelnictví, probíhající po roce 1989, nemělo rozdělení státu v roce 1992 podstatný vliv, protože české a slovenské divadlo byly po správní, ekonomické a legislativní stránce dva oddělené systémy. Už v roce 1990 byly novelou zrušeny nejrestriktivnější pasáže zmíněného zákona a v souvislosti s dalšími právními předpisy bylo divadlo otevřeno jak soukromému, tak vznikajícímu neziskovému sektoru. Až Zákonem č. 165/1992 Sb. (Zákon ČNR, kterým se zrušují některé právní předpisy z odvětví kultury), byl změněn a posléze Zákonem č. 237/1995 Sb. (Zákonem o hromadné správě autorských práv) i zrušen Zákon č. 33/1978 Sb., (tzv. divadelní zákon). V současné době neexistuje pro oblast umění žádný oborový zákon, který by stanovil třeba jen způsob podpory umělecké tvorby veřejnými rozpočty.

10_I. Divadlo v České republice po roce 1989

V devadesátých letech byla zahájena transformace divadelního systému. Skončil státní monopol provozování divadla, většina divadel přešla do správy měst, začal působit soukromý sektor (ze začátku hlavně v muzikálových produkcích) a vznikly desítky divadelních, tanečních a alternativních souborů. České divadlo má poměrně strukturovanou divadelní síť, ve které, i díky tradici, převažuje divadlo činoherního typu se stálým souborem. Do roku 2006 se procesem transformace, případně slučováním či rušením formovala divadelní síť tak, že většina těchto divadel je na úrovni veřejné správy stále provozována obcemi (36), nově i kraji (2), výjimečně i ministerstvem kultury (3) a ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy (5). Specifikou naší divadelní sítě jsou divadla vícesouborová (9 s operním souborem a 6 jiných), kde jeden divadelní subjekt zastřešuje ponejvíce soubory činoherní, operní, baletní a někde i operetní. Jde o tradici středoevropského prostoru, shodnou s organizací divadla německé jazykové oblasti. Vedle „veřejných“ divadel působí samozřejmě i divadelní aktivity neziskového a podnikatelského sektoru.

Chceme-li popsat proměnu tohoto divadelního systému je třeba také, pokud možno v úplnosti, zaznamenat kulturní politiku státu jako základní rámec, v němž změna systému probíhá. Za divadelní systém pro naše účely pokládáme profesionální divadelní produkce českých a moravských divadel a souborů, které jsou charakterizované kontinuitou, pravidelností provozu, zaměstnaností, tržbou a odměnami ve formě mezd a honorářů. Transformací je pak míněna proměna správních, legislativních a ekonomických podmínek provozování divadla. Citáty z příslušných – poněkud nudných – dokumentů (zvláště Programových prohlášení vlád, vládních usnesení, koncepčních materiálů MK atd.) uvádíme pokud možno v úplné verzi.

z dějin socialismu

Pro vědomí souvislosti citujeme z Programového prohlášení poslední české socialistické vlády premiéra Josefa Korčáka z července 1986:

„Ve formování socialisticky myslícího a jednajícího člověka mají nezastupitelné místo kultura a umění. Půjde o to, aby svými socialistickými kvalitami ještě v širším měřítku ovlivňovaly společenskou a pracovní aktivitu lidí, aby přispívaly k jejich občanské zralosti a morální vyspělosti. Proto je zapotřebí rozhodněji vystupovat proti přežívající průměrnosti, podbízení a dalším projevům měšťáckého nevku. V této snaze se chceme opírat o tvůrčí angažovanost našich umělců a součinnost s uměleckými svazy.

Uspokojování kulturně politických potřeb musí být zároveň i těsně spjata s vytvářením příznivých podmínek pro uměleckou tvořivost i účelnost i účelnou seberealizaci ve volném čase. Proto vystupuje do popředí promyšlené zprostředkování uměleckých hodnot a rozvíjení kulturní aktivity všech věkových a sociálních skupin obyvatel, zejména pak dospívající mládeže. Také do této oblasti by se měly důsledněji promítat požadavky na hospodárné vynakládání prostředků a jejich sdružování. Za škodlivé považujeme jak plýtvání, tak i zanedbávání opodstatněných nároků.

Další rozvoj místní kultury vyžaduje spoluodpovědnost orgánů a institucí za výchovu lidí, spojování sil při rozšiřování sítě kulturních zařízení a jejich modernizaci, využití technických a vědeckých poznatků. Jen tak mohou kultura a umění ve městech, obcích a na sídlišťích naplňovat své poslání – napomáhat k překonání pasivity a spotřebitelského přístupu, vést člověka k činorodosti a aktivnímu postoji k životu.“¹

Před Českou národní radou v listopadu 1988, pouhý rok před *sametovou revolucí*, předseda vlády František Pitra prováděl „kontrolu“ plnění Programového prohlášení vlády České socialistické republiky:

„Pokud jde o oblast kultury, je vláda přesvědčena, že naše tradice spolu s využitím všeho pokrokového ve světě tvoří spolehlivou základnu dalšího socialistického formování duchovního života společnosti. Věnujeme značné prostředky na usnadnění přístupu všech vrstev obyvatel k hodnotám kultury. I v této oblasti však musíme požadovat, aby byly efektivněji využívány. Proto experimentálně ověřujeme i v kultuře takové způsoby řízení a hospodaření, které povedou k větší hospodárnosti, k zainteresování pracovníků na výsledcích. Přitom v souladu se závěry 10. zasedání Ústředního výboru k ideologické práci nepovažujeme za možné připustit komercializaci kultury.“

Jsme si vědomi, že bez přímé účasti vlády a národních výborů se neobejde potřebná investiční výstavba v této oblasti. Daří se např. zabezpečovat rekonstrukci Veletržního paláce pro galerii moderního umění, generální opravu Tylova divadla, výstavbu závodu na výrobu kompaktních desek apod. Vážné dluhy máme vůči koncertním sálům v Praze, moderním budovám knihoven s kulturním zařízením na velkých sídlištích. Limitujícím faktorem pro šíření literatury a informací je stav české polygrafie.“

Pomineme-li pasáže o socialistické ideologii, tak o divadle zjistíme pouze, že není možné připustit jeho „komercializaci“, že se provádí generální oprava Tylova (dnes Stavovského) divadla a že se „experimentálně ověřují způsoby řízení a hospodaření, které povedou k větší hospodárnosti, k zainteresovanosti pracovníků na výsledcích“. Nic takového, kromě připravované novely Zákona o divadle, která měla umožnit konkurzy na vedoucí místa a uvolnit monopol provozování, nebylo pochopitelně zaznamenáno. Novela byla paradoxně přijata 31. října 1989 (Zákon ČNR č. 122/1989, kterým se mění a doplňuje zákon ČNR č. 33/1978 Sb., o divadelní činnosti) – schází 17 dní do listopadových událostí – a začala platit od 1.1. 1990.

programová prohlášení polistopadových vlád

Přírozeným důsledkem listopadu 1989 byla v prosinci první rekonstrukce české vlády, kdy byla vyměněna řada ministrů a ministrem kultury se stal (z iniciativy stávkujících divadelníků prostřednictvím Občanského fóra u tzv. kulatých stolů) prof. Milan Lukeš, tehdy šéf činohry Národního divadla. K další podstatné rekonstrukci vlády došlo už v únoru 1990, kdy do jejího čela přišel Petr Pithart, který ji vedl až do červnových voleb ve stejném roce. Ani jednu z těchto rekonstrukcí neprovázelo závazné vládní prohlášení.

Volby v červnu 1990 vyhrálo Občanské hnutí a sestavením české vlády byl opět pověřen Petr Pithart. Ministrem kultury se stal další divadelník, dramatik a muž disentu Milan Uhde.

Z programového prohlášení Pithartovy vlády (z 2. června 1990) uvádíme pasáž, věnovanou kultuře:

„Vzdělání, vědu, umění, celou kulturu chápeme jako neodmyslitelné atributy moderního národa, znaky jeho svébytnosti a ojedinělosti. Demokratický stát dává volný průchod přirozenému kulturnímu vývoji, podněcuje jej, usnadňuje a garantuje.“

Starou a scestnou otázku, jakou kulturu potřebujeme, je třeba obrátit ve smyslu plně respektujícím autonomii kulturních hodnot. Budeme se napříště ptát, jakými nás chce mít naše kultura, to jest jak nejlépe posloužíme jejímu přirozenému růstu.“

12_I. Divadlo v České republice po roce 1989

Vláda bude usilovat o zrušení všech zbylých administrativních překrad, které brání umělecké tvorbě tvůrčích osobností, chce bezprostředně reagovat na jejich názory, náměty a připomínky, jako na citlivý seismograf společenského života. Důležitou úlohu má v této souvislosti také místní kultura, která musí být rozvíjena na zásadách plné samostatnosti a nezávislosti.

S tím ovšem úzce souvisí péče o kulturní památky, kde máme, zdá se, dluhy největší. A přece se jedná o problematiku dalekosáhlého přesahu – spoluurčující nejen naše aktuální životní prostředí, ale přímo utvářející naši kulturní paměť.

Urychleně musíme vyřešit postavení státních galerií a muzeí v novém administrativně územním členění, vypracovat nový systém ochrany sbírek, historických knihoven, expozic a depozitářů muzeí, galerií a památkových objektů. Je třeba dbát o nová i stávající nakladatelství, pečovat o divadla a koncertní život. Zdá se, že nejkritičtější situace je v našich archívech. Jejich správu zamýšlíme podřídit přímo vládě, protože archívy jsou nedocenitelným rezervářem paměti českého státu.

Vláda si je vědoma problémů spojených s ekonomickým zabezpečením kultury při přechodu k tržní ekonomice. Vláda bude omezovat dotace tam, kde se kultura bude moci vyvíjet svými vlastními silami, ze své vlastní hospodářské činnosti. Rozpočtové prostředky bude naopak směřovat tam, kde fungování na tržních principech by nebylo možné. Bude také podporovat, jak se to děje všude na světě, vznik nadací; jejich zakládání bude nápomocna daňovými úlevami.“

Ve vztahu k divadlu je toto prohlášení značně skoupé. Prioritou se pro celá devadesátá léta stává kulturní dědictví, zvláště záchrana zdevastovaného památkového fondu, a tzv. živé umění se odsunuje až na druhé místo. Nikde nebylo řečeno, co se může rozvíjet „*vlastními silami*“ a co v kultuře „*nefunguje na tržních principech*“. O to se povedou debaty a spory. Poprvé se objevuje náznak alternativního financování ve formulacích „*podpora vzniku nadací*“ a „*pomoc daňovými úlevami*“. Žádná ucelená koncepce či strategie transformace se však neobjevuje. Dokonce není ani deklarován princip deetatizace, i když fakticky hned po listopadu začal důležitý proces odstátění (včetně desocializace a decentralizace) kulturních institucí, často provázený obavami umělců a kulturních pracovníků, kteří namnoze preferovali ústřední (státní) péči a správu kulturních zařízení.

Ve většinové divadelní síti, která byla spravována jako příspěvkové organizace, došlo k osamotnění některých svěbytných souborů, které byly v průběhu 80. let přičleněny k jiným, ideově „spolehlivějším“ subjektům nebo sloučeny do snáze ovladatelného celku. Oddělením od Divadla na Vinohradech se znovu osamostatnil Činoherní klub Praha, od Divadla J. Wolke-
ra (posléze přejmenované jako Divadlo v Dlouhé) pak Studio Y, Divadlo Semafor oddělením od Hudebního divadla Karlín a brněnské scény Divadlo Husa na provázku a HaDivadlo se vyčlenily z původního Státního divadla Brno a staly se součástí nově založeného Centra experimentálního divadla. Zrušením subjektu Brněnská divadla znovu nabyla svou subjektivitu i Divadlo br. Mrštíků, Loutkové divadlo Radost a Divadlo Večerní Brno. Stejně tak v Ostravě se od Státního divadla Ostrava znovu oddělilo Divadlo P. Bezruč a Divadlo loutek Ostrava. Ze svazku Národního divadla se vyčlenila Státní opera Praha a oddělila Laterna magika. Zároveň bylo znovu založeno Krejčovo Divadlo za branou II. Ministerstvo kultury vedle tohoto rozhodnutí ještě založilo České umělecké studio pro Šmokův Pražský komorní balet, Operu Mozart, Černé divadlo J. Srnce a Český soubor písní a tanců.

Je nutné připomenout, že v naprosté většině se v divadlech měnilo správní i umělecké vedení (příklad za všechny: nástup Jana Grossmana do Divadla Na zábradlí). Takto formující se síť byla převedena na města včetně budov (které byly původně často historickým majetkem

měst). Na města bylo změnou daňové soustavy a přenecháním výnosu některých daní převedeno i výhradní financování této divadelní činnosti, což v následných letech bude přinášet značné problémy. Mimo Národního divadla zůstala ve správě státu, ale na úrovni okresů, jen tři divadla (Slovácké divadlo Uherské Hradiště, Těšínské divadlo – česká a polská scéna, Horácké divadlo Jihlava). Počátkem 90. let přinášely tyto změny obavy divadelníků, že radnice před financováním divadel dají přednost investicím do zanedbané infrastruktury. V této dekádě však bylo zrušeno jen devět příspěvkových organizací s jedenácti soubory, z nichž některé byly změněny do úplně nové divadelní struktury např. Divadlo Archa jako stagiona, jiné byly časem obnoveny (Švandovo divadlo na Smíchově), jiné byly transformovány jako společnosti s ručením omezeným a jsou podporované dále městy (Divadelní společnost P. Bezruč a Divadlo Šumperk) a jen výjimečně některá stálá divadla zanikla bez náhrady (činohra v Městském divadle Kolín a opereta v Krušnohorském divadle Teplice). Zbývající uvolněné scény začaly využívat soukromé subjekty jako např. Divadlo Bolka Polívky prostory Satirického divadla Večerní Brno. Z divadelních budov zcela zanikla (byla zbourána přesto, že šlo o historicky cennou původní budovu německé Kleine Bühne) jediná scéna (dříve Divadlo Minor).

V roce 1992 vyhrála volby Občanská demokratická strana a Václav Klaus sestavil pravicovou koaliční vládu. Ministrem kultury se stal Jindřich Kabát (KDU-ČSL), kterého záhy nahradil Pavel Tigrid (nestraník za KDU-ČSL). Ve vládním Prohlášení se o kultuře psalo:

„Vláda bude ve své kulturní politice prosazovat zásadu, že suverénem na poli kultury není ani stát, ani jednotlivé kulturní instituce, nýbrž jednotlivci, jemuž jsou kulturní statky určeny. Nezříkáme se zodpovědnosti za financování kulturních památek a kulturní tvorby, ale vytvoříme podmínky, které zajistí, aby se na financování umělecké tvorby a uchování kulturního dědictví mohly podílet i soukromé a veřejné nestátní iniciativy. S vědomím, že česká kultura je nedílnou součástí evropské a světové komunity, bude vláda vytvářet podmínky pro její plnohodnotné začlenění do společného evropského a světového kulturního vědomí. Ochrana kulturního dědictví je společnou odpovědností státu, obce a jedince. Proto považujeme přijetí nové legislativní úpravy za základní předpoklad jeho ochrany s důrazem na přesné vymezení role státu a práv vlastníka kulturní památky.

Rozhodující úlohu bude stát hrát i nadále v úsilí o udržení sítě veřejných knihoven, muzeí a galerií, které představují významnou součást systému osvěty a kulturního prostředí.

Vláda bude pokračovat v transformaci státní správy v oblasti kultury, v procesu postupného odstátnění řady kulturních institucí až doposud přímo řízených státem a ve vytváření samostatných veřejnoprávních institucí.

Legislativně i ekonomicky posílíme úlohu místních samospráv při vytváření podmínek pro rozvoj kulturního života v obcích a regionech.“

Poprvé bylo deklarováno, že suverénem na poli kultury je občan, jemuž jsou kulturní statky určeny a který je také za ně spoluodpovědný. Byl otevřen prostor pro soukromé a veřejné nestátní iniciativy (nejdříve jen prostřednictvím občanských sdružení dle Zákona č.83/1990 Sb. již z 27. března 1990). Byl také potvrzen trend odstátnění kulturních institucí a vyhlášen záměr vytváření samostatných veřejnoprávních institucí (viz výše Programové prohlášení vlády V. Klause). Záhy po listopadu 89 tak divadlo mohlo být (vedle veřejné správy) provozováno jak fyzickými osobami a neziskovými organizacemi, tak také i právníckými osobami, založenými za účelem podnikání. Žádné divadlo však nebylo založeno či nebylo transformováno do podoby veřejnoprávní instituce (jak se stalo s vysokými školami, Českou akademií věd, Českou televizí a Českým rozhlasem či Všeobecnou zdravotní pojišťovnou dle příslušných záko-

14_I. Divadlo v České republice po roce 1989

nů). Že žádná část divadelního systému nebyla ustavena jako veřejnoprávní sektor, se ukázalo závažným problémem příštích let. V tomto smyslu byla promarněna doba, která byla otevřená zásadním institucionálním změnám. Odtud jako stále reziduum také přežívá až po první dekádě dalšího století i typ repertoárového divadla s právní subjektivitou příspěvkové organizace.

Kroky, kterými se proměňovala struktura českého divadla, jeho divadelní síť po stránce organizační, správní, ekonomické i právní byly následující:

1. *Z centralizovaných divadelních subjektů (viz výše) se vyčlenily původně samostatné divadelní organismy.*
2. *Zakládání a provozování divadelní činnosti bylo otevřeno fyzickým i právnickým osobám soukromého (neziskového i komerčního) sektoru.*
3. *Provozování většinové divadelní sítě přešlo z krajů (státu) na obce a okresy.*
4. *Přistoupilo se k rehabilitačním aktům, z nichž nejvýznamnějším bylo obnovení činnosti Divadla Za branou II. pod vedením Otomara Krejčí.*
 - 4a) *Neúspěchem naopak skončil pokus Ministerstva kultury o první transformaci své příspěvkové organizace (DZB II.) na neziskovou organizaci formou občanského sdružení (DZB III.). Zaniklo během následujícího roku.*
 - 4b) *Obdobný transformační krok svým způsobem překonaly Opera Mozart a Pražský komorní balet.*
5. *Nejdříve na úrovni státu (MK) a posléze postupně i na úrovni statutárních měst začaly fungovat grantové systémy jako dotace pro podporu divadelní tvorby.*
6. *Etabluje se síť festivalů (Tanec Praha, Mezinárodní divadelní festival Divadlo v Plzni, Mezinárodní festival Divadlo evropských regionů Hradec Králové).*

V první polovině 90. let, zvláště za ministra kultury Pavla Tigrida a jeho náměstka Michala Prokopa, kulminovalo úsilí o deetatizace kultury a umění. Odpovídalo to a korespondovalo i s dobovým společenským trendem decentralizace a privatizace zvláště kulturního průmyslu. V první etapě transformace „socialistické kultury“ a současně s tzv. malou a velkou privatizací probíhal i proces restitucí a mimosoudních rehabilitací. Samozřejmě tento proces doprovázel ideový a politický spor levice a pravice o vlastní principy, míry jejich použití právě v kultuře, a konečně i v konkrétních kauzách.

Nejznámější byl spor o restaurační budovu (a pozemek) Národního divadla (součást komplexu Nové scény), kterou parlament ve výčtovém zákonu, jenž řešil nápravu některých křivd, které utrpěly církve a církevní řády, vydal řádu sv. Voršily. Řád následně odprodal budovu společnosti Themos a složitě se hledal vztah Národního divadla a této společnosti. Komplex Nové scény byl totiž budován jako technologický celek ND, i samo určení, co vlastně stát vydal, bylo pro podzemní část stavby složitě jak pro katastrální úřady, tak případné soudy. Vláda navrhovala dohodu, opozice vyvlastňovací zákon. Případ není vyřešen do dnešních dnů.

Princip odstátnění kultury vycházel z prostého přesvědčení, že stát provozovat umění nemá. Spor o princip přetrvával deset let. Ještě v roce 2002 v Místní kultuře č.3 Pavel Dostál píše:

„Stát se dopustil na počátku devadesátých let ... chyb v oblasti kultury. Zničil některé kulturní aktivity, které teď chybí a my to musíme saturovat ze státního rozpočtu z jiných zdrojů a ochuzovat jiné kulturní aktivity. Mám na mysli např. ono „moudré rozhodnutí“ zrušit např. ministerstvem zřizované, evropsky významné organizace jako Šmokův balet, Krejčovo divadlo apod. Bohužel někdy jsou to chyby nenapravitelné“.²

Stát původně provozoval nejen cirkusy, komorní kvarteta, pěvecké sbory, podniky Divadelní techniky atd., ale také po roce 1990 nově založené divadelní organizace jako bylo České umělecké studio, Divadlo Za branou II, Laterna magika, Státní opera Praha. Jestliže se následně vycházelo z teze, že stát umění provozovat nemá, neznamená to ještě, že nemá být jeho štědrým donátorem. Dovedeno do důsledků, stát nemá (a ani jeho ministr), co rozhodovat, kdo bude ředitelem divadla, filharmonie či galerie. Z tohoto ideového konceptu vzešlo přesvědčení, že stát může provozovat pouze národní instituce (Národní divadlo, Národní galerii, Českou filharmonii), spravovat je na principu kompetentnosti a tzv. dlouhé ruky, prostřednictvím rad jako veřejnoprávní instituty, a ne jako přímo řízené příspěvkové organizace. Vše ostatní má být postoupeno městům (později i samosprávným celkům) a občanským aktivitám a iniciativám. Současně začalo MK ČR zavádět první grantový systém, nejdříve pro občanská sdružení (1992), posléze se otevíral i dalším právnickým a fyzickým osobám.

Restaurování Divadla Za branou (1990) byla kvalitativně jiná záležitost než založení Českého uměleckého studia. Divadlu Za branou byla násilně ukončena činnost v roce 1972, značně omezen byl prostor i pro práci režiséra Otomara Krejči včetně jeho spolupracovníků. On sám během sedmdesátých a osmdesátých let pracoval převážně v cizině. Bylo logické, a svým způsobem i povinností státu, provést rehabilitaci v plném toho slova smyslu, tj. obnovit divadlo. Ustavit samostatný subjekt a vrátit mu scénu v paláci Adrie (listopad 1990), kterou po něm převzala Laterna magika. Restaurace divadla přišla do náhlé a dramatické divácké krize, která postihla celé české divadlo v období let 1990 až 1992. A navíc nově založenému divadlu scházeli i někteří rozhodující spolupracovníci. Jeden z určujících protagonistů Jan Tříska se nevrátil z emigrace a s divadlem nenavázal spolupráci ani jeho autor, dramatik a dramaturg a také režisér Josef Topol. Divadelní prostředí nevstřebalo „nadstandardní“ zacházení s touto značkou a souborem a i divadelní kritika se obrátila proti divadlu. Divadlo se záhy dostalo i do potíží ekonomických. A protože budova Adrie (majetek hl. m. Prahy, a ne státu) měla jít do rekonstrukce, ministerstvo kultury zvolilo variantu transformace na občanské sdružení se státní garancí ročního příspěvku do výše 6 mil. Kč., což O. Krejča odmítl a jeho následníci do roka tuto variantu vzdali (demiéra 16.11. 1995).

Po volbách roce 1996 sestavil Václav Klaus druhou koaliční vládu. Lidová strana si ponechala křeslo ministra kultury, kterým se stal ing. Jaromír Talíř. Vláda vyhlásila, že:

„Péče o zachování a rozvíjení kulturního bohatství zůstane trvalým úkolem vládní politiky. Vláda při tom vychází z respektu ke svobodě umělecké tvorby jako k podmínce skutečně hodnotného a bohatého kulturního života společnosti. Vláda proto hodlá pokračovat ve finanční podpoře kultury a bude vytvářet podmínky pro efektivní pluralitu zdrojů plynoucích do této oblasti. Bude i nadále podporovat kulturní výměnu se zahraničím a bude vytvářet předpoklady pro začleňování naší kultury do evropského a světového kulturního dění.

Proces odstátění kultury započatý v minulém období bude dále pokračovat, zejména se vznikem regionální samosprávy. Stát hodlá i nadále podporovat síť veřejných knihoven, muzeí a galerií, které jsou významnou součástí systému osvěty a kulturního prostředí, ale i v této oblasti hodlá posílit úlohu obcí a regionů. U nejvýznamnějších národních kulturních institucí chce vláda přehodnotit jejich postavení.“

Ekonomická situace donutila hned následující rok Klausovu vládu k řadě úsporných opatření. V dubnu 1997 byl přijat vládní dokument „Korekce hospodářské politiky a další transformační opatření“. Tzv. balíčky obsahovaly i opatření, která se přímo dotýkala divadel:

16_I. Divadlo v České republice po roce 1989

- „– *krácení růstu mezd v rozpočtových a příspěvkových organizacích o 4, 2 mld. Kč (to znamená z původních 11, 9% na 7, 3%);*
- *snížení transferů obyvatelstvu o 3, 3 mld. Kč (to znamená zhruba o 1, 5%);*
- *krácení investičních výdajů ze státního rozpočtu o 7, 7 mld. Kč (to znamená o 20%);*
- *krácení neinvestičních dotací o 1, 5 mld. Kč (to znamená o 9%);*
- *krácení věcných výdajů rozpočtových a příspěvkových organizací o 7, 1 mld. Kč (o 15%);“³*

Restrikce tak postihla i „*finanční podporu kultury*“ a nezdařilo se „*vytvářet podmínky pro efektivní pluralitu zdrojů*“. Například se nepodařilo realizovat jeden z rozhodujících projektů pro tvorbu mimorozpočtových zdrojů: Loterijní hra „on line“ tzv. Lotynka, která měla být podstatným finančním zdrojem nově založeného Státního fondu kultury, zkrachovala. Neúspěch měl řadu příčin: ministerstvu kultury se nedostalo stran licence podpory ze strany ministerstva financí, Sazka tady vytvořila více než tvrdé konkurenční prostředí, společnost provozující loterii nebyla profesně na výši, což prokázaly chyby v hracím plánu, malý počet terminálu při zahájení hry, smluvní zajištění provozu atd. A konečně i limit investičních a kapitálových možností, které byly vyčerpány dokonce zástavami státního majetku (Dům u Černé Matky Boží a Paláce U Hybernů). Náklady na tuto investici následně negativně ovlivňovaly i vlastní transformační proces. Premisa, že mandatorní výdaje, tzn. výdaje na rušené a transformované příspěvkové organizace, se přenesou na výdaje fakultativní (tzn. na programy a granty) vzala za své, nejen vinou striktních pravidel státního rozpočtu a neflexibilního a neochotného ministerstva financí, ale i díky děrám v rozpočtu samotného ministerstva.

Proces odstátnění měl pokračovat vznikem regionálních samospráv, byl však realizován a dokončen až v roce 2002 vznikem a fungováním krajů. Vláda i v roce 1996 slíbila přehodnotit postavení národních kulturních institucí, ale také tento záměr zůstal neuskutečněn. V oblasti veřejných financí se mělo původně přistoupit k transformaci rozpočtové a příspěvkové sféry. Vlastní transformace měla být zahájena ještě v roce 1997 a za celý proces mělo odpovídat Ministerstvo financí ČR. Tento záměr ztroskotál.

Ukázalo se, že v dubnu 1997 přijatý vládní dokument nevystihl všechny problémy transformačních nákladů, a proto byl ještě přijat – už v květnu 1997 – *Stabilizační a ozdravný program vládní koalice*⁴. Znamenal další snížení výdajů státního rozpočtu pro rok 1997 jak v oblasti státní správy, tak investic a sociálních transferů s cílem rovnovážného působení veřejných rozpočtů. Pro rok 1998 měla vláda připravit (a také připravila) mírně přebytkový rozpočet a měla zmrazit objem mezd v rozpočtové sféře. Situaci vláda pojmenovala jako „*kříži*“.

V roce 1998 se vládní koalice rozpadla, Klausova vláda podala demisi a prezident Václav Havel jmenoval vládu premiéra Josefa Tošovského, která vládla do předčasných voleb v témže roce. Ministrem kultury se stal Martin Stropnický. V Programovém prohlášení vlády (27.1. 1998) se ke kultuře říkalo pouze:

„*Vláda se zaměří na zdokonalení institucionální a legislativní ochrany svobody umělecké tvorby a práv autorů.*“

V roce 1998 poprvé vyhrála volby sociální demokracie a Miloš Zeman sestavil menšinovou vládu s podporou ODS formou tzv. opoziční smlouvy. Ministrem kultury se stal další divadelník Pavel Dostál a vláda vystoupila ve svém Programovém prohlášení (srpen 1998) s těmito záměry:

„Česká kultura je svobodná a demokratická, neuvěřitelně široká, pestrá a mnohohrstevná. Zdaleka přitom nejde pouze o kulturní aktivity podporované státem, jehož úkolem samozřejmě nadále zůstává vytvářet podmínky pro pluralitu kultury a pro její rozvoj, včetně kultury neprofesionální.

I když v současné těžké hospodářské situaci není možno očekávat podstatný nárůst finančních prostředků do resortu kultury, na straně druhé si ale vláda uvědomuje, že snižování rozpočtu na kulturu by mohlo vážně ohrozit samotnou existenci některých státních kulturních organizací, ještě více zhoršit současné nedostatečné financování obnovy a údržby památkového fondu, způsobit rozpad kulturní infrastruktury a vyřadit ze života společnosti základní kulturní funkce.

Před vládou tak stojí jeden ze základních úkolů v oblasti kultury, a to je zajištění jejího vícezdrojového financování. Z tohoto důvodu hodlá vláda předložit parlamentu zákony, které by tuto situaci pomohly řešit a jejichž přijetí by umožnilo financování kultury i ze zdrojů mimo státní rozpočet.

Dalším důležitým úkolem vlády bude vnést řád a pořádek do oblasti legislativy zabývající se kulturou, doplnit chybějící právní normy, novelizovat přežitě reálné socialistické zákony a zajistit kompletní vypracování mediální legislativy včetně stanovení účinné kontroly médií parlamentem, aniž by byla na straně druhé ohrožena jejich nezávislost a zároveň zajistit kompatibilitu všech těchto zákonů s podmínkami EU.

Před vládou stojí v oblasti kultury také zásadní transformace všech jejich rozpočtových a příspěvkových organizací a to již s výhledem na zřízení VÚSC.“

Vláda se zavázala k legislativní iniciativě, k principům a zajištění vícezdrojového financování a transformaci všech svých kulturních organizací. Dodnes nevznikl žádný obecný zákon o kultuře, o jejím financování, o právním rámci či funkcích jejich subjektů. Divadla mají stále většinou jen jediného rozhodujícího donátora (města) a transformace divadel závisí většinou na iniciativě (či zbrklosti) městských samospráv (viz návrhy na přeměnu Jihočeského divadla v Českých Budějovicích na akciovou společnost či ukončení stálého divadla v Karlových Varech).

Nicméně právě v tomto období vznikla formou vládního usnesení první ucelená koncepce kulturní politiky státu. V roce 2002 se sociální demokracii podařilo s parlamentní většinou jednoho hlasu vytvořit koaliční vládu v čele s premiérem Vladimírem Špidlou. Ministrem kultury zůstal Pavel Dostál a navíc zůstal ministrem kultury za sociální demokracii i v následné koaliční vládě Stanislava Grosse. Stal se tak po listopadu 89 nejdéle sloužícím ministrem tohoto resortu. Takže ve vládním Programovém prohlášení z roku 2002 se píše:

„Vláda bude nadále postupně realizovat cíle Kulturní politiky, přijaté v širokém konsensu zástupců občanských iniciativ, samosprávy a kulturních institucí. Proto hodlá každoročně vyčleňovat na podporu kultury – včetně národnostních menšin – prostředky ve výši obvyklé v zemích Evropské unie. Záměrem vlády je trvale udržitelné užívání neztenčovaného národního kulturního pokladu a jeho zachování pro budoucnost.

Vláda připraví zákonnou úpravu podpory kultury, která založí vícezdrojové a víceleté financování kulturních projektů a vytvoří model veřejnoprávní instituce v kultuře.“

Skutečností zůstává, že vládě se i nadále nedaří uvolňovat na financování kultury prostředky ve výši „obvyklé v zemích EU“, tzn. kolem 1% státního rozpočtu. A že nadále v oblasti divadla chybí projekt vícezdrojové, kooperativní a víceleté finanční podpory ze strany státu, stejně jako model veřejnoprávní instituce.

18_I. Divadlo v České republice po roce 1989

kulturní politika ministerstva kultury a česká divadla

Od počátku devadesátých let probíhal spor o pojem „kulturní politika“, od zásadního odmítnutí tohoto pojmu až k přijetí vládního dokumentu s explicitním použitím tohoto termínu (*Kulturní politika v ČR – viz dále*). Pro divadlo jako složitě strukturovaný systém, i pro jeho finanční náročnost, je kulturní strategie v rámci státu přitom dost podstatná. Vláda ČR už ke konci roku 1991 signalizovala v *Prohlášení vlády o kulturních službách*⁵, že se regionální divadla, vedle dalších kulturních institucí, ocitnou v obtížné ekonomické situaci. V důvodové zprávě ministerstva kultury k tomuto dokumentu je profesionální divadlo definováno jako *kulturní služba*. Obavy souvisely se zrušením krajských národních výborů a přenesením jejich působnosti (včetně zřizovacích funkcí) na obecní úřady a okresy. Byl to jeden z rozhodujících kroků odstátnění, tedy vlastní transformace socialistické kultury. V roce 1991 byly na okresy ještě delimitovány původní rozpočty krajů. V *Prohlášení (20.12. 1991)* se praví: „*než se uplatní nový systém financování kultury, musíme zabránit zbytečným ztrátám*“. A hned vzápětí se připomíná všem „*členům obecních a městských zastupitelstev a okresních shromáždění, že zákon (Zákon č.397/1990 Sb.) vložil do jejich rukou velkou odpovědnost*“, že dokáží rozpoznat „*pomíjivé hodnoty od dlouhodobých a věčných*“. I takovou dikci lze najít v prohlášeních našich vlád.

Opatrováním kulturního bohatství (rozuměj: jeho financováním) měly obce prokázat „*účinnou službu kultuře a zakládat příští duchovní i hmotný rozvoj*“. Problém však byl v tom, že žádný nový systém financování kultury (a tedy i divadel) nebyl z úrovně státu nastartován a financování profesionálních divadel (které prokazatelně měla regionální či nadregionální funkci a význam) zůstalo jen na městských rozpočtech. V přechodném období roku 1991 fungovalo ještě v rámci Všeobecné pokladní správy rozpočtové kapitoly Ministerstva financí ČR přerozdělování rozpočtů krajů na okresy a města podle toho, kam přešla profesionální kulturní zařízení. A v roce 1992 fungovala i tzv. vyrovnávací daň, která v podstatě zohledňovala poměr počtu obyvatelstva a produktivity území.

Pozn. V roce 1991 byl zákonem o státním rozpočtu stanoven vztah státního rozpočtu k rozpočtům okresních úřadů a obcí. Byly stanoveny objemy dotací na konkrétní stavby. Zároveň byl stanoven podíl okresních úřadů na vybraných příjmech státního rozpočtu pro vyrovnání rozpočtu okresních úřadů a obcí. Podíly byly stanoveny pro každý okres zvlášť, jednalo se o podíly na výnosu daně ze mzdy, odvodu z objemu mezd a zemědělské daně. Příjmová stránka okresních úřadů byla posílena o odvody příspěvkových organizací a o příjmy z činnosti rozpočtových organizací. Základní principy metodiky místních rozpočtů, která byla součástí státního rozpočtu, zůstaly i pro rok 1992 zachovány, pouze se výrazně snížil podíl tzv. vlastních příjmů místních rozpočtů na jejich celkových příjmech. Byla vypracována „*optimalizace výdajů*“ v členění podle jednotlivých odvětví a území, souhrny výdajů byly kryty účelovými dotacemi ze státního rozpočtu.

Teprve rok 1993 byl zlomovým rokem v metodice financování místních rozpočtů. Po rozpadu Československa se přistoupilo k transformaci české ekonomiky včetně zavedení daňové reformy. Až tato daňová reforma odstranila daňový systém poplatný centrálně plánované ekonomice a přiblížil daně k daňové soustavě EU. Změnil totiž poměr přímého a nepřímého zdanění ekonomických subjektů a zásadně proměnil strukturu financování veřejných rozpočtů. Počínaje rokem 1993 se také výrazně změnila míra nezávislosti místních rozpočtů i propojenost jejich rozpočtů (okresů a obcí) s ekonomikou daného území. Byly totiž stanoveny podíly na výnosech vybraných druhů jednotlivých daňových příjmů.

Od roku 1993 je pravidelně schvalován finanční vztah státního rozpočtu k rozpočtům obcí a od roku 2002 i rozpočtům kraje. Jedná se o neinvestiční dotace, jejichž výše je stanovena jednotnými kritérii (dotace na žáka, na lůžko atd.). Pro první roky byla součástí tohoto bloku dotací i tzv. neúčelová vyrovnávací dotace, která byla určena k vyrovnání výrazných rozdílů v příjmech okresních úřadů a obcí, způsobených rozdílnou daňovou výtežností. V průběhu dalších let byly obcím upravovány podíly na výnosech daňových příjmů včetně rozšířeného spektra daní, na jejich výnosech se obce se státním rozpočtem dělily podle procent stanovených na daný rozpočtový rok. Krajům byl stanoven podíl na daních až pro rok 2002.

Nejistota (existenční a sociální) v kultuře byla prohlubována skutečností, že až od roku 1993 se zánikem okresů (kam původně přešlo jen pět regionálních divadel) měly pravomoci přecházet na obce. V kulturních sférách těchto let jednoznačně převažovala nedůvěra v samosprávy (a jejich „kulturnost“) oproti očekávání (a vyžadování) jakéhosi racionálního a osvědčeného jednání státu.

Vláda na jaře 1992 znovu jednala zprávu MK ČR o „současném stavu kulturních aktivit obyvatelstva ČR a kulturních službách“⁶ a svým usnesením se k předešlému *Prohlášení* vrátila. Konstatovala, že pro kulturní aktivity je rozhodující „působnost zastupitelstva měst a obcí“. Ministru kultury vláda uložila „sledovat přeměnu systému státních kulturních institucí v pluralitní systém efektivních služeb financovaných vedle příspěvku z rozpočtu ČR rovněž z alternativních zdrojů a plateb obyvatelstva“. Předsedům okresních úřadů rovněž doporučila „hledat alternativní zdroje kultury včetně uplatnění jiných subjektů poskytujících kulturní služby“. Z dnešního pohledu se zdá, že v tomto smyslu žila Pithartova vláda ve virtuální realitě.

V důvodové zprávě MK ČR ke *Koncepci ekonomiky kultury a finanční situace organizací v oblasti kultury*⁷ se zpětně konstatuje, jakým způsobem v roce 1991 přešly na okresy fakticky finanční prostředky, které měly kraje na kulturu. Na základě rozhodnutí okresních shromáždění byly tyto prostředky v rámci republiky totiž kráceny celkem o 500 milionů Kč a užity jiným způsobem (např. v investicích).

Stát v těchto dokumentech slibuje nové zdroje pro Státní fond kultury (založen Zákonem č.239/1992 Sb. o Státním fondu kultury ČR ze dne 14.4. 1992) i podporu projektů, které mají „celostátní či republikový (jsme ještě ve federaci) dosah nebo se vztahují k oficiální kulturní reprezentaci“. Důvodové zprávy ke *Koncepci ekonomiky kultury*, k *Prohlášení vlády* i ke *Zprávě o současném stavu* věnují prostor a argumentaci kulturním aktivitám občanů (nejen neprofesionálnímu umění, ale např. i knihovnám) a jen částečně umění profesionálnímu a divadlu pak zcela okrajově.

Ještě ministři kultury Milan Uhde a později zpočátku i Pavel Tigrid se bránili (i díky svému liberalismu) kodifikovat politiku státu pro oblast kultury. Oba pochybovali i o oprávněnosti samotného svého úřadu. Milan Uhde ve svých výrocích např. opisoval funkci ministerstva jako *ministerstvo pro východ a západ slunce*. Absence kulturní politiky (cílů, principů a zásad, strategie a plánování) jako souboru systémových opatření však napomáhala i k tomu, že výdaje veřejných rozpočtů na kulturu byly často chápány jako pouhé „dotace“ (jen položka na straně výdajů a nákladů), a ne jako skutečné „investice“ s možnými multiplikačními efekty (jako položka na straně příštích příjmů a zisků).

První pokusy obšírněji definovat vztah státu a kultury v rámci transformačního procesu se datují až od poloviny devadesátých let. Svědčí o tom dva dokumenty MK ČR z roku 1995, a to *Informativní zpráva hodnotící programové prohlášení vlády za resort kultury*⁸ a *Reflexe současného stavu, postavení a funkcí MK ČR*⁹. Druhým materiálem ministerstvo reagovala na některé mediálně šířené názory (měly oporu i v části pravicového politického spektra) o zrušení ministerstva kultury. V *Informativní zprávě* se konstatuje, že došlo k přehodnocení centrální státní moci v oblasti kultury výrazným přechodem kompetencí na samosprávu (už v roce 1995 byl po-

20_I. Divadlo v České republice po roce 1989

měr obecních a okresních veřejných rozpočtů v oblasti kultury a centrálního zdroje cca 1,8:1). Postup měl být průběžně promítán do legislativy i do alokace rozpočtových prostředků. „*Kultura v regionech a obcích je z hlediska veřejného zájmu jednou z hlavních priorit,*“ píše se v této zprávě. Jde o jedno z prvních použití termínu *veřejný zájem* v oficiálním kulturním dokumentu.

Podle těchto materiálů byla prakticky dokončena privatizace kulturního průmyslu. Byly také výrazně změněny statuty některých národních institucí včetně Národního divadla. Nově ustavené „správní rady“ měly posílit autonomii těchto institucí jako přípravu na jejich proměnu do podoby „*neziskových právnických osob*“. V *Informativní zprávě* se také konstatuje, že „*nebyl dokončen systém vícezdrojového financování*“ a že „*grantový systém funguje zatím pouze pro financování aktivit občanských sdružení*“. Byl reflektován složitý a obtížný proces transformace státních příspěvkových organizací (v oblasti divadla např. delimitace Státní opery a Laterny magiky od Národního divadlo či Divadla Za branou II a Českého uměleckého studia do jiného typu právní subjektivity) vzhledem k absenci potřebných legislativních norem. Materiál předpokládá jejich transformaci do obecně prospěšných společností či převody na vyšší územní správní celky (kraje však vznikly až po roce 2000). Současně byl vysloven předpoklad „*nové definice národních institucí jako výrazu identity našeho společenství*“. Už v těchto předpokladech z roku 1995 bylo řečeno, že „*grantová forma příspěvků (dotací) by měla být v budoucnu rozhodující*“. (Zpětně se ukazuje jako problém, že nebyl stanoven časový horizont „*budoucná*“.) Jako obecný dovětek bylo už jen sděleno, že kultura bude hrát rozhodující roli při naší integraci do evropského společenství.

Ministr Pavel Tigrid zadal vypracování tzv. Bílé knihy¹⁰, která nahlíží *Vztah státu ke kultuře* na základě poznatků a závěrů z kulturní politiky evropských zemí. Věnoval ji svému nástupci v křesle ministra kultury jako praktický manuál řady doporučení. V úvodním „dopise“ (datován 29. května 1996) píše, že naše „*kulturní veřejnost dosud těžší ze státního paternalismu ve svůj prospěch*“. Ale proti tomu také tvrdí, že by se mělo i nadále ustupovat „*od státního dirigismu k partnerství státu*“ v prostoru kultury a umění. Jeho slova jsou výrazem Tigridova střetu s „*neodůvodnitelným tvrzením, že povinností státu je chránit kulturu z obavy ze zániku české kultury v zemi s výrazným tržním hospodářstvím*“. Tigrid přímo dodává: „*opak je pravdou*“. Následuje 10 kritérií (jeho deset doporučení) pro tvorbu kulturní politiky, pro strategii rozhodování. Jde v nich o první ucelený nástin koncepce kulturní politiky po listopadu 1989 v České republice. Tigrid píše:

„1. Výše dotace ze státního rozpočtu na kulturu (v %)

Soudím, že průměrná výše dotace by se měla pohybovat kolem 1%.

2. Základní orientace kulturní politiky (státní, liberální, smíšený typ)

Přimlouvám se za převážně liberální, případně smíšený typ. Liberální kulturní politika dává přednost nepřímým formám státní podpory, zejména prostřednictvím tzv. uměleckých rad založených na principu odstupu státu od kultury a umění.

3. Priority kulturní politiky

V České republice by prioritu měla mít ... památková péče, knihovny, národní kulturní instituce (ale omezit jejich počet), při zachování kulturní identity, decentralizace a podpory místních iniciativ.

4. Zaměření kulturní politiky (doporučující, převážně doporučující, rozhodující)

Přimlouval bych se za převážně doporučující zaměření kulturní politiky, která se opírá o realizaci jednotlivých programů.

5. Typ vlády ve vztahu ke kultuře

Nejspíše tržně se chovající vláda, která uznává schopnost trhu spolurozhodovat o produkci a poskytování kulturních statků, tedy vláda jako regulátor, čímž se zároveň čelí projevům tržního selhání v této oblasti.

6. Typy centrálních institucí státu odpovědných za realizaci kulturní politiky

V tomto ohledu bych doporučoval prostudovat systém britský, v němž existuje odněkdávna Ministerstvo pro kulturní dědictví a pak několik příslušných rad.

7. Způsob realizace kulturní politiky (centralizovaný, decentralizovaný, smíšený)

Osvědčil se decentralizovaný způsob realizace kulturní politiky, spočívající v přenesení kompetence na samosprávné články jinak unitárního státu.

8. Typ vnitřního uspořádání (organizace) ministerstva či jiného úřadu

Osvědčil se typ oborového uspořádání (podle oblastí kultury) ministerstva či jiných úřadů

9. Způsoby financování

Z uvedeného vyplývá, že nejlépe vyhovující je smíšený způsob financování, tedy částečně teritoriální a z části prostřednictvím nestátních organizací (např. zmíněných uměleckých rad, založených na principu odstupu státu od kultury a umění a rozhodujících o přidělování financí prostřednictvím dotací, grantů, mecenátu apod.)

10. Typy vztahu vlády (a státu) vůči kultuře a umění

...Úloha státu ... je realizována prostřednictvím na státu nezávislých uměleckých rad. Stát rozhoduje o tom, jaký objem veřejných prostředků bude poskytnut v oblasti kultury, ale už nerozhoduje o tom, komu, kterým institucím budou tyto prostředky poskytnuty a podle jakých kritérií. Je to tedy jakási úloha „patrona“, přičemž důležitými nástroji veřejné podpory v kulturní oblasti jsou daňové úlevy nebo tzv. daňové výdaje poskytované dárce (sponzory, mecenáši apod.) jako protihodnota za jejich podporu. A znovu zdůrazňujeme, že umělecké rady jsou řízeny výbory nebo správními radami, jejichž členové jsou sice jmenováni vládou, ale rozhodují nezávisle o přidělení dotací (grantů) na základě doporučení profesionálních umělců a jejich odborného zhodnocení kulturních projektů, žádajících o veřejnou podporu.“

Materiál byl významný už proto, že po dlouhé době rehabilitoval samotný pojem *kulturní politika*. Studie nejen že dokumentovala kulturní politiku řady evropských zemí, ale začala nás uvádět i do kulturního prostoru Evropské unie s jejím akcentem propojování kulturní politiky státu s ekonomikou, vzděláváním i se sociální sférou.

Na *Bílou knihu* se snažil navázat Tigridův nástupce ministr kultury Jaromír Talíř (KDU-ČSL). Jeho rozpracovaný materiál *Kulturní politika*¹¹ byl však ve veřejné diskusi v roce 1997 velmi kritizován a práce na něm pokračovala až po nástupu Martina Stropnického (nezávislý) do funkce ministra.

Příkazem ministra (únor 1998) byla zadána základní idea „kulturní politiky“. Mělo jít o koncepční dlouhodobý materiál přesahující minimálně řádné funkční období jedné vlády. Dokument měl být:

22_I. Divadlo v České republice po roce 1989

„...apolitický, jemuž bude jeho politický charakter vtiskován aplikací a realizačními kroky jednotlivých politických reprezentací. Výchozí tezí je, že stát nesmí dělat politiku umění – nebo obecněji – kultury. Stát vytváří podmínky pro její rozvoj. Stát je tu pro občana, který je uchovatelem, příjemcem i producentem kulturních hodnot a statků. Vše musí směřovat k vytvoření příležitosti pro kulturní rozvoj svobodného občana. Kulturní politika přesahuje rámec resortu. De facto má jít o Koncepti podmínek (legislativních, finančních, organizačně institucionálních) pro rozvoj kultury, vytvářených státem. Je nutné stanovit cíle, kdy výchozí diskem je současný stav a kritériem vyrovnání se závazky, které na sebe bere stát zapojením do mezinárodního kontextu a nadnárodních struktur. Ke každému cíli musí být přiřazeny příslušné podmínky jak příslušného cíle dosáhnout. Půjde jak o trvalé činnosti, postupné kroky, tak i o návrhy speciálních programů. Dokument by měl definovat i zpětné informační vazby. Ve vztahu k samosprávným orgánům má materiál fungovat jako obecná doporučení“.

Stropnický nechal vypracovat materiál *Hlavní linie kulturní politiky* (1998)¹² „jaksi nad striktní rámec svého mandátu“, jak sám v úvodu napsal jako „základ k odborné a věcné diskusi“. Jde svým způsobem o ucelenou představu kulturní politiky státu, o koncepci, kterou v námětech a závěrech přebírala následná koncepce sociálně demokratické vlády, tzn. dokumenty z dob Pavla Dostála (ČSSD).

Osnova dokumentu opisuje kompetence ministerstva kultury v jeho oborovém členění, drží se tedy tradičního přístupu (místo problémového členění). To umožňuje sice snadnou orientaci (i snadnější zpracování), ale na druhou stranu neumožňuje postihnout plně systémové problémy a často i nové kulturní fenomény, včetně terminologie. Můžete se sice setkat s tradičními pojmy i s tradiční péčí o „neprofesionální“, „amatérské“ i „lidové“ umění, ale nikde není ani zmínka o podpoře multimediální tvorby, o nových jevech, jako je multikulturalismus či o jiném sociálním rozměru, který je obsažen v termínu *kulturní minorita* na rozdíl od stereotypně interpretovaného termínu *kulturní menšina* jen na základě národnostní charakteristiky. Přesto má dokument poměrně vysokou vypovídací hodnotu a i inspirativní charakter.

Vychází z vazeb a vědomí mezinárodního kontextu i z našich závazků vůči Evropské unii, Radě Evropy, Světové organizace duševního vlastnictví, UNESCO či OSN. Poprvé odkazuje na funkci kultury také jako *kulturního průmyslu* a jeho stále narůstajícího přínosu pro hrubý domácí produkt. Kulturní služby a zboží kulturní povahy mají schopnost generovat multiplikační efekty a v tomto smyslu dokument požaduje i kvalitativně lepší sběr statistických dat o přínosech jednotlivých odvětví kulturního průmyslu.

Bohužel byla tato úroveň argumentace a makroekonomických analýz později opuštěna. Dokument zakládal požadavky na účinnější zpětné vazby (vytvoření oborových databází, sociologické průzkumy, analýzy výdajů domácností na kulturu atd.). Ani v tomto směru se v důsledku redukce financí na vědu a výzkum nepokročilo a rozhodování o alokaci prostředků, tvorba koncepcí i kulturního plánování spočívá jen na nejisté axiologii (v lepším případě), ne-li na dojmologii či přímo lobbyistickém ovlivňování (viz rozhodování Poslanecké sněmovny o některých investicích).

Materiál vyrovnává dosavadní prioritu kulturního dědictví tezí, že „*profesionální i neprofesionální umění*“ prohlašuje za „*kulturní dědictví budoucnosti*“. Znovu jen můžeme poukázat na neodůvodnitelnou (čistě jen operační) distinkci termínu profesionální a neprofesionální umění. Dokument předpokládá vytvoření pravidelné dialogické platformy státního orgánu s nevládními subjekty na principu partnerství s těmi, kteří zastřešují jednotlivé obory.

Pro financování kultury se požaduje několik obligatorních principů: *srovnatelnost se zeměmi EU, vícezdrojovost, kooperativnost, víceletost a požadavek na posílení mimorozpočtového financování (tj. prostřednictvím jednotlivých fondů)*. Je zvláštní, že následně sociálně demo-

kratické vlády (se svou koncepcí solidárního státu) nepřevzaly taxativní požadavek na vybudování systému slev zvláštním sociálním skupinám, ani požadavek vyslovený v sociálně právní oblasti na závazné definice *profesionálních uměleckých povolání* (tzv. katalog profesí).

Za samozřejmé se i zde předpokládala „*transformace příspěvkové a rozpočtové sféry v oblasti kultury*“. Vedle převodu kulturních institucí na vyšší územní správní celky je vyhlášen legislativní záměr „*veřejnoprávní instituce*“; přechod do této podoby měl umožnit financování kultury systémem *tendrů a grantů (včetně fakultativních)*. A také schopnost kulturních institucí využívat své vedlejší příjmy jako další zdroj pro plnění svého hlavního poslání.

Pro grantovou politiku byly vyhlášeny zásady, které pozdější dokumenty *Strategie účinnější státní podpory kultury (1999)*¹³ i *Kulturní politika v ČR (2001)*¹⁴ později jenom převzaly. Pro oblast umění (včetně divadla) převzaly i priority podpor (*mládež, věda a výzkum, kritická reflexe, komparace se zahraničím včetně prezentace, návrhy na ocenění atd.*). Pro soukromý sektor je deklarována pouze *nepřímá podpora* podnikatelských aktivit; v tomto smyslu jdou následující dokumenty dále. *Program na podporu divadla* má být transformován podle obou těchto dokumentů do podmínek grantového řízení.

V Stropnického dokumentu je vysloven i požadavek na povinnost státu vydávat pravidelně *Zprávy o stavu kultury* (a to minimálně jednou za volební období). Nevýhodou jeho základního určení jako nástroje diskuse bylo, že *záměry a linie* neměly ekonomické vyjádření a nebyl stanoven ani legislativní plán pro jejich realizaci.

Se záměrem zmapovat situaci státu přistoupila vláda Miloše Zemana k analýze jednotlivých oblastí a resortů. Byla zadána *Osnova zprávy o vývoji české společnosti, oblast kultury 1990 – 1997*¹⁵, a proto přípravě vlastní *Strategie* předcházela v dubnu 1999 ještě *Sborník statí o kultuře v České republice po roce 1989*¹⁶, který jako práci kolektivu autorů vydalo MK ČR v redakci svého Informačního a poradenského střediska pro místní kulturu s úvodem ministra Pavla Dostála. Ve sborníku můžeme najít, dokonce hned v úvodním slově, i následná, poměrně vyhraněná, tvrzení:

„*Ve jménu depolitizace kultury a jejího odideologizování se rozbila kulturní infrastruktura obcí a místo její transformace došlo v mnoha případech k její likvidaci...Privatizace kulturních institucí a organizací přispěla ke komercializaci české kultury...ekonomický tlak má ve svém důsledku podobný efekt jako dřívější tlak ideologický...zákony byly od samého začátku koncipovány bez ohledu na potřeby kultury.*“

Naštěstí se obdobný negativistický tón do předkládaných koncepčních úvah nepromítl.

V roce 1999 předložil Pavel Dostál *Strategii účinnější státní podpory kultury* vládě ČR jako koncepci kulturní politiky v ČR. *Strategie* navazovala na materiál *Hlavní linie kulturní politiky*, který prošel veřejnou diskusí, již se zúčastnily profesní sdružení, odbory, kulturní instituce i orgány státní správy a samosprávy. Diskuse byla uzavřena na ministerském semináři a vláda, kde Dostál svůj materiál obhájil, dokument vzala na vědomí v dubnu 1999 a uložila ministru kultury jeho realizaci a dopracování s termínem do konce roku 2000. Dokument měl sloužit i jako komunikační nástroj mezi státem a všemi, kteří se na kultuře podílejí.

Základním cílem této kulturní strategie je vytvořit takový prostor pro občana, aby mohl realizovat svá práva zaručená *Listinou základních práv a svobod*¹⁷. V oblasti tvorby, distribuce, uchování a spotřeby kulturních statků rozeznává *Strategie* dvě základní sféry. Kulturní dědictví, kde některé „*kulturní statky nelze uchovávat bez omezení vlastnických práv*“, a sféru tvorby uměleckých děl, v jejichž spotřebě zpravidla „*není nucené omezení práv nutné*“. Toto rozlišení vedlo ke dvěma základním specifikacím distribuce finančních příspěvků (dotací). Zejména oblast tzv. živého umění (rozuměj: i divadla) se měla „*důrazněji a důsledněji finan-*

24_I. Divadlo v České republice po roce 1989

covat příspěvky z veřejnoprávních fondů“ – poněvadž tato strategie předpokládala, že v této oblasti nejde o „omezování práv“, nýbrž že distribuce příspěvků je „svěbytný rozhodovací proces, který by neměl být závislý na ingerenci státních orgánů, naopak by měl být výrazem samosprávy jednotlivých uměleckých skupin“. Tady poprvé oficiálně zaznělo na státní byrokracii neuvěřitelné liberální heslo „*umělci rozhodují sami o sobě*“ – aby se však posléze ne-realizovalo.

Hlavní cíle *účinnější státní podpory* byly pro oblast umění stanoveny takto:

- *Garantovat ochranu svobody tvorby a vytvářet podmínky pro využívání této svobody.*
- *Vytvářet podmínky pro realizaci kulturních aktivit občanů.*
- *Vytvářet podmínky pro decentralizaci rozhodování a pro přenášení rozhodovacích procesů mimo ingerenci orgánů státní správy.*
- *Vytvářet podmínky i pro nezávislost ekonomickou.*
- *Garantovat rovnost přístupu občanů ke kulturnímu bohatství.*
- *Garantovat svobodný přístup k informacím.*
- *Podporovat výchovu a osvětu v systému tvorby i užívání kulturních statků.*
- *Brzdit negativní vlivy komercializace kultury.*

Byly definovány i základní nástroje strategie (legislativní, ekonomické, institucionální, řídicí a metodické). Jako základní zákonné zmocnění státu (a stanovení jeho povinností) byla deklarovaná nutnost „*definovat v právním řádu veřejné služby v oblasti kultury*“.

Jako základní ekonomický nástroj je definováno „*vícezdrojové financování kultury*“. Ve výčtu podporovaných Programů však schází *Program na podporu profesionálních divadel*. Vedle kooperativního financování je vysloven záměr na změnu daňových předpisů, která by měla zvýhodnit podporu kultury, i podpora podnikatelských aktivit v kultuře daňovými úlevami a přímými příspěvky. Předpokládá se působení veřejnoprávních fondů v oblasti kultury včetně nových právních úprav.

Jako základní institucionální záměr bylo opět deklarováno odhodlání „*transformovat příspěvkové organizace na veřejnoprávní instituce*“. Pro samotnou distribuci finančních příspěvků (grantů) byly vyhlášeny některé podstatné zásady. Především, že „*grantové řízení je základním nástrojem pro financování kultury z veřejných rozpočtů*“. (Této zásadě však neodpovídá příprava ani realizace kap. 334 státního rozpočtu „kultura“, tedy vlastní rozpočtová politika MK ČR.) Byly koncipovány následné zásady grantového řízení (*in čl.11 Strategie účinnější státní podpory kultury*):

- „*Při rozhodování zásadně přihlížet k formě právní subjektivity předkladatele projektu...*
- *orgánu veřejné správy nepřísluší, aby posuzoval odbornou hodnotu předpokládaného výsledku projektu...*
- *veškeré rozhodování by mělo být založeno na tajném hlasování, jehož výsledky musí být přiměřenou formou zveřejněny...*
- *při rozhodování musí být v maximální možné míře vyloučen konflikt zájmů...*
- *při rozhodování o projektech musí být, za dodržení samozřejmého předpokladu vysoké odborné hodnoty, dosaženo i diversity (plurality)*“

V tezích, které jsou věnovány *profesionálnímu umění*, se praví, že *Program na podporu profesionálních divadel* bude transformován na grantový, založený na principu vícezdrojového financování. Prioritně budou z tohoto programu financovány projekty *nadregionálního významu*.

Takto založená koncepce kulturní politiky začala být realizována během roku 1999 a v průběhu roku 2000. Ale záměry *Strategie* byly praxí redukovány (a to i pro oblast českého divadla). Zprávu o realizaci *Strategie účinnější státní podpory kultury* a potom koncepci *Kulturní politika v ČR* přijala vláda v lednu 2001. Vláda ČR vzala na vědomí *Zprávu o postupu realizace Strategie účinnější státní podpory kultury* a pověřila ministra kultury vypracováním konečného znění a realizací *Kulturní politiky v ČR*. Oba dokumenty jsou ve většině svých 65 článků shodné, liší se však v některých detailech (často podstatných či zdánlivě jen formulačních rozdílech), které se přímo dotýkají oblasti tzv. *živého umění*, tedy i divadla.

Stejně zůstávají hlavní cíle i nástroje kulturní politiky. Znovu je zdůrazněno, že je „*nutno v právním řádu definovat veřejné služby v oblasti kultury*“. Materiál je už doplněn o funkci nově zřízených krajů. Někde dochází k mírným významovým změnám, např. „*přiměřená*“ účast občanů a občanských iniciativ na rozhodovacích procesech je zaměněna za „*aktivní a plnoprávnou*“, tedy za zesílenou formulaci. Ze třetí kapitoly se vytrácí termín „*vícezdrojové financování kultury*“ a je nahrazen výrazem „*kooperativní financování*“. I zde se jednoznačně požaduje zvýšení objemu výdajů státního rozpočtu na kulturu v kap. 334 na 1% výdajů celkového státního rozpočtu ve fiskálním roce. Je však zcela vynechán návrh na „*změnu daňových předpisů ve prospěch zvýhodnění darů na podporu kultury*“. Ministerstvo kultury se v tomto smyslu vzdalo všech iniciativ vůči ministerstvu financí. Vzápětí je totiž vypuštěn i původní článek *Strategie*, který měl „*posílit roli financování kulturních činností a projektů veřejnoprávními fondy*“ a současně navýšit jejich zdroje. Tím se vlastně rezignovalo na realizaci principu fondového financování kultury a umění.

Oproti *Strategii z Kulturní politiky* zmizel záměr *Transformace organizačně institucionální základny kultury*, konkrétně i návrh na „*transformaci vybraných příspěvkových organizací na veřejnoprávní instituce*“. Zůstal pouze okleštěný návrh „*právní úpravy postavení kulturních institucí v souvislosti s reformou veřejné správy*“. Současně ministerstvo kultury deklarovalo, že pro jeho oblast nevyhovuje Zákon č. 218/2000 Sb. o rozpočtových pravidlech a že navrhne svou právní úpravu. Zavázalo se v oblasti divadla nadále zřizovat Národní divadlo, Státní operu a Divadelní ústav.

V dotačních kritériích MK potvrdilo zásady, že nezáleží na právní subjektivitě žadatele, že orgánům veřejné správy nepřísluší posuzovat hodnotu a kvalitu projektů, že se rozhoduje tajně a rozhodnutí se zveřejňuje. A konečně, že bude vyloučen konflikt zájmu. Jako priority mají být posuzovány vysoká hodnota projektů a jejich diverzita. Zásady mají praktický význam pro vyhlašování každoročních grantových programů pro oblast divadla. Týkají se divadelní činnosti, jednorázových projektů, periodik, festivalů atd.

Odlišné jsou formulace o kulturní a autorské legislativě. Koncepce se přitom zavazuje ke kompatibilitě právních předpisů i jejich provádění v souladu s komunitárním právem ES.

V pasáži, která je věnována *profesionálnímu umění*, došlo jen k částečné změně. Shoda zůstává u „*naprosté svobody tvorby a její prezentace*“, stejně jako u „*podpory prezentace výsledků soudobé umělecké tvorby občanům*“. Ministerstvo kultury se dále zavazuje, že pro ty instituce (divadla), u nichž nebude po jejich transformaci zakladatelem, bude aplikovat výběrové grantové programy, určené na podporu jejich „*neziskové prezentační funkce*“. Vyslovilo i konkrétní závazek realizovat dále *Program podpory českých divadel*. Koncepce odstoupila od priority podpory „*výrazně nadregionálního významu*“. Vláda ČR prohlásila tento *Program* dokonce za svůj „*vkład do kooperativního financování důležitých profesionálních uměleckých institucí*“. V praxi to však vypadá tak, že každoročně se svádí zápas o pouhou realizaci tohoto Programu. Bývá částečně saturován až Poslaneckou sněmovnou při závěrečném projednávání rozpočtu, natož aby byl jedním z nosných pilířů vícezdrojového principu financování těch divadel, které plní veřejnou kulturní službu.

26_I. Divadlo v České republice po roce 1989

Koncepce kulturní politiky v tomto znění byla platná jako usnesení vlády – s tím, že řada bodů se nerealizovala a zůstala jen v deklaratorní povaze.

V dubnu 2003 vydala vláda překvapivě další *Prohlášení vlády o podpoře kultury*²⁵. Proběhlo mimo jakoukoliv pozornost veřejnosti. A není zřejmý ani smysl tohoto aktu. Vládní dokument má i zvláštní frazeologii: „*zážitky diváků a posluchačů nepochybně patří k podnětům, jež podporují kreativitu nás všech a mají své nezastupitelné místo v procesu celoživotního vzdělávání občanů...kulturou se výrazně lišíme od jiných států na planetě*“. Ale deklaruje, že vláda „*hodlá každoročně vyčleňovat na podporu kultury – včetně národnostních menšin – prostředky ve výši obvyklé ve státech EU*“. Proč jsou zde explicitně zmíněny národnostní menšiny, a ne třeba církve (od roku 1998 do roku 2003 vzrostly výdaje na církve o 500 mil. Kč. – skoro dvojnásobně – a podíl těchto výdajů na celkových výdajích MK ČR stoupl z jedné šestiny na jednu pětinu) či umění, není zřejmé. Vláda opět deklaruje *finanční prostředky pro kulturu ve výši obvyklé v EU*, ale trend rozpočtové politiky byl přímo opačný. Vláda se zavazuje „*připravit zákonnou úpravu podpory kultury, která založí vícezdrojové a víceleté financování kulturních projektů*“. Tento model financování je veřejně diskutován po celá devadesátá léta, včetně deklarací samotného ministerstva kultury. Veřejnou podporu danou zákonem má v České republice sport. Kultura a umění nepotřebuje jen „veřejnou podporu“, potřebuje především uznání své legitimacy jako veřejné služby. Potřebuje legislativní vyjádření priority této společnosti (na úrovni školství, vědy a výzkumu). A konečně vláda prohlašuje, že „*vytvoří model veřejnoprávní instituce v kultuře*“. Pokud však bude model *příspěvkové organizace* nahrazen jen modelem „*veřejnoprávní instituce*“ ze zákona, institucionální nehybnost se nepromění. Vláda dále vyzývá hejtmany, starosty a primátory k podpoře kultury. Problém je pouze v tom, že např. velká města ze svých rozpočtů dávají na kulturu kolem 5% a stát pouhých 0,5%. To znamená o řád méně. Takové výzvy městům a krajům nezní příliš přesvědčivě.

V České republice máme i Zákon o veřejné podpoře sportu. Z rozboru financování nestátních neziskových organizací (NNO či NGO) z veřejných rozpočtů za rok 2003 vyplývá, že sport je u nás nejvíce dotovanou „neziskovou“ oblastí. A to na všech úrovních veřejných rozpočtů. Od státu sport dostává 34% prostředků určených pro neziskovou sféru. Kultura jen 11%, třikrát méně. U krajů je poměr vyrovnanější, sport 32%, kultura 21%. Za to u obecních rozpočtů sportovní organizace získaly 54%, více než polovinu, a kultura pouze 15%.

Ministerstvu kultury se zalíbilo v zákonu o sportu a navrhlo obdobný právní předpis se stejným názvem: *Zákon o veřejné podpoře kultury a změně některých zákonů* (2005).¹⁸

Ve věcném návrhu tohoto zákona ministerstvo ještě v červenci 2003 vycházelo z vládou přijaté *Kulturní politiky*. Hodlalo posílit kooperativní a víceleté financování kulturních činností a projektů. Zákon měl také podpořit navýšení výdajů státního rozpočtu na 1%. Dále měl navrhnout právní úpravu postavení kulturních institucí, u nichž se zjevně předpokládala transformace příspěvkových organizací. Na základě vnějšího připomínkového řízení (zvláště ministerstva financí) ze dvou podstatných záměrů nezůstalo vůbec nic. Jako by vládní usnesení ke kulturní politice neexistovalo. Ministerstvo financí např. odmítlo princip rozpočtové kvóty pro kulturu a kultura svůj požadavek ustrašeně stáhla (rozpočtovou procentuální kvótu má jak ministerstvo obrany, tak ministerstvo zemědělství ve vztahu k závazkům vůči EU).

Z hlediska právního a ekonomického systému se pro kulturu a umění (a jejich instituce) nic nezmění. Kultura a umění přitom potřebují jiný přístup než sport a tělovýchova už ze samotné povahy věcí. Kulturu je třeba v prvé řadě deklarovat a legitimovat jako veřejnou službu, jako veřejně prospěšnou činnost. Navíc kultura nemá oproti sportu ani masivnější mimorozpočtový zdroj, jakým je Sazka. Pokud už potřebujeme zákon o kultuře (a většina evropských států ho

má, některé mají dokonce zvláštní zákony, např. o divadle, jiné financování řeší komplexně, nejen určením částky v zákonech o rozpočtu), nepotřebujeme jen „veřejnou podporu“, potřebujeme zákon, jenž explicitně řekne, že kultura je prioritou společnosti. A definuje, kdy a za jakých podmínek je kultura veřejnou službou a umění veřejně prospěšnou činností. Odtud se teprve dá odvodit legitimita výdajů veřejných rozpočtů.

Státu a krajům se tímto zákonem zakládá povinnost vypracovat kulturní politiku. Ale už nic se neříká o tom, že tyto dokumenty (kulturní politiky, kulturní strategie, kulturní plánování) mají v prvé řadě obsahovat určení zdrojů veřejné podpory, způsoby rozhodování, metody distribuce finančních prostředků. A konečně i jejich evaluaci, tedy vyhodnocení efektivity jejich vynaložení. Z návrhu zákona vypadl také princip možné kooperace veřejných rozpočtů (tzn. faktické vícezdrojovosti) na bázi smluvního rámce (s principem parity či proporcionality) mezi státem a kraji (případně i městy). Metoda, která rovněž funguje v řadě evropských zemích, právě na základě daném legislativou. O případné kooperaci veřejného a soukromého sektoru v této sféře nemluví. Zákon neurčuje ani přirozené priority podpory, které jsou standardem v zemích EU, jako je diverzita, princip rovných příležitostí, hodnota projektu, inovační prvky, schopnost kooperace či sociální funkce.

Ze záměru s transformací právní a ekonomické podoby kulturních institucí a uměleckých útavů si stát ponechal jen obnovené oprávnění při zacházení se svými příspěvkovými organizacemi. Transformace je definitivně vzdána. Ani za socialistické vlády se v případě nového zákona neprosazují evropské standardy veřejné kulturní služby, které by společnost mohla akceptovat a které by následně bylo obtížné měnit.

Kde jinde než v zákoně má být artikulace požadavku 1% státního rozpočtu na výdaje na kulturu. Ovšem to by se také musel artikulovat tímto zákonem i požadavek na státní rozpočet. Kde jinde mají být rozsáhlejší daňové úlevy pro právnické i fyzické osoby, kde jinde se mají definovat i jiné než státní zdroje (a fondové financování), jako jsou loterie, zakládání fondů a nadací, příjmy za televizní a rozhlasové licence, zdanění hazardu či pornografie ve prospěch kultury, přímý podíl kultury na turistickém průmyslu, skutečné otevření sponzoringu pro kulturu a umění soukromému sektoru. Jestliže už se něco jmenuje *Zákon o veřejné podpoře kultury*, přirozeně zde mělo být alespoň obsaženo, kdo tuto podporu poskytuje, proč ji poskytuje, v jakém rozsahu, v jaké výši a objemu, za kolik a za jakých podmínek, jakým způsobem a komu.

aktivity divadelní komunity

V osmdesátých letech skupina divadelníků kolem studiových divadel často a veřejně argumentovala heslem E.F. Buriana „*divadlo patří těm, kteří ho vytvářejí*“. Smysl takové argumentace byl jednoduchý. Divadlo nepatří nomenklatuře, divadlo nepatří straně, ani státu. Za heslem se skrývalo úsilí narušit monopol státu na zřizování a provozování divadla. Tehdejší divadelní systém byl nesmyslný a nesnesitelný. I proto zaznělo volání po odstátnění v kultuře po listopadu 89 tak rychle a silně.

Divadlo je však drahá záležitost, a tak se vzápětí objevila otázka: *kdo bude divadlo platit?* Odpověď mnohých zněla jednoznačně: *no přece stát!* Od jara 1990 se z prostředí kultury a umění ozývaly požadavky na zvláštní režimy zacházení: umělecké peníze už od 40 let, umělecké časopisy za státní peníze, statut umělce jako povolání, zvýhodněné nájemné z ateliérů, sociální pojištění, úlevy na daních atd. Požadavky byly často nastolovány i s „citovým vydíráním“, s odkazy na roli umělců a divadelníků během „sametové revoluce“. Média šířila ultimativní požadavky: stát je povinen tomu dát divadlo, jiného nechat točit jeho scénář, stát je povinen mít nakladatelství, orchestry, státní film a státní Barrandov.

28_I. Divadlo v České republice po roce 1989

Na jaře 1990 se ustavila Divadelní obec, která měla zastřešovat jednotlivé profesní spolky (scénografy, tanečníky, loutkáře atd.). Současně vznikla i Herecká asociace jako profesní a odborový syndikát herců. Později, až v roce 1993 byla založena Asociace ředitelů profesionálních divadel. Divadelní obec a Herecká asociace se dostaly do řady konfliktů při řešení různých kauz, jako bylo např. znovuotevření Divadla Za branou, působení Laterny magiky, přeměna Divadla E.F. Buriana na Divadlo Archa, spory o Divadlo Na zábradlí, spor uvnitř Národního divadla mezi velkým uměním (tradicí) a tzv. sklepem (studiovými divadly), i ohledně konkurzů na místa ředitelů divadel atd. Obecně se dá říci, že Divadelní obec se snažila zastávat axiologická hlediska (např. prosazovala do čela divadel výrazné osobnosti), kdežto Herecká asociace přirozeně hájila své legitimní zájmy: stálé pracovní smlouvy, stabilitu hereckých souborů, mzdové a honorářové nároky.

Vliv Divadelní obce po roce 1993 postupně slábnul a redukoval se vlastně jen na tři aktivity (Mezinárodní festival Divadlo, Ceny A. Radoka a vydávání časopisu Svět a divadlo). Přesto je na tomto místě třeba připomenout deset požadavků, které obsahovalo *Prohlášení Divadelní obce ke státní politice v oblasti divadla* již 27. června 1990. V jeho záhlaví se praví, že:

„Federální parlament a Česká národní rada mají stanovit zásady kulturní politiky v oblasti umění tak, aby neomezovaly svobodu umělecké tvorby.“

Dále se prohlašuje, že je třeba:

- „vyhlásit podpůrné rozvojové programy, které budou veřejné a transparentní“;
- „proměnit strukturu Ministerstva kultury a převést rozhodování o věcech uměleckých mimo ministerstvo“;
- „vytvořit institucionální předpoklady pro konfrontaci zájmů divadelních umělců a zájmů státu“;
- „ustavit fondy a nadace, jejichž prostřednictvím stát může definovat svoje zájmy“;
- „poskytovat finanční prostředky prostřednictvím soutěže, která vede k ekonomickému chování“;
- „spravovat divadla prostřednictvím správních rad“.

Existovalo přesvědčení, že:

„ve státní politice nelze vycházet z toho, jak vypadají divadla dnes (po čtyřiceti letech státem regulované divadelní sítě), ani z představ jejich nynějšího personálu...na divadelní umění nelze vztahovat pouze hlediska ekonomická a hlediska komerční rentability...divadlo je nadregionální fenomén, právo ucházet se o podporu státu vzniká všude“.

A už tehdy byly vysloveny následné požadavky:

„Legislativa musí připravit daňové zákony, které by umožňovaly nepřímou ekonomickou podporu kultury a umění prostřednictvím odpisů podnikatelských subjektů, a také předložit zákony o nadacích a neziskových organizacích.“¹⁹

Nelze tedy říci, že by se na počátku transformace nepodnikl žádný pokus definovat její koncepci. Počátek devadesátých let však české divadlo provázela řada mediálních kauz (např. zmíněný spor Národního divadla o provozní budovu s firmou Themis, spor o Divadlo Labyrint v souvislosti s restitucí Švandova divadla, spor o rozsah a podobu mimosoudních rehabilitací atd.). Morální rehabilitací byl např. návrat Jana Grossmana do čela Divadla Na zábradlí či rehabilitace Krejčova Divadla Za branou in extenzio včetně rozpočtu, původního prostoru atd. Už 17.2. 1990 tehdejší ministr kultury Milan Lukeš píše v souvislosti s návraty uměleckých osobností z emigrace, že „příslušnost k českému umění se nevymezuje místem bydliště“ a že „umělci zbavení československého občanství mají nárok na to, aby jim s omluvou bylo opět nabídnuto“²⁰ a pokud v cestě jejich návratu stojí starosti existenční a sociální, je morál-

ní povinností státu je řešit. Praxe se ukázala složitější než tento záměr. Problémy takových návratů vznikaly obyčejně od potíží, které nastaly třeba kolem bytů (původní, pokud šlo o vlastnictví, byly zabaveny státem a rozprodány, pokud šlo o nájmy, smlouvy byly okamžitě rušeny) až po často nenaplněovaná očekávání vlastních uměleckých příležitostí autorských či interpretačních.

Navíc samo české divadlo se ocitlo počátkem devadesátých let v krizi. Ve srovnání roku 1989 s rokem 1991 klesl počet diváků v českých divadlech o dva miliony návštěvníků. Je zvláštní, že za této situace se divadelním systémem (koncepti, politikou, financováním, plánováním, strategií, modelem, legislativou) nezabýval dokonce ani dobový odborný tisk, tzn. Scéna či Divadelní noviny. Nevytvářel se tak veřejný prostor pro diskusi o divadelním systému, konzistentní koncepci či o funkčních modelech českého divadla. Nebyla vyslyšena výzva systematika Petra Scherhaufera, režiséra Divadla Na provázku z rozhovoru²¹, který s ním vedl šéfredaktor Světa a divadla Karel Král, a který nazval titulkem „*Divadlo vyletělo z elektriky*“ – výzva, abychom analyzovali „*fenomén divadla v rychle se měnící společenské situaci*“ na základě zkušeností Portugalska či Španělska z přechodu od totalitního režimu k demokracii.

Časopis Svět a divadlo se vztahem státu a kultury systematicky začíná zabývat až od roku 1994. Přinesl řadu příkladů divadelních systémů a modelů (Anglie, Holandsko, Vlámsko, Německo, Maďarsko), na jeho stránkách byla často frekventovaná i situace slovenského divadla a konečně přinesl i srovnávací studie zemí EU.

Přes řadu konkrétních lokálních, věcných či personálních konfliktů probíhal však po celou první polovinu devadesátých let spor zásadnější povahy: zda je potřeba zvláštní legislativní norma v podobě divadelního zákona, nebo zda stačí pro utváření přirozeného divadelního prostředí legislativa, která na jedné straně definuje neziskový sektor a na straně druhé ustaví standardy pro divadelní podnikání.

Divadelní legislativu striktně požadovaly hlavně odborové svazy. Kromě Herecké asociace i Odborová asociace divadelníků či Konfederace umění a kultury. Byla to vzrušivá doba zakládání různých Rad a Výborů na obranu kultury, parlamentů kultury, dokonce i pokusu o založení politické „kulturní“ strany. Vyšla také *Bílá kniha na obranu kultury*²². Například i zrušení zvláštní 3% daně z honorářů, která plynula za socialismu do kulturních fondů (Českého literárního fondu, Českého hudebního fondu a Fondu výtvarných umělců) bylo interpretováno rovnou jako „*likvidace české kultury*“. Převažující premisou obdobných aktivit bylo rovněž přesvědčení, že demokratické společenství má vůči umělcům své závazky.

Na druhé straně stál názor, který nejlépe vyjádřil tehdejší ministr kultury, spisovatel Milan Uhde: „*česká kultura je zralá pro svobodu.*“ Legitimní byla i otázka, která byla vyslovena v květnu 1990: „*Obrana kultury! Proti komu?*“²³ Iniciativy divadelníků měly často roztodivnou povahu: např. v prosinci 1989 vydává Stávkový výbor Národního divadla doporučení všem divadlům k omezení nedělních pořadů pro děti a mládež, aby „*církev mohly promlouvat k těm nejmenším*“. Už na konci roku 1989 se objevila petiční akce za postavení Studentského národního divadla na letenské pláni.²⁴ V březnu 1990 zase mluvčí Divadelní obce publikují výzvu na vyvlastnění majetku komunistické strany (in Scéna) a dokonce zákazu KSČ (in Mladá fronta), i za cenu nové generální stávky²⁵.

Pro tržní prostředí, které u nás – po malé a velké privatizaci – začalo fungovat, divadlo nedostalo standardní mechanismy. Proto i II. kongres Divadelní obce (21.4.1991) přijal usnesení, že se do konce roku 1991 se skupinou poslanců ČNR a v kooperaci s MK ČR připraví „*legislativní koncepce pro divadelní činnost*“. Z přežívajícího socialistického zákona o divadle měly jistou životnost jen dva paragrafy. Jeden ustavoval povinnost vypisovat konkurzy na vedoucí místa. Tato novelizovaná část – která paradoxně začala platit od 1. ledna

30_I. Divadlo v České republice po roce 1989

1990 – měla své oprávnění jako obrana proti komunistické nomenklatuře. Po listopadu 1989 však mohla začít působit i kontraproduktivně. V Praze se dařilo konkurzy většinou řešit kompetentně (na principu osobnostním), na mnoha mimopražských scénách však tvůrčí osobnosti zůstávaly mimo mechanismy konkurzů, takže se prosadil princip *status quo* ve smyslu uměleckém i správním. Svou roli sehrála i nostalgie, snaha o jakousi restauraci 60. let i nostalgie po úspěšném (rozuměj: hereckém) divadle. Ale často vítězil i prostý populismus. Místo očekávané dynamické proměny se zhruba potvrdila divadelní síť tak, jak se utvářela po roce 1945.

Druhým paragrafem novely, jehož realizace přicházela v úvahu, byl nutný souhlas ministerstva kultury s případným zrušením stálého divadla. To se stalo například v Kolíně a Teplicích. Michal Prokop, jako náměstek ministra kultury²⁶, poukázal v roce 1993 na paradox tohoto paragrafu: ministerstvo nemělo žádné mechanismy ani finance pro realizaci garancí v případě odepření svého souhlasu se zrušením divadla. Města se stala v případě divadel rozhodujícími subjekty jejich správy i jejich financování. Stejně tak Prokop konstatoval, že vzhledem k chybějící legislativě neziskového sektoru neexistuje ani možnost transformace příspěvkové sféry. Naopak trvají naprosto nevyhovující rozpočtová pravidla. V roce 1997 už jako předseda parlamentního výboru pro školství, vědu a kulturu opět jen „konstatuje“, že se za ty roky nic nezměnilo a nic nepohnulo.²⁷

Už počátkem roku 1990 zformuloval Petr Oslzlý nejen svou představu Národního divadla jako budovy, do které jen zájždějí kvalitní inscenace různých divadelních souborů, ale současně deklaroval i bojové heslo „*uchránit všechny stávající prostory pro divadlo*“.²⁸ Ochrana či obrana jsou však vždy slabé pozice, a navíc praxe prokázala, že zbytečné. Zanikly sice soubory oblastního divadla v Kolíně a operety v Teplicích, nezanikly však tyto divadelní budovy. Současně se v Praze (a také v Brně, ale i v dalších městech) objevuje několik nových divadelních prostorů (Divadlo v Celetné, Dejvické divadlo, Divadlo Ponec, Divadlo Na Fidlovačce, Alfréd ve dvoře) a řada nových divadelních souborů (v Praze např. Kašpar, CD 94, v Brně 7 1/2, Skleněná louka, Divadlo Bolka Polívky, v Ostravě Aréna). A konečně se po dlouhé době i v našich zemích začíná opět provozovat divadlo na komerční bázi (např. Divadlo Ta Fantastika a řada muzikálových produkcí) bez jakýchkoliv vazeb na veřejné zdroje. Snad i divadelníci si začali uvědomovat, že diverzifikace divadla (a ne jeho unifikace) je vlastní podmínkou jeho přirozeného rozvoje. Výsledkem veřejných iniciativ (viz konference o Národním divadle, 25.11. 1990) byla i částečná reorganizace ND, osamostatnění Státní opery a Laterny magiky, větší autonomie jednotlivých souborů a konečně jmenování Rady Národního divadla a jeho nového vedení.

Po celá devadesátá léta bylo leitmotivem české kulturní veřejnosti konstatování „*absence kulturní politiky státu*“. S tím tlakem se potýkala řada polistopadových ministrů kultury, počínaje Milanem Lukešem. V první etapě (po funkčním období Lukeše a Uhdeho) se realizovala *desocializace, odstátění, decentralizace a privatizace* zvláště v oblasti kulturního průmyslu (nakladatelství, média, film atd.). Kulturní politika sice nebyla písemně formulovaná, byla ale zjevná. V dalším funkčním období (ministrů za KDU-ČSL) se absence závazného dokumentu, který by deklaroval kulturní politiku státu, však stává stále větším problémem. Taková deklarace může mít jen dvě základní funkce: stanovit priority, a tím definovat veřejný zájem, a současně rozhodnout o objemu a způsobu alokace finančních prostředků do oblasti kultury. V tomto smyslu došel nejdále Pavel Tigrid se zmíněnou *Bílou knihou* (1996). Do té doby se většina veřejných diskusí a polemik nesmyslně točila hlavně kolem samotné existence ministerstva kultury. (K tomu ostatně přispěl sám Tigrid při své inauguraci.) Zásadní otázky vztahu státu a kultury se pokoušel zodpovídat jen levicový tisk (zvláště Právo) a publicisté z jeho okruhu (A.J. Liehm, A. Koenigsmark, P. Dostál). Jejich

řešením byl paternalismus a modelovým vzorem socialisticky otevřená náruč francouzského státu.

V diskusi *Na rozcestí*²⁹ se paradoxně k burianovskému heslu po letech vrátil, ale z fundamentálních liberálních pozic, Milan Lukeš: „*Město ani žádná jiná politická nebo správní instituce není od toho, aby rozhodovala, jestli divadlo bude nebo nebude, aby ho rušila nebo zakládala. Divadlo stejně jako jiná umělecká činnost má oprávnění jen potud, pokud se zřizuje a ruší sama. To je nutné připustit v plném, systémovém rozsahu*“. Takto definovaná pozice je jasná a zřetelná – divadla jsou samostatné právní subjekty s autonomní správou. Musí se tedy zrušit tradiční (přičemž jde o tradici nedlouhou, jejíž počátek najdeme v Čechách a na Moravě až ve 30. letech minulého století) role *zřizovatele* (ať města, okresu, kraje, státu). V tomto modelu veřejný subjekt o divadle nerozhoduje, pouze na něj přispívá. „*Existence divadla není věcí politického rozhodnutí, ale veřejného zájmu*“, říká (a později v dalších svých statích i píše) Lukeš tamtéž. V téže době napsal Pavel Tigrid: „*Stát rozhoduje o tom, jaký objem bude poskytnut v oblasti kultury, ale už nerozhoduje o tom, komu a kterým institucím budou tyto prostředky poskytnuty a podle jakých kritérií*“.³⁰ Těchto předsevzetí a maxim se však divadlo ani od sociálně demokratických exekutiv nedočkalo.

Kulturní instituce (divadla i divadelníci) zhruba od roku 1993 začaly doplácet na jednoduchou filozofii státního rozpočtu, kterou se stala restrikce. Vycházela z teze, že ekonomika státu prochází základními změnami (s nutnými transformačními náklady), které však nastartují příští růst hrubého domácího produktu. Rok či dva vydržíme, pak vyrovnáme vnitřní zadluženost resortu, začneme investovat a otevřeme rozvojové grantové programy. V témže roce Asociace ředitelů profesionálních divadel ve svém ustavujícím dokumentu požaduje vyřešit „*převod majetku ze státu, zákon o nonprofitních organizacích a transformaci příspěvkové sféry*“. Ani města sama v té době však ještě neznala podmínky převodu majetků do své správy a očekávala, podle náměstka pražského primátora J. Exnera, převod příspěvkových organizací, tj. také divadel, na *veřejně prospěšné podniky*.³¹

Přišel však rok 1997 se svými dvěma „balíčky“ a pocit dočasnosti a očekávání se proměnil v únavu a trvalý stav. Právě resort kultury na delší restrikce nebyl připraven a nebyl ani schopen artikulovat, že za určitých podmínek (0,7% státního rozpočtu do kapitoly „kultura“ včetně církví) dokáže zajistit jen část veřejností požadovaných kulturních služeb a že za těchto podmínek neumí udržet ani některé kulturní standardy.

Ve smyslu proměny financování kulturních aktivit nelze pominout *Návrh modelu státního financování profesionálních divadel*, který byl vypracován na bázi Divadelního ústavu (jako metodiku pro MK ČR na základě zadání nám. ministra V. Koronhályho), jehož obecné principy a strukturu grantového systému publikoval v roce 1997 Josef Herman a Karel Král³². Šlo o první ucelený a komplexní model systému u nás. Na návrhu spolupracovali Y. Kreuzmannová, O. Černý a J. Marek.

Cílem bylo vytvořit transparentní rozhodování o státních dotacích, zajistit k nim stejný přístup bez ohledu na druh právní subjektivity, umožnit vícezdrojové financování a kompetentní rozhodování. Strategií bylo oddělit kulturu od státních zásahů prostřednictvím třístupňovitého systému grantových rad a oborových komisí. Návrh strukturoval granty na *kontinuální, víceleté, jednoleté a jednorázové*. Předpokládal i instrument půjček. Obsahoval i sofistikovaný bodovací systém s vytvořeným prostorem pro arbitrážní posuzování umělecké či odborné kvality. MK neakceptovalo návrh v celku – jeho realizace by znamenala zásadní překročení pravidel, návyků, mechanismů a stereotypů – přesto *model* inicioval koncepci i technickou realizaci následného Programu pro podporu profesionálního divadla či ministerské (případně i některé městské) granty.

32_I. Divadlo v České republice po roce 1989

Je ale také pravdou, že stát v počátcích transformace realizoval i u svých organizací dva správné systémové kroky směrem k odstátnění. Kroky, které umožnily omezit jeho dirigismus. U předních národních institucí založil správní rady, i když jejich kompetence neměly oporu ve stávající legislativě. Kompetentní poradní orgány byly založeny u Národní galerie, Národní knihovny, Národního divadla i České filharmonie. V okamžiku, kdy však rady rozhodly v rozporu s názory ministra (šlo vždy o personální otázky: obsazení funkce generálního ředitele NG, konflikt šéfdirigenta a generálního ředitele ČF a později o obsazení uměleckých šéfů ND), tak různí ministři (Kabát, Tigrid a konečně i Dostál) reagovali stejně. Neakceptovali názor a doporučení rad, rozhodli jinak, a rady výrazně proměnili či dokonce rozpustili. Takový postup samozřejmě celý princip (oslabování úlohy státu v uměleckých otázkách) zpochybnil a oslabil.

Druhým pozitivním krokem bylo založení Státního fondu pro kinematografii a Státního fondu kultury v roce 1992. Realizace tohoto fondu byla však katastrofická (ovlivněn hlavně krachem loterie, kdy dluh fondu dosáhl částky kolem 280 mil. Kč) a fond namísto aby byl pro umění zdrojem mimorozpočtových prostředků, musel řešit svou zadluženost. Hned zpočátku tím byl narušen (a zpochybněn) podstatný prvek fungujícího kulturního systému, kterým je vícezdrojové (kooperativní) financování a do něhož vstupují i jiné zdroje než státní rozpočet.

Vedle státu, který na přelomu století dospěl konečně přece jen k formulaci zásad kulturní politiky, je nutné připomenout kulturní koncepce či kulturní politiku měst, z nichž nelze pominout inspirativní, v mnohém iniciační a kompetentní, dokument kulturní politiky města Plzně (*Návrh koncepce kulturní politiky města Plzně, Magistrát města Plzně, 2000*) či snahu o systémovou změnu správy a financování divadelního systému v Praze.

Významný byl vklad i osobností nezávislé scény jako Yvony Kreuzmannové-Novákové, zejména její platformy Tanec Praha, kterou založila jako renomovaný mezinárodní festival, a Ondřeje Hrabu s jeho realizací nového divadelního modelu v Divadle Archa včetně aktivit IETM (Informal European Theatre Meeting).

Ostatně vedle dokumentů Divadelní obce je Kreuzmannová i autorkou prvního ucelenějšího materiálu k problematice divadelní kultury (1993). Byl zpracován: „z iniciativy nezávislých umělců z oblasti taneční a divadelní tvorby“, aniž je patrné, koho tato iniciativa zahrnovala. Nesl název *Aktuální problémy české divadelní kultury a podněty k jejich řešení* a už tenkrát požadoval:

*„adaptaci daňové soustavy, fond pro nezávislé aktivity a grantový systém, flexibilní rozpočtovou politiku, zákon o neziskových veřejnoprávních subjektech, statut umělce ve svobodném povolání, podporu exportu našeho umění a umělců“.*³³

Připomínám to proto, že je zřejmé, jak se některá témata přes deset let vytrvale vracejí. V tomto smyslu odkazujeme i na dvě konference, které ve spolupráci s Tancem Praha (tzn. opět s Y. Kreuzmannovou) pořádalo Divadlo Archa (tzn. Ondřej Hrab): *Kultura-umění-perspektivy* v roce 1997³⁴ a *Proměny evropské kulturní politiky* v roce 1999³⁵, zde ve spolupráci s Divadelním ústavem. Tématem konference *Kultura-umění-perspektivy* měla být legislativa a ekonomika kultury v České republice a možné cesty transformace. Toto jsou závěry konference:

1. Zformulovat státní kulturní politiku (včetně budoucích způsobů finanční spolupráce státu).
2. Řešit transformaci rozpočtových a příspěvkových organizací ve vazbě na problematiku vyšších územně-správních celků a přerozdělení příjmů z daní do veřejných rozpočtů.

3. Řešit transformaci ROPO (zkratka zavedená MF ČR pro rozpočtové a příspěvkové organizace) samostatnou právní úpravou v souvislosti s připravovanou změnou rozpočtových pravidel a hospodaření s majetkem státu, zejména s ohledem a na upřednostnění deetatisace, tj. odstátnění v dané oblasti před použitím stávající právní úpravy pro privatizaci.
4. Zakotvit do právního řádu nový typ kulturní organizace: veřejnoprávní instituce.
5. Novelizovat Zákon o obecně prospěšné společnosti č. 248 Sb. 1995, zvláště s přihlédnutím k paragrafu 18 odst. 2 o podpoře činnosti o.p.s. jen z jednoho veřejného zdroje.
6. Přijmout pravidla zřetelně definující pojmy grant, dotace, příspěvek.
7. Přijmout principy vícezdrojového a víceletého financování.
8. Prosazovat princip transparentního hospodaření s příspěvky i poskytování těchto příspěvků.
9. Realizovat dle Ústavy a Listiny základních práv a svobod právo na informace, když je prakticky nemožné získat úplnou a přesnou informaci o toku finančních prostředků v kulturním sektoru včetně divadelního systému.

Konfrontace těchto závěrů s realitou roku 2006 je zajímavá:

Kulturní politika státu byla zformulována v období 1999-2000. Vedle grantových programů MK ČR definovalo i Program podpory profesionálních orchestrů a divadel. Není zatím definována kooperace státu, krajů a měst. Jen část příspěvkových organizací byla převedena na kraje a jen částečně byla ve prospěch krajů řešena alokace daní. Samostatná legislativní úprava transformace neexistuje a ani se nepřipravuje (mimo Zákona o veřejné podpoře kultury). Města v některých případech divadel přistoupila k transformaci příspěvkových organizací na obecně prospěšné společnosti či společnosti s ručením omezeným. Nebyl ustanoven žádný nový typ veřejnoprávní instituce. Uvedené důvody k novele Zákona o o.p.s. jsou zatím nedostačující, jinak je samozřejmě cit. paragraf 18 v rozporu se zásadami kulturní politiky státu a diskriminuje tento typ neziskové organizace. Praxe však naproti tomu ukazuje, že o.p.s. umějí čerpat na různé projekty finance z různých veřejných zdrojů. Principy víceletého financování jsou postupně přijímány nejen grantovými systémy státu, ale i některých měst. Pro princip kooperativního financování chybí spíše vytvoření smluvních závazků mezi státem a kraji na straně jedné a městy na straně druhé než určení tohoto principu zákonem. Realizace transparentnosti a kontroly užití příspěvku z veřejného zdroje předpokládá možnost kontroly v rozsahu financování celé hlavní činnosti žádajícího subjektu a nejen v rozsahu poskytnutého příspěvku. A to naráží na řadu právních překážek, které jen částečně může nahradit kvalitní smluvní vztah mezi poskytovatelem a příjemcem. Právo na informace se daří realizovat vydáváním výročních zpráv MK ČR i magistrátů, včetně inovace statistického sledování divadelního systému. Schází však komplexnost údajů od respondentů, která by následně umožnila sledovat a rozlišit financování oboru či oblasti včetně soukromého sektoru a soukromých zdrojů. Schází i legislativa, která umožní v případě provozování divadla rozlišovat v soukromém sektoru mezi komerčním segmentem a neziskovou sférou.

Konference rovněž ustavila pracovní skupinu z respektovaných a kompetentních osobností kulturního života a umělecké sféry, která měla za úkol spolupráci s vládními a zákonodárnými institucemi. Předpokládala se přímá účast ministerstev kultury i financí, ale i Poslanecké sněmovny. Zástupci skupiny se ještě v červnu 1997 účastní panelu MK pro přípravu kulturní a legislativní strategie. Pak však tato iniciativa zaniká. Paralelně ztrácí na významu i Rada uměleckých obcí ČR, která byla založena na počátku 90. let jako zastřešující a reprezentativní orgán uměleckých a kulturních spolků a sdružení. Ambiciózní orgán působil zprvu jako partner ministerstva kultury či přímo ministra. Paternalistické názory (hlavně z řad filmařů jako byl J. Krejčík, V. Chytilová a další), stejně jako nepokryté lobistické tla-

34_I. Divadlo v České republice po roce 1989

ky způsobily, že zvláště ministr Tigríd přestal pokládat Radu za svého partnera, a tím (ale i pro různorodost zájmů) se její funkce vyprázdnila tak, že přestala fungovat i jako vzájemná komunikační platforma uměleckého společenství. Rada uměleckých obcí se aktivizovala až v poslední době s proměnou svého vedení a mj. i v souvislosti se vznikem pozitivní *Initiativy 1% pro kulturu*.

Je třeba na tomto místě zmínit, že řada takových aktivit byla přes celá 90. léta více či méně skrytým partikulárním lobováním, které většinou směřovalo k Poslanecké sněmovně. Vzorovou ukázkou byla snaha ředitelů velkých vícesouborových divadel za podpory primátorů Ostravy, Brna a Plzně dosáhnout přes parlament na specifickou dotaci (usnesením rozpočtového výboru Parlamentu ČR č. 550 z 23. 11. 1995 bylo MK ČR pověřeno vypracováním koncepce *Programu podpory českých divadel*, na jejímž základě byla ve státním rozpočtu pro rok 1996 navýšena kapitola 334 – kultura o 80 mil. Kč, účelově určených „pro vícesouborové a nadregionální soubory na neinvestiční dotace a příspěvky“, Program pro podporu profesionálních divadel poprvé ministerstvo kultury vyhlásilo pro rok 1996). Modelovým příkladem těchto aktivit je permanentní iniciativa Y. Kreuzmannové, které se podařilo v dotačních programech vymezit tanec vůči divadlu a umožnit tak oboru zvláštní finanční režim. A za negativní příklad je možné naopak pokládat úspěch ředitele Městského divadla v Brně Stanislava Moší při získání státní investice na vybudování nové muzikálové scény v okamžiku, kdy nebyly finance na rekonstrukci historické brněnské Reduty.

Stálé zprostředkování zahraničních zkušeností v první polistopadové dekádě (v konzultačních a poradenských podobě zvláště holandských partnerů prostřednictvím programu Matra a programů pro podporu umění Nadace Open Society Fund, ale i v podobě častého hostování zahraničních skupin a díky aktivitám institucí jako British Council, Pro Helvetia, Goethe Institut, Francouzský institut atd.) včetně podpor publikační činnosti, organizací konferencí, seminářů a dílen napomáhalo českému divadlu (i exekutivě) přesahovat své hranice. Tyto zahraniční nadace pro rozvoj českého divadla během 90. let a praktickou podobu „kulturní politiky“ uvolňovaly značné finanční prostředky. Jako příklad uveďme Open Society Fund:

„Program Nadace OSF měl svou podporu zaměřenou na aktivity začínajících umělců, na budování nezávislých uměleckých sítí, spolupráci s „neatraktivní zeměmi“ bývalého komunistického bloku. Stál u projektů „na zelené louce“ od filmových a divadelních festivalů až po výtvarné projekty. Jenom v oblasti performing arts to znamenalo podporu okolo 400 projektů jednotlivých umělců a skupin, asistenci při založení neziskových organizací, a to zejména v prvních letech fungování, zprostředkování mezinárodní spolupráce pro umělce a organizace, prezentace českých umělců v zahraničí...financování inovativních, progresivních aktivit nebo aktivit, které jsou interdisciplinární atd.“³⁶

Granty pro podporu umění a kultury OSF však v roce 2003 ukončil. Na činnost Nadace OSF svým způsobem navazuje výchovně, informační a vzdělávací centrum ProCulture, které bylo založeno na jaře stejného roku. Za cíl si klade zvyšovat kapacity a profesionalitu kulturních organizací. Koncept vychází z interpretace kultury jako integrální součásti rozvoje občanské společnosti.

V předvečer zasedání Mezinárodního měnového fondu a Světové banky v Praze v září 2000 se uskutečnila mezinárodní konference *Ekonomika a kultura – partnerství pro 21. století*³⁷, kde vztah ekonomiky a kultury byl pojmenován jako „partnerství“. Konference se šla z iniciativy obecně prospěšné společnosti Praha 2000, která byla založena pro realizaci projektu Praha – Evropské město kultury. Zasedání otevřel primátor Prahy i ministr kultury. Nadále však probíhalo až za ostentativní neúčasti naší politické reprezentace přesto, že vstupní příspěvky měli viceprezident Světové banky či státní tajemníci pro kulturu Spolkové republiky Německo a Nizozemí. V panelech (např. *Rozvoj kulturních zdrojů – globální per-*

spektiva, Města jako kulturní zdroje či *Účast na kultuře jako faktor ekonomického a sociálního rozvoje*) vystoupila řada mezinárodně renomovaných a kompetentních osobností. (Neúčast naší politické sféry je symptomatická pro obdobné aktivity po celá 90. léta, a to v celé šíři politického spektra.) Konference reflektovala, jak se globálně začíná proměňovat názor na ekonomiku. V paradigmatu tržního systému přestává být chápána jako matematický model minimalizace nákladů a maximalizace zisku. A ekonomika sama dostává přívlastek *kulturní*, protože právě kulturní chování ekonomiky přináší v delší časové perspektivě větší zisky a menší náklady.

Pro inovaci kulturní politiky našeho státu přinesla konference několik základních argumentů (i když v podobě hesel):

„Kultura je integrální součástí vzdělání, ovlivňuje stabilitu politického systému a minimalizuje sociální napětí, je nástrojem identity a integrace státu, národa, regionu, místa a také jazyka, přináší prokazatelné multiplikační efekty a objektivní ekonomické a společenské zisky.“

Konference měla také za cíl ustavit dialog mezi politiky a představiteli finanční sféry s kulturní i uměleckou obcí. To se nestalo. V průběhu poslední dekády minulého století u nás došlo k postupnému „ochlazování“ vztahů kultury a politiky – institucionálnímu i personálnímu – v míře, která po současnost vytvořila až zdánlivě nepřekročitelnou bariéru. Analýza sociologických i psychologických příčin této „nekomunikace“ by sice byla produktivní, ale není naším tématem.

Rovněž z hlediska divadelního systému je totiž nutné přesvědčit veřejnost (i mimo politickou sféru) o tom, že:

„Kultura není jen finanční břítně dotací, nepotřebuje „etikou“ ochranu před trhem, není předmětem soukromého zájmu, její financování není jakýmsi morálním imperativem“, ale že naopak: „kultura je integrovaným systémem kulturního dědictví, živého umění i kulturního průmyslu, je ekonomickým nástrojem i kapitálem, schopným vlastního zhodnocení a rozvoje.“

Zatím jednu z posledních nevládních iniciativ bylo možné zaznamenat ve spolupráci Divadelního ústavu a ITI. Seminář na půdě Poslanecké sněmovny Parlamentu České republiky 24. 4. 2003 nastoluje pro pamětníky a účastníky obdobných diskusí a polemik 90. let pocit děja vu.³⁸ Z hlediska neziskové sféry na něm pronesla podstatný příspěvek Marta Smolíková.³⁹ Vychází z konstatování, že neziskový tzv. třetí sektor (vedle státního/veřejného a soukromého) prodělal v devadesátých letech dynamický rozvoj a změnil prostor umění v Čechách a na Moravě. Upozornila na neadekvátnost a nepřesnost překladu (významu a obsahu) dvou stěžejních pojmů, které pro reflexi této problematiky používáme a sice *culture policy* a *non-for-profit organizations*. Kdy v prvním případě má jít spíše o význam a smysl *kulturní strategie* (a ne *politiky*) jako výraz diskuse o vizi a její realizaci a v druhém případě výraz neznamená, že *neziskové organizace* jsou nutně prodělečné subjekty, ale podstatné je, že za účelem zisku nebyly založeny. Problém je, že posunuté významy původně přesných pojmů negativně zatěžují veřejnou debatu o kulturních prioritách tohoto státu. Pro rehabilitaci občanských iniciativ zdůraznila, že právě neziskové organizace mají podporovat mladé umělce a přinášet nové přístupy – experimentovat, jak po stránce umělecké, tak po stránce organizační a manažerské. Dělat to, co si zpravidla nemohou dovolit etablované, veřejné instituce, ale naopak to mohou jako ověřené přejímat. Proto se vyplácí podpora experimentu z veřejných zdrojů, neboť tím se zároveň podporuje i budoucí kvalita *veřejných institucí*. (Aktuálním důkazem převzetí takových inovačních postupů v divadle je např. zkušenost činohry Národního divadla s projektem Boudy na Ovocném trhu v létě 2003).

36_I. Divadlo v České republice po roce 1989

I divadelníci se jednou budou muset vrátit k tématu, které na zmíněné mezinárodní konferenci o rozvoji kulturních zdrojů a kulturního kapitálu (Praha 2000) nastolil Ladislav Kesner oním logem: *Ekonomika a kultura – partnerství pro 21. století*. Vždyť ještě v roce 1995⁴⁰ divadelní odborníci odmítli ekonomické kategorie pro posuzování divadla a možný multiplikační efekt přirovnávali k pyramidové hře *Letadlo*. Pokud se však nenaučí makroekonomické analýzy používat, zůstane pro argumentaci legitimacy vynakládání veřejných prostředků na divadelní umění jen sféra pocitů a „měkkých“ teorií na způsob teze, že divadlo je mravné. Pro závěr pasáže o vztahu státu a divadla lze zvolit slova Milana Lukeše z diskuse časopisu Svět a divadlo z roku 1997⁴¹, jejichž význam přetrvává i po léta následná: „*Divadlo je poslední výspa etatismu a municipalismu. Je to nedůstojné, antiliberální, systémově špatné,*“ na něž navázal svou replikou v diskusi roku 2000 o Národním divadle: „*Ministr kultury má být odpovědný za systémové záruky umělecké svobody a takového obecného legislativního prostředí, ve kterém ho ani nenapadne rozhodovat, kdo bude v čínohře ND uměleckým šéfem.*“ To poslední platí i pro radnice, radní, primátory, jejich náměstky, zastupitele. Demokracie v umění není věcí politické reprezentace, ale zájmů kulturní veřejnosti.

Nekončící a opakující se iniciativy k prolomení, na jedné straně poměrně rigidního a na straně druhé však stabilního, systému uzavírá před tímto sborníkem *Konference představitelů obcí, krajů a profesionálních divadel*, která se konala dne 12. 11. 2005 v Plzni z iniciativy Asociace profesionálních divadel a orchestrů. Její závěry se shodují na potřebě uskutečnit v oblasti správy a financování živého umění v ČR v „*dohledné době*“ následující postupné kroky:

1. Transformovat podmínky existence příspěvkových organizací, občanských sdružení a obecně prospěšných společností, které provádějí profesionální divadelní činnosti tak, aby jejich práva a povinnosti byly srovnatelné (zejména v oblasti finanční kontroly, zaměstnanosti, v sociálních otázkách, daňových povinnostech a v dalších povinnostech vůči státu a veřejnému financování).
2. Vyloučit jakoukoliv dotaci podnikatelského zisku z veřejných zdrojů.
3. Dosáhnout shody o systému kooperativního financování z veřejných zdrojů ze všech úrovní veřejné správy.
4. V systému kooperativního financování striktně oddělit podporu stálé činnosti od podpory inovativních a nových projektů.
5. Sjednotit kritéria při rozhodování o užití veřejných zdrojů s důrazem na podporu kvality a soustavnosti umělecké práce.
6. Zvýšit podíl krajů a států na financování živého umění.
7. Zefektivnit a proměnit podporu vícezdrojového financování s ohledem na větší zapojení soukromých zdrojů do financování živého umění.
8. Zavést jako jednu z priorit podporu exportu a mezinárodní spolupráce.
9. Při alokaci daňových výnosů zohlednit ve prospěch vybraných obcí a regionů kvalitu i kvantitu kulturních služeb, které jsou na jejich území poskytovány.⁴²

Poznámka jako komentář: pozorný čtenář si všimne, že výraz *dohledná doba* jsem dal do uvozovek.

města

Vedle státu, který na přelomu století dospěl, i ve vztahu k divadlu, k formulaci zásad kulturní politiky, je nutné připomenout i kulturní politiky či koncepce měst a krajů. V takovém případě nelze pominout kompetentní, inspirativní a v mnohém iniciační dokument kulturní politiky města Plzně – *Zprávu o stavu plzeňské kultury a návrh kulturní politiky města(2000)*⁴³. Dokument je přitom za časté v kontrastu s vlastní praxí plzeňského magistrátu minulých let, např. ve vztahu k vlastnímu divadlu (pokusy o administrativní zasahování do repertoáru opery, problémy kolem výběrového řízení na vedení divadla atd.).

Positivní byla i snaha pražského magistrátu o systémovou změnu správy a financování divadelního umění v Praze. Prvním pokusem přistoupit uceleně k problematice divadelní politiky města byla konference, kterou uspořádal v prosinci 1996 Magistrát hl. m. Prahy v Divadle Archa na téma *Vztah kultury a ekonomiky města*. K tomu byl objednáán u agentury STEN/MARK výzkum se zadáním *Obec a divadlo*⁴⁴. Ve vyhodnocení tohoto průzkumu se poprvé objevují data o multiplikačních efektech, tedy o tom, že peníze investované do divadelních aktivit generují další příjmy. Studie ale nebyla dokončena pro nedostatek finančních prostředků. Konkrétní výzkum v tomto směru byl u nás realizován jen v rámci ostravského regionu, zvláště v sociologických sondách Marketingové laboratoře Ostrava.

Uprostřed devadesátých let přistoupily také velké městské aglomerace (Praha, Brno, Ostrava, Plzeň atd.) k vypisování grantových programů pro podporu divadelní tvorby. Praha své první granty otevřela v roce 1996. Do té doby se města na podpoře divadelní tvorby (mimo přímého financování příspěvkových organizací) podílela buď formou finanční spoluúčasti či stálého spolupořadatelsví. Grantové programy (stanovení jejich cílů, zásad a kritérií) zpětně přivádějí magistráty, rady a zastupitelstva k přesnějšímu definování kulturní politiky svých měst.

Nejdříve však města obvykle přistupují k jednorázovým krokům. Ostrava tak transformuje Divadlo Petra Bezruče na Divadelní společnost Petra Bezruče. Šumperk svou příspěvkovou organizaci na Divadlo Šumperk s tím, že kombinují dvě právní subjektivity, a to společnost s ručením omezeným a obecně prospěšnou společnost pro různé vymezené činnosti (správu budovy či soubor). Jednorázovým krokům se nevyhnul ani Magistrát hl. města vyhlášením veřejné soutěže na Divadlo Komedie mimo svůj vlastní transformační model. K transformaci přistupují i městské části, např. Praha 6 a Dejvické divadlo, které však posléze bude působit spíše jako exemplární příklad – takhle ne! Právě pro distanci radnice od „své“ obecně prospěšné společnosti (na rozdíl od „příspěvkové“), uzurpaci správní rady včetně nutkání zastupitelů zasahovat až do uměleckého programu. A samozřejmě snížení rozpočtu. Jak jinak. Když je transformace divadel často vnímána jen jako instrument bezbolestného snižování nákladů na kulturu.

Nejkurióznější návrh zatím přišel z Českých Budějovic s proměnou Jihočeského divadla na akciovou společnost. K těmto aktivitám lze podotknout podstatné: obchodní společnosti bývají většinou zakládány za účelem zisku, neziskové subjekty (NGO) jsou zakládány za účelem veřejného zájmu. A pokud právnické osoby nejsou založeny za účelem podnikání, nejsou ani plátcí DPH z předmětu své hlavní činnosti. Navíc ani neziskové osoby nemusí být nezbytně ztrátové. Města by si měla uvědomit, že obchodní společnosti mohou nakládat se svými výnosy ve prospěch zakladatelů či zaměstnanců či je mohou kapitalizovat atd. Oproti tomu veřejně prospěšné (neziskové jako o.p.s.) je musí investovat zpět do předmětu své hlavní činnosti a navíc mají povinnost transparentnosti. Obchodní společnosti bývají předmětem komerce, neziskové předmětem veřejného zájmu. Systémově má být tato definiční hranice zachována při volbě právní subjektivity jako podstatného transformačního kroku v našem divadelním prostředí.

38_I. Divadlo v České republice po roce 1989

A pokud někdo dosahuje na veřejné finance, měl by otevřít své účetnictví. A to tak, že celé. Veřejná dotace by přece neměla navyšovat privátní zisk.

Modelovým (a teoretickým) příkladem pro funkční vztah města a divadla je zmíněný návrh koncepce kulturní politiky města Plzně. V přílohách *Zprávy o stavu plzeňské kultury a návrhu kulturní politiky města* jsou definovány programy rozvoje, soubor rámcových zásad i druhy smluv mezi městem a právníky i fyzickými osobami, které zajišťují kulturní služby jako součást veřejných služeb. Jsou zde uvedeny i příklady standardů těchto služeb. Novum tohoto návrhu u nás bylo použití komplexního systému finanční podpory kulturních aktivit za pevně stanovených podmínek. Systém definuje způsoby hodnocení, podmínky žádosti a hlavně hodnotící kritéria. Jsou trojího druhu: kritéria vhodnosti (určují, zda vůbec lze uvažovat o finanční podpoře), strategická kritéria (slouží k prověření povahy a rozsahu aktivit v poměru k cílům kulturní politiky) a výkonnostní kritéria (určují zda objem i kvalita ospravedlňují poskytnutí dotace). Divadelní subjekt, žádající o dotaci, musí všechny tři okruhy kritérií v první řadě popsat sebedefinicí podle metodiky, kterou navrhovaný systém rovněž poskytuje. Sebedefinice není jen mechanickým aktem odpovědi na dotazníky formuláře, ale je hlavně sebereflexí žádajícího subjektu – své funkce, smyslu a cíle v konkrétním místě a čase. Z kritérií mají být pro divadlo určující standardy výkonů (počet scén, představení, premiér, hostování, působnost, festivaly, počet sedadel, počet a druhy vstupenek, druhy smluv, vzdělávací aktivity), standardy ekonomické (cena vstupenky, poměr příjmů a výdajů, poměr příjmů vlastních, z veřejných zdrojů a dalších), standardy služeb (dostupnost prodejních míst, prodejní doba, brožura, programy, šatny, občerstvení, chování personálu, úklid, parkování, bezbariérový přístup, dostupnost veřejnou dopravou atd.) a standardy technické (zvuk, osvětlení, větrání) a konečně umělecké (dodržování autorského zákona stran díla i výkonů, dramaturgický plán, kvalita představení).

Rada HM Prahy přijala v roce 2000 Návrh záměru transformace příspěvkových organizací Divadla Archa, Činoherního klubu a Semaforu⁴⁵. K tomu vypracoval obsáhlou analýzu Divadelní ústav, který za základní princip zvolil pojetí divadla jako veřejné kulturní služby a z tohoto principu odvodil i návrh na koncepci divadelní politiky hlavního města, na přijetí strategie finanční podpory divadla a dotačního systému. Pro období do roku 2005 byly navrženy cíle divadelní politiky Prahy počátku 21. století, její principy a zásady. Dotační systém byl navrhován jako zásadní předpoklad transformace pražské divadelní sítě včetně návrhu na ustavení Divadelní rady dotačního systému jako odborného orgánu, který garantuje realizaci cílů divadelní politiky města. Systém má tři základní kritéria: vstupní, která umožní vůbec vstup do systému, hodnotová kritéria, která určují význam a postavení divadla, a konečně výkonnostní kritéria. Vstupní kritéria doprovází závazná a doložitelná sebedefinice žadatele, hodnotová kritéria jsou podkladem pro jednání Divadelní rady. Obsahují základní vymezení typu divadelního provozu, druhu, žánru i cílové skupiny. Zachycují program divadla, jeho realizaci i společenský ohlas. Výkonnostní kritéria jsou stanovena jako minima a limity pro uzavření smlouvy mezi hlavním městem Prahou a předkladatelem. Analýza po dlouhé době opět navrhla (na základě převažující praxe evropských zemí) i určení kategorií divadelních subjektů jako různých úrovní dotačního systému. Poprvé u nás je zde také uplatňován princip rovných příležitostí a podmínka veřejného zájmu.

Analýza jednoznačně doporučila hlavnímu městu Praze přikročit k transformaci vybraných divadel příspěvkových organizací na obecně prospěšné společnosti s tím, aby zakladatelem bylo vždy hlavní město spolu s dotyčnou příspěvkovou organizací. Tato forma založení byla zvolena proto, že umožňuje nejlépe zachovat obsahovou kontinuitu činnosti, vyjadřuje přímou podporu divadla jako veřejné kulturní služby hlavním městem, umožňuje nejschůdnější přechod (cesi, tzn. převod, postoupení) smluvních závazků, práv i povinností z původního subjektu na nový právní subjekt a konečně optimálně řeší také převody majetku z hlediska daňové

a účetní problematiky. Transformace měla být ověřena a vyhodnocena na příkladu výše zmínovaných tří divadel a posléze se mělo přistoupit k další etapě. Tím, že tento proces byl za stávajících legislativních podmínek úspěšně realizován (viz Činoherní klub Praha o. p. s., Divadlo Archa o.p.s. a Semafor s. r. o.), značně narušil argumentační stereotyp, že transformace příspěvkové sféry je nemožná bez speciálního zákona a že právní subjektivita o. p. s. je nevyhovující pro umělecké instituce. I když Pražská komorní filharmonie, Pražské jaro či Praha 2000 jako obecně prospěšné společnosti dokazovaly a dokazují svou funkčnost a životaschopnost. Model transformace ve svých postupech a metodách vycházel ze zkušeností evropských zemí a také ze závěrů odborných a kulturně politických diskusí, které po celá devadesátá léta hledaly optimální způsob alokace veřejných zdrojů pro veřejné služby.

Model byl založen na demokratických principech, aby nebyla zvyhodňována jedna divadelní subkultura na úkor jiných a aby pražská divadelní síť vytvářela přirozené, otevřené, konkurenční – ale také kooperující – prostředí.

Realizace celé transformace byla závislá na posloupnosti jednotlivých kroků a komplexnosti navrženého dotačního systému. Transformační proces měl mít kontinuální charakter také proto, aby první subjekty, které měly podstoupit právně ekonomickou proměnu (Archa, Činoherní klub, Semafor), získaly jistotu, že se skutečně vytváří prostředí stejných příležitostí. A na druhé straně je nutné, aby ostatní profesionální divadelní aktivity nekomerčního charakteru měly naději vstoupit při naplnění daných kritérií do systému, v němž najdou legitimní příležitost pro přístup k veřejným zdrojům, k rozpočtu města. Vynechání či obejití jednotlivých kroků či jen částečná realizace dotačního systému (např. v tom, že politická reprezentace nebo magistrátní exekutiva nedeleguje do správy systému své pravomoci) povede k nerovnováznosti systému, a tím k jeho následné entropii.

Poměrně úspěšně a bez problému (až na povodňové škody, které postihly v roce 2002 Semafor, a roční odklad v případě Archy rovněž pro povodně) proběhla transformace tří výše zmíněných divadel: Činoherní klub a Divadlo Archa na obecně prospěšnou společnost a Divadlo Semafor pro výlučně autorský charakter na společnost s ručením omezeným svého zakladatele Jiřího Suchého. Po vyhodnocení první etapy měla Praha přistoupit k transformaci další části své divadelní sítě. Praxe prokázala (a magistrát to reflektoval), že je třeba čtyřleté granty vypisovat pro divadelní prostředí s větším předstihem a už v roce 2004 vypsaly granty nejen na období 2005–2008, ale i na období 2006–2009. Stran toho se však strhla velká veřejná diskuse, která donutila Prahu, jež neakceptovala komplexní model navržený Divadelním ústavem, znovu definovat svou politiku, včetně grantového systému (viz cit. *Analýza transformace příspěvkových organizací – divadel zřizovaných hl. m. Prahou*). Dle závazku primátora se tak mělo stát do konce roku 2005.

kraje

Až v roce 2002 byly uvedeny v život kraje. O vyšší územní samosprávné celky se vedl politický zápas po deset let. Nejen o kompetence, ale samozřejmě i o míru přerozdělení daňové výtežnosti. Pokud budeme analyzovat rozpočty krajů, zjistíme, že v roce 2002, v roce začínající existence vydaly na divadelní činnost 2,5 mil. Kč. V roce 2003, kdy začaly naplno fungovat, vydaly všechny kraje 66,5 mil. Kč a v roce 2004 68 mil. Kč. V podstatě všechny kraje (mimo Prahu) vydávají na divadla v souhrnu finanční objem, který by stačil jednomu menšímu vícesouborovému divadlu. Přesto výdaje územních rozpočtů (obcí a krajů) na kulturu celkem v roce 2004 ve výši 12,7 miliard dvojnásobně přesáhly výdaje státního rozpočtu (6,5 miliard).

40_I. Divadlo v České republice po roce 1989

V roce 2004 vydalo Ministerstvo kultury sborník statí⁴⁶, v němž kulturu svého regionu reflektují všichni hejtmani a pražský primátor. Po dvou letech existence krajů je zajímavé sledovat, zda a jak usilují o koncepci kultury, jaké peněžní prostředky uvolňují a zda vůbec kodifikovali vztah kraje a divadla.

Praha

Zde je tento vztah nejzřejmější. Prahy se ostatně zřízení krajů nijak nedotklo, jejich kompetence měla už zákonem o hlavním městě. Praha provozuje 10 divadel jako příspěvkových organizací. Přistoupila k transformaci své divadelní sítě, v této souvislosti přešel na jinou právní subjektivitu Činoherní klub, Semafor, Archa. V rámci veřejné soutěže i Divadlo Komedie. Do divadelních grantů uvolňovala do roku 2005 90 mil. Kč. Do divadelního života vstupují i její městské části.

Středočeský kraj

V tomto kraji usilují o vytvoření *kulturní mapy*, která by měla popsat stratifikaci kulturních aktivit území jako základního předpokladu kulturní strategie, plánování a financování. Založili Fond kultury, který disponuje 10 mil. Kč ročně. Divadlo definují jako *veřejnou službu* a deklarují princip vícezdrojového financování z veřejných zdrojů, které dle nich přináší synergické vazby. Z toho se dá vyvodit i spoluodpovědnost za městská divadla (na Kladně či v Mladé Boleslavi).

Jihočeský kraj

Kraj je v etapě přípravy své *kulturní politiky*. Má však už vyhlášené a definované grantové programy, do nichž uvolňuje 3,5 mil. ročně. Je to jeden z mála krajů, který i na této úrovni reflektuje jako významnou i činnost jiných divadelních aktivit než příspěvkové instituce (konkrétně Continuo a Studio dell'arte). Byl otevřen unikátní multifunkční prostor Basilika.

Plzeňský kraj

Vyhlašuje programy na podporu a rozvoj kultury, uvolňuje do nich 2,2 mil. Kč ročně. Jako jeden z mála krajů provozuje své divadelní zařízení a sice stagionu v Klatovech, kterou převzal od státu.

Karlovarský kraj

V kraji působily dvě městské profesionální divadelní scény se stálým souborem, v Chebu a Karlových Varech. Ve Varech se zastupitelstvo rozhodlo zrušit stálý soubor a městské divadlo pronajmout soukromé společnosti Divadlu bez zábradlí Karla Heřmánka s tím, že na činnost bude město přispívat 15 mil. ročně. Kraj je ve stádiu formování *koncepce kulturní politiky*. Na kulturu vydává příspěvky ve výši 5,7 mil. Kč ročně.

Ústecký kraj

I zde si uvědomují nezbytnost koncipovat *strategii kultury*. Na vyhlášené programy uvolňují 3,25 mil. Kč. Jako jeden z mála krajů uvádí i přímou podporu Městským divadlům v Ústí a Mostě a Činoherním studiu Ústí, které, mimo Hudebního divadla Karlín, jako poslední rekonstruovalo svou vlastní divadelní budovu na Střekově poničenou povodní v roce 2002.

Liberecký kraj

Má již schválenou *koncepci kultury kraje*. Do jejich dotačních programů uvolňuje 1,8 mil. Kč a mezi významnými institucemi v kraji uvádí i vicesouborové Divadlo F.X. Šaldy a Naivní divadlo v Liberci, které jako městská divadla jsou bez přímé krajské dotace.

Královéhradecký kraj

Kraj na grantovou politiku uvolňuje 3,7 mil. Kč. Přímou podporuje mezinárodní festival Divadlo evropských regionů, ale hejtman také konstatuje, že: „*vzhledem k rozpočtovým příjmům se nepodařilo vyřešit finanční spoluúčast na provozu divadel, zřizovaných městem – Klicperova divadla a Divadla Drak*“.

Pardubický kraj

Vyjadřují vůli definovat *strategii rozvoje kultury kraje*. Na podpůrné programy uvolňují 4 mil. Kč. Jako jeden z mála krajů hned od počátku realizují běžný standard vícezdrojového financování tím, že Východočeskému divadlu, zřizovanému městem Pardubice, přispívají pro rok přímou dotací na činnost jako kulturnímu subjektu „krajského významu“ 3 mil. Kč.

Kraj Vysočina

Na podpůrné programy pro rozvoj kultury vyčleňují ročně 6 mil. Kč. Jde o jeden z mála krajů, který přímo zřizuje jako svou příspěvkovou organizaci Horácké divadlo v Jihlavě, což znamená, že z určující části financuje i jeho provoz a že zde by měla být naopak legitimní finanční spoluúčast města.

Jihomoravský kraj

Jako svou prioritu cítí nutnost vypracování *konceptu podpory kultury kraje*. Uvědomují si „neuspokojivé řešení financování činnosti vícesouborových divadel s nadregionální působností a potažmo divadelní činnosti vůbec“. Jako kraj požadují „přeměnu příspěvkových organizací na veřejnoprávní subjekty“ s předpokladem „vícezdrojového a víceletého financování“. Na dotace a granty pro kulturu kraj uvolňuje 6,6 mil. Kč ročně. Z významných institucí jsou z divadelních aktivit uváděny překvapivě jen Národní divadlo v Brně, Městské divadlo Brno a Centrum experimentálního divadla.

Zlínský kraj

Za své priority přímo deklaruje „podporu divadelních aktivit a jejich prezentaci“ včetně „vícezdrojového financování kulturních institucí“. Kraj založil Fond kultury, který disponuje 3 mil. Kč na rok. Jde o další z krajů s přímou podporou (v rámci financování kulturních zařízení) činnosti divadel, zřizovaných městy. Slovácké divadlo v Uherském Hradišti a Městské divadlo Zlín obdrží přes 1 mil. Kč.

Olomoucký kraj

Kraj má přijatou *Koncepci rozvoje kultury* s deklarovanými prioritami a funkcemi, mezi nimiž nechybí ani divadelní umění. Do grantových programů vynakládá 4,8 mil. Kč, navíc dalšími prostředky přímo podporuje některé kulturní aktivity. Z významných divadelních institucí je uvedeno vícesouborové Moravské divadlo Olomouc, zřizované městem jako příspěvková organizace a Divadlo Šumperk, založené městem jako společnost s ručením omezeným.

Moravskoslezský kraj

Je vyhlášen *Program rozvoje Moravskoslezského kraje*, kde jsou definovány i cíle kultury. Tento kraj má (mimo Prahu) nejhustší divadelní síť. Přímou v Ostravě působí vícesouborové Národní divadlo, divadlo Aréna, Společnost Divadla Petra Bezruče, Divadlo loutek, v Opavě je činoherní i operní soubor, v Českém Těšíně polská a česká scéna, kterou kraj přímo provozuje. V regionu je i aktivní a zajímavá alternativní scéna. V grantovém systému disponují v roce 4,5 mil. Kč. Kraj se chce podílet na financování kulturních aktivit odstupňovaně, podle

42_I. Divadlo v České republice po roce 1989

jejich významu. Hejtman E. Tošovský píše: „*bez vlastního podílu na rozpočtovém podílu daní se kraj může jen složitě účastnit spolufinancování divadel, která jsou zřizována většinou velkými městy.*“

(Data i citace jsou z výše uvedeného Sborníku statí o kultuře 1997-2003 Ministerstva kultury ČR.)

Kraje si většinou prokazatelně uvědomují nezbytnost kulturní politiky, ať už ji nazývají kulturní mapou, koncepcí či strategií. Vytvářejí si programové, grantové a fondové nástroje pro financování i divadelních aktivit. Nelze říci, že divadlo by bylo jednoznačně jejich prioritou, i když tři z krajů nějakým způsobem přímo provozují divadelní scénu a osm krajů, alespoň symbolicky, přispívá na profesionální divadla provozovaná městy. Skutečným problémem je výše prostředků, které mají tyto samosprávné celky k dispozici. Při jiném přerozdělování daňové výměně z úrovně státu by bylo po právu možné očekávat i výraznější účast krajů na divadelním životě. V principu uznávají kooperaci veřejných rozpočtů i jejich víceleté fungování, už méně se můžeme setkávat se zásadami a principy jejich kompetentní alokace.

Závěr

I poslední období prokázalo pokračování všech výhod a nevýhod veřejnoprávní sítě profesionálních divadel repertoárového typu, z valné části provozované v podmínkách ČR městy. Jednou výhodou je stabilita sítě jak ve vztahu k výkonům (51 veřejnoprávních subjektů s více než 90 pravidelně provozovanými scénami a 80 souborů skuteční kolem 430 premiér ročně a odehraje v průměru 15 000 představení pro 4 miliony diváků), tak i k míře zaměstnanosti většinou kvalifikované pracovní síly (7 162 zaměstnanců, z toho 3 275 uměleckých pracovníků), tak i k možnosti kontinuální umělecké práce, která by měla přispívat i ke kvalitě umělecké produkce. Nevýhodou je však malá schopnost flexibility ve vztahu k petrifikované právní subjektivitě, ve způsobu financování (v závislosti na jednom veřejném rozpočtu) i v provozním modelu, který je vystaven konkurenci divadelních aktivit komerčního i neziskového typu. Prokazatelný nárůst těchto aktivit patří k pozitivním momentům posledních pěti let, i když není statistikami z nejrůznějších důvodů zcela zaznamenán. Počet pravidelně působících divadelních subjektů se v této sféře (dle údajů Divadelního ústavu)⁴⁷ za posledních pět let zdvojnásobil. Nevýhodou této sféry je, že nedokážeme rozlišit a vést jednoznačnou čáru mezi komerčními a neziskovými aktivitami (v případech jako je Divadlo Na Fidlovačce, Divadlo bez zábradlí, Divadlo Bolka Polívky atd).

Divadelní mapa 2004 na základě nedokonalých čísel

Na základě statistických dat, které jsou k dispozici za rok 2004, je možné si udělat přibližný obraz o českém divadle. S velkou statistickou chybou je nutné počítat u soukromých divadel, u celkových nákladů na divadlo a u jiných finančních zdrojů, než jsou veřejné rozpočty. Zcela chybí data o výnosech soukromého sektoru a částečně i o zaměstnanosti v podnikatelské a neziskové sféře. Veřejná divadla (s veřejnoprávní subjektivitou) jsou v tomto případě divadla přímo financovaná městy, kraji a státem. Soukromá divadla jsou pak divadla neziskové i podnikatelské sféry.

*Veřejná divadla uvedla 417 premiér / Soukromá divadla 148 premiér
 Veřejná divadla měla na repertoáru 1 300 titulů / Soukromá divadla 650 titulů
 Celkem bylo na repertoáru (včetně festivalů) cca 2 000 titulů*

*Veřejná divadla uvedla 13 500 představení / Soukromá divadla 10 600 představení
 Divadla uvedla celkem cca 25 000 představení:
 opera 1 400 / muzikál a opereta 1 850 (mimo velkých soukromých muzikálových produkcí) /
 činohra 12 350 / balet a tanec 1 800*

*Subvence veřejných rozpočtů (státu, krajů a měst) činily celkem 3 038 000 000 Kč:
 Stát vydal na divadlo 763 103 000 Kč / Kraje 101 000 000 Kč / Obce 1 910 000 000 Kč
 Tržby ze vstupného činily 531 000 000 Kč (jen u divadel veřejné sféry)
 Výnosy z jiné činnosti činily 470 000 000 Kč (jen u divadel veřejné sféry)*

*Stálých souborů je 120
 Divadelní činnosti se výhradně věnuje 134 scén (z toho 93 více než 20 let)
 V ČR se uskuteční na 60 divadelních festivalů ročně*

*V divadlech ČR působí 4 500 odborně (většinou vysokoškolsky) vzdělaných umělců
 V celém pracovním úvazku je 3 500 umělců
 Na smluvním základě pracuje cca 1 000 umělců
 Technických, administrativních atd. zaměstnanců jsou cca 4 000
 3 divadla zaměstnávají více než 500 zaměstnanců
 7 divadel zaměstnává mezi 250-500 zaměstnanci*

*Divadla ČR navštívilo 5 200 000 diváků:
 operu 550 000 / muzikál a operetu 530 000 /činohru 2 750 000 /balet a tanec 340 000 / lout-
 kové divadlo a alternativní žánry 1 030 000 diváků*

Z hlediska rozpočtů měst, které rozhodující měrou financují většinovou divadelní síť, je stále obtížnější financovat zvláště vícesouborové divadelní subjekty (s operním, operetním i baletním repertoárem), kde dotace jedné vstupenky se pohybuje v rozmezí 500 až 700 Kč.

Co je nutné udělat

Z hlediska divadelního prostředí (jako otevřeného systému) je prioritou definování cílů kulturní a divadelní politiky a její strategie i s příslušnými finančními a legislativními nástroji. A samozřejmě s navýšením podílu státního rozpočtu v kapitole „kultura“ a se stabilizovanými ostatními veřejnými rozpočty.

Je nutné odstranit disproporci mezi výdaji měst, které vynakládají na kulturu kolem 5 % svých rozpočtů (z nichž podstatná část jde právě na financování stálých divadel) a mezi 0,5 % státního rozpočtu, když účast krajů je zatím při financování divadla nepatrná (v těch lepších případech je o řád nižší než výdaje měst). I proto je nutné definovat divadlo jako veřejnou kulturní službu (s větší nezávislostí na politickém systému všech úrovní). Taková definice by měla specifikovat legislativní, ekonomické i daňové prostředí a vytvořit předpoklady pro vyrovnání podmínek provozování a financování veřejnoprávních divadel s neziskovým sektorem.

44_I. Divadlo v České republice po roce 1989

Pro rozvoj divadelního systému je důležité na všech úrovních státní správy a samosprávy prosadit princip alokace finančních prostředků na základě programů, grantů a fondů. Tyto výdaje následně podřídit (na základě kritérií kvality, diverzifikace a principu rovných příležitostí) kompetentní odborné správě s garancí transparentnosti rozhodovacích procesů a podmínkou evaluace využití veřejných zdrojů.

Divadelní systém v České republice, jehož většinová profesionální divadelní síť může nabýt statutu veřejné kulturní služby, je nutné financovat z více zdrojů:

1. Na principu vzájemných smluv a dohod prosadit a realizovat kooperativní financování divadelních aktivit státem, kraji a městy.
2. Pro financování kultury je nutné organizovat i další rozpočtové i mimorozpočtové zdroje veřejných rozpočtů jako jsou např. výnosy kulturních fondů, loterií, zisk z licencí poskytovaných masmédiím, poplatky ze vstupenek, příjmy z turistického ruchu, daňové zatížení kulturního průmyslu, zvláštní zatížení hazardu či pornografie až po možné daňové asignace.
3. Je nutné najít účinné mechanismy pro účast komerčního sektoru na financování veřejných kulturních služeb.
4. Pro české divadlo účinněji využívat napojení na rozvojové fondy Evropské unie.

Všechny čtyři způsoby financování jsou v různém poměru realizovány ve většině evropských zemí. Tento druh „vícedrožového“ financování kultury, potažmo divadla, patří ke standardům EU.

I. kapitola – poznámky

1. Prohlášení vlády České republiky od roku 1992 jsou na webových stránkách www.vlada.cz v rubrice „historie vlád“ (předcházející jsou dostupná v Archivu vlády České republiky).
2. Pavel Dostál in Místní kultura, 2002, č.3, IPOS Praha.
3. Korekce hospodářské politiky a další transformační opatření, Vláda ČR, 16. 4. 1997.
4. Stabilizační a ozdravný program vládní koalice, 28. 5. 1997.
5. Usnesení vlády ČR č. 549, 20.12. 1991: Prohlášení vlády ČR o kulturních službách.
6. Usnesení vlády ČR č. 259, 8.4. 1992 se Zprávou MK ČR o současném stavu kulturních aktivit obyvatelstva ČR a kulturních službách.
7. Koncepce ekonomiky kultury a finanční situace organizací v oblasti kultury v r.1991 viz MK ČR čj. 9343 pro schůzi vlády dne 5.6. 1991.
8. Informativní zpráva hodnotící realizaci vládního prohlášení za resort kultury, MK ČR, 1995.
9. Reflexe současného stavu, postavení a funkce MK ČR, MK ČR, 1995.
10. Vztah státu ke kultuře – Kulturní politika evropských zemí (tzv. Bílá kniha P. Tigrida) 2 díly, MK ČR, 1997.
11. Kulturní politika (nedokončený pracovní materiál), MK ČR, 1997.
12. Hlavní linie kulturní politiky, MK ČR, červen 1998.
13. Strategie účinnější státní podpory kultury, MK ČR, duben 1999.
14. Kulturní politika v České republice 2001 (MK ČR, 2001) viz také Usnesení vlády ČR č. 40, 10. 1. 2001.
15. Osnova zprávy o vývoji české společnosti, oblast kultury 1990-1997, MK ČR, podzim 1998.
16. Sborník statí o kultuře v ČR po roce 1989 (MK ČR, duben 1998) viz úvodní stať Pavla Dostála (str. 5-7), dále Vývoj v oblasti umění (str. 63-86) a Finanční zajištění kultury ve sledovaném období (str. 155-212).
17. Listina základních lidských práv a svobod, Ústavní zákon č. 2, 1993 Sb.
18. Zákon o veřejné podpoře kultury a změně některých zákonů (návrh MK ČR schválila Vláda ČR 20.7.2005).
19. Prohlášení Divadelní obce ke kulturní politice, Scéna, 1990, č. 13, str. 1.
20. Návraty, Lidové noviny, 1990, č. 13, str. 4.
21. Svět a divadlo, 1991, č. 9, str. 80-86.
22. Po 15 letech jsem nenašel už žádný odkaz na tuto filipiku.
23. Obrana kultury! Proti komu? Scéna, 1990, č. 11, str. 1.
24. in Lidové noviny, leden 1990.
25. mj. Scéna, 1990, č. 6, str. 1 (ale také Mladá fronta 15 .3. 1990, str. 3 atd.).
26. Otázka pro, Divadelní noviny, 1993, č. 5, str. 2.
27. Svět a divadlo, 1997, č. 3, str. 90-96.
28. Za rekonstrukci duchovní společnosti, Scéna, 1990, č. 24, str. 4.
29. Svět a divadlo, 1997, č. 6, str. 118-129.
30. úvod, Vztah státu ke kultuře, I. díl, MK ČR, 1996.
31. rozhovor in Divadelní noviny, Otázka pro 1993, č. 3, str. 2.
32. Svět a divadlo, 1997, č. 4, str. 120-126 a č. 5, str. 126-131.
33. Aktuální problémy české divadelní kultury a podněty k jejich řešení, Tanec Praha, 1993.
34. sborník Kultura-umění-perspektivy, Divadlo Archa, 1997.
35. www.divadlo.cz/kulturnipolitika/.
36. in Marta Smolíková Program Nadace OSF a jeho zhodnocení, seminář ITI 24. 4. 2003 (cit. dle stenozáznamu).
37. sborník Mezinárodní konference o rozvoji kulturních zdrojů a kulturního kapitálu, Praha, Evropské město kultury, 2000.
38. stenozáznam viz – <http://www.divadelni-ustav.cz/doc/legislativa/itipanel1.rtf>, itipanel2.rtf, itipanel3.rtf...
39. Kulturní neziskové organizace v ČR a podpora umění. Svět a divadlo, 2003, č. 4, str. 127-136.
40. viz Svět a divadlo, 1995, č. 4, str. 20-28.

46_I. Divadlo v České republice po roce 1989

41. Svět a divadlo, 2001, č. 2, str. 70-84.
42. Asociace profesionálních divadel a orchestrů, prosinec, 2005.
43. Magistrát města Plzně, září, 2000.
44. Obec a divadlo – studie STEM/MARK pro Magistrát hl. města Praha, 1996.
45. Analýza transformace příspěvkových organizací – divadel zřizovaných hl. m. Prahou. Divadelní ústav, 2001.
46. Sborník statí o kultuře 1997-2003, MK ČR, prosinec, 2004.
47. Divadlo v České republice – ročenky, Divadelní ústav.

II. Divadelní politika hl. města Prahy

V roce 2001 na základě zadání pražského magistrátu dokončil Divadelní ústav Analýzu transformace příspěvkových organizací – divadel zřizovaných hl. městem Prahou¹. Součástí obsahového materiálu – viz www.divadlo.cz (EdiceBox) – byl návrh definice divadelní politiky metropole včetně cílů, zásad a priorit, stejně jako návrh dotačního systému včetně jeho statutu a kritérií. Publikujeme redukovanou verzi příslušných pasáží proto, aby si každý zájemce o problematiku divadelních systémů mohl konfrontovat současný stav s návrhy roku 2001.

*Autoři: Ondřej Černý, Petr Couf, Květoslava Coufová, Lenka Deverová,
Josef Herman, Blanka Chládková, Zuzana Jindrová, Milan Lukeš, Lukáš Matásek,
Bohumil Nekolný, Petr Pajas 2001*

Divadelní činnost je organickou součástí kultury. Přístup občanů České republiky ke kultuře zajišťuje základní ústavní dokument Listina lidských práv a svobod². Kulturní práva občanů (zejména právo občana svobodně a reálně se podílet na užití a výkonech kultury, právo na přístup k informacím, právo na ochranu kulturního dědictví a přístupu k němu, právo na svobodu slova, právo na svobodu tvorby a šíření jejích výsledků a konečně i právo na nezczizitelnost osobního práva k dílům a odměnu za užití duševního vlastnictví) a jejich realizaci je nutné chápat jako veřejný zájem, jehož přirozeným garantem na území Prahy jsou orgány samosprávy, tj. Rada a Zastupitelstvo hl. města Prahy. Kulturní aktivity (divadelní činnost), které veřejný zájem naplňují, je tudíž třeba definovat jako veřejné služby, a subjekty, které veřejnou službu tohoto typu zajišťují či zprostředkovávají, mají mít tedy většinou veřejně prospěšný charakter (např. obecně prospěšné společnosti).

Za veřejně prospěšnou aktivitu lze pokládat takovou, která působí na veřejnost, či její podstatnou část anebo byla za tímto účelem založena. Veřejnost zastoupená svými volenými orgány takové aktivity pověřuje zajišťováním veřejných služeb pro realizaci veřejného zájmu, objednáva si tyto služby či je upřednostňuje a bere na sebe jejich přímou finanční podporu. Realizace této podpory z veřejného rozpočtu předpokládá a vyžaduje odpovědnost v hospodaření s veřejnými prostředky, včetně pravidelného zveřejňování údajů o činnosti a užití majetku (výroční zprávy včetně povinných auditů) a respektování principu neziskovosti, tj. nerozdělo-

48_II. Divadelní politika hl. města Prahy

vání zisku dosaženého takovou činností mezi osoby, které o činnosti rozhodují či se na ní přímo podílejí.

Samozřejmě předpokládáme, že divadlo přispívá ke kultivaci občanů, k jejich vzdělanosti i k tzv. sociální kohezi společnosti. Kultura (a divadlo povýtce) představuje vysoce mobilní socioekonomický potenciál obce. Vede občany k identifikaci s obcí a zároveň je relativně levným zdrojem rozvoje a ekonomické prosperity. Jakožto kulturní produkt se stává součástí kulturního průmyslu a vytváří tak prostor pro zaměstnanost kvalifikované pracovní síly. Vedle zdroje pracovních příležitostí je svými multiplikačními efekty (návaznými službami, zvyšováním kvality cestovního ruchu atd.) i zdrojem příjmů (včetně daňových). Jak ukazují poslední sociologické studie, je kultura skutečně účinnou ekonomickou pákou rozvoje městských aglomerací, a to nejen v oblasti kulturního průmyslu a kulturního plánování.³

Předpokladem tohoto ekonomického působení divadla, jakož i kultury vůbec, je však jeho trvalá a systematická podpora. Ze srovnatelných údajů zemí Evropské unie vyplývá, že soběstačnost kontinuální divadelní práce profesionálního repertoárového divadla s vlastním souborem dosahuje 10 – 20% a že zbývající část nákladů je nutné financovat z veřejných zdrojů. Soukromé zdroje se na nákladech tohoto typu veřejné kulturní služby (neziskového a nekomerčního charakteru) podílejí v průměru pouze kolem 4% celkových nákladů.

V devadesátých letech se Praha stala skutečně evropskou kulturní metropolí. Veřejný zájem města na divadle jako kulturní službě veřejnosti se v prvé řadě orientuje na občany Prahy. Divadelní Praha je přirozenou spádovou oblastí návštěvníků z celé republiky a stává se pro své kulturní bohatství (včetně „živého umění“, tedy i divadla) i vyhledávaným místem zahraničních návštěvníků.⁴

Sociologické analýzy a studie (Obec a divadlo, STEN 1996⁵, Kulturologický audit Divadla Archa 2000⁶, Praha – EMK 2000⁷) prokazují, že Praha vytváří multikulturní prostor polycentrického modelu města. Dokládají význam a smysl diferenciaci a alternativ v kulturním životě (prostor pro subkultury a menšiny) i nutnost orientace na mladší generace a vytváření nových tradic. Podporu veřejné prezentace kultury a umění pokládají za nezbytnou pro identifikaci obyvatel se svým městem. Město deklaruje svůj zájem na přímé podpoře divadelního umění jako kulturní služby veřejnosti, včetně jejích diferencovaných sociálních skupin.

K tomu je třeba přijmout strategii finanční podpory divadla a na jejím základě realizovat dotační systém. Pro různorodost subjektů (jak z hlediska jejich profilů a programů, tak i právních subjektivit a právních vztahů k prostorům, v nichž činnost vykonávají), které vytvářejí pražskou divadelní síť, i pro bohatost a flexibilitu pražského divadelního života je nutné vytvářet otevřený systém financování. Stanovení kulturní strategie, cílů a programů v oblasti divadla musí být politickým rozhodnutím.

Pro období čtyř let (2002 – 2005) navrhujeme, aby Zastupitelstvo hl. města Prahy projednalo a přijalo následující cíle, principy a zásady v oblasti divadelní politiky. Účinnost této strategie je třeba průběžně vyhodnocovat a do konce roku 2004 by měl být obdobný koncepční dokument přijat pro následné, minimálně opět čtyřleté období.

I. Cíle divadelní politiky Prahy počátku 21. století

1. Praha jako město občanů spokojených s kulturní nabídkou divadelní tvorby:

- a/ podporovat diferenciaci nabídky druhové, žánrové, dramaturgické;
- b/ podporovat diferenciaci nabídky podle věku, sociálního zařazení i kulturních minorit;
- c/ podporovat divadelní aktivity centra i městských částí.

2. Praha jako místo divadelní tradice:

- a/ podporovat nejsilnější místní tradici typu divadla souborového a repertoárového;
- b/ podporovat aktivity rozvíjející tradice dramaturgické a inscenační.

3. Praha jako místo divadelní inovace, kreativity, experimentu:

- a/ podporovat novou inscenační i dramaturgickou tvorbu;
- b) podporovat nové projekty, jakož i tvorbu nastupující divadelní generace.

4. Praha jako místo konfrontace:

- a/ podporovat festivaly, přehlídky, dílny, pohostinská vystoupení;
- b/ podporovat jejich kooperaci.

5. Praha jako účastník procesu globalizace:

- a/ podporovat divadelní aktivity v multikulturních projektech;
- b/ podporovat divadelní aktivity, které využívají nových technologií včetně informačních sítí.

6. Praha jako otevřené město:

- a/ podporovat divadelní aktivity ve veřejném prostoru;
- b/ podporovat divadelní projekty, které ožívují starou zástavbu (výrobní haly atd.)
- c/ podporovat využití teatrality architektonického prostoru Prahy.

7. Praha jako přirozené kulturní centrum našeho státu:

- a/ podporovat prezentaci divadel jiných regionů;
- b/ zvýšit atraktivitu i dostupnost divadelních aktivit pro mimopražské návštěvníky.

8. Praha jako evropské město kultury:

- a/ podporovat divadelní aktivity, které spoluvytvářejí charakter Prahy jako města otevřeného myšlenkovým, kulturním a uměleckým vlivům;
- b/ podporovat divadelní aktivity, které na bázi mezinárodní spolupráce či na základě vlastních výsledků vytvářejí přirozené kulturní prostředí pro náš vstup do EU.

9. Praha jako místo divadelní konkurence:

- a/ podporovat pluralitu;
- b/ podporovat decentralizaci.

10. Praha jako město, které vytváří podmínky dostupnosti finančního kapitálu pro rozvoj pražské divadelní sítě:

- a/ podporovat investice do divadelních prostor;
- b/ podporovat investice do divadelních technologií.

Divadlo vytváří image Prahy jako příjemného velkoměsta se zajímavou různorodou kulturní nabídkou a kvalitními kulturními službami, v němž má jeho občan možnost kultivovaného prožití volného času i uspokojení svých kulturních zájmů. Města, kam návštěvník rád přijíždí a do něhož se i rád vrací. Města, které má i díky svému divadlu dobrou pověst.

50_II. Divadelní politika hl. města Prahy

Pro definici principů pražské divadelní sítě a zásad dotačního systému vycházíme z používaných standardů zemí Evropské unie.

II. Principy divadelní politiky

Stát ani obec veřejné služby kulturní povahy většinou přímo neprovozují, ale navrhuji, organizují, objednávají a zejména platí prostřednictvím grantových systémů, programů, agentur a následných smluvních aktů. Divadelní činnost má přiměřeně pokrývat poptávku a být dostupná všemu obyvatelstvu – platí tu princip tzv. širokospektrální obslužnosti.

- 1) V oblasti divadla musí být jak z hlediska poskytovatelů této kulturní služby, tak z hlediska zájemců o tuto službu (zákazníků) zachován princip rovných příležitostí.
- 2) V podpoře divadelní činnosti musí být vždy obsažen prvek veřejného zájmu. Za prostředky, které město na kulturní službu vynakládá, má veřejnost nárok na nejlepší možnou hodnotu.
- 3) Při rozmanitosti nabídky se uplatňuje princip kvality.
- 4) Prioritní je zájem občana (diváka), nikoli zájem magistrátu či divadelní instituce.
- 5) Při alokaci prostředků se uplatňuje princip otevřenosti a flexibility. Podporuje se otevřenost podnětům, potřebám veřejnosti, partnerům, schopnost kooperace.
- 6) Podpora divadel, divadelních souborů a projektů se posuzuje podle činnosti, ne podle charakteru subjektu.

III. Zásady divadelní politiky

- 1) Správa dotačního systému je apolitická, založená na bázi nezávislosti a kompetence, její návrhy jsou transparentní a přezkoumatelné. Konečným odvolacím místem je Zastupitelstvo hlavního města Prahy.
- 2) Cíle a zásady divadelní politiky se stanoví na delší, minimálně však čtyřleté období a to-muto cyklu se přizpůsobuje i režim financování.
- 3) Na základě průběžné analýzy výsledků je možné v krátkodobých programech stanovit priority pro každý rok.
- 4) Udělení dotace se realizuje formou smlouvy mezi hlavním městem a příjemcem dotace a zavazuje příjemce ke zveřejnění hospodaření formou podrobných výročních zpráv či zprávou o komplexním vyhodnocení projektu. Smlouva stanoví parametry a standardy divadelní činnosti, definuje účel poskytnutých prostředků, způsob monitorování plnění, stanoví mechanismy kontroly a sankcí i způsob vyhodnocení projektů.
- 5) V celém systému je třeba prosazovat princip vícezdrojového financování, včetně účasti státu a soukromého sektoru.
- 6) Hlavní město Praha stanoví priority a zásady pro krátkodobé i dlouhodobé cykly (včetně vypsání okruhů či programů). Stanoví kritéria pro vstup do systému, jakož i kritéria vyhodnocování.
- 7) Při realizaci systému se uplatňuje metoda postupných kroků, a to tak, že cyklus dlouhodobého financování prioritně zajišťuje stabilitu pražské divadelní sítě.
- 8) V celém procesu rozhodování se uplatňují principy kompetentnosti, profesionality a zodpovědnosti.
- 9) Rozhodovací proces je transparentní jako předpoklad veřejné důvěryhodnosti.
- 10) Vůči divadlu, jakožto umění, je na všech rozhodovacích stupních třeba postupovat citlivě.

IV. Návrh dotačního systému jako předpokladu transformace divadelní sítě

Předkládáme základní principy modelu, který má vytvořit předpoklady pro transformaci pražských divadel. Pro naše podmínky jako nejvhodnější formu změny právní subjektivity příspěvkové organizace volíme typ veřejné právní instituce a jako převažující metodu jejich hospodaření financování víceletými granty. Jde o systém rozdělování finančních prostředků (dotační princip), založený na jednotné metodě hodnocení divadelních subjektů a aktivit a na jejich hierarchizované struktuře.

Jednotlivé úrovně struktury (kategorie divadel a aktivit) jsou vzájemně prostupné (v určitém časovém horizontu mohou subjekty v systému postoupit na vyšší stupeň či klesnout na nižší na základě výsledků hodnocení těchto aktivit). Různé úrovně struktury jsou závazně určeny a lze v nich uplatňovat definovaná kritéria a metody hodnocení i daný způsob financování. Systém by měl v konečné fázi zastřešovat všechny dosavadní způsoby financování divadel a divadelních aktivit ze strany města (tj. dotace příspěvkovým organizacím, granty i spolupodatelství akce). Zvláštní režim by měla mít jen tzv. metropolitní divadla, která by zůstala (kromě hodnocení) plně v kompetenci města.

V první etapě realizace systému, jež by během prvních čtyř let měla prověřit funkčnost modelu, by transformovaným divadlům byla ze strany města zaručena nejen 100% nominální výše stávajícího příspěvku z rozpočtu města pro každý rok, ale i možné řešení odpisů jako provozních nákladů, případně nezbytné plánované investice.

1) Orgány dotačního systému

- a/ *Divadelní rada (dále jen DR)*: Odborný orgán garantující naplňování cílů kulturní politiky města v oblasti divadla a stanovující krátkodobé cíle této politiky. Prostředník mezi pražskou samosprávou (resp. Hlavním městem Prahou) a sférou pražského divadelnictví, zároveň odborné grémium určené k posouzení arbitrární části hodnocení a k předložení návrhu z toho plynoucího rozhodnutí o zařazení divadelního subjektu do dotačního systému města, stanovuje grantové okruhy (popřípadě programy) dotačního systému.
- b/ DR jmenuje Zastupitelstvo hl. města Prahy z divadelních odborníků v tomto složení: 5 členů DR delegují následující instituce: Divadelní ústav, Asociace profesionálních divadel, Herecká asociace, Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Národní divadlo. Dva členy DR přímo deleguje hl. město Praha, dalších pět členů DR vyberou designovaní členové DR z návrhů, které předkládají právnické osoby, jež reprezentují a zastupují zájmy širokého spektra pražského divadelního prostředí (např. nevládní organizace, profesní sdružení, odborná periodika) a jejichž hlavní činností není produkce divadelních představení.
- c/ DR je 12-ti členná, funkční období je čtyřleté, vzhledem k nutnosti kontinuity práce DR se navrhuje princip rotace (třetina členů DR je losem určena na 2leté období, třetina na 3leté, třetina na 4leté). DR vypracuje návrh demokratické obměny svých členů, který podléhá schválení zakladatele. Při předkládání návrhů kandidátů i při samotné volbě členů Rady musí být co nejvíce vyloučen přímý střet zájmů členů DR. Složení DR má odpovídat širokému typovému a žánrovému spektru divadelních aktivit na území Prahy.
- d/ DR volí ze svého středu předsedu, po dohodě s ředitelem odboru kultury a výstavnictví MHMP jmenuje tajemníka, MHMP poskytuje nezbytné organizační zázemí. DR má právo objednat odborné expertízy a přizvat ke svému jednání odborné specialisty (ekonom, právník, specialista na jednotlivé druhy a žánry divadla apod.) s poradním hlasem (další podrobnosti stanoví jednací řád, který DR přijme na svém prvním zasedání).

52_II. Divadelní politika hl. města Prahy

e/ DR jedná jako odborné grémium o kategoriích dotačního systému v kolegiu, pro posuzování jednoletých grantů má právo jmenovat odborné komise pro jednotlivé grantové okruhy. Návrh DR o přidělení dotace musí být zdůvodněn a zveřejněn. Proti návrhu DR je možné podat námitky k odboru kultury a výstavnictví Magistrátu hl.m. Prahy, který námitku projedná s DR a předloží své stanovisko k rozhodnutí Zastupitelstva hl.m. Prahy.

2) Kritéria a metody hodnocení divadelních subjektů

Kritéria mají tři základní okruhy: *vstupní kritéria*, která umožní vstup do systému, *hodnotová kritéria* (význam a postavení divadla), *výkonnostní kritéria*. Předkladatel se ke všem okruhům vyjadřuje závaznou „sebedefinicí“, kterou je povinen doložit (od obligatorních položek, jako je statut organizace a předkládaný projekt, přes tiskové ohlasy až například po počet diváků).

a/ vstupní kritéria

Dotační systém v oblasti divadla je otevřen právníkům i fyzickým osobám za splnění určitých předpokladů a podmínek (tzv. vstupních kritérií). Těmto kritériím musí odpovídat i žádost předkladatelů projektů o finanční podporu. Pokud žádost neodpovídá formálním požadavkům a kritériím, nebude postoupena k projednání v DR dotačního systému hl. města Prahy. Předkladatelem žádostí kategorie B a C mohou být právníké a fyzické osoby se sídlem v Praze. U kategorie D bez omezení.

Předkladatelé dodržují zákony ČR a návazné předpisy (zejména pracovně – a autorsko-právní, hygienické, bezpečnostní atd.).

Předkladatelé dokládají a prokazují svou dosavadní činnost (zvláště pak její veřejně prospěšný charakter) svým statutem, zřizovací listinou, případně dalšími dokumenty (např. výroční zprávu).

Předkladatelé v projektu stanoví cíle, kterých hodlají dosáhnout, a charakterizují naplnění veřejné služby, jakož i způsob vyhodnocení svých záměrů.

Projekt nesmí být v rozporu s politikou rovných příležitostí (tzn. že nemá diskriminační charakter z hlediska sociálního, etnického, národnostního, náboženského atd.).

Předkladatelé jsou schopni doložit zdroje svých příjmů (včetně veřejných rozpočtů a vypořádání závazků vůči nim).

Vstup do dotačního systému je formálně řešen ze strany předkladatele sebedefinicí a vyplněnou žádostí.

Sebedefinice musí obsahovat:

Statut organizace

Doklad o registraci

IČO

Statutární orgány

Organizační schéma

Předcházející programy (plány) činnosti

Prohlášení o politice rovných příležitostí

Prohlášení o dodržování legislativního rámce činnosti

Výroční zpráva

Cíle projektu ve vztahu k divadelní politice Prahy

Způsoby naplňování veřejné služby

Návrh způsobů vyhodnocování vlastního projektu

Výkaz hospodaření za minulý rok (účetní závěrka)

Prohlášení o vypořádání s veřejnými rozpočty

b/ hodnotová kritéria (význam a postavení divadla)

Soubor hodnotících kritérií je podkladem pro jednání a činnost DR dotačního systému. Kritéria zahrnují základní vymezení typu divadelního provozu, převažujících druhů a žánrů divadla, cílové skupiny diváků. V základních ukazatelích zachycují také umělecký program divadla, jeho realizaci a společenský ohlas. Prioritou jsou zájmy uživatelů služby, nikoliv poskytovatelů.

Základní umělecké zacílení

- Typ divadla: repertoárové divadlo – stagiona – seriálové divadlo – jednotlivý projekt
- Převažující provozovaný druh či žánr divadla: činohra – opera – opereta – muzikál – balet – pantomima – loutkové divadlo – jiné
- Hrací prostor: velký – střední – malý – specifický (charakterizovat)
- Umělecký program divadla a způsob jeho dramaturgické a inscenační realizace
- Cílová divácká skupina (charakterizovat a kvantifikovat):
 - obecná
 - specifická:
 - pro děti a mládež: předškolní – základní škola – střední škola – vysoká škola
 - pro seniory
 - pro národnostní minority (definovat které)
 - vytváření divadla jako kulturního centra (charakterizovat a kvantifikovat další aktivity)

Základní parametry divadelního provozu

- Inscenační týmy: vlastní – hostující pravidelně – hostující nepravidelně
- Soubor: vlastní – hosté – bez souboru (agentážní činnost) – více souborů
- Abonmá: ano (podíl na celkovém prodeji vstupenek) – ne
- Kooperace v rámci: města – ČR – zahraničí (charakterizovat a kvantifikovat)
- Ráz, potřeby a rozvoj divadelní infrastruktury: technické úpravy divadla – rekonstrukce divadla – rozšíření divadelních prostorů – postavení nové budovy
- Marketingová strategie
- Spolupráce s jinými resorty (např. školství – divadlo pro děti a mládež)
- Přístupnost divadla tělesně postiženým
- Rozsah a kvalita služeb návštěvníkům obecně (např. doba otevření pokladen, informace a komunikace s divákem, internetová stránka, objednávky vstupenek telefonicky a po internetu apod.) a v průběhu produkce (např. občerstvení, prodej programu, prodej dalších tiskovin, CD, MG apod.)
- Prezentace divadla v masmédiích: vlastní inscenace (záznam, přímý přenos) – podíl na inscenačních projektech (dtto) – podíl na TV projektech (inscenacích)

Renomé divadla

- *Kritická reflexe tvorby (výčet vždy ve třech rovinách: v lokálním kontextu, celorepublikovém kontextu, mezinárodním kontextu):*
 - v denících,
 - v odborném tisku,
 - v masmédiích: TV, rozhlas, internet aj.,
 - knižní.
- Hostování významných tvůrčích osobností a týmů z Prahy, České republiky, zahraničí

54_II. Divadelní politika hl. města Prahy

- Hostování umělců divadla ve významných divadlech a projektech: v Praze, v České republice, v zahraničí
- Ocenění v anketách a soutěžích: divadla (souborů) jednotlivců.

Divácký ohlas

- Možnosti a způsob organizace diváckého ohlasu (charakterizovat)
- Výzkumy publika
- Pořádání anket
- Spádová divácká oblast: městská část – Praha – středočeský region – Česká republika – zahraničí

Postavení, význam a funkce divadla

- Mezinárodní význam
- Význam z hlediska republiky
- Význam pro Prahu
- Naplňování cílů divadelní politiky
- Rozšiřování nabídky kulturních služeb a možnosti přístupu občanů
- Schopnost kooperace
- Podíl na vytváření pluralitního divadelního prostředí
- Poskytování dalších kulturních služeb (divadlo jako kulturní centrum)
- Podíl na rozvoji divadelní infrastruktury (zřízení či rekonstrukce nových divadelních prostor)
- Schopnost kultivace a humanizující tendence

c/ Výkonnostní kritéria

Kritéria výkonnosti jsou stanovena jako minima pro uzavření smlouvy mezi předkladatelem žádosti a hl. městem Prahou. Neplnění těchto kritérií je možným důvodem rozhodnutí HMP o obnovení řízení o zařazení divadelního subjektu do příslušné kategorie dotačního systému a stejně tak pro rozhodnutí HMP v neodůvodněných případech neplnění těchto kritérií i o čerpání výše dotačního příspěvku.

Pro kategorii B a C dotačního systému je stanoveno pět základních kritérií pro závazné určení minim a limitů výkonů:

- Počet představení:
- Počet premiér:
- Procento soběstačnosti:
- Procento návštěvnosti:
- Ekonomická cena vstupenky:

3) Kategorie divadelních subjektů a aktivit (úrovně dotačního systému)

O zařazení do příslušné kategorie musí divadelní subjekt požádat a prokázat splnění stanovených vstupních kritérií. Žádost posuzuje Divadelní rada.

a/ *Metropolitní divadla*

- Definice: Reprezentativní městské instituce
- Předpokládané subjekty: Divadlo na Vinohradech (v blízké časové perspektivě by bylo vhodné řešit otázku metropolitní scény pro operu a balet)
- Forma existence: Právní subjekt a jeho majetek ve výlučné správě a vlastnictví města (typ právní subjektivity: např. příspěvková organizace, akciová společnost)
- Způsob dotace: Kontinuální dotace
- Základní vstupní kritéria: Rozhodnutí města o reprezentativním významu instituce
- Způsob hodnocení: V cyklech funkčního období ředitele (intendanta)

b/ *Statutární divadla* (divadla se statutem prioritního veřejného zájmu)

- Definice: Divadelní subjekty působící dlouhodobě zpravidla v hlavních městských divadelních sálech (ve vlastnictví města i různých nájemních režimech), které vytvářejí páteř divadelní sítě města. V této skupině by mělo být zastoupeno široké spektrum divadelních subjektů, realizující divadelní politiku města (včetně typové a žánrové diverzifikace i specializovaných stagion) a zachovávající historickou kontinuitu divadel repertoárového typu s vlastním souborem.
- Předpokládané subjekty: Stávající příspěvkové organizace
- Forma existence: Obecně prospěšná společnost poskytující veřejnou službu, předpokladem je spoluzakladatelská funkce hl.m. Prahy
- Způsob dotace: Víceletý příspěvek (4 roky)
- Základní vstupní kritéria: Kontinuální činnost minimálně 4 roky, splnění stanovených výkonnostních ukazatelů
- Způsob hodnocení: Každoroční, na základě sebedefinice prostřednictvím vlastní výroční zprávy, rok před ukončením grantu vyhodnotí DR dosavadní činnost subjektu, a projedná s jeho správní radou úroveň dotačního systému na další období a rozhodne o zařazení subjektu do příslušné kategorie

c/ *Podporovaná divadla*

- Definice: Divadelní subjekty působící v Praze v různých prostorech, různého zaměření, různá déletrvající zájmová seskupení, stagiony
- Příklady předpokládaných subjektů: Spolek Kašpar, Akropolis apod.
- Forma existence: Různá forma právní subjektivity
- Způsob dotace: Víceletý příspěvek (2 – 4letý)
- Základní vstupní kritéria: Kontinuální činnost minimálně 2 roky, splnění stanovených výkonnostních ukazatelů
- Způsob hodnocení: V případě žádosti subjektu o pokračování dotace rozhodne DR na základě expertního posouzení rok před ukončením grantu o novém zařazení do dotačního systému

56_II. Divadelní politika hl. města Prahy

d/ Divadelní granty

- Definice: Grantový systém podpory divadelní činnosti na základě jednotlivých divadelních projektů (vznik nové inscenace, jednorázové hostování, festivaly, dílny atd.). O grantových okruzích a programech každoročně rozhoduje DR
- Příklady předpokládaných subjektů: Veškeré divadelní subjekty působící na území hl. města Prahy mimo příspěvkových organizací státních i městských
- Forma existence: Právnícké i fyzické osoby
- Způsob dotace: Jednoletý grant
- Základní „vstupní“ kritéria: Realizace projektu a jeho vyúčtování v případě předchozího grantu
- Způsob hodnocení: Posouzení žádosti o grant DR

Komentář

- Kategorie A (metropolitní divadla) je definována a deklarována jen rozhodnutím zastupitelských orgánů hl. města Prahy
- Kategorie B je prioritně určena po první čtyřleté období pro transformaci divadel
- V kategorii B a C je podmínkou kontinuální profesionální ráz činnosti (4 a 2 roky) a odpovídající struktura řízení
- Kategorie D je určena jednorázovým projektům včetně umělecké činnosti po dobu 1 sezony

4) Statut správy dotačního systému

Základní ustanovení

Čl. 1

1. Tento statut v souladu se zákonem č. 131/2000 Sb. o hlavním městě Praze v platném znění, Statutem hl. města a na základě Usnesení Zastupitelstva hl. města ze dne ... o založení *Dotačního systému pro oblast divadla* ustavuje *Divadelní radu dotačního systému hl. města Prahy pro oblast divadla*, vymezuje její činnost a upravuje její organizaci.
2. Činnost a kompetence Divadelní rady dotačního systému se řídí a jsou upraveny Pravidly dotačního systému, tímto statutem, jednacím řádem, případně dalšími vnitřními normami, které nesmí být v rozporu s právními předpisy.

Orgány dotačního systému

Čl. 2

Orgány dotačního systému jsou:

- a/ Divadelní rada dotačního systému
- b/ Předseda Divadelní rady

Vymezení Divadelní rady dotačního systému

Čl. 3:

Poslání Divadelní rady dotačního systému

1. Divadelní rada dotačního systému (dále jen „DR“) je volený odborný poradní orgán hl. města pro oblast divadelní politiky

II. Divadelní politika hl. města Prahy_57

2. DR je kompetentním garantem realizace cílů kulturní politiky hl. města Prahy v oblasti divadla. Přípravuje pro orgány města strategické i krátkodobé cíle této politiky, působí jako prostředník mezi pražskou samosprávou (včetně jejich orgánů) a sférou pražského divadelnictví
3. Je odborným grémiem pro správu Dotačního systému hl. města pro oblast divadla:
 - a/ zvláště pro posuzování arbitrážní části hodnocení divadelních subjektů
 - b/ pro předkládání návrhů z toho plynoucího zařazování divadelních subjektů do dotačního systému v odpovídající kategorii
 - c/ pro návrhy na alokaci prostředků systému.

Čl. 4:

Ustavení DR

DR ustavuje jmenováním Zastupitelstvo hl. města Prahy z divadelních odborníků v tomto složení: 5 členů DR delegují následující instituce: Divadelní ústav, Asociace profesionálních divadel, Herecká asociace, Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Národní divadlo. Dva členy DR přímo deleguje hl. město Praha. Dalších pět členů DR vyberou designovaní členové DR z návrhů, které předkládají právnické osoby, jež reprezentují a zastupují zájmy širokého spektra pražského divadelního prostředí (např. nevládní organizace, profesní sdružení, odborná periodika, divadelní nadace a autorské agentury) a jejichž hlavní činností není produkce divadelních představení.

Čl. 5:

Činnost DR

1. K naplnění svého poslání vykonává DR zejména následující činnosti:
 - a/ je odborným konzultantem pro stanovení cílů divadelní politiky hl. města
 - b/ navrhuje principy, priority a zásady realizace této politiky
 - c/ navrhuje okruhy poskytovaných dotací a programy dotačního systému
 - d/ má právo modifikovat vstupní, kvalitativní, hodnotová a výkonnostní kritéria dotačního systému včetně definování standardů divadla jako veřejné kulturní služby
 - e/ posuzuje žádosti divadelních subjektů o zařazení do odpovídající kategorie systému a projednává je se statutárními orgány žadatelů
 - f/ navrhuje alokaci rozpočtu dotačního systému
 - g/ vyhodnocuje jeho efektivitu a účinnost
 - h/ připravuje podmínky konkurzních a výběrových řízení.
2. DR je organickou součástí transformace pražské divadelní sítě.
3. DR o své činnosti vydává výroční zprávu.
4. Návrhy a rozhodování DR musí být zdůvodněné, zveřejněné a lze proti nim podat námitky Magistrátu hl. města Prahy do 1 měsíce od zveřejnění.
5. Zastupitelstvo hl. města rozhoduje na základě návrhu DR.

Čl. 6:

Další pravomoci DR

1. DR je oprávněna:
 - a/ přijmout a vydat jednací řád DR
 - b/ navrhopvat změny tohoto Statutu
 - c/ navrhnout rotační princip volby členů DR na další období
 - d/ přijmout zásady vyhodnocování odpovídající Pravidlům dotačního systému
 - e/ volit předsedu DR

58_II. Divadelní politika hl. města Prahy

f/ jmenovat odborné komise pro vyhodnocování jednotlivých grantových okruhů a programů

g/ zvat k odborným problémům experty (zvláště z oblasti legislativy, ekonomiky atd.)

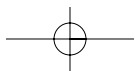
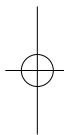
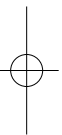
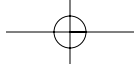
h/ navrhovat své zástupce do konkurzních a výběrových řízení v případě divadel kategorie A dotačního systému

ch/ jednat se statutárními orgány žadatelů

2. DR může předkládat návrhy na alokaci finančních prostředků jen do výše schváleného rozpočtu systému.

II. kapitola – poznámky

1. Analýza transformace příspěvkových organizací – divadel zřizovaných hl. městem Prahou, Divadelní ústav 2001.
2. Listina základních lidských práv a svobod, Ústavní zákon č. 2, 1993 Sb.
3. mj. Martin Matějů a kol.: Proměny kultury a umění v české společnosti na prahu 21. st.: Lokální a globalizační trendy, FF UK, katedra teorie kultury, Praha, 2005 či A. Wiesand a M. Söndermann: Creative sector – an Engine for Diversity, Growth and Jobs in Europe (www.eurocult.org), 2005.
4. V roce 2000 v ubytovacích zařízeních strávili zahraniční návštěvníci 8,5 miliónů tzv. osobonocí, vytvářejíce tak velkou potenciální kapacitu pro kulturní zařízení. Během roku 2000 došlo k 5% nárůstu a tento trend má pokračovat. Sociální struktura zahraničních návštěvníků se mění ve prospěch lépe ubytovaných. Přicházejí bohatší vrstvy ochotné více utrácet, více orientované na „kulturní turistiku“. Prokazatelně klesá jejich zájem o pokleslé formy zábavy (včetně divadelních) a více se prosazuje zájem o umělecké hodnoty. Proto i pražská divadelní kultura musí poskytovat nové impulsy tomuto zájmu. I přes jazykovou bariéru jsou tu možnosti zvláště v hudebně dramatickém žánru, v nonverbálním typu divadla, v divadelních projektech ve veřejném prostoru, a konečně i v užití anglického jazyka nebo třeba v prezentaci německého divadla.
5. Obec a divadlo, agentura STEN/MARK pro Magistrát hl.m. Prahy, Praha, 1996.
6. Josef Žák: Kulturologický audit Divadla Archa, Praha, 2000.
7. Praha- Evropské město kultury, Analytická studie, FF UK katedra teorie kultury, Praha, 2001.



III. Divadlo mezi státem a společností

Po několik ročníků se revue Svět a divadlo věnovala vztahu státu a divadla. V SaDu 1997 č.4 a 5 byl publikován Model státního financování profesionálních divadel¹, na který v následném č. 6 navazovala diskuse Na rozcestí². Grantový model byl koncipován tak, aby mohl být funkční pro rok 1998. V červnu 1998 jsem celou situaci reflektoval v článku, otištěném rovněž ve Světě a divadle, 1998, č. 3³.

Bohumil Nekolný, 1998, 2006

Model a jeho cíle

Pro začátek reflexe je nutné rekapitulovat vlastní cíle publikovaného dokumentu:

- a/ zavést veřejné a odborné rozhodování o státních dotacích*
- b/ dosáhnout transparentnosti na základě jednotných kritérií a formalizovaných pravidel*
- c/ umožnit funkčnost vícezdrojového financování*
- d/ umožnit financování kontinuální divadelní činnosti*

Takto definované cíle mají i svou filozofii, která je prostá: oddělit zásahy státu od kultury. A mají pochopitelně i praktickou podobu, kterou nalézají v odstranění stávajících výjimek pro rozpočtové a příspěvkové organizace státu a měst, kterými je většina současných repertoárových divadel. Tato divadla mají totiž zajištěn přístup k veřejným zdrojům na základě zákonů (např. o mzdě) a prostřednictvím rozpočtové skladby toho kterého roku (ať už jde o státní dotaci či městský rozpočet). Ostatní subjekty, podnikající v českém divadle, mají přístup k veřejným zdrojům zajištěn pouze prostřednictvím jednorázových a nenárokovaných smluvních vztahů. Odstranit tuto diskrepanci je vlastním smyslem předkládaného modelu, což samozřejmě předpokládá transformaci stávajících příspěvkových organizací, ať už do podoby obecně prospěšných společností či ve zvláštních případech, jako je např. Národní divadlo, do podoby veřejnoprávní instituce.

Zajistit demokratický a tedy rovný přístup (ne nárok) všech k veřejným zdrojům – na tom se všichni shodneme. Na způsobu, jak toho dosáhnout, se zase všichni rozejdeme.

62_III. Divadlo mezi státem a společností

Struktura modelu

Model metodicky předpokládá, že na úrovni státu bude vytvořen jeden rozpočet pro oblast divadla, který bude celý spravován grantovým systémem. Analogicky se dá částečně uplatnit i na úrovni samosprávy (vždyť municipalita je jen stát v malém), tj. na úrovni městských rozpočtů. Grantový systém předpokládá tři úrovně rozhodování.

Politické rozhodování zajišťuje *kulturní rada*, která určuje objemy finančních prostředků pro jednotlivé oblasti (divadlo, literaturu, hudbu atd.) a definuje základní priority veřejného zájmu. Kulturní radu zčásti jmenuje parlament a zčásti je tvořena zástupci grantových rad. Dovedu si představit její legitimitu odvozenou i od jmenování prezidentem či samotnou exekutivou, tj. vládou. (Mj. tento princip hladce – to ještě neznamena, že bezkonfliktně – funguje např. v Holandsku.) Rovinu veřejnoprávního rozhodování zastupují *grantové rady* pro jednotlivé oblasti kultury. Zůstaňme u tzv. živého umění, protože u památek, galerií, muzeí, knihoven atd. jde o ještě složitější majetkoprávní problémy. Rady jmenuje ministr kultury zčásti na základě návrhů občanských struktur a zčásti ze zástupců odborných komisí. *Grantové komise* pak zaručují odbornou úroveň rozhodování a pro oblast divadla jsou definovány na základě žánrů. Tři stupně rozhodování o alokaci zdrojů, prioritách a kvalitě jsou, přes jistou sofistikovanost modelu, přece jen systémem vyváženým a pokud možno (vždyť jde o umění) objektivním. Umožňují totiž oddělit a současně propojit tři základní roviny pohledu: politicko ekonomickou, společensko kulturní a divadelně estetickou.

V roce 1998 ale systém ve svém komplexu nefungoval z mnoha objektivních i subjektivních příčin. Podstatu funkcí a pravomocí kulturních a grantových rad si ponechalo ministerstvo a zdá se, že dodnes politická reprezentace opravdu nemá v úmyslu přistoupit na princip „*dílo má právo*“, tj. odstoupit od rozhodovacích procesů a ty pak delegovat jinam než na byrokracii (a to i v tak axiologicky složitě a individualizované oblasti, jako je kultura a umění zvláště). Na druhou stranu je nutné uznat, že alespoň částečně funguje dvoustupňový systém grantových rad a komisí sice už s formalizovaným procesem, ale zato s nedostatečným objemem finančních prostředků. Určující objem financí je stále vázán na existující příspěvkové organizace, čímž se nadále jen petrifikuje stav založený v minulých desetiletích.

Dvě základní otázky

Jestliže „*model*“ má ambice řešit problémy českého divadla z úrovně „*státu*“, pak je nezbytné položit si některé základní otázky – pokud české divadlo chápeme jako kulturní fenomén a ucelený systém. Prvním problémem je definování místa českého divadla na ose stát – společnost. A nelze nevytknout ani další podstatnou otázku: *Komu vlastně české divadlo patří?* Tedy legitimní otázku vlastnictví. K procesu nalézání odpovědí nám může posloužit jeden krátký historický exkurs a částečně i reflexe současné politické situace.

Lze dokumentovat, jak často a veřejně v osmdesátých letech skupina českých divadelníků kolem studiových divadel (Scherhaufer, Oslzlý, Kovalčuk, Rajmont, Krobot, Gallerová, Potužil, Schmid aj.) argumentovala stále ve smyslu hesla E.F.Buriana „*Divadlo patří těm, kteří ho vytvářejí*“. V té době mělo toto heslo jednoduchý smysl. Divadlo nepatří nomenklatuře, divadlo nepatří straně a potažmo státu. Šlo až o hektické – a přitom sisýfovské – úsilí narušit monopol státu na zakládání a provozování divadla. Mimo stát nemohl divadlo provozovat nikdo. I státní agentury mohly provozovat jen jednotlivá představení a nikoliv soubor. Ten systém byl nesmyslný a nesnesitelný a my ten monopol neuměli demontovat. Také proto zaznělo volání

po deetatzace v kultuře po listopadu 89 tak rychle a silně. V podstatě už během roku 1990 byl v umění realizován úprk od státu. Leč divadlo je poměrně drahá záležitost a tak je nasnadě, že se záhy objevila otázka: „*Kdo to bude ale platit?*“.

Abych historický exkurs svázal, připomínám, jak se v citované diskusi *Na rozcestí* k burianovskému heslu postavil Milan Lukeš: „*Město ani žádná jiná politická nebo správní instituce není od toho, aby rozhodovala, jestli divadlo bude nebo nebude, aby ho rušila nebo zakládala. Divadlo stejně jako jakákoli jiná umělecká činnost má oprávnění jen potud, pokud se zřizuje a ruší sama. To je nutné připustit v plném systémovém rozsahu*“. A tak definuje jasnou pozici – divadla jsou samostatné právní subjekty, což znamená, že se musí zrušit tradiční role zřizovatele (ať města či státu), ty o divadle nerozhodují, pouze na něj přispívají. „*Existence divadla není věcí politického rozhodnutí, ale veřejného zájmu*“, píše Lukeš.

Kulturní politika

Leitmotivem české kulturní veřejnosti byly po celá 90. léta odkazy na absenci státní kulturní politiky. S tímto atakem se různě vypořádávala řada polistopadových ministrů kultury, která počínala právě Lukešem a pokračovala Uhdem, Kabátem, Tigridem, Talířem a končila Stropnickým. Jestliže se v první etapě (Lukeš, Uhde) realizovala desocializace, deetatzace a privatizace v oblasti kultury (film, nakladatelství etc.) tzn. zjevné principy, pro další období se absence závazného dokumentu, který by deklaroval kulturní politiku státu, stává postupně větším a větším problémem. Deklarace kulturní politiky má mít vlastně jen dvě funkce: stanoví priority, a tím současně definuje veřejný, případně státní, zájem. Rozhoduje se tak zároveň i o alokaci finančních prostředků. V tomto smyslu nejdále došel Pavel Tigrid se svou *Bílou knihou*⁴, kde svým nástupcům ponechal alespoň komparační materiál, jak kulturní politiku strukturují ostatní evropské státy. Veřejné diskuse se v té době točily zcela nesmyslně kolem existence či neexistence ministerstva kultury (místo podstatné otázky, tj. vztahu státu ke kultuře). Odpověď byla přenechána levici a řešení bylo nalézáno povětšinou v pouhém a čirém paternalismu. Vzorem pak byla socialisticky široce otevřená náruč francouzského státu s charismatickým J. Langem na štítě. Typickým příkladem byly parlamentní iniciativy vyvlastnit restaurační budovu Národního divadla, která byla Zákonem o nápravě některých křivd vůči řádům a kongregacím (a chybným výčtem položek) vydána řádu sv. Voršily.

Je vinou obou Klausových vlád (a nejen příslušných ministrů kultury), že systémové problémy kultury byly za hranicí jejich „*citlivosti*“ a „*rozlišovacích schopností*“ po celé transformační období, jehož problémy překrylo navíc dělení státu. Z hlediska ideologie můžete ale (ať tak, či onak) definovat kulturní politiku kdykoliv. Ideologický koncept však nestačí. K jeho realizaci potřebujete mít i účinné nástroje a k těm zase potřebujete legislativní i ekonomická řešení. O funkčnosti Kočárníkova ministerstva financí si v tomto smyslu nelze dělat žádné iluze. Aby bylo možné definovat kulturní politiku státu, musíte mít nejdříve odpovědi na některé nezanedbatelné otázky: V jakém režimu zacházet se státním majetkem v této oblasti (vždyť jde i o sbírky, kulturní památky, knižní fondy atd.)? Je funkční a prospěšný unifikovaný daňový systém bez možnosti účinných daňových odpisů? Jak realizovat transformaci příspěvkové a rozpočtové sféry? Kdy začnou fungovat vyšší územní celky? Jak zajistit další zdroje mimo státní rozpočet, jak sladit finanční kalendářní rok s potřebou řady kulturních institucí pracovat v sezónním či dokonce delším časovém intervalu? Atd. atd. Jak dlouho chyběl například nadační zákon či zákon o obecně prospěšných společnostech a jaké problémy i po přijetí těchto zákonů přetrvávají. O konkrétních negativních krocích ministerstva financí (včetně zcela nepochopitelných absurdit – viz problémy s přidělením licence pro kulturní loterii Ministerstvu

64_III. Divadlo mezi státem a společností

kultury) by bylo možné psát zvláštní kapitolu. Na druhou stranu je nutné říci, že v tomto období byl uchován vyrovnaný rozpočet a i kultura se naučila žít v „rozpočtové kázní“. A to se zpětně ukazuje jako její velký problém. Nedokázala totiž už v té době přesvědčivě deklarovat své podfinancování, své vnitřní zadlužení a přestala být postupně vnímána jako přirozená veřejná priorita.

Zhruba od roku 1993 byla základní filozofií rozpočtu restrikce. Vycházelo se z teze, že ekonomika státu prochází základními změnami, které nastartují expanzi a růst hrubého národního produktu. Krátké období přečkáme, pak vyrovnáme vnitřní zadluženost, začneme investovat do kulturní infrastruktury, otevřeme grantové rozvojové programy. Na to přišel rok 1997 se svými dvěma balíčky rozpočtových škrtů a pocit dočasnosti i očekávání se proměnil v únavný a setrvalý stav, protože resort kultury na stále setrvávající restrikce nebyl vůbec připraven. Resort nebyl schopen nahlas artikulovat, že za těchto podmínek, tehdy zhruba 0,7% státního rozpočtu, umí zajistit jen jisté minimum kulturních služeb a neumí financovat některé – dnes už běžné – kulturní standardy (např. elektronické technologie a informační systémy a databáze, umožňující demokratický přístup ke kulturnímu bohatství apod.). Jestliže se v Evropě investuje do kultury průměrně 1% státního rozpočtu, bylo u nás zmíněných 0,7% poměrně milosrdné číslo, které v sobě naopak utajuje některé zrádné skutečnosti. Např. že z rozpočtu ministerstva kultury je jeho jedna šestina až jedna pětina vyhrazena církvím. Což je v Evropě, respektive v rozpočtových kapitolách „kultura“ jednotlivých evropských zemích, jev naprosto unikátní. I zde jde o dluh koaličních vlád, kterým scházela politická vůle dořešit vztah státu a církví. A tak se ministři kultury sice mohli pohoršovat nad nízkými platy duchovních, ale takový Američan není vůbec schopen pochopit, že by stát platil kněze, absurdní je to ovšem i pro sousední Německo. To, co je přirozené, zdá se politicky neprůchodné. Vrátit církvi její majetek včetně lesů a těch nemovitostí, kde není ohrožen veřejný zájem, přispívat jí na školství, sociální a zdravotní činnost, a na památky samozřejmě (jako každému jinému vlastníkovu), ale toť také vše.

A stejně tak je to s náklady na památkovou péči, které jsou nezanedbatelnou položkou v oněch původních 0,7 % státního rozpočtu. Po devastaci, ke které došlo v minulých desetiletích, měly samozřejmě památky jednoznačnou přednost. Prioritou byla sice péče o kulturní dědictví, ale současné umění se přece legitimně už v době svého vzniku stává přece součástí příštího kulturního dědictví. I proto značný objem potřebných finančních prostředků je v mnohých zemích památkový fond vyčleněn ze státního rozpočtu kultury a má statut buď samostatného státního fondu nebo veřejnoprávní či dokonce soukromé nadace. Má tak možnosti získávat prostředky i z jiných zdrojů, např. z odvodů z cestovního ruchu, daňovými odpisy, ze soukromého sektoru a uvolňovat tím současně i rozpočtovou kapitolu. Žádný soukromý mecenáš, donátor, sponzor, investor, žádná banka či společnost nedá na památky peníze do státního rozpočtu. Ale pokud je soukromý sektor např. zastoupen ve správní radě takového fondu a pokud se podílí svým jménem a svými prostředky na konkrétních projektech, jde automaticky i o jinou kvalitu jeho rozhodování.

Je pravdou, že stát v 90. letech udělal také dva správné systémové kroky ve směru deetatizace. U předních institucí založil správní rady a to přesto, že jejich kompetence ještě neměly oporu v tehdejší legislativě. Prestižní rada byla založena u Národní galerie, stejně jako u České filharmonie a Národního divadla. Co se však nestalo? V okamžiku, kdy rady rozhodovaly v kontrapozici k ministru kultury v případě personálních otázek (obsazení místa generálního ředitele NG, v případě konfliktu šéfdirigenta a generálního ředitele u ČF, v případě jmenování ředitele ND) různí ministři reagovali stejně. Neakceptovali doporučení rad, rozhodli jinak a rady byly rozpuštěny či prošly výraznou proměnou. Ministr Jandák tento proces završil odvoláním vědecké rady v přímém televizním přenosu. To samozřejmě celý princip zpochybňuje a je oslabuje.

Druhým pozitivním krokem bylo založení Státního fondu kinematografie (ten i přes špatnou správu a nedostatečné zdroje funguje) a Státního fondu pro kulturu. Oba měly za cíl opatřit do kultury mimorozpočtové peníze. Idea Státního fondu pro kulturu se však vyčerpala známou kauzou Lotynky a projekt ztroskotal v dluhu. Je nutné připomenout, že jeho záměrem bylo přinést každoročně více než 100 miliónů Kč, které by měla rozpočtová kapitola MK volně k dispozici, a z nichž by bylo možné sanovat např. grantové systémy. Skutečnost je taková, že rozpočty MK byly naopak zatíženy obdobnou částkou, které hradily tento dluh. Záměr projektu byl správný, ale v naprosto neprofesionálním provedení. Mj. to, že ministerstvo financí nevystavilo příslušnou loterijní licenci, zatížilo jen a jen státní rozpočet. To rozhodnutí přece muselo být činěno v nějakém zájmu. Koho, to se zdá být nasnadě. Přestože šlo o systémově správné kroky, negativní kauzy, které je provázely, ztížily jejich funkční realizaci i pro budoucnost.

A ještě politika

K prozkoumání vztahu státu k divadlu na straně jedné a vztahu společnosti k divadlu na straně druhé je nutné reflektovat soudobou politickou situaci. Nacházíme se těsně před předčasnými volbami v roce 1998. Výsledky posledních voleb z roku 1996 nevydržely rozpadem vládní koalice zákonem stanovené volební období. Připomeňme si ten výsledek. Vládní koalice (ODS, ODA a KDU-ČSL) byla nucena vytvořit menšinovou vládu, k parlamentní většině jí scházely dva hlasy. Ovšem ani sociální demokracie nebyla schopna bez extrémních stran sestavit většinu. Řada tehdejších komentářů a komentátorů tohoto výsledku (na čele s Petrem Pithartem a Jiřím Pehe) radostně takový výsledek voleb přivítala jako výraz skutečné demokracie, kde rovnost sil vytvoří nutnost kompromisu, a tím se do politiky vnese tolik potřebný „objektivizující“ faktor, jenž následně bude zárukou kvalifikovaného a odborného řešení problémů. Parita byla interpretována jako znak stability. Radost z oslabení Václava Klause neznala mezí. Výsledkem byla realizace Luxovy koncepce následných senátních voleb ve druhém kole – všichni proti Klausovi. Jen Jefim Fištein a Bohumil Pečinka v Lidových novinách⁵ nepodlehli po parlamentních volbách tomuto demokratickému třeštění a správně, dokonce předvídavě, poukázali, nakolik patový výsledek voleb je zdrojem příští politické, ale i ekonomické, nestability. A protože politika je vždy vedle moci i otázkou realizace zájmů, je nutné se ptát, co volby 1998 mohly znamenat pro zájmy českého divadla.

Všichni jsme se už naučili žít s představou výrazného podílu sociální demokracie (levice) na vládní moci. Označme si to pracovně jako typ **A**. Nelze dnes ovšem a priori vyloučit ani vládu s výrazným podílem občanských stran (pravice), tedy typ **B**. Podíl KDU na vládě, ať té či oné, označme jako **C**. Kulturní politiku evropských zemí můžeme definovat podle některých určujících kritérií. Například podle toho, jaká je základní orientace této politiky, zda státní či liberální. Státní kulturní politika preferuje přímé formy státní podpory kultury a umění prostřednictvím institucí, které vlastně tak realizují vládní politiku. Liberální orientace preferuje nepřímé formy (rady, granty atd.) na principu odstupu státu od kultury a umění. Typickým příkladem státní kulturní politiky je Francie, včetně rozsáhlé centrální státní správy se státními dekoncentráty až po departmenty (ministerstva mají své útvary až do úrovně krajů). Příkladem druhého typu je Velká Británie. Dalším určujícím kritériem je, zda stát doporučuje či rozhoduje. I doporučení může mít ovšem závaznou podobu. A posledním pro nás zajímavým kritériem je, jaký typ vlády se vůči kultuře uplatňuje. Podle už citované Bílé knihy se v Evropě uplatňují čtyři typy tohoto vztahu. *Ochranářská* vláda přímo produkuje umělecké statky a služby anebo je zabezpečuje nákupem u privátního sektoru, *tržně* se chovající vláda akceptuje schopnost

66_III. Divadlo mezi státem a společností

trhu rozhodnout o produkci a poskytování kulturních statků, vláda *regulující* dává přednost regulačním mechanismům, kterými čelí tržním selháním v této oblasti a konečně vláda *producent* na sebe přebírá přímo organizaci kulturních aktivit.

Už z tohoto schematického dělení si divadlo může odvodit, co ho čeká po volbách u typu **A** (sociální demokracie) – realizace státní kulturní politiky s rozhodující funkcí a se vztahem ochrannářským a regulujícím. To vyžaduje větší objem finančních prostředků, který v situaci roku 1998 mohl zajistit pouze deficit státního rozpočtu. U typu **B** (občanské strany) se může naopak dočkat liberální orientace kulturní politiky s převážně doporučujícím charakterem a s akceptací schopnosti trhu rozhodovat o produkci i v této oblasti. To byly dvě nejen krajní meze našeho reálného politického života, ale i bariéry pro artikulace koncepcí kulturních politik. Je zde samozřejmě ještě typ **C** (tj. podíl KDU na vládě, případně přímo křeslo ministra kultury). V tom případě nenastane řešení ani horké ani studené, nýbrž vlažné. Základní orientace nebude ani státní, ani liberální, ale smíšená, zaměřená bude částečně doporučující a částečně rozhodující a vztah ke kultuře bude ochrannářský i regulující, navíc bude stát vystupovat i ve funkci impresária. Zcela určitě nikdy nahlas nevysloví, že by kulturu ponechal trhu. Co naopak zůstane v kompetenci ministerstva kultury budou církve. Je nutné přiznat, že v Evropě jsou zcela běžné smíšené a kombinované typy takto definovaných kritérií. Podstatné je, že jsou definované systémově a ne aplikované ad hoc, jak se tomu nezřídka děje a bude dít u nás.

Z tohoto poměrně logického schématu je patrné, že volební výsledek typu **A** i **C** znamená, že stát (i města) si ponechají povětšinou zřizovatelské funkce a že se bude muset řešit jen funkční podoba stávající příspěvkové organizace. A naopak jen překvapivý výsledek typu **B** by opravňoval Milana Lukeše k naději na uskutečnění jeho liberálního (a osobně mně sympatického) konceptu, kdy stát, města a regiony na divadlo jen osvěcují přispívají, aniž by ho zřizovaly a řídily. Obávám se, že naše občanská společnost není ještě tak strukturovaná, aby tento problém českého divadla vzala za svůj. A byla pyšná na to, že je schopna bez státu problém úspěšně řešit tak, jak jsou třeba Holanďané pyšní na to, že bez státu řeší úspěšně daleko osidnější problémy, jako jsou např. licenční podmínky a správa televizního vysílání, včetně komerčního.

Komu patří divadlo

Vraťme se k českému divadlu jako k otevřenému systému, vraťme se i k otázce vlastnictví. Ta se nejsnadněji zodpovídá na příkladu divadelních budov. U nás se historicky vyvinula situace tak, že většina staveb, které už od stavebního projektu byly určeny pro divadelní účely, patří městům. Ta pak mají v podstatě čtyři možnosti: provozovat v nich svoje divadlo, pronajmout je k divadelním účelům, nechat je devastovat (což byl případ brněnské Reduty, nejstarší divadelní budovy ve střední Evropě /1732/ či divadelní stavby Stadttheatru vídeňských architektů Fellnera a Helmera v Karlových Varech), prodat či pronajmout k jiným účelům. Osobně si nemyslím, že by a priori města neměla zakládat či provozovat divadla (oproti modelu předkládanému v SaDu – viz č.4 a 5, 1997 – si však nemyslím, že lze v zakladatelské listině stanovit věčnou povinnost pravidelného financování). Ostatně odpovídá tomu i současná situace, která v některých městech umožňuje dokonce i nebývalý divadelní boom. Je to patrné např. v Hradci Králové. Města by měla zvolit jen jinou formu řízení (jsme opět u správních rad, jiného financování atd.). Přesto za progresivní formu pokládám situaci, kdy město (stát či kraj) je vlastníkem budovy a divadlo smluvně na určitou dobu pronajímá pro divadelní podnikání či divadelní činnost. Jsou pro to příklady i u nás: v Brně Divadlo u Jakuba a Bolek Polívka, v Praze Adrie a Karel Heřmánek či Divadlo Na Fidlovačce a Tomáš Töpfer a Eliška Balzerová. A je

jen dalším neštěstím, že jejich smluvní vztahy nebývají od počátku jasně definovány a že komplikace mohou magistráty odradit od tohoto standardního a přirozeného vztahu. V tomto smyslu je zvláštním případem pražská Archa, která po rekonstrukci za pomoci Československé obchodní banky vybudovala stagionu s jasně definovaným uměleckým programem a nabídla tak další model vztahu města a divadla.

A tam, kde dochází k devastaci, musí pomoci stát ne proto, že mizí další divadelní prostor, ale proto, že obvykle jde i o význačnou kulturní památku.

A poznámku k poslední možnosti, že město (ale dnes i každý soukromý vlastník) může divadelní prostor prodat či pronajmout k jiným účelům, lze dodat jen: A proč ne? V případě města, jde-li o živé divadlo, se musí projevit veřejný zájem tak, aby radnice neměla důvod tento krok učinit, neb při příštích volbách jí to prostě občan spočítá. A v případě soukromého vlastníka je jeho výsostné právo realizovat svůj ekonomický zájem a pokud by město či stát na úkor jeho vlastnictví skutečně chtělo realizovat „veřejný zájem“, pak je to možné jen za ekonomicky přiměřenou náhradu.

Po roce 1990 artikuloval Petr Oslzlý bojové heslo „*uchránit všechny stávající divadelní prostory pro divadlo*“⁶. Obrana je však vždy slabou pozicí a navíc praxe prokázala, že zcela zbytečnou. V devadesátých letech se jen v Praze objevilo 15 nových divadelních prostor s pravidelným divadelním provozem, zformovala se řada nových divadelních souborů (v Praze Kašpar, v Brně 7 a 1/2 atd.), ale hlavně se začalo provozovat divadlo na čistě komerční bázi. Po první vlně, kterou byly projekty Opery Mozart, přišel Petr Kratochvíl a začal provozovat divadlo Ta Fantastika bez jakékoliv vazby na veřejné zdroje. A námitka, že jde často o projekty či muzikálové produkce jen komerčně orientované, ať už na zahraničního nebo tuzemského návštěvníka, neobstojí. I toto je divadlo a jeho specifickým kritériem je, zda má či nemá svého diváka. Diverzifikace a ne unifikace je to, co našemu divadlu sluší.

Národní a vícesouborová divadla

V českém divadle jsou dvě neuralgická místa: Národní divadlo a vícesouborová divadla vůbec. Národní divadlo je výjimečné svým „*státním statutem*“ i výší svého rozpočtu, který se od roční dotace 250 milionů Kč v 90. letech v tomto desetiletí nezadržitelně blíží k 500 milionům Kč (v roce 2005 byla výše příspěvku MK ČR 426 mil. Kč). Český resentment problém Národního divadla může jen obtížně překonat, protože mu v tom brání diluviální vrstvy naskládané od 19. století po čtyřicet let socialistické zázračnosti. Čím se vlastně Národní divadlo liší od ostatních českých divadel? Je bezesporu nejstarší, největší a je tedy také nejvíce zatížené historií a tradicí. Nezdá se mi v současnosti produktivní debata po smyslu projevu národní ideje či národního ducha. Národní divadlo se historicky utvářelo hlavně jako divadlo všech tehdy určujících žánrů, tj. činohry, opery a baletu a věčnou touhou režimů reprezentovat se právě prostřednictvím tohoto divadla, stejně jako touhou divadla identifikovat se s dobovými režimy. Přirozený divadelní model je přece jeden soubor – jedna budova. K tomuto rovnovážnému stavu nikdy ND nedospělo, což samozřejmě značně komplikuje jeho provoz i zvyšuje náklady. Stavovské divadlo i budova Zlaté kapličky jsou jednoho historického typu a navíc koncipované spíše pro operu než činohru. Dramatika 20. století i současné divadlo se s tímto prostorem dostávala vždy do napětí. Je signifikantní, že v 90. letech svádělo ND urputný zápas o zmíněnou restaurační budovu a nikoliv o prostor pro moderní divadlo či současnou činohru. ND dnes krutě doplácí na komunistickou megalomani, která se projevila tzv. dostavbou ND. Divadelní nepoužitelnost Nové scény, využívané dodnes Laternou magikou, je samozřejmě jen zdánlivá. Každý citlivý divadelní architekt prokáže, že s poměrně malými investičními náklady jde i zde

68_III. Divadlo mezi státem a společností

vybudovat živý divadelní prostor. ND však ale skutečně nemůže za to, že pod celým areálem dostavby je vybudováno pět podzemních pater, že všechny technologické systémy jsou tam zdvočovány a že dostavba měla v minulém režimu zjevně i jiný účel než službu divadlu. A nezbytný centralizovaný systém řízení (jak jinak řídit 1 100 zaměstnanců), je to poslední, co by sloužilo vlastnímu účelu, tedy jevišti. Jestliže je potřeba někde zrušit ono výsadní postavení státu, tak je to právě v případě ND. A pro první etapu je lhotejně, zda se to bude řešit formou veřejnoprávní (národní) instituce či podobou soukromoprávní, kdy stát si ponechá budovy a divadlo bude provozovat např. družstvo (i to už tady bylo). Divadlo by mohlo být pouze bohatší a živější. Obávám se však, že se u nás ještě dlouho neobjeví exekutiva a politická reprezentace, která by se na fenomén ND začala dívat normálníma očima.

O tom, jak situace byla a je nenormální a jak i ND vytváří „*blbou náladu*“, svědčí i marginalie. Už v souvislosti s rezignací J. Bělohávků na funkci šéfa opery jsem psal o tom, jak se organismus ND přirozeně brání vstupu určujících umělecké osobnosti. Odmítnutí M. Formana a L. Peška s jejich konceptem Dalibora bylo pouze logickým pokračováním. A šlo o odmítnutí, a ne rezignaci. ND dostalo nápad, ze kterého se upřímně vyděsilo. Nejde o nic jiného než o projev provincionalismu a je až trapné o tom psát. Nejlepší Prodanou nevěstu jsem viděl v loutkovém Draku, Shakespeare by bez „prznění“ klasických děl nenapsal většinu svých her a Molière bezelstně prohlásil „beru tam, kde nacházím“. A v rovině hudební interpretace byl přece dirigent Libor Pešek dostatečně kompetentní garant, aby se z romantické opery Dalibor nestala muzikálová Rusalka. Co o právu tvůrčí interpretace dnes ještě psát. Přece našim puristům vůbec nezáleží na tom, že opera by mohla získat dalšího a případně „jiného“ diváka, hlavně že partitura bude provedena „in extenzio“. Ostatně pověst divadla dělají i jeho skandály, ne ovšem jeho vlažnost a průměrnost.

Dalším neuralgickým bodem jsou vícesouborová divadla vůbec. V jejich případě dosáhl stát zcela zvláštního druhu nemravnosti. Za prvé: tento druh divadelního provozu, tj. vícesouborovost, je nejnákladnější. Je to způsobeno v prvé řadě existencí sborových těles, orchestrů a sborů v operě, baletu i operetě. To je zase podmíněno požadavky zmíněných žánrů. Obdobně nákladné jsou muzikálové produkce, ale tam se všechny náklady musí produkci a investorovi vrátit. Přesto Brno, Plzeň či Ostrava mají své samostatné symfonické orchestry, své filharmonie stejně jako své operní orchestry. A města přirozeně platí dvě velká tělesa a neadekvátní počet koncertů a vystoupení. Svobodné město Hamburk je zjevně bohatší než naše velké městské aglomerace, ale platí pouze jeden orchestr s povinností koncertní i divadelní činnosti. Na území našeho státu působí 10 operních domů a naštěstí už není povinností a závazkem státu oprávněnost či neoprávněnost tohoto počtu řešit. Je však evidentní, že tyto domy odčerpávají dramatické částky z veřejných rozpočtů, aniž by vytvářely konkurenční prostředí, jehož výsledkem by byl divácký zájem na straně jedné a kvalita na straně druhé. Nejsou přece ani onou „základnou“, z níž pomyslně může růst třeba špičkové operní umění. Prostý pohled na obsazení mimopražských (ale za časté i pražských) tenorových rolí napoví, že běžná repertoárová čísla jde řešit jenom systémem „hostů“. Vícesouborová divadla patří k naší specifické divadelní tradici a tato podoba organizace divadelního provozu je v Evropě, mimo německou jazykovou oblast, naprosto unikátní.

Druhým problémem těchto divadel (stejně jako všech regionálních divadel) charakterizuje skutečnost, že je stát z bývalých krajů převedl na města (až na vzácné výjimky, kdy provozovatelem se stal okres). A jen na rozpočtu města závisela kulturní služba, která ovšem značně přesahuje hranice jeho lokality, ať už svými zájezdovými představeními či naopak příjíždějícími návštěvníky. Parlament po řadě intervencí rozhodl, že stát na tuto službu bude přispívat. Bývá na to vyčleněna částka mezi 70 a 80 milióny Kč ročně. Nemravnost jejího rozdělování spočívala v tom, že výše participace státu byla úměrná částce poskytované městem. Divadlo, které

umí dobře lobovat na svém magistrátu (jako např. Městské divadlo v Brně) mělo tak záruku i na větší díl státní dotace. O funkci toho kterého divadla (např. o jeho skutečné zájezdovosti), o kvalitě a faktické potřebě nemohlo být ani řeči. Dokonce ve zmíněném principu byla zjevně ukryta i přímá participace státu na komerci. Mám v tomto smyslu vyhraněný názor, že opereta nemá být postavena na veřejných zdrojích. Má to být druh úspěšného podnikání, na které veřejný zdroj může v krajním případě jen přispívat a ne financovat z valné části či dokonce sám to provozovat. Samozřejmě i v tomto ohledu záleží na kulturní politice státu či měst. Zda se rozhodnou dotovat instituce či naopak chtějí dotovat přístup diváků (tj. občanů) k té které kulturní službě či kulturnímu statku. Mírou většiny rozhodovacích procesů ve standardních evropských zemích jsou přes modifikované kulturní politiky minimálně vždy dvě stálá kritéria: demokratičnost přístupu ke kultuře a kvalita.

Poznámka na okraj: V posledních letech došlo ve spolupráci MK s DÚ k racionálnější modifikaci podmínek realizace Programu státní podpory profesionálních divadel.

A státní opera navíc

Státní opera Praha vznikla delimitací od Národního divadla v roce 1992. Nikdo nikdy nevyšetřil, proč mají být v Praze dvě státní operní scény a proč např. v Brně je opera odkázána jen na městský rozpočet. Jediným důvodem byla decentralizace ND, kam v té době patřila, jako další relikv, i Laterna magika. (I Laterna je nadále příspěvkovou organizací, ovšem s nulovou státní dotací, odmyslíme-li výhodný pronájem Nové scény). Tím vznikl značně nerovnovážený stav. Je zjevné, že stát při rozpočtových problémech devadesátých let neměl a nemá dosud peníze pro financování dvou operních domů na srovnatelné evropské úrovni. Což v případě opery, která se jako žánr skutečně internacionalizuje, přináší problémy při angažování sólistů, při hostování inscenačních týmů, ve scénografii atd. Přestože Státní opera dosahuje na evropské poměry neskutečného ekonomického výsledku, kdy je přes 40% soběstačná, její další financování ze strany státu je neudržitelné. Jsou pouze tři modelová řešení této situace. Jestliže v evropských metropolích existují dvě operní scény (pokud nejsou na soukromé bázi), pak jednu obvykle provozuje stát či země a druhou příslušné město. Což je podle mne přirozený model i pro Prahu neb dvě dekády už prokázaly, že oba domy mají svého diváka. Praha by mohla hradit náklady provozu, stát by pak přispíval jen na budovu. Oddělit náklady na budovu a provoz divadla je obtížné pouze v podmínkách stávajících příspěvkových organizací, ale jinak jde o běžný postup. Druhým řešením, které by alespoň částečně odstranilo současné finanční problémy (neb v budově bývalého Smetanova a ještě dříve Německého divadla jsou nezbytné i masivní investice), je reverzní krok. Spojit zpět s Národním divadlem s tím, že se zredukují kolektivní tělesa (tj. jen jeden větší sbor a jeden větší orchestr) a nově se vypracuje provozní model tří scén. Tento model (i když jde o krok zpět) by naopak umožnil ND navodit přirozené divadelní prostředí, k jeho třem souborům by patřily tři divadelní budovy. A konečně poslední model (poslední možnost) může uplatnit kreativní management. Překročí se žánrové vymezení operou, která zjevně i sama překoná svou rigidní tradiční podobu, dramaticky se změní provozní model a v něm se uplatní velká opereta, velký balet či muzikálový žánr v jiných produkcích. Na nákladech by se tak podílel i jiný subjekt než stát. A může to být opět hlavní město Praha či dokonce jen soukromý producent.

70_III. Divadlo mezi státem a společností

Jak se jmenovat

V této souvislosti nelze nepřipomenout i český (a moravský) provincionalismus stran pojmenování našich velkých scén. Opera Národního divadla se z hlediska marketingu cítila ohrožená názvem Státní opera, protože hlavně v překladech je pojem „*stát*“ nadřazen pojmu „*národ*“ respektive „*lid*“. A přitom se paralelně v jednom státě objevily tři Národní divadla (Praha, Brno, Ostrava), tři stejné značky, což samozřejmě může komplikovat situaci na zahraničních trzích. Jinak nic proti ničemu. Pokud se ovšem všechna tři divadla nestanou opravdu „národními“ institucemi se všemi neduhy, které to na sebe naváže. Pak se totiž budeme muset skutečně vrátit k myšlenkám Jana Patočky a k jeho občanskému programu národní ideje, kterou nenalézal ani v identitě s prostorem či jazykem, ale ve vzájemné službě. Postavení divadla ve společnosti nemůže být určeno jinak než vztahem občana (zástupně diváka) ke svému divadlu. A proto se mi toto „mytické“ samopojmenovávání či sebezpojmenování divadel jako státních či národních nelíbí. Je možná legální, ale není legitimní. Legitimní by bylo, kdyby tak divadlo bylo pojmenováno skutečně občany (a teď nastane otázka: všemi či částí, přímo či v zastoupení), protože pak by vztah občan : divadlo mohl být nejjednodušší. Občan by se tak skutečně se svým divadlem (nejenom prostřednictvím zážitku) identifikoval.

Profesionálové a národní úroveň

O tom, že nejde zdaleka jen o akademickou debatu, svědčí použití tradičního (ale zdaleka ne jasného) pojmosloví a tedy i myšlení v předkládaném *Modelu státního financování profesionálních divadel* (SaD, 1997, 4 a 5), kdy rozhodující mírou kvality má být **národní úroveň**. Nemohu řešit „státní“ financování, aniž bych současně nedefinoval účast dalších veřejných rozpočtů (městských a regionálních), minimálně s vizí vzájemných poměrů, stejně jako případnou participaci soukromé sféry. Stát (a je to mé hluboké přesvědčení, vycházející z vlastního zájmu státu i umění) nemá být na žádné umělecké aktivitě účasten z více než 50%.

Ostatně stejně tak problematická je definice možné účasti divadla na tomto systému pojmem „**profesionální**“ divadlo. Soudím (na základě poměrně demokratického přístupu), že pokud pokládám divadlo za kolektivní dílo, měla by se dichotomie profesionál : amatér nahradit čistě jen právní subjektivitou. A je lhostejné, zda ministerstvo kultury a na něj navazující aparát, umí pracovat zatím jen na bázi rozlišování tzv. amatérů od tzv. profesionálů.

Zcela nešťastné je ovšem definování kvality „**národní úrovní**“ a je zvláštní, že v následné diskusi se k tomuto problému nikdo nevyjádřil a termín byl v podstatě akceptován. Národní úroveň byla v devadesátých letech zcela jistě inscenační tvorba A.J. Pitínského, P. Lébla, V. Morávky. A to má být to kritérium, od kterého se bude rozhodování odvíjet? A co taková Léblova „amatérská“ inscenace 80. let, jako byla Groteska či Pitínského „amatérská“ Matka? Byla to už tehdy divadlo na národní úrovni? Neměl by být systém priorit a kritérií flexibilní a definován vždy znovu po určitém časovém období (dvou až pětiletém)? A to včetně priorit ekonomických, společenských a konec konců hlavně uměleckých! Prioritou může být třeba vážný problém hudebního divadla, oživení nějakého regionu, kultura menšin, nástup mladé generace, tvorba osobností, prezentace našeho divadla v Evropě či naopak otevření naší kulturní scény jiným vlivům atd. Kvalita ostatně nepotřebuje přívlastky a už vůbec ne „národní“.

Peníze

Z diskuse ke zmiňovanému a citovanému modelu vyplynuly dvě podstatné věci: za prvé, že české divadlo promarnilo po listopadu svou šanci, kdy se mu nepodařilo strukturovat svou „nezávislost“ na politickém rozhodování. A to přesto, že v té době mělo značný společenský kredit i vliv, který však nezúročilo do své suverenity a autonomie. A za druhé: jako vždy jde o peníze. Lapidárně to vyjádřil Karel Král: „*Peněz, které se budou grantově rozdělovat, však musí být řádově víc*“. Ale odkud je vzít? Nestačí totiž poukázat na nedostatečnost zmíněných 0,7%. Ostatně už víme, že i tak jde jen o virtuální realitu. Musí se analyzovat, kde je možné získat oněch chybějících cca 0,5% státního rozpočtu. A to už pomlčíme o tom, že daňové zatížení by se mělo snižovat, stejně jako přerozdělovací funkce státu. V čem je chyba? Je nutné porovnat s Evropou nejen výši rozpočtů na kulturu, ale i dalších rozpočtových kapitol. Jestliže se ve většině zemí dává na kulturu procentuálně více, pak logicky se ve většině zemí musí dávat na něco procentuálně méně. Nedáváme více pravděpodobně ani na školství ani na armádu ani na vědu ani na zdravotnictví, ale bude to nejspíše všude tam, kde stát doplácí a dotuje své monopoly (např. v železniční dopravě či svou sociální síť). Onu zásadní změnu vztahu státu (možná snad jen vztahu jeho byrokracie) ke kultuře spatřuji v okamžiku, kdy se přirozeně promění pojem „*dotace*“ na termín „*investice*“.

Divadlo jako individuální záležitost

Jestliže zkoumáme vztah divadla a společnosti, pomůže nám i reflexe našeho osobnostního vztahu k divadlu. Jak divadlo vnímám právě já a co pro mne vlastně znamená? Odpověď se týká jak divadelníků, tak i jejich diváků, a měla by být značně egoistická. V případě divadelníků nevěřím moc na službu, poslání a podobné altruismy, ale na přímou odpověď, co divadlo skutečně pro jednotlivce jako takového znamená. A může to být prostor pro jeho talent a osobnost, ale také pro jeho exhibicionismus a narcismus. V případě diváků (občanů) je odpověď mnohem složitější, protože se bude lišit v čase i prostoru a zdá se, že prochází i výraznou změnou, kdy divák reflektuje postupně další a další možné funkce divadla. Divadlo od antiky umožňuje jedinečnou věc: vytvoření *polis*. Dnes bychom řekli: utváření občanské společnosti. V amfiteátru se skutečně sešli všichni občané městského státu. Společně vnímali, společně prožívali a společně dospěli či nedospěli ke katarzi. Vytváření pospolitosti umožňovalo „estetické organizování skutečnosti“, tragédií a komedií.

Jestliže reflektuji své divadelní zážitky osmdesátých let, to první, co si vybavuji, je, že divadlo (a zvláště pak studiová divadla) bylo pro mne skutečným místem svobody, které umožňovalo vytvářet si autonomii vůči dobovým společenským mechanismům. A jsem zavázán Scherhaufrovi, Tálské, Oslzlému, Polívkovi, Donutilovi, Goldflamovi, Kovalčukovi, Sedalovi, Rychlíkovi, Schmidovi, Rajmontovi, Suchařípovi, Steigerwaldovi, Krobotům, Kroftovi, Klímovi, tehdy Potužilovi, Jelínkovi, Pavelkovi, Machoninové, Turbovi, Grossmanovi, Macháčkovi, Schormovi, Křížovi, Porubjakovi, Bulisovi a řadě skladatelů a hudebníků, Malinovi a řadě scénografů, skvělým herečkám a skvělým lidem, že jsem to mohl zažít, často být u „barikád ducha“, jak říkal Josef Kovalčuk. Můj základní vztah se po roce devadesát pochopitelně změnil, prostě proto, že ona potřeba svobody už zkrátka nebyla tak nutková. Vlastně znovu a jinak si nacházím svůj vztah k divadlu (včetně toho, že si v divadle občas i pospím). A zdá se, že nacházením jiného vztahu prošla i celá společnost. Svědčil o tom i dramatický pokles diváků v letech 1990-93. Jestliže můj původní vztah byl obecný, kontinuální a společenský, ten současný mi připadá jako atomizovaný, přerývaný a vyhledávající více vlastní uměleckou

72_III. Divadlo mezi státem a společností

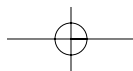
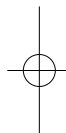
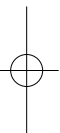
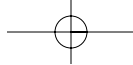
funkci divadla. Mám problém s tematizací (nikoliv s žánry či formou – k tomu srdce otevřené), nevím ale, o čem bych divadlo dělal a nevím tedy ani, co v divadle hledat, jak ho vnímat. Vztah společnosti k divadlu a zájem o divadlo však postupně překonal svou kritickou úroveň počátku 90. let a současný divácký boom v Brně, Ostravě či Hradci zaznamenává své vrcholy. Ponechávám stranou příklady *Sluhy dvou pánů* či *Jesus Christ Superstar*, protože jednotlivé inscenace na sebe dokážou čas od času strhnout pozornost vždy, obtížnější se vytvářejí éry celých divadel. Jestliže jsem řekl, že osobně mám problém s „*tematizací*“, nemohu nevidět, že divák chce prožít krásu opery pro hudbu samotnou, že se chce smát nápadu obsazení Jiřího Pechy jako Babičky či mít přímý zážitek dokonalého těla v Hanging Manovi nebo zážitek tajemství na lodi bratří Formanů. Přesto současně vidím, jak žijí v rozpolcené společnosti frustrované levopravou politikou, zatíženou nostalgií po letech minulých a nenaplněným očekáváním let nastávajících. Sedm let „*tučných*“ má být střídáno sedmi roky „*hubenými*“ a my své dluhy z komunismu jsme stále ještě nezaplatili. Nelze nevidět, jak část společnosti vnímala dříve odborové pány Falbra a Duška, dnes Ratha a stále Duška jako „*škůdce národa*“. Jiná část chce naopak vidět Klause před „*národním soudem*“, odmítá legitimitu tohoto prezidenta a zbytek zase chce všechny vidět ve Vltavě. Zdá se proto, že dokud nás divadlo bude umět zbavovat našich frustrací, pokud bude po večerech schopné vytvářet pospolitost hlediště a jeviště, pokud nás bude bavit a uspokojovat naše choutky duchovní i estetické, bude se k němu společnost (přesněji řečeno 4 až 5% populace) vztahovat. Divadlo je minoritní záležitostí a předností praktické demokracie je, že si své minority pěstuje. Vždyť jde o zvláštní komunikaci živých lidí s živými lidmi a naše divadlo má, zdá se, se svou Burešovou, svým Nebeským, Morávkem, Dočekalem, Pitínským stále, co nabízet. A pokud mi umožní se v něm občas potkat i s Emilií Vášáryovou či Martinem Hubou a Márianem Labudou, začnu si i já k němu hledat „jiný“ vztah.

Závěr je jednoduchý

Zkusil jsem popsat postavení divadla mezi státem a společností na konci minulého století, minulého tisíciletí. Nezdá se, že by v dekadě, století a tisíciletí následném se něco prokazatelně a dramaticky měnilo. Jestliže jde o pomyslnou úsečku na jejímž jednom konci se nalézá stát a na druhém společnost (přičemž si uvědomuji, že nejde o úplnou dichotomii), tak nalézt správné místo divadla je prosté: *co nejdále od státu, co nejbližší ke společnosti*. Neb to je jediná cesta pro suverenitu divadla a jeho svéprávnost. Divadlo je víc věcí lidí než státu, a jejich odpovědností, a možná by tak mohlo patřit i svým divákům.

III. kapitola – poznámky

1. Josef Herman, Karel Král: Model státního financování profesionálních divadel, SaD, 1997, č. 4 a 5.
2. Na rozcestí, diskuse, SaD, 1997, č. 6.
3. Bohumil Nekolný: Divadlo mezi státem a společností, SaD, 1998, č. 3, str. 142-151.
4. Vztah státu ke kultuře – Kulturní politika evropských zemí (tzv. Bílá kniha) P. Tigrid, II díly, MK ČR, 1997.
5. např. Jefim Fištejn: Všechno je jinak, Lidové noviny, 3. 6. 1996 či Bohumil Pečinka: Období rozpaků, Lidové noviny, 3. 6. 1996.
6. Petr Oslzlý: Za duchovní rekonstrukci společnosti, Scéna, 1990, č. 24.



IV. Analýza veřejných služeb a možnosti jejich standardizace v oblasti nekomerčního profesionálního umění

Jako alternativní model možné kulturní legislativy – vedle řešení typu Zákona o veřejné podpoře kultury, Zákona o národních institucích atd. se Divadelní ústav zabýval návrhem řešení z hlediska vnímání kultury a umění jako veřejné služby. V roce 2002 vypracoval pro MK ČR následnou Analýzu a v roce 2003 vypracoval i teze věcného záměru odpovídajícího zákona (viz příloha č.2). Publikujeme oba materiály, aby byla možnost porovnat tento přístup s legislativním řešením, které se realizuje zákonem o veřejné podpoře. Pro toto vydání (2006) jsme předmět návrhů redukovali pro oblast performing arts.

Ondřej Černý, Bohumil Nekolný, 2002

úvod

Analýza možností veřejných služeb v oblasti umění vychází z přesvědčení, že i tyto služby mají shodnou charakteristiku s obecně stanovenými cíli služeb v obecném zájmu tak, jak je navrhuje směrnice Evropské komise: „zajistit všem stejné příležitosti, svobodu žít způsobem, odpovídající jejich ideálu spokojeného života i možnost podílet se na životě ve společnosti“.¹

Veřejná služba i v tomto sektoru kultury je službou: „vytvořenou, organizovanou nebo regulovanou orgánem veřejné správy tak, aby tato služba byla poskytována způsobem, který lze považovat za nezbytný pro uspokojení společenských potřeb“.

nekomerční profesionální umění

Pojem (či oblast) *nekomerčního profesionálního umění* pro potřeby této analýzy vymezujeme divadlem a hudbou. Produkce, prezentace a distribuce umělecké tvorby a její živé interpretace pak nabývá z mnoha důvodů (viz níže) charakter veřejné služby. Umělecký provoz v oblasti divadelní tvorby nachází svůj výraz v produkci profesionálních divadel a souborů a hudební provoz v produkci profesionálních orchestrů a sborů. Umělecký provoz, zvláště divadelních představení a koncertů, zajišťují i stagionové scény, takže i ony jsou schopné realizovat tento druh veřejné služby.

76_IV. Analýza veřejných služeb a možnosti jejich standardizace v oblasti nekomerčního umění

Orgány veřejné správy, které provozují, organizují či regulují veřejnou službu, jsou v našem případě *stát* (Ministerstvo kultury ČR), *kraje* (14 krajských samospráv včetně hl. města Prahy) a *obce* (města).²

důvody provozování umění jako veřejné služby

Základním důvodem pro realizaci a financování těchto služeb je realizace základních práv občanů. V České republice práva občanů na přístup k umění, ke kultuře, kulturnímu bohatství a dědictví – stejně jako právo na svobodu slova, názoru a tvorby – garantuje *Ústava ČR*³ a *Lis-tina základních lidských práv a svobod*⁴. Mezi hlavními cíli kulturní politiky, jak je přijala Vláda ČR (viz kap. 1 in Kulturní politika v ČR⁵), je zejména:

- *garance ochrany svobody tvorby a vytváření podmínek pro využívání této svobody*
- *vytváření podmínek pro decentralizaci rozhodování v celém kulturním systému*
- *přenášení rozhodovacích procesů mimo ingerenci státní správy a jejich i ekonomickou ne-závislost*
- *garance rovnosti přístupu občanů ke kulturnímu bohatství*
- *usnadnění přístupu skupinám se znevýhodněným sociálním statutem*
- *podpora výchovy i osvěty v systému tvorby a užití kulturních statků*
- *omezení negativního vlivu komercializace kultury*

V oblasti živého umění není ústavní garance práv a svobod i možností občanů (včetně základ-ních cílů kulturní politiky státu) ošetřena zatím žádnou legislativní normou (pomineme-li au-torský zákon) a definicí veřejné služby v oblasti umění by toto právo i proces transformace kultury našly svůj legislativní výraz i oporu. Vedle zásad deklarované kulturní politiky přístu-pují i další důvody *ekonomické a sociální*.

Sociální: Z těchto důvodů je nutné uvést alespoň schopnost živého umění spoluvytvářet so-ciální soudržnost a spoluformovat sebeidentifikační proces občanů se svým společenstvím. Dále přistupuje i nezbytnost společnosti vytvářet prostor pro rovný přístup všech občanů ke kultuře a umění. A konečně realizace veřejné služby v této oblasti umožní i vliv na tvorbu sociálně přijatelných cen za tyto služby a zajistí finanční i územní dostupnost uměleckého provozu co nejširším sociálním skupinám.

Ekonomické: Aby sociální důvody ve sledované oblasti (umělecký provoz a produkce toho-to typu, zvláště divadla a hudby) mohly být realizovány, jsou nezbytné jak vysoké počáteč-ní náklady investiční povahy (budovy a vybavení divadelních sálů, koncertních síní), tak i vysoké náklady na samotný umělecký provoz, kdy některé druhy a formy nelze v našich podmínkách provozovat na komerční bázi.

Pozn. Ve struktuře veřejných služeb jde o typický příklad „vzácnosti zboží“ pro poskytování této služby, neboť v našem případě jde o umělecké výkony a uměleckou tvorbu, které už ze své povahy nebývají běžně dostupnou „komoditou“.

typy uměleckého provozu

Uměleckým provoz (divadla a hudby) realizují v ČR stovky právnických a fyzických osob za různých podmínek. Např. v oblasti divadla:

1. *divadla jako příspěvkové organizace zřizované:* a/ městy, b/ kraji, c/ státem
2. *divadelní soubory na soukromé bázi:* a/ neziskový sektor založený soukromým subjektem
b/ neziskový sektor založený veřejnou správou
c/ komerční sektor

Tuto oblast zatím nedokážeme dost dobře rozlišit ani statisticky. V oblasti hudby jsou jako příspěvkové organizace zřizovány městy (a také státem) filharmonické a symfonické orchestry a profesionální pěvecké sbory. Ostatní artificiální hudba (komorní, jazzová atd.) je u nás provozována v naprosté většině na soukromé bázi jako nezisková či dokonce zisková aktivita.

Vedle stálých divadel se souborem a vedle profesionálních orchestrů s vlastní koncertní síní v České republice provozuje tyto umělecké aktivity (divadelní představení, koncerty) i typ tzv. stagion, které jsou rovněž uzpůsobeny provozovat veřejnou službu v oblasti živého umění. I když stagiony tuto službu většinou přímo neprodukují, ale pouze zprostředkovávají či provozují.

základní otázky

Při reflexi této problematiky vystupují do popředí tři základní otázky:

- a/ *Které subjekty mohou vykonávat veřejnou službu?*
- b/ *Kdo je určí a jakým způsobem budou vybírány?*
- c/ *Jakým způsobem budou financovány?*

ad a/:

Vycházíme z předpokladu, že právnické a fyzické osoby, které nebyly založeny a nejsou také provozovány za účelem zisku (případný zisk investují zpětně do předmětu své hlavní činnosti) a provozují na profesionální úrovni divadlo a hudbu, se mohou ucházet o statut veřejné služby u garantů této služby, tedy orgánů veřejné správy. Tato veřejná služba je následně určena k uspokojování kulturních, uměleckých, estetických a společenských potřeb občanů a veřejná správa pro ni vytváří podmínky, zvláště svou spoluúčastí na financování divadelní, hudební a výtvarné činnosti.

Základním principem a všeobecně akceptovatelným standardem je „nejvyšší možná docílená kvalita veřejné služby“. I v této oblasti musí jít přirozeně o systém, otevřený pro všechny právnické a fyzické osoby, které jsou schopné na kvalitativně uspokojivé úrovni tyto služby (umělecký provoz) poskytovat. Je nasnadě, že veřejná správa výkonem veřejné služby v oblasti umění pověří své příspěvkové organizace, které tuto činnost beztak vykonávají. Půjde tedy o právnické osoby zřizované a provozované příslušným stupněm veřejné správy (jako příspěvkové organizace) a konečně půjde bezesporu i o právnické osoby veřejnou správou k tomu účelu založené (např. obecně prospěšné společnosti založené obcí). V tomto smyslu (v transformačním procesu vyrovnání podmínek) může dojít i k naplnění⁵ čl. 9 Kulturní politiky v ČR cit. „navrhnout právní úpravu postavení kulturních institucí v souvislosti s reformou veřejné správy“ v definici uměleckého provozu jako neziskového sektoru, který nachází svou legitimitu v poskytování veřejné služby.

78_IV. Analýza veřejných služeb a možnosti jejich standardizace v oblasti nekomerčního umění

ad b/:

Jako selektivní mechanismus se nabízí *výběrové řízení* arbitrážní povahy (které substituuje veřejnou zakázku). Protože jde o oblast umění, nebyla v ní zatím nikde (mimo architektury a případně výtvarného umění) uplatňována veřejná soutěž a veřejná zakázka a nelze ji doporučit ani v tomto případě. Stejně tak nedoporučujeme tendr jako případný mechanismus výběru. Statut veřejné služby přiznává příslušný stupeň veřejné správy, který také volí metodu, charakter a formy smluvního vyjádření. I pro celkovou změnu klimatu v české kultuře i pro vytváření jejího přirozenějšího prostředí je nutné proměnit základní charakter vztahu institucionálního, vztahu nadřízeného (veřejné instituce) a podřízeného (uměleckého ústavu), vztahu plátce a příjemce, na vztah partnerský, *vztah smluvní*. Smluvní systém vzniká mezi garantem a poskytovatelem služby na základě vyhlášených programů či grantů, které tak přebírají funkci veřejných zakázek.

ad c/:

Při prvotní analýze financování tohoto druhu vybraných veřejných služeb se jako efektivní prokazuje *základní financování na úrovni zřizovatelů* a přímých garantů těchto služeb. Komplexní zajištění těchto služeb však vyžaduje realizaci *principu participačního, kooperativního, vícezdrojového financování* na základě *smluv* (či jiných pravidel, např. modifikovaných rozpočtových pravidel či pravidel, které může definovat připravovaný zákon) mezi jednotlivými veřejnými rozpočty a jednotlivými úrovněmi (stupni) veřejné správy. Základní podmínkou je, že tyto služby musí být finančně zabezpečeny, což v našem kontextu vyžaduje koordinaci a spolupráci veřejných rozpočtů, neboť není spravedlivé, aby např. pouze rozpočet města financoval vybranou službu, která působí v rámci celého regionu či kraje na straně jedné a na straně druhé financoval i službu, která plní např. reprezentativní úlohu státu.⁶

kritéria a standardy

Ve vztahu oblasti živého umění k institutu veřejné služby je nejobtížnějším problémem volba kritérií a od nich odvozených standardů této služby. Jen v omezené míře lze používat *kvantitativní kritéria* (např. dobu dosavadního profesionálního působení, kontinuitu činnosti či určitý počet uměleckých pracovníků). Nelze doporučit, aby určující funkci měla kritéria výkonu např. počet premiér, představení atd. Rozhodující v tomto segmentu vybraných služeb budou vždy *kvalitativní kritéria*, a tedy způsob arbitrážního hodnocení a posuzování a z něho se následně odvíjející kvalitativní standardy „*nejvyšší možné úrovně*“ a nikoliv „*minima*“. K tomu je nutné rozhodovat i na základě vyhodnocení efektivity, dostupnosti služby atd. Kvalita poskytovaných služeb musí být garantována příslušným orgánem veřejné správy, tzn. musí být i pravidelně hodnocena. K tomu slouží funkce kompetentních „*regulátorů*“, které nemusí být součástí veřejné správy.⁷

věcné návrhy

Z výše uvedených důvodů a prvotní analýzy vyplývá, že v České republice v gesci Ministerstva kultury ČR je nutné rozpracovat *věcný záměr zákona o veřejných službách v oblasti kultury a umění*, který by definoval profesionální provozování divadla a hudby za daných podmínek jako veřejnou službu. Jako vybrané služby, které jsou obce, kraje a stát povinovány zabezpečit a financovat včetně určení příslušných práv a povinností. V tomto segmentu veřej-

IV. Analýza veřejných služeb a možnosti jejich standardizace v oblasti nekomerčního umění **79**

ných služeb lze užít jen v omezené míře kvantitativní kritéria (jako minimální standardy) a naopak určujícími jsou kritéria kvality a od nich se odvíjející standardy kvalitativní úrovně.

Věcný návrh zákona (a jeho účel, smysl a dikce) by přímo umožnil současně i realizaci některých zásad Kulturní politiky ČR, které mají dosud jen deklaratorní charakter (např. princip kooperativního financování atd.). Přijetí obdobného zákona by usnadnilo i vytváření nejlepšího možného kulturního a uměleckého servisu co největšímu počtu občanů.

podmínky pro poskytování veřejné služby v této oblasti

Profesionální provozování divadla a hudby divadly, divadelními soubory, orchestry, sbory a stagionami jako veřejné služby znamená, že poskytovatel těchto vybraných služeb bude schopen prokázat kontinuitu své činnosti, která musí mít charakter déletrvající a pravidelný, že bude schopen garantovat rovný přístup ke své činnosti za podmínek přijatelných, spravedlivých a transparentních cen, že zaměstnává minimální počet uměleckých či odborných pracovníků a že úroveň jeho výkonů a činnosti dosahuje určité kvality (např. v daném místě a čase nejlepší), která bude veřejnou správou (garantem služby) pravidelně hodnocena a průběžně přezkoumávána. A v tomto smyslu bude i nutné definovat standardy veřejné služby v oblasti živého umění – včetně přiznání práva na experiment a nezdár.

V podmínkách České republiky je nutné jako garanta veřejné služby – i přes používaný princip subsidiarity – definovat i stát, i vzhledem k tomu, že zřizuje a bude zřejmě i nadále provozovat tzv. národní instituce.

zdůvodnění

Legislativním rámcem pro dokončení transformace kultury, pro realizaci i vyjádření tohoto procesu, který přímo souvisí i se strukturací občanské společnosti, by měl být právě *zákon o veřejných službách v oblasti kultury*. Realizace tohoto legislativního záměru je, zdá se, nezbytná i proto, aby stanovil odpovědnost veřejné správy za organizaci této služby, ale také odpovědnost jejich jednotlivých stupňů (stát, kraj, obec) za její financování či spolufinancování.

Poskytování vybraných veřejných služeb v oblasti divadla a hudby je nutné pro uskutečnění a praktickou garanci stejných příležitostí občanů naší republiky. Rovný přístup ke kultuře a umění je, stejně jako v ostatních veřejných službách, založen na zákazu neoprávněné diskriminace založené na společenském nebo osobnostním statutu. Stát je garantem rovnosti zacházení i podmínek poskytování služeb, jak mezi různými územními celky, tak i mezi různými kategoriemi skupin uživatelů. Přijetí tohoto základního principu znamená současně i aktivní kulturní politiku státu, schopnost kulturní animace a kulturního plánování.

poznámka na závěr

Rámcová směrnice Evropské komise o veřejných službách je nástrojem i pro kandidátské země, pro implementaci jejich politiky se základním doporučením: *občané mají právo na to, aby jim byly poskytovány veřejné služby na vysoké kvalitativní úrovni a se zajištěnými minimálními standardy*. Členské státy budou nadále vázány, aby publikovaly zprávy o implementaci zásad této směrnice v těch sektorech, v nichž jsou služby poskytovány. To znamená i v kultuře.

80_IV. Analýza veřejných služeb a možnosti jejich standardizace v oblasti nekomerčního umění

IV. kapitola – poznámky

1. viz Směrnice ustavující právní rámec pro služby obecného zájmu v Evropské unii. Evropská rada v Nice v prosinci 2000 přijala Prohlášení ke službám obecného ekonomického zájmu viz MV ČR, únor 2002.
2. Nevylučujeme, že charakter veřejné služby nemohou nabývat ani další oblasti umění jako literatura (např. knižní veletrhy, autorská čtení atd.), prezentace užitého umění a uměleckých řemesel či audio-vizuální a multimediální umění.
3. Ústava České republiky, Ústavní zákon č. 1, 1993 Sb.
4. Listina základních lidských práv a svobod, Ústavní zákon č. 2, 1993 Sb.
5. Kulturní politika v České republice, MK ČR, 2001.
6. Dle doporučení směrnic EU (viz výše) musí být veřejné služby „finančně uskutečnitelné“ a k tomu je nutné vytvářet i patřičné finanční mechanismy.
7. Dle doporučení Evropské komise může funkci regulátora v příslušné oblasti veřejných služeb vykonávat buď sama státní správa či nezávislá osoba nebo kolektivní orgán, regulace může plynout i z dobrovolné dohody mezi poskytovateli služeb.

V. Multiplikační efekt divadla

Jde o pokus obecnější definice multiplikačních efektů v divadle, impulsem k zobecnění byla polemika o situaci Dejvického divadla (viz BN, Zakoupil jsem v Dejvicích, Divadelní noviny, 2005).

Napětí mezi politickým systémem a kulturními systémy (včetně divadelního systému v ČR či v Praze) spočívá v odlišných komunikačních klíčích a někdy i v nevědomém odmítání evropských kulturních standardů. V rozhodující většině zemí EU je totiž kultura deklarována (často i legislativně) jako veřejný zájem a veřejná služba. Podle slov José Barossy, předsedy Evropské komise¹: „Kultura je jedna z nejlepších cest seberealizace jednotlivců, není prostředkem sama v sobě“, a proto je dokonce „velkou prioritou Evropské komise pro nadcházející období“.

Na úrovni naší veřejné správy a zastupitelských sborů však lze slyšet slova a teze, které je možné shrnout následně: *Kultura je privátní, soukromý statek. Kulturu nejde objektivizovat. Není to veřejný statek. Nelze rozlišit kvalitní a nekvalitní kulturu. Zapojení vlastních zdrojů a vlastních příjmů je nezbytné.* Explicitně to vyjádřil např. Pavel Bém, primátor Hlavního města Prahy a současně zastupitel Městské části Prahy 6 na jednání zastupitelstva Prahy 6.² Řekl: „Dejvické divadlo dává městské části přidanou hodnotu nula. Není obhajitelné, aby na jeden lístek do divadla dával daňový poplatník 600 Kč.“. Nelze zpětně odvodit, odkud se vzaly údaje o hodnotě vstupenky Dejvického divadla. Z oficiálních statistických dat za rok 2003³ vyplývá, že hodnota vstupenky v Dejvickém divadle byla 522 Kč, podíl veřejných peněz činil 68% = 376 Kč na 1 diváka, a divák zaplatil 135 Kč. Lze ovšem oprávněně předpokládat, že obdobné názory můžeme zaznamenat napříč politickými stranami a celým politickým spektrem a na všech stupních zastupitelských sborů a to i v případě divadel s prokázanou kvalitou.

Pokud postavíte proti přesvědčení, že kultura je *soukromý statek*, naopak tvrzení, že je to *statek veřejný*, nejde jen o pojmoslovnou teoretickou debatu. Jde totiž o různé koncepce, které mají své praktické důsledky. Z hlediska ekonomického představují veřejné statky ty statky, u kterých k rozhodování o produkci, spotřebě i financování dochází veřejnou volbou v rámci veřejné správy. Produkce těchto statků je v pravomoci veřejné správy, která k jejich financování využívá prostředky z rozpočtové soustavy. Spotřeba veřejných statků je kolektivní tzn., že uspokojují potřeby daného společenství bez ohledu na to, zda je jednotlivci chtějí spotřebovávat či nikoli.

82_V. Multiplikační efekt divadla

V důsledku uplatnění ekonomických kritérií (charakteru spotřeby daného statku) lze ekonomické statky rozčlenit na:

- *čisté soukromé statky* – o produkci a spotřebě rozhodují jednotliví výrobci a spotřebitelé, přičemž spotřeba těchto statků je plně dělitelná mezi jednotlivce a užitek je individuální. Pro čisté soukromé statky (statky soukromé spotřeby) je také charakteristická soutěživost na straně spotřebitelů i výrobců.
- *čisté kolektivní statky (veřejné)* – spotřeba těchto statků je nedělitelná a jednotlivce nelze ze spotřeby vyloučit, příklady: obrana, hasiči, komunikace
- *smíšené kolektivní statky (veřejné)* – spotřeba těchto statků je dělitelná co do kvantity, avšak co do kvality dělitelná není, příklady: služby poskytované divadly, galeriemi atd.⁴

Legitimitu vynakládání veřejných prostředků však lze místo debat o charakteru *veřejného statku* (viz P.A. Samuelson: *Economics*) převést na argumentaci veřejným zájmem a veřejnou kulturní službou – za tyto zájmy a služby už jsou politické mechanismy odpovědné. Divadlo jako veřejný zájem a veřejná kulturní služba totiž přímo souvisí s kvalitou života, a ta je zase v přímé odpovědnosti i politické reprezentace.

Nezbývá než začít předkládat příklady pozitivní argumentace ve prospěch kultury a divadla po výtce. Ve většině evropských zemí je z nákladů, uvolňovaných pro oblast živého umění, určeno přes 50% (někde až do 75%) pro oblast divadla. Má to dva důvody: prvním je vlastní nákladovost tohoto druhu umění (pro fotografii např. nepotřebujete sbory ani orchestr), včetně investic do budov a technologií i výše vlastních provozních nákladů. Druhým legitimním důvodem bývá schopnost tzv. širokospektrální obslužnosti této služby – rozuměj: z hlediska struktury a počtu diváků.

Ekonomická soběstačnost se u tzv. veřejných divadel repertoárového a souborového typu v evropských zemích běžně pohybuje mezi 12% a 20%. U nás dosahuje často nebývalých 30% (mj. u Dejvického divadla, které je limitováno malým počtem míst – 125 sedadel – dosahovala soběstačnost 32,1%, při návštěvnosti 99,2%, tzn. že divadlo je fakticky stále vyprodané). Návštěvnost českých a moravských divadel se u nás v posledních letech standardně udržuje nad 80 %, což je další pozitivum našeho divadelního systému v komparaci třeba se sousedními zeměmi. Přičemž v přepočtu na 1 obyvatele vydáváme z veřejných výdajů na divadlo v ČR do 2 euro, zatímco v naprosté většině zemí EU tyto výdaje přesahují 10 euro. Zvláště ekonomické údaje o veřejných výdajích naznačují možnou ztrátu schopnosti konkurence na kulturním evropském trhu v tomto segmentu (viz opera).

V povědomí naší odborné veřejnosti, ale i politické reprezentace přezívají některé mýty. Například: *máme nejhustší divadelní síť v Evropě*. Ale takové Finsko má 62 profesionálních divadel, přičemž má jen 5 milionů obyvatel, tedy o polovinu méně než my.

V Praze máme, dle bývalého radního pro kulturu I. Němce, nejštědrější grantový systém ve střední Evropě.⁵ Praha přitom vydávala v roce 2004 na granty 130 mil. Kč (z toho 50 mil. na tzv. spolupořadatelskou činnost, která nepodléhá grantovému řízení). Přičemž Vídeň v roce 2003, a jen na tříleté granty v oblasti divadla, vydala v přepočtu 1200 mil. Kč⁶. Logický závěr: buď Praha či Vídeň neleží ve střední Evropě.

Následné teze jsou pokusem o definici a nástin mapy užitných efektů financování divadla z veřejných zdrojů a současně argumentů pro obhajobu legitimacy těchto investic. Je nezbytné proměnit paradigma veřejné diskuze o financování ze stereotypu dotací na investici rozvoje.

Teze možných multiplikačních efektů financování divadla z veřejných zdrojů

1. Užité efekty ekonomické

- a/ Zahraniční analýzy i naše studie (Marketingová laboratoř Ostrava⁷, STEM/MARK Praha⁸) uvádějí, že částka, kterou divák vynaloží na jednu vstupenku, se rovná částce, kterou vynaloží diváci na navazující služby (doprava, občerstvení, kadeřník atd.)
- b/ První studie těchto efektů u nás prokazují, že investice 1 Kč do divadelní činnosti generuje 2 Kč (Švýcarsko dokládá multiplikační efekt výdajů státu na kulturu ve výši 292%, tedy v poměru 1 : 3⁹)
 - b1/ Divadelní subjekty (divadla jako taková) vynakládají významnou část výdajů na služby a nákup zboží produkované v jiných odvětvích, a tím zajišťují i odbyt další (větší-nou značně kvalifikované) produkce
- c/ Z veřejných zdrojů vložených do divadel se 1/3 vrací formou přímých i nepřímých odvodů do veřejných rozpočtů (v ostravském regionu bylo prokázáno, že ze 2,5 mil. Kč veřejných nákladů se vrací 1 mil. Kč do veřejných rozpočtů)
 - c1/ Divadlo je významným plátcem daní a poplatků
- d/ Divadlo produkuje kulturní statky a zboží kulturní povahy převážně z domácích zdrojů, s minimálními náklady na materiálové toky
 - d1/ Využívá především domácí pracovní sílu, obvykle vysoce kvalifikovanou, kreativní, se značnou inovační schopností
 - d2/ Je relativně levným zdrojem rozvoje i ekonomické prosperity
- e/ Divadelní aktivity přímo ovlivňují kulturní turistiku, která veřejným rozpočtům přináší nadstandardní příjmy
- f/ Divadlo je z množiny kulturních instrumentů jedním z rozhodujících ekonomických nástrojů rozvoje městských aglomerací
 - f1/ Sociologické studie prokazují, že aglomerace s „kulturními událostmi“ prosperují i ekonomicky
- g/ Divadlo jako kulturní produkt je součástí kulturního průmyslu, který už v produkci služeb a zboží kulturní povahy předstihuje tradiční průmyslová odvětví. Ve Spojených státech dosahuje už 6 % HDP, v sousedním Německu dosáhl 3% HDP se stále rostoucím trendem
- h/ Divadlo má schopnost exportu

2. Užité efekty sociální:

- a/ Divadlo je významným prvkem sociální koheze
- b/ Divadlo je významným městotvorným („urbaním“) prvkem. Stává se přirozeným centrem obce a občanů
- c/ Právě účast veřejných rozpočtů umožňuje divadlu jeho diverzifikaci, otevřenost a přístupnost pro většinu občanů. Divadlo posiluje demokracii
- d/ Kulturní práva občanů, zejména právo na ochranu kulturního dědictví a přístupu k němu, právo svobodně a reálně se podílet na užití a výkonech kultury, na svobodu tvorby a šíření jejích výsledků, patří k deklarovanému veřejnému zájmu
- e/ Divadlo přímo souvisí s kvalitou života¹⁰
- f/ Divadlo přispívá ke kultivaci i vzdělanosti občanů
- g/ Jako místo tzv. pozitivní deviace je instrumentem vůči kriminalitě, sociální deprivaci, drogové závislosti atd.
- h/ V procesu globalizace je místem národní a regionální identity, identifikace s vlastním kulturním dědictvím včetně jazyka

84_V. Multiplikační efekt divadla

- h1/ Identifikuje občany se svým městem (městskou částí, krajem, zemí)
- h2/ Divadlo snadno překračuje hranice a bariéry i vůči kulturním minoritám
- ch/ Divadlo představuje vysoce mobilní socioekonomický potenciál obce

3. Užité efekty estetické a kreativní:

- a/ Divadlo je nástrojem pro interpretaci, uchování a rozvoj kulturního dědictví
- b/ Je prostorem pro novou tvorbu
- c/ Je místem experimentu, inovace a kreativity, tedy určujících fenoménů příštích let
- d/ Je prostorem živé komunikace lidí
 - d1/ současně vytváří prostor sebereflexe občanů prostřednictvím umění
- e/ Má schopnost iniciačních a inovativních přesahů k jiným druhům, žánrům a médiím
 - e1/ má současně přímý vliv na filmové a audiovizuální umění a kulturní průmysl vůbec

O možných a skutečných multifikačních benefitech, které je schopné generovat nejen divadlo, ale vlastně celý kreativní sektor, pojednává zvláště nejnovější studie A. Wiesanda a M. Söndermanna: *Creative sector – an Engine for Diversity, Growth and Jobs in Europe*¹¹, jež je věnována potenciálu tohoto sektoru v současnosti. O užitných efektech umění ve vztahu k městům a regionům se zde říká:

„Důležitá role umění pro hospodářský rozvoj měst a regionů i jako katalyzátoru regenerace měst není žádným novým objevem. Nicméně, jak zdůrazňuje zkušený ekonomický teoretik David Throsby, zájmy badatelů i politiků se rozšířily a zahrnují nyní „širší témata městské kulturní infrastruktury, hodnoty místa a plány na přehodnocení městského rozvoje společně s citlivými tématy kultury a životního prostředí“. Z tohoto pohledu existují často paralelní role umění k naplnění v životě a rozvoji měst. Zahrnují symbolické funkce (například jejich role jakožto kulturních „žhavých míst“), jaké mají třeba Barcelona, Berlín nebo Vídeň. Dále díky festivalům, které utvářejí dokonce identitu celého města, jako například Salzburg, Avignon, Edinburgh nebo Bayreuth, nebo díky kulturním památkám, jako jsou třeba věž v Pise nebo staré tržiště v Krakově. Nejenže všechny vytvářejí příjmy, ale přispívají jak k celému image města, tak i dokonce napomáhají chránit místní jedinečnost v celosvětovém mediálním povědomí.

„Kulturní oblasti“, které fungují jako styčné body městského rozvoje (jako například Pittsburgh nebo Dublin); kulturní a mediální průmysl jakožto důležitá a živoucí součást městského hospodářství (jak tomu můžeme vidět například v Londýně, Amsterdamu, Sydney nebo Kolíně nad Rýnem, stejně tak jako v menších městech a větších regionech); působení kultury jako sociálně integrujícího, všeprostupujícího faktoru – „skrze posilování místní identity, kreativity, soudržnosti a vitality“ (Throsby). Dokonce i v případě, že (měřitelné) výsledky těchto funkcí mají tendence zvyhodňovat zejména již etablovaná kulturní centra, statistická data nicméně prokázala, že tyto funkce vytvářejí přímé zisky pro místní hospodářství díky výdajům místních zákazníků i návštěvníků, včetně „kulturních turistů“, na kulturní zboží a služby; nepřímé výdaje následně na příjmy ostatních podniků a jednotlivců, jako třeba restaurací, hotelů a dopravních služeb – odhady například ukazují, že „Edinburghský festivalový průmysl přináší do skotského hospodářství 135 miliónů liber a zajišťuje 2 900 pracovních míst na plný úvazek. Zprávy místních a celostátních britských médií mají navíc reklamní hodnotu téměř 12 miliónů liber“, nehledě na finanční efekt mezinárodního mediálního pokrytí v době konání festivalu.“

Pro zájemce o tuto problematiku, které se jednou budeme muset i u nás začít velice prakticky věnovat, to znamená také spočítat skutečné multiplikační efekty, uvádíme na tomto místě základní seznam současné literatury.

Throsby, David: Economics and Culture. Cambridge, 2001.

Marlet, Gerard (Stichting Atlas voor gemeenten) and Poort, Joost (SEO Economisch Onderzoek): Cultuur en creativiteit naar waarde geschat. Amsterdam/Utrecht, June 2005.

Development Concepts for Private-Sector Cultural Production and Services. Proceedings of the Essen Conference 1999 NRW Ministries in charge of culture and economic affairs, Düsseldorf 2000.

Steirische Kulturinitiative (ed.): Schafft Kultur neue Arbeit? Vienna, 2000.

*Edinburgh Festivals 2004-2005, Economic Impact Survey, January 2005.*¹²

86_V. Multiplikační efekt divadla

V. kapitola – poznámky

1. José Barosso, předseda Evropské komise, 10. února 2005, plenární zasedání Evropského hospodářského výboru (zdroj http://www.proculture.cz/index.php?section=35&a_id=641).
2. Pavel Bém, primátor hl.m. Prahy, zápis zastupitelstva MČ Prahy 6, leden 2005.
3. Statistika kultury 2003, NIPOS Praha, 2004.
4. Veřejné finance, VŠE, Praha, 1993.
5. Igor Němec in rozhovor Podpora kultury v Praze je evropský unikát, Právo, 19. 2. 2004.
6. Wiener freies Theater in Zahlen, Reforma, Freies Theater in Wien, 2003, podkladová studie, webové stránky magistrátu města Vídeň, <http://www.wien.gv.at>.
7. mj. Marketing umění, Marketingová laboratoř, Ostrava, 2000 či Struktura a formy finančních toků v oblasti umění. Zpráva o výzkumném projektu, Ostrava, Marketingová laboratoř, 2000 atd.
8. Obec a divadlo, agentura STEM/MARK pro Magistrát hl.m. Prahy, Praha, 1996.
9. Andreas Kotte: The Theatre System of Switzerland, in Theatre Worlds in Motion, str. 625.
10. viz příklad Hradce Králové, kde Klicperovo divadlo, po několikáté nositel titulu „Divadlo roku“ Cen A. Radoka, přispívá bezesporu k tomu, že toto město je v průzkumech uváděno na prvním místě response občanů ČR v anketách po nejspokojenějším místě pro život a bydlení v republice.
11. A. Wiesand a M. Söndermann: Creative sector – an Engine for Diversity, Growth and Jobs in Europe, str.35, 2005 viz <http://www.eurocult.org>.
12. <http://www.eif.co.uk/pdfs/summer.pdf>.

VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

Následující popis divadelních systémů v zemích Evropské unie (mimo Lucembursko a před vstupem ČR) čerpá zejména z knihy Theatre Worlds in Motion – Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe, (edited H. van Maanen and S. E. Wilmer, Amsterdam 1998) a je doplněn o popis situace ve Švýcarsku, Norsku a na Islandu. Přináší vybrané statistické údaje o divadelních sítích, o divadelní tvorbě, o produkci, distribuci i recepci, jakož i o veřejných rozpočtech uvolňovaných na kulturu a pro divadlo zvláště. Jeho součástí je stručná charakterizace historického, sociálního, politického, legislativního a ekonomického kontextu divadla, která má přiblížit kulturní politiku a strategii jednotlivých států. Základním problémem tohoto souhrnu však je, že autoři dílčích charakteristik nepoužívali stejně definované údaje a že údaje pocházejí z různých let, většinou z druhé poloviny let devadesátých. (Při používání eura v přepočtech vycházíme z kurzů národních měn k ECU v roce 1998 a z orientačního kursu 1 ECU = 30 Kč.) Studie byla publikovaná v SaDu č.3, 2002.¹

Bohumil Nekolný 2002, 2006

Belgie

Federace dvou zemí – Vlámka (Flander čili holandské části) a Valonska (části francouzské). Po reformě státu mají obě komunity úplnou kulturní autonomii. Základní podmínky pro provoz divadel stanovil už v roce 1945 *Královský statutární řád*. Od roku 1997 působí vlámské a valonské divadlo ve zcela odlišném legislativním prostředí. Kontakty mezi oběma divadelními kulturami jsou minimální (i v důsledku jazykové bariéry). Zato např. interakce vlámské a holandské divadelní kultury je značná.

Vlámsko

Divadelní dekret, kodifikující divadelní systém, je z roku 1975 a byl inovován v roce 1993. Stanoví čtyři kategorie divadel: A repertoárová, B distribuční, C komorní, D experimentální. Vyšší kategorie znamená vyšší finanční podporu. Jsou stanovena minima výkonů a návštěvnosti. Inovace z roku 1993 překročila tradiční omezení žánrů a otevřela se i pro oblast tzv. performing arts, tanci, šíře pojatému hudebnímu divadlu a uměleckým centrům. Dotace jsou ob-

88_VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

vykle poskytovány na čtyři roky ve třech druzích či způsobech podpory: základní, provozní a personální. Mezi subvenční podmínky patří kolektivní pracovní smlouva, uzavřený kontrakt s intendantem, specifikovaný počet představení, soběstačnost alespoň ve výši 12,5 %, povinnost vytvářet během smluvních čtyř let příležitost pro domácí autory, skladatele, choreografy aj. Zákon o kulturní dohodě stanoví pravidla pro *Divadelní radu*. V ní jsou zastoupeny všechny divadelní asociace, politické i ideologické struktury i příslušné kompetentní instituce. Její doporučení jsou pro ministra rozhodující. Má čtyři výbory po 30 členech (pro různé kategorie divadel) a transparentní administrativu už proto, že její dokumenty stanoví závazné podmínky kontraktů. Nevýhoda tohoto systému je v jeho malé flexibilitě, neboť fixuje a kodifikuje divadelní situaci právě na dobu čtyř let.

Valonsko

Ve francouzské části se podpora divadel realizuje na základě *Královského dekretu* z roku 1981. Většina divadel působí jako soukromé společnosti se statutem neziskové organizace. Ministr kultury uzavírá smlouvy s divadelními producenty, kontrakty mají tři úrovně. První stanoví období trvání smlouvy, druhá její podmínky, kritéria a ukazatele, třetí kontrolní mechanismy. Ministr také ustavuje ad hoc *konzultační komise a rady expertů* pro jednotlivé obory a žánry. V devadesátých letech bylo uzavřeno 30 programových smluv s jednotlivými divadelními subjekty. Zvláštní statut má divadlo pro mládež. Smlouvy byly uzavřeny např. se sedmi tanečními skupinami (opera se tu, jako i v jiných zemích, zařazuje do oblasti hudby, ne divadla). Divadelní programové smlouvy (konvence) byly pilotní a posloužily jako model či vzor pro subvenční politiku ostatních druhů umění. Dotace jsou nenárokové, selektivní a jsou nástrojem aktivní kulturní politiky, animace kultury i kulturního plánování. Dotace mívá dva základní aspekty. První směřuje k podpoře zaměstnanosti a druhý, tzv. vrcholová dotace, má za cíl kvalitu. Smluvně jsou vytyčena kvalitativní kritéria: generální orientace repertoáru, druh a typ publika, národnost programových autorů (dokonce se lze setkat i s kvótami autorů) atd. K tomu přistupuje finanční bonifikace za spolupráci s divadelními školami a za podporu mladým umělcům. Perioda smluv se pohybuje mezi 3–5 roky. Při vyhodnocování se hledá kompromis mezi objektivními (ekonomickými) a subjektivními (uměleckými) kritérii. Smlouva vzniká diskusí a dohodou mezi managementem a ministerstvem, podílí se na ní i příslušné město a musí mít souhlas všech relevantních divadelních organizací.

Mechanismus financování podléhá indexaci podle stavu rozpočtu a uplatňují se v něm dva základní modely: buď roční subvence, kdy jedna třetina rozpočtu je uvolňována už v prvním čtvrtletí, anebo víceleté financování, kdy 75–85 % rozpočtu se uvolňuje hned v prvním roce kontraktu. Čtyřicet pět až šedesát procent subvence je určeno na zaměstnanost (tedy na mzdy), podmínkou čerpání je vyrovnaný finanční plán. Jakákoliv finanční nekázeň znamená zastavení subvence.

Dánsko

Dánsko patří k těm evropským zemím, které se ve druhé polovině 20. století snažily realizovat koncepci sociálního státu, tzv. welfare state. Je to stát společenské solidarity, rozsáhlých sociálních podpor, veřejného školství a zdravotnictví, velkorysého penzijního systému, ale také bohatě dotované kultury. Sociálně demokratické vlády vypracovaly nově i koncepty dánské kulturní politiky, svým způsobem dokonce z „třídínního pohledu“. V praxi šlo o dvě základní koncepce (teorie), tzv. substituční (náhražkovou), podle níž se širokým vrstvám obyvatelstva má nahradit „vysoké umění“ (buržoazní umění, např. Opera), dostupné jen elitám, tzv. „níz-

kým uměním“ (např. Muzikálem), a tzv. vyrovnávací koncepci, která měla zaručit stejné šance přístupu ke kultuře a umění všem občanům. Obě teorie vedly dotační politiku především k podpoře distribuce umění.

V roce 1961 byl koncipován *Státní fond kultury*, následně se formovala legislativa podpory divadla. První dánský divadelní zákon (Teaterloven) je z roku 1963. Kulturní fond měl a má základní zdroj příjmu v loterii (jako později v Anglii či Irsku; a dříve už ve Finsku). V šedesátých letech byly přijaty některé rozhodující principy kulturní politiky. Správa kultury a umění je realizována na principu tzv. dlouhé ruky, tzn. že exekutiva, byrokracie (ale i politici) přenechávají posuzovací a rozhodovací proces expertním orgánům na základě kritéria kompetence. Tento princip zdomácněl ve Velké Británii, v Holandsku a ve skandinávských zemích. Zatím není samozřejmostí u nás, kde politici argumentují svou „odpovědností“ a mandátem. Z dalších principů kulturní politiky v Dánsku kategoricky platí svoboda slova, názorů a vyjádření, kulturní demokracie včetně decentralizace. Rozhodující prioritou se postupně stávala kvalita. Stát provádí aktivní animaci kultury. Dotace podporují i politiku zaměstnanosti a investice do kultury se stává výhodou pro místní samosprávy. Analyzují se i multiplikační efekty, např. investice 100 mil. ECU znamenala v tomto segmentu národního hospodářství asi 2000 nových pracovních příležitostí.

Principy kvality a efektivity obvykle do kulturních systémů vnášejí konzervativní vlády (v Dánsku v 80. letech), které zároveň kulturní politiku modifikují. V roce 1993, po návratu sociální demokracie k moci, byly kulturní granty navýšeny o 25-50% a na základě sociologických analýz se prioritou stala decentralizace kultury. Proti této koncepci ostře vystoupila profesní umělecká komunita. Od roku 1996 neexistuje v Dánsku žádná forma automatické subvence, ale samo provozování divadla nemá stanoveny žádné formální podmínky. Stát podporuje v různé výši (cca z 50%) regionální i městská divadla. Existuje také speciální státní program dotační podpory vstupenky (vlastně tzv. obslužnosti diváků). Dánsko tak řešilo obdobný problém, který známe i u nás: značná část diváků je často odjinud než z místa sídla divadla. I proto se zde přecházelo k tomu, že divadlo financují (kromě státu) spíše regiony než města. Je vybudován velice efektivní celostátní systém prodeje, předplatného a distribuce vstupenek. Od roku 1990 fungují divadla jako nezávislé instituce a spravuje je správní rada (board of directors). Ve velkých městech obvykle bývá jen jedna taková instituce, v níž všechny divadelní subjekty kooperují.

V regionu se mezi divadly uplatňuje princip ekonomické solidarity. Deficit jednoho divadla znamená, že ostatní divadla nemohou svůj eventuelní zisk přenést do další sezony. Pokud jsou však dotace čtyřleté, je možné převádět roční deficit stejně jako profit do následujícího roku. V devadesátých letech stát původně nesl až přes 70% veřejné podpory stálých divadel. O alokaci celkového rozpočtu na jednotlivé typy programů, dotací a grantů rozhoduje *Divadelní výbor* (má pět členů, dva jmenují významné divadelní organizace a tři ministerstvo kultury), který je zároveň i koncepčním orgánem. Posoudit, kdo (a v jaké výši) má nárok na podporu, je věcí expertních týmů. Dotace mohou být vázány speciálními podmínkami, např. Národní divadlo musí uvolnit své inscenace pro rozhlasový či televizní přenos (resp. záznam). Veřejné financování divadla vychází z analýz a koncepcí, má systém a své priority.

Finsko

Stejně jako Dánsko je i Finsko unitární stát, který přijal koncepci „welfare state“; snad i proto, že poměrně často je u vlády sociální demokracie. Jedním z našich mýtů je, že máme hustou divadelní síť; Finsko však má polovinu obyvatel a přitom 63 stálých profesionálních divadel

90_VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

(z toho dvě státní). Divadla statisticky navštíví ročně – stejně jako u nás – jedna polovina z celkové populace (z 5 mil. obyvatel 2,6 mil. diváků), a to v obtížnějších geografických i klimatických podmínkách. Naprostá většina divadel je zřizována městy a jen 54% divadelních umělců má pevné smlouvy. Národní divadlo je spravováno dvacetičlennou radou *Národní divadelní nadace* (většina zastoupení je z univerzitních kruhů a dva jsou zástupci ministerstva) jako společnost s ručením omezeným, kde 90% vlastní nadace. Obecně lze říci, že stát od své autority, kompetencí a pravomocí upustil daleko více než města. Vedle hierarchického modelu správy a typu divadla se začal uplatňovat a prosazovat i model Viirus, pojmenovaný podle stejnojmenného komorního divadla (typu našeho Činoherního klubu), jako otevřená, horizontální a demokratická divadelní struktura s kolektivním vedením, která je flexibilní a ekonomicky efektivní. Už od dvacátých let státní podpora kultury čerpá ze zdrojů loterií, sázkových her, prostředků odvodů z hazardu. V roce 1967 byla přijata státní kulturní politika jako legislativní akt. Tehdy byla ustavena první *Centrální umělecká rada*, na kterou navazuje 11 provinčních rad. V roce 1980 k tomu ještě přistoupil Zákon o městských kulturních aktivitách.

Státní podpora stálých profesionálních divadel je ve Finsku definována podle počtu platných úvazků (prioritou je zaměstnanost). Kryje zhruba 37% rozpočtů divadel. V případě tanečního, dětského či švédského divadla (sic!) dokonce kolem 50% rozpočtu. Většina divadel má však větší podporu přímo od měst než od státu. Komerční sektor v divadelním podnikání je minimalizován a sponzorství téměř neexistuje. Centrální umělecká rada, s devíti radami pro jednotlivé druhy umění, působí jako závazně doporučující orgán ministerstva. Státní divadelní rada spravuje rozpočet např. pro hostující režiséry a scénografy, pro první uvedení autorů, divadelní školy, ale také pro promotion celé divadelní kultury (včetně časopisů). Za hlavní problém divadelního systému ve Finsku je podobně jako u nás považována jeho institucionalizace do velkých petrifikovaných divadelních institucí.

Francie

Francie je zemí s tradičně velkou rolí státu, jakož i silným kulturním povědomím a národním sebevědomím. Ale i v tomto centristickém státu se klíčovým pojmem kulturního systému po druhé světové válce stala decentralizace, zahrnující i zvýšení finanční účasti státu na kulturním rozvoji regionů. Dva ministři kultury, gaullista André Malraux a socialista Jacques Lang, měli rozhodující podíl na formování prestižní a velkorysé kulturní politiky, ale také na dvojnásobném navýšení rozpočtu pro kulturu až k optimální hranici 1% celkových výdajů státního rozpočtu. V regionech (departementech) působí kulturní správy jako dekoncentráty (detašovaná pracoviště) ministerstva kultury, které spravují a alokují zvláštní fondy tohoto ministerstva. Kultura a umění jsou chápány značně liberálně, takže do kulturní správy organicky patří např. i cirkus a muzikál. V letech 1982 až 1985 došlo ke speciálnímu transferu peněz ze státu do územních celků mimo Paříž (měst a departementů) ve výši 76 mil. ECU, které byly využity pro rozvoj knihoven, konzervatoří, lidových škol umění a kulturních center. Tak se prosadil nový způsob kooperace státu a regionů. Divadelní legislativa má ve Francii (vedle Ruska a Rakouska-Uherska) nejdelší tradici. *Zákon o Comédie-Française* pochází už z dob císaře Napoleona. Předurčil i dvě podoby (formy) hereckého angažmá: tzv. *pensionnaires* s obnovitelnou smlouvou na dobu určitou a *sociétaires* jako členové (podílníci) divadelní společnosti. Toto divadlo platí za součást národního kulturního dědictví a jeho správa je značně složitá.

Na základě zákona z roku 1945 bylo při ministerstvu kultury ustavené *Ředitelství divadel a představení* (Direction du Théâtre et des Spectacles – D.T.S.), jehož rozpočet je konzultován s divadelními profesními spolky, s dalšími vládními institucemi a předkládán i veřejnosti. Di-

stribuci rozpočtových prostředků pro divadelní kulturu provádí i ministerstvo místního rozvoje. Stát podporuje divadla, dokonce i soukromá, přímo, podle ekonomických možností veřejných rozpočtů, jakož i zvýhodněným daňovým režimem. Mimo Paříž jsou Národní dramatická centra (a síť „národních“ divadel), která uzavírají tříletý kontrakt se státem. Zároveň však mají i finanční podporu regionálních a městských správ. Paralelně existují Regionální dramatická centra, podporující malé divadelní skupiny; zde se stát finančně podílí z 50%. Od roku 1990 se v dotačním systému uplatňují i výkonnostní ukazatele, např. 10% rozpočtu musí pokrýt příjem ze vstupenek.

Státních divadel (Národních v našem slova smyslu) je sedm. Dvě operní divadla (Opéra Bastille a Opéra Garnier) v Paříži řešily v 90. letech obdobný problém jako v Praze: mít dvě autonomní operní scény nebo jednu operu provozovanou státem. A pět činoherních divadel, včetně zmiňované Comédie-Française a divadelních scén v Lyonu a Štrasburku. Všechna tato divadla jsou založena na základě veřejného zájmu a provozována na principu veřejné služby. Mají status společností s ručením omezeným. V devadesátých letech se značně zvýšila autonomie jejich ředitelů a nezávislost na úřadech a politicích.

Ministerské Ředitelství divadel a představení (D.T.S.) je strukturováno do odborů. Odbor představení (Bureau des Spectacles) má v kompetenci celou oblast performing arts (včetně cirkusů a původní dramatické tvorby). Odbor aktivit tvůrčího divadla (Bureau des Activités et de la Création Théâtrale) odpovídá za podporu národních scén, která je založená na tříletých kontraktech s divadelními soubory, i za podporu sto padesáti soukromých společností (včetně slavných skupin P. Brook a či A. Mnouchkinové); podpora malých soukromých skupin se pohybovala v devadesátých letech kolem 10 – 40 tis. ECU, u stálých velkých scén kolem 450 tis. ECU ročně. Soukromému sektoru jsou určeny čtyři typy grantů (stát mu mj. poskytuje dotaci 1,5 ECU na jednu prodanou vstupenku). Stát též velkoryse subvencuje divadelní festivaly (vedle Avignonu existuje na 60 festivalů se státní podporou). Národní úřad podpory umění (Office National de Diffusion Artistique) podporuje divadelní projekty místních samospráv a zájezdová představení. Odbor výchovy a vzdělávání (Bureau de l'Enseignement et de la Formation) odpovídá za divadelní školství. Odbor finanční (Bureau des Affaires Financières et Générale) rozhoduje konečně o investicích do rekonstrukcí a staveb divadelních budov. Do správy tohoto programu (a jeho rozpočtu) vysílá každý prefekt svého zástupce. Stát má rovněž speciální programy pro francouzské divadlo v zahraničí, divadlo pro děti a mládež atd. Zcela specifický je systém sociální podpory zaměstnanců (nejen umělců) v oblasti umění, kdy stačí prokázat minimální počet odpracovaných dní v oboru, aby vznikl nárok na celoroční podporu od sociálních fondů. Tento systém byl pochopitelně zneužíván (nejen zaměstnanci, ale i zaměstnavateli) a snaha o jeho reformu vedla k protestům, které vrcholily až bojkotem avignonského festivalu v roce 2004.

V poslední době se stává progresivním trendem divadelní politiky (a alokace prostředků) samotná sociální funkce divadla, její využití a rozvoj – edukativní a komunikační programy, aplikace a využití divadla k sociální kohezi, k integraci menšin, aktivity v rámci programů proti nezaměstnanosti a kriminalitě (včetně narkomanie), sociální adaptaci atd.

Holandsko

Holandský kulturní model byl u nás v devadesátých letech, díky velkorysosti holandských partnerů, nejvíce analyzovaným a studovaným systémem kulturní politiky od ministerské úrovně až po sféru neziskového sektoru. Nezdá se však, že bychom této iniciativy, kolegiality a otevřenosti dokázali efektivně využít.

92_VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

Náčrty holandské kulturní politiky vznikaly záhy po druhé světové válce s tím, že kultura a umění jsou věcí morálky, a ne trhu, jak odpovídalo i později přijaté koncepci „sociálního státu“. Už v roce 1946 byla uzavřena dohoda ministerstva kultury s městy o společném financování divadel: z 50% stát, z 50% města. Výše podílu posléze procházela dalším vývojem. Podíl výdajů na kulturu dosáhl rovněž (jako v jiných vyspělých evropských zemích) 1% státního rozpočtu. Zdrojem těchto vysokých subvencí jsou v Holandsku z padesáti procent výnosy z rozhlasových a televizních licencí.

Holandsko je typickou zemí se správou kultury na „dlouhou ruku“. *Rada pro kulturu* (Raad voor Cultuur, před rokem 1997 Rada pro umění, Raad voor de Kunst) odpovídá ministerstvu nejen za koncepční – strategickou, legislativní i plánovací – práci, ale i za alokaci veřejných prostředků. Oprávněnost veřejné podpory umění se vidí v jeho prospěšnosti pro kulturní a mravní život. Holandská kulturní politika vždy vycházela z vazeb kultury a sociálního prostředí, ze zásad stratifikované distribuce kulturních hodnot z hlediska geografického i sociálního.

Divadelní soubory a skupiny pracují většinou na základě čtyřletých smluv. I v Holandsku měli problém s kategorizací divadelních subjektů, a tedy i kategoriemi dotací. Od 80. let se jako zásadní kritérium začala uplatňovat kvalita (později přistoupila i péče o nezávislost umění). Kontrolní mechanismy jsou třístupňové. Je ověřována jak kvalita, tak participační mechanismy, a konečně i vlastní příjmy. Jestliže se stát se na produkci profesionálních divadel podílel v roce 1970 ze 40 % a v roce 1995 už ze 75% bylo zjevné, že tento trend nemohl dále pokračovat. Vyloučení tržních aspektů z divadelního provozu (podnikání) sociologové prohlásili za faktor zavádějící divadelní tvorbu k „umění pro umění“ a následně k zájmu jen omezených skupin. Masivní podpora vytvořila menšinový žánr. Subvencovaná divadla využívala jen 52% své kapacity. Dekomercializace a nezávislost vedla k explozi nabídky a implozi poplátky, tedy i ke změně úlohy státu.

Roku 1988 byl přijat státní kulturní plán, který nastolil nejen nová kritéria a priority (zvláště diverzifikaci a participaci), ale stanovil i minimální patnáctiprocentní soběstačnost divadla jako nepřekročitelnou podmínku pro udělení subvence. Ve druhé polovině devadesátých let se racionálnější postoje státu v oblasti kultury začaly hledat ještě intenzivněji. Dnes jsou regionální divadla financována ze 60% provinčními rozpočty. Stát svou subvencí dává najevo „veřejný zájem“ a města s provinciemi hradí investice (budovy) a zaměstnanost (mzdy).

Alternativám a nezávislým skupinám se divadlo poprvé otevřelo už za „tomatové“ revoluce v roce 1969. Od té doby je pro holandské divadlo charakteristická rozmanitost jeho forem, včetně divadla politického a edukativního, a nové způsoby divadelní komunikace. Divadlo vstoupilo do nových prostředí (od pláží po tovární haly). Tato inovace nachází i nové publikum. Nově, jako autentická a aktuální funkce divadla, se chápe jeho „kvalita“, a divadla si musejí hledat svůj přirozený ohlas; vřdyt z 15 mil. obyvatel je jen 400 000 ochotno divadlo pravidelně podporovat. V Holandsku je asi 2000 profesionálních herců, z nichž jen 50% má pravidelnou práci. Podobně jako v Německu existují v Holandsku i produkční a distribuční sítě, včetně návštěvnických spolků, které organizují divadelní aktivity, systémy předplatného i prodeje lístků, vydávají periodika a literaturu, pořádají dílny, paradivadelní aktivity a působí jako divadelní lobby. V roce 2000 byl přijat nový *Umělecký plán 2000* (Kunstenplan) jako dohoda mezi centrální vládou, regiony a městy, platná pro celou zemi.

Island

První divadelní zákon je z roku 1922: je o zvláštní dani ze zábav, která byla určena na stavbu budovy Národního divadla. Následovaly další zákony o Národním divadle, které bylo založe-

no poměrně pozdě (1950) a po vzoru severských zemí. I na Islandu (300 000 obyvatel) existují různé formy státní dotace divadel, včetně fondů pro podporu jednotlivých umělců. V roce 1977 byl přijat obecný *Divadelní zákon*, který ustavil *Divadelní výbor* při ministerstvu, se silnými pozicemi uměleckých asociací. Divadelní výbor koncipoval modernizaci divadelní politiky s řadou doporučení. Nejvýznamnější z nich bylo delegování rozhodovacích procesů a odpovědnosti na malé sociální skupiny podle zásady „*ne divadlo pro lidi, ale divadlo s lidmi*“. I v této malé kultuře podnítilo ministerstvo veřejnou diskusi o potřebě, postavení a smyslu klasických divadelních žánrů (opery a baletu) a jejich reprezentativních institucích.

Irsko

Irsko patří k unitárním státům. Od roku 1951 má zákon o *Radě pro umění* (Arts Council), která je jako nezávislý vrcholný kompetentní orgán srovnatelná s britskou Radou pro umění. V roce 1973 byl přijat *Zákon o umění*, který definuje umělecké dílo i postavení umělce. V roce 1987 vznikla *Bílá kniha o umění a kultuře*, která přinesla základní koncepci irské kulturní politiky. Roku 1993 učinila vláda umění a kulturu významnou součástí svého programového prohlášení a zřídila ministerstvo pro umění, kulturu a gaeltacht ((jazykovou menšinu). Následovala řada specializovaných analýz, koncepcí a strategií, které mj. umožnily i formování nové divadelní politiky. Roku 1994 Rada pro umění zveřejnila *Umělecký plán na období pěti let*. I v Irsku loterie umožňuje zvýšit výdaje na kulturu, cca o 15%.

Ekonomická pozice místních samospráv je v Irsku slabá, takže z městských rozpočtů jdou do divadel jen 2% podpory. Města však investují do budov a infrastruktury divadelního systému. Neexistují divadelní komory, svazy ani unie. Vedle tradičně silné irské dramatiky je zde však i bohatá tradice amatérského divadla. Státní podpora směřuje do celého spektra divadelního systému a divadelního procesu, tzn. od tvorby přes produkci a distribuci až po vlastní recepci. Udělují se speciální státní granty pro zájezdovou divadelní činnost. Výrazně je podporována edukativní funkce divadla s důrazem na jeho tzv. participační formy (tzn. s určitou spoluúčastí diváků). V tomto směru existuje v Irsku řada modelů a postupů. Jde o snahu překonat tradiční model umělec : umělecké dílo : divák. Divadelní systém je přitom dosti vysoce organizovaný. I zde je však pocítována nerovnováha mezi podporou národních institucí (jako je Abbey Theatre) a ostatními divadly.

Itálie

Zákonem z roku 1967 byla definována divadelní síť v zemi: např. kategorie A znamená stálá veřejná divadla, jaká jsou zejména v Miláně, v Janově, Římě či Turíně. Historicky prvním divadlem tohoto typu je Piccolo Teatro di Milano, které založil Paolo Grassi a Giorgio Strehler už roku 1947. V roce 1985 byl zřízen *Ústřední fond umění* (Fondo unico dello spettacolo) ze zákona, který zároveň stanovil, že státní podpora je otevřená všem formám divadla. Legitimitu veřejných výdajů na kulturu vidí zákonodárce v tom, že umění přímo souvisí s „kvalitou života“, a ta je odpovědností státu. Na tomto zákoně se zakládají i příspěvky krajů, okresů a měst. Jde o kooperativní systém různých úrovní státní správy a samosprávy. Po roce 1990 přešlo více pravomocí z regionů přímo na města, v nichž pro správu a řízení hrají rozhodující roli umělecké či kulturní rady. Regiony v nich však mají přímé zastoupení.

V Itálii existují vlastně tři druhy stálých divadel. Stálých (rezidentních) veřejných divadel (kategorie A) je celkem 14 ve všech regionech. Základní právní formou těchto divadel je druž-

94_VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

stvo. Dále v devadesátých letech existovalo 11 privátních divadel (některá měla také status „rezidentních“), většinou působících jako společnosti s ručením omezeným. A konečně existovalo 24 městských, tzv. tradičních divadel stagionového typu. Divadla s veřejnou podporou mají povinnost vyrovnaných rozpočtů, jsou jim přiznány daňové úlevy a současně mají povinnost reinvestovat zisk do předmětu své hlavní činnosti (tj. do inscenací).

Systém státní podpory je od sezony 1992/93 každoročně regulován tzv. *Ministerským oběžníkem*, který stanoví podmínky grantů a subvencí, včetně povinnosti uvádět italský repertoár mladší dvaceti let, jakož i podpory výzkumné a experimentální činnosti. Podmínkou je relativní stabilita uměleckého souboru, tj. že z jedné sezony do druhé přejde alespoň polovina jeho členů. U jednotlivých typů divadel bývá stanoven i minimální počet představení (např. 240 představení během dvou let pro městská divadla).

V roce 1994 byly schváleny nové zákony o kompetencích státní správy, které znamenaly i transfer financí přímo do regionů. Roku 1996 nová levicová vláda zreformovala a inovovala kulturní politiku i způsoby financování: např. v pěti divizích Výboru pro umění zůstalo místo 200 členů jen 45, takže každá divize má nyní 9 členů (vysoce kvalifikovaných expertů). Dosaďadní reprezentativní zastoupení odborů či zájmových skupin se mění ve prospěch kompetentního posuzování a rozhodování. Nově byly definovány i podmínky obou národních divadel (Piccolo Teatro a Teatro Stabile) a jsou stanovena jasná pravidla spolupráce i výkonu funkcí státu, regionů, měst.

Německo

Geograficky, historicky, typologicky i esteticky (schillerovskou představou divadla) je německá divadelní kultura nám zvláště blízká, takže u obou divadelních systémů lze nalézat přímé korelace. Německá divadelní kultura je polycentrická: nesbíhá se do jednoho střediska, ale tradičně jich vykazuje celou řadu (Berlín, Mnichov, Hamburk, Frankfurt, Drážďany atd.). Je to pozitivní dědictví někdejší roztržitého Německa do řady malých států, jakož i tradice svobodných říšských a hanzovních měst. Dnes, ve federativním státě, financují divadla zejména jednotlivé spolkové země (v polovině 90. let se země podílely 1 miliardou ECU, 0,8 miliardy ECU poskytovala města a 0,1 miliardy pocházela z jiných zdrojů, včetně spolkové vlády). Každá spolková země má svou historii, tedy zčásti i jinou kulturní tradici, a proto i svůj modifikovaný divadelní systém. Jeho základ však vždy tvoří veřejný sektor. Obecně lze vidět výraznější rozdíly mezi tradičně konzervativními a tradičně liberálními zeměmi a nyní zejména mezi územím bývalé Spolkové republiky Německo a Německé demokratické republiky, kde všechna profesionální divadla (cca 65) byla státní a kde jejich provozování bylo převedeno na města (či země). Po sjednocení došlo téměř ke kolapsu východoněmeckého divadelního systému. Na přechodné období převzala odpovědnost za financování přímo spolková vláda. Nicméně za celá devadesátá léta byla zavřena pouze čtyři divadla.

Městské divadlo je základním fenoménem německé divadelní kultury, kterou formovala buď divadla svobodných měst, či někdejší dvorská divadla, z nichž se posléze konstituovaly operní domy či tísouborová divadla (čínohra, opera, tanec). Města provozují 84 divadel ze 156 ve 119 městech, spolkové země 31 divadel a 41 divadel je spravováno městy a zeměmi společně. Strukturu financování rozpočtu divadel tvoří z 50%-60% příspěvek města, 40%-60% příspěvek země či regionů. Pokud v 90. letech byl sponzorský vklad zanedbatelný a netvořil ani obligatorní 4% rozpočtu, po roce 2000 u některých produkcích (včetně operních inscenací) dosáhne už 6%-8%. Divadla ročně navštíví 20 mil. diváků (v poměru k 80 mil. obyvatel je to o polovinu méně než u nás). V této části kulturního sektoru je zaměstnáno 50 000

lidí. V Německu (podobně jako u nás) dosud přežívá typ vícesouborových divadel. Jejich dotace se v 90. letech pohybovala mezi 10 – 15 miliony ECU a u jednosouborových divadel činila cca 3 mil. ECU.

Vedle veřejných divadel působí i soukromý sektor, který provozuje muzikál, revue, bulvár, ale výrazným fenoménem posledních třiceti let jsou i malé nezávislé skupiny. Oba sektory znají i zájezdový provoz. Veřejná divadla jsou repertoárového typu, soukromá divadla většinou charakterizuje seriálová produkce. Veřejná divadla financovala a spravovala města a země na způsob našich rozpočtových organizací. Tento rigidní systém je v poslední době poměrně úspěšně překonáván. Privátní divadla mají většinou ráz společností s ručením omezeným a poskytovala služby deseti milionům diváků ročně (třetinou všech divadelních produkcí). Svou legitimitu divadlo zakládá na pátém článku německé ústavy, zaručujícím svobodu vědy a umění. Ústavou byly rovněž kulturní a umělecké kompetence převedeny na spolkové země, které tuto oblast spravují na základě vlastní legislativy. Spolková vláda má v této sféře jen minimum závazků a povinností.

Výraznou zvláštností německého divadelního systému jsou silné návštěvnické (divácké) organizace, v čele s Volksbühne (s vlivem sociální demokracie) a Theatergemeinde (s vlivem křesťanských demokratů). Tyto instituce (včetně dalších obdobných spolků) neorganizují jen prodej a distribuci vstupenek či sezónní abonmá, ale také značně ovlivňují kulturní politiku a divadelní systém. Provozují výchovnou a informativní činnost, udělují umělecké ceny, vydávají periodika a někde (např. v Berlíně) jsou i přímými vlastníky divadelních budov. V rámci poválečné rekonstrukce se v roce 1949 legální status divadel vrátil ke stavu z roku 1933 a zhruba sto divadel začalo být provozováno jako veřejná kulturní služba. I Německo si koncem šedesátých let zažilo svou divadelní revoluci. „Mladí rozhněvaní muži“ (jako režiséři P. Stein či C. Peymann) napadli v první řadě intendantský systém. Začaly se hledat nové modely správy divadelních institucí na základě participačního rozhodování či kolektivního vedení. O alternativní model řízení se pokoušelo několik prominentních divadel, například berlínská Schaubühne. Zejména se však hledal nový (ne-měšťanský) divák, nové způsoby divadelní komunikace i nové kulturní rituály. Tento pohyb měl vedle ideologických důvodů často i příčiny formální. Divadla jsou totiž v Německu spravována stejně jako ostatní veřejné instituce, lhotejno, jde-li o kryté bazény či o nemocnice. (Jakkoli návštěvník divadla je v Německu přirovnáván spíše k návštěvníkovi chrámu než k návštěvníkovi bazénu.) Problémy přináší i poměrně rigidní pracovní právo, zvláště v segmentu technických a administrativních zaměstnanců. Divadla jsou soběstačná většinou jen z 12-15%. Finanční tlaky omezují i programové strategie intendantů, a tím i nezávislost divadla.

Řízení veřejných divadel je založeno na intendantském systému, ve vícesouborových divadlech jde o generální manažery. Rozhodující legislativní, správní i ekonomickou iniciativu má v německém divadelním systému *Deutscher Bühnenverein*. I jmenování a výkon intendantské funkce je pod veřejným dohledem a jejich smlouvy jsou modifikací vzorových smluv *Deutscher Bühnenverein*. Prostřednictvím funkce administrativního ředitele mají držitelé licencí (města či země), podle názorů expertů, „stále jednu nohu ve dveřích divadla“. Administrativní ředitel sice formálně podléhá intendantovi, ale výkonem správy subvence přímo realizuje zájmy držitele licence. Jde o permanentní konflikt umění versus finance, systémově založený přímo uvnitř instituce.

Vedle vlivných odborů funguje v Německu i řada profesních a expertních organizací a institutů včetně Divadelního arbitrážního soudu pro pracovní konflikty. Stálé smlouvy se získávají zpravidla po dvouletém angažmá. Stabilní zaměstnanost je jednou z podmínek dotace. Po patnácti letech strávených v jednom domě (souboru) nelze umělce propustit. Do důchodu se i z uměleckých těles odchází v 65 letech. Problém nový intendant versus starý soubor je poměrně obligátní.

96_VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

Od počátku 70. let byly postupně formulovány i zásady nové kulturní politiky, kultury pro každého a kultury jako způsobu lidského života. V důsledku tohoto trendu se spolkové země dostaly pod tlak měst, aby spolufinancovaly i další divadelní aktivity, včetně alternativní divadelní scény.

V roce 2000 vyhlásil na rok 2002 berlínský senát strukturální reformu divadel. Reforma znamenala snížení zaměstnanců o 300 míst, snížení nákladů o 20 mil. marek, z čehož polovina byla reinvestována do budov. Reforma také změnila právní úpravu státem provozovaných divadel na veřejnoprávní korporace řízené intendantem a správní radou. V roce 2005 v rámci kolektivních smluv dochází k razantním úpravám: 13. a 14. platy se snižují nebo ruší, počet výkonů a tzv. služeb se zvyšuje, a nebude existovat možnost nesplnit celý úvazek: např. chybějící služby si orchestrální hráči budou muset odpracovat v sousedních subvencovaných institucích. Řada úsporných opatření se týká i takových detailů, že se na trojnásobek zvedá poplatek za sociální pojištění vydávaných autorů, tedy náklady, které zatím sanoval stát (na vysvětlení: za autory 50% sociálního pojištění platili vydavatelé, kteří inkasovali a vypláceli i honoráře z uvedení, tuto platbu sanoval stát). Jako všude, i v Německu není nová ekonomická legislativa nakloněna výjimečným řešením výhod a výjimek. Jitka Ludvová publikovala v Divadelní revue (2006, č. 1)² několik převzatých čísel a údajů o nerovnováznosti německého divadelního systému:

„Rozdílů jsou značné. Divadlo v Rostocku, jehož vedení obývá nejsešlejší dům v renovované ulici, má operu, činohru, tanec a koncerty. S náklady 18,5 milionu euro a se subvencí 17,2 milion hospodaří s obnosem, který v Bochumu dostává sama činohra. Za výpravu utratí v Rostocku mezi 16 a 3,5 tisíce euro, zatímco v Mnichově se průměrný náklad pohybuje na velkém jevišti kolem 40 000, na malém kolem 15 000. Tarifní nástupní plat herce v Rostocku je 1550 euro, s třicetiletou praxí může vydělat 2900. Thalia-Theater v Hamburku platí začátečníkům v prvním roce 1800 euro, průměrný plat je 3600 euro. V Rostocku se hraje v provizorním sále z roku 1976, který postrádá technické vybavení, dekorace se stěhují ručně přes hlediště a jedna výprava slouží i dvěma představením. Toalety v budově odpovídají „mládežnickým ubytovnám NDR z roku 1970, včetně oděru“. Půl tuctu intendantů si zde od převratu zlomilo vaz. Město s 200.000 obyvatel a 20% nezaměstnaných staví fotbalový stadion. Rostocký intendant, chce-li udržet 67% obsazených sedadel, nesmí si dovolit žádný experiment. Lidé chtějí divadlo jednoduché a srozumitelné.

Stejně velký Kassel má stejný počet nezaměstnaných a více viditelného nepořádku na ulicích. Staví se zde ale nové divadlo za 32 milionů euro. Podpora městských a zemských úřadů je znát. Nástupní plat herce 1650 euro, průměr 2400. Za režii je možné vyplatit honorář 10-15 tisíc euro (v Rostocku 7-11 tisíc, na privilegovaných scénách ovšem alespoň 30-40 tisíc). Počet zaměstnanců v Kasselu je o 150 vyšší než v Rostocku. Divadlo si sice stěhuje na nezáměrné nadregionálních médií, ale napíná síly a vynalézavost, aby překročilo pomyslnou zeď a nebylo jen dodavatelem lidí velkým městům.

Prosperující divadélko v Jeně je často vydáváno za průkazný argument pro rušení velkých scén. Při rozpočtu 1,65 milionu euro a s celkem 35 zaměstnanci přiláká 6–10 velmi mladých herců ve stotisícovém městě 70-80 tisíc diváků ročně. Hraje se na jevišti starého divadla, jehož hlediště dala městská rada ještě za časů NDR zbourat, aby si vynutila renovaci. Jeviště za železnou oponou je nyní i hledištěm s posuvnými diváckými tribunami (140 míst). Protože nájmy jsou v Jeně drahé, nemá soubor sklady a každá výprava se po upotřebení zahodí (6-7 tisíc euro). Ve dvou platových skupinách pobírají členové 1500 a 1700 euro, vedoucí pracovníci kolem 2500. Režisér pracuje na inscenaci za 6-7000 euro. Úspěšný model lze ovšem jen omezeně aplikovat jinde. Miniaturní scéna leží 19 km od Výmaru, kde čtyř souborové subvencované divadlo dodává publiku chybějící klasiky.

Thalia Theater v Hamburku, divadlo první ligy, se pokládá za Popelku (subvence činohry 15,6 milionu euro), když se poměřuje se světově nejlépe podporovaným divadlem (Burgtheater ve Vídni, 43,7 milionů euro). Celkový obrat je ovšem podstatně vyšší. Velké scény pracují v komerčnějším režimu než oblastní. Produkují mimořádná představení, která „podléhají tržním pravidlům stejně jako jogurty, drogy nebo informace“. Na své promotory v médiích a mezi politiky vydávají velké částky, které se jim ale vrátí. Oprávněný argument malých divadel, že za mnoho peněz se zde vyrobí také mnoho propadáků, nic nemění na tom, že trvale vysoká kvalita se bez velkých nákladů prostě nedá udržet. Subvence v této kategorii divadel činí na soubor 18–22 milionů. Intendanty zacházejí s penězi různě, liší se počet premiér a velikost souboru; průměrné náklady na jednoho zaměstnance se pohybují od 44 tisíc ročně v Hamburku po 63 tisíc v Mnichově. Velké město ovšem ulehčuje divadlu všechny jeho aktivity, počínaje opravami a stavbou budov, přes propouštění personálu, až po drastické zvyšování cen vstupenek, které velké město snáze snese (Thalia-Theater v Hamburku pokryje vlastními zisky 28% rozpočtu). Velkoměstské podmínky jsou prostě nepřenositelné a divadelní kategorie jsou realitou, s níž je třeba se vyrovnat. Menší města se mohou snažit překonávat nepřítelů médií a dobývat vyšší třídu tak dlouho, než se jim to podaří nebo než naopak nepřítel politik pošle místní divadlo definitivně ke dnu. Pak zbývá ještě minimalistická varianta z Jeny.“

Norsko

Země patří k unitárním státům, a je to opět typický welfare state. Přírodní podmínky a historie vytvořily zvláštní tradici i osobité pojetí nezávislosti. Podobně jako v jiných severských zemích byla v Norsku městská populace malá, a tak se divadlo profesionalizovalo až po druhé světové válce. První zákon byl přijat v roce 1948 a až roku 1972 se státní a místní úřady ujaly divadel, která do té doby působila jako soukromé společnosti a parlament schválil principy státní podpory divadel, vycházející ze zásad kulturní demokracie a vytvářející podmínky pro místní kulturní aktivity. Toto „postátnění“ divadel přineslo však řadu problémů, které se řeší dosud. Divadlo samo se stalo předmětem kuriózního politického boje. Socialistické strany prosazovaly divadlo pro dělníky, agrární strany divadlo pro venkov, rybáře atd. Ostrý ideologický střet nakonec vedl ke stranickému kompromisu, který znamenal subvencování distribuce divadelních aktivit po celém Norsku. Norové sami prohlašují, že mají (díků svému přírodnímu bohatství) nejvyšší podporu divadla na světě v přepočtu na jednoho obyvatele (tj. 25 ECU). Srovnání s údaji ostatních evropských zemí (možná ne zcela přesnými) to však nepotvrzuje. I pro zdejší konzervativní strany platí, že veřejné rozpočty redukuje a zavádějí kontrolní mechanismy pro ekonomičtější chování veřejného sektoru. Soukromý sektor divadelního podnikání je v této zemi zcela zanedbatelný.

Norský parlament přijal v roce 1985 principy divadelní politiky, mj. decentralizaci, podporu všech forem divadelního umění, kooperaci mezi amatéry a profesionály a využití místních podmínek. V Norsku je totiž např. více divadelních budov než souborů. Divadla jsou spravována správními radami, které zásadně divadelnímu managementu do řízení nezasahují. Roku 1995 navrhlo ministerstvo kultury novou strukturu divadelního systému: národní instituce plně podporuje stát, hlavní kulturní instituce ze 60% stát a ze 40% region a regionální (a ostatní) subjekty plně subvencuje město či region. Následovala hektická parlamentní debata a silný odpor divadelních organizací s výsledkem, že nyní existují pouze národní instituce (plně subvencované státem) a instituce regionální, financované z grantů, jež ze 70% poskytuje stát a ze 30% místní správa. V divadelní politice se projevuje latentní, zato však radikální konflikt – vláda

98_VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

tímto způsobem vlastně subvencuje bohaté občany, kteří žijí v Oslu a Bergenu (v divadelních centrech). Tento fakt odporuje silné norské tradici sociální, ale i geografické rovnosti. Mezi divadelním establishmentem (stabilizovanou divadelní sítí) a alternativou (nezávislou sítí) je nadále značné napětí. Nezávislé skupiny produkovaly 30% představení pro 20% diváků, ale podílely se jen na 3% veřejných podpor. V roce 1996 odvedla repertoárová divadla a nezávislá scéna už stejný výkon ve srovnatelné kvalitě, ale finance byly stále distribuovány v poměru 4 : 1. Do nezávislé scény šly původně peníze přímo od vlády, nyní se už transfer uskutečňuje prostřednictvím *Rady umění*.

Portugalsko

Jde o stát, který, obdobně jako Španělsko po Francovi a my po komunismu, zažil transformační přechod z totality do demokratického režimu. Ihned po pádu salazarovského režimu (1974) byla zrušena cenzura a ustaven *Konzultační výbor pro divadelní aktivity*, který reprezentoval široké spektrum divadelního života. Prosazovala se v něm jak decentralizace, tak silná tendence ke kolektivní práci. Podpora kultury ze strany státu stoupala překvapivě i za pravicových vlád a vstup do Evropské unie ji ještě urychlil a posílil.

Portugalský systém rozeznává pět typů divadel s pravidelnou či příležitostnou finanční podporou státu: státní, městská, subvencovaná (obvykle na základě dvouleté smlouvy s povinností výroční zprávy), komerční (včetně bulvárního a revuálního divadla) a „jiná“ (alternativní skupiny). Státní sekretariát pro kulturu disponuje stejným podílem na státním rozpočtu jako naše ministerstvo kultury, tj. cca 0,6%, ale bez církví. Deset procent tohoto podílu čerpají divadla. Pravidelně a přímo je podporováno Národní divadlo, jinde se uplatňuje grantová politika s každoroční aktualizací kritérií a preferencí. Jako metody hodnocení a rozhodování se využívá jak objektivních (např. výkonnostních) kritérií, tak i arbitrárního posuzování. Kulturní politika je založena na rovnováze estetických nároků a sociální potřeby.

Významným činitelem v systému je *Gulbenkianova nadace*, která financuje mj. i studentské volné vstupenky. Jinak je tu, podobně jako v Norsku, Islandu aj., soukromé sponzorství – mimo nadací – zanedbatelné. Před činoherním divadlem dávají sponzoři přednost hudbě, opeře a tanečnímu divadlu. Vedoucí roli v portugalském divadle mají nezávislé skupiny, zato o Národním divadle se hovoří jako o „uměleckém vakuu“. V roce 1993 se díky Gulbenkianově nadaci v Lisabonu sešel první *Divadelní kongres*, který přinesl praktické výzvy ke zpracování a přijetí divadelní legislativy v oblasti smluv, honorářů, sociálního pojištění atd. Získal značnou mediální pozornost, veřejný ohlas a tím i autoritu.

Rakousko

Divadelní systém odpovídá federálnímu uspořádání (do devíti spolkových zemí). Státní rozpočet pro kulturu dosahuje 1,2 % veřejných výdajů a 0,7% hrubého domácího produktu. Divadla jsou financována z veřejných zdrojů na základě *Zákona o podpoře umění* (1988) a *Služební instrukce* z roku 1976. *Herecký zákon* z roku 1992 určuje sociální statut herců. Legislativa (a ústava) zaručuje základní podmínky rozvoje kultury a umění, jako je svoboda tvorby a decentralizace jazyková, etnická, regionální atd. Rakousko jakožto dědic kulturní tradice bývalého Rakouska-Uherska patří k největším vlastníkům divadla na světě. Dominantní podpora směřuje k tradičním žánrům – opeře, činohře a operetě. Staatsoper, Burgtheater a další státní scény jsou organizovány ve Federální divadelní asociaci s holdingovou strukturou. Město Ví-

deň založilo další holding v roce 1986 pod názvem Spojená vídeňská divadla a uzavřelo dohodu se státem o financování těchto divadel. Podobný model platí i v ostatních spolkových zemích, kde se uzavírají smlouvy o podpoře kultury a umění a o financování divadel, na nichž se podílí stát, spolkové země a města. Většina spolkových zemí (regionů) má vlastní zákony o podpoře umění a kultury. Divadla měla podobné problémy s ročním financováním a s nemožností racionálního ekonomického chování jako naše příspěvkové organizace, a tak i v Rakousku probíhal v devadesátých letech proces transformace právní subjektivity divadel, kdy divadla byla převáděna do privátní sféry. Ve Vídni vedle státních a městských divadel existuje další divadelní společnost, Vídeňská soukromá divadla, zcela na privátním základě, kterou však z jedné třetiny podporuje stát a ze dvou třetin město Vídeň. Městská subvence má řadu podmínek: např. celkový rozpočet musí být minimálně ze 20% pokryt z vlastních zdrojů (tzn. dvacetiprocentní soběstačnost) a dotace nesmí převýšit 25 ECU (tj. asi 750 Kč) na jednoho diváka. V roce 2004 přistoupila Vídeň k zásadní a hluboké *divadelní reformě*. Obsáhlé materiály, analýzy a koncepce jsou k dosažení na webových stránkách vídeňského magistrátu. Jde hlavně o kompetence *Divadelní jury*, která má strategickou i arbitrážní funkci a také o systémovou podporu nezávislého divadla.

Nedílnou součástí rakouského kulturního života jsou festivaly (Salcburk – uskuteční se na 200 představení, s návštěvností čtvrt milionu diváků), které nové hudební, divadelní či taneční události také produkují. Festivaly mají charakter neziskových, ale i soukromých institucí, a úřady, i když je masivně dotují, obvykle nemají možnost zasahovat do jejich řídicích struktur ani do dramaturgických koncepcí.

Řadu let byl bouřlivě diskutován návrh *Federálního divadelního zákona*, který měl napravit stav, podle něhož divadla spadají pod čtyři ministerstva a ještě pod Úřad kancléře. Protože ke shodě nedošlo, projevuje se i nadále silný vliv státu v oblasti kultury, dokonce i přímý vstup politiky do oblasti umění. V této souvislosti si čeští divadelníci připomenou emotivní vystoupení Pavla Kohouta v diskusi o řízení Národního divadla, podle něhož statut Národního divadla neodpovídal standardům divadla německé jazykové oblasti. Vskutku, rakouský kancléř musí intendanta Burgtheatru projednat v parlamentu, takže toto jmenování bývalo nejen předmětem parlamentních debat, ale přirozeně i politických a stranických půtek. Nemyslím, že bychom měli obdobné standardy přebírat.

Řecko

Do devadesátých let byla divadla v Řecku státními institucemi s nestandardním režimem, takže například každá jednotlivá produkce (inscenace) musela být detailně vyúčtována generálnímu účetnímu dvoru. Důsledkem této reglementace byla snížená flexibilita a každoroční deficit. Po pádu vojenského režimu (1974) byla přijata nová legislativa. V čele divadel stojí obyčejně umělecký ředitel, výkonný výbor a umělecká rada. Od roku 1983 byl zásluhou Meliny Mercouri (významné herecké hvězdy, po pádu vojenského režimu jmenované ministryní kultury) divadelní systém decentralizován.

Ministerstvo kultury uzavřelo s místními samosprávami smlouvu o podpoře regionálních divadel s padesátiprocentní účastí státu a s padesátiprocentní účastí místních rozpočtů. Základními podmínkami dotace byl soubor s více než deseti herci, uvádění současné řecké dramatiky a zájezdy po regionu. Národní divadlo a Státní divadlo severního Řecka měla např. jako podmínku provozování divadelních škol. Ministerstvo se stalo garantem kooperace divadel s festivaly, školami a dalšími kulturními institucemi. Byla vybudována celostátní síť Městského kulturního systému, která měl upevnit postavení regionálních divadel. Systém skuteč-

100_VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

ně zefektivnil hudební a divadelní produkci, její distribuci, a zvýšil obecně kvalitu kulturních služeb.

Nová situace umožnila i vstup sponzorům. Stát také od roku 1983 podporuje neziskové divadelní společnosti. Pravidelná podpora se týká asi 50 divadelních skupin. Zvláštní podmínkou podpory je, aby tyto skupiny zaměstnávaly jen členy Herecké unie. Kontrakt je tříletý, na základě kvality a výkonu. Právě M. Mercouri stanovila základní subvenční priority: uměleckou kvalitu, decentralizaci, úroveň dosavadní umělecké práce, uvádění moderní řecké dramatiky a konečně limitovaný počet zaměstnanců. Roku 1994 bylo Národní divadlo převedeno na polostátní formu právní subjektivity, což mu umožnilo větší míru autonomie. Divadlo muselo snížit o 13% stavy uměleckých souborů, a to navzdory silné pozici Herecké unie, která má výrazné zastoupení ve výkonných i poradních orgánech. Pracovní smlouvy se uzavírají pouze na šest měsíců, s uměleckými šefy uzavírá smlouvu ministr na čtyři roky. Po nástupu socialistické strany k moci začal *Výkonný výbor i Rada pro umění* právě v Národním divadle pracovat daleko efektivněji.

Stát podporuje i řadu festivalů a jako v každé zemi, kde po delší čas vládou socialistické strany, i zde se výrazně podporuje divadlo dětí a mládeže, včetně atypických způsobů a metod realizace. Např. *Fond práce* každý rok nakupuje 100 000 divadelních vstupenek, které jsou volně distribuovány posluchačům vysokých škol.

Španělsko

Španělsko, které rovněž prošlo transformačním procesem od totality k demokratické společnosti, je vícejazyčné (Katalánsko, Baskicko a Galicie) a multikulturní stát. Jeho politický systém se pohybuje mezi francouzským (unitárním) a německým (federálním) modelem. Rovněž v jeho divadelním systému se mísí prvky centralistického a decentralizovaného modelu. V roce 1975 byla instalovaná moderní demokracie a Španělsko, obdobně jako my, prošlo složitým transformačním procesem od unitárního k pluralitnímu. V roce 1978 byla přijata španělská ústava, která v této tradičně silně katolické zemi garantuje kulturní neutralitu státu a samozřejmě svobodu slova, myšlení a tvorby. Byly vymezeny kompetence centra, provincií a měst. Na celkovém objemu veřejných výdajů na kulturu se stát podílí z 20%, z 26% města a z 54% provincie. Provincie investují v městech a poskytují granty pro městská divadla. Autonomní vlády investují do oblasti divadla a tance třikrát více než stát.

Centrální administrativu pro oblast performing arts vykonává *Národní institut pro divadlo a hudbu* (Instituto nacional de las artes escénicas y de la música) jako autonomní orgán ministerstva vzdělávání a kultury a disponuje pouhými pěti procenty z celkového rozpočtu ministerstva, které jsou určeny na „přímé dohody a smlouvy s divadly a skupinami pro produkci, hostování a infrastrukturu, pro divadelní asociace, na autorskou tvorbu, festivaly, prezentaci v zahraničí, distribuci divadelní kultury a na výchovu a vzdělání. Tento úřad také přímo řídí dvě ústřední (státní) činoherní divadla, dvě divadla hudební, dvě taneční a Divadelní ústav.

Autonomní oblasti (zvláště Katalánsko) provádějí a strukturují svou vlastní divadelní politiku a investují v úhrnu do divadla trojnásobek státního příspěvku, odpovídající 9% jejich rozpočtu na kulturu. Zhruba třikrát větší než státní je také příspěvek na činnost divadel ze strany měst, které spravují divadelní budovy, podporují festivaly a dětské divadlo, provozují výchovná a kulturní centra apod. Provincie i města strukturují a deklarují svou divadelní politiku. Silně se uplatňuje koprodukce v síti divadel i v síti diváků. Divadelní soubory jsou organizovány jako družstva, jako společnosti s ručením omezeným a neziskové organizace. Někdy pracují jen na základě licence, kterou vlastní fyzická osoba, často protagonista souboru. Stagiony

slouží také veřejnému zájmu, jsou dotovány a často fungují i jako produkční centra. Informace o soukromém sektoru jsou nedostatečné. I Španělsko má kvalitní alternativní scénu s bohatou tradicí zvláště nonverbálního a pouličního divadla.

Švédsko

V roce 1974 přijal švédský parlament zákon, který značně ovlivnil správu a financování veškerého umění, včetně divadla. Téhož roku byla založena *Státní rada pro kulturní záležitosti* (Statens kulturråd), odpovědná za distribuci státních subvencí do divadel i do všech dalších druhů umění. Těmto událostem předcházela Bílá kniha jako dokument nové kulturní politiky, která pomáhá utvářet sociální prostředí při principu rovných příležitostí. Ostatně se zdá, že právě tento princip se stal evropským kulturním standardem posledních let.

Základním principem je role osobnosti (individua) ve společnosti, tedy i kulturní role. Svoboda slova je chápána také jako individuální schopnost porozumět i jazyku umění. A proto je výchova koncipována tak, že každý – už jako dítě – má právo na sebevyjádření prostřednictvím zkušenosti či experimentováním s hudbou i divadlem.

Švédsko má tři národní divadla: Královské dramatické divadlo, Královskou operu a Švédské národní divadelní centrum (Riksteatern). Dále ve všech větších městech působí městská divadla a divadla se statutem „regionální“ (20 z 24 územních obvodů má svá divadla). Ta mají za povinnost sloužit celému regionu, také prostřednictvím zájezdů. Jejich rozpočty a soubory (kolem 10 herců) jsou malé. Často se sahá ke koprodukcím (např. regionálních divadel a nezávislých skupin), jak ke zvýšení zájmu diváků, tak pro překonání limitovaných rozpočtů. Národní divadla vlastní a platí stát (60 mil ECU), na regionální divadla stát přispívá (35 mil ECU) a nezávislou sféru dotuje (3,6 mil ECU). Ve velkých městech existuje celkem přes 50 nezávislých skupin a jen zhruba polovina jich má vlastní scénu. Část z nich vznikala v ostrém protestu proti tradičnímu divadlu a měšťanskému publiku a často je spjata s radikální ideologií.

Značně rozšířeno je divadlo pro děti a mládež. Existují zvláštní okruhy pro takové publikum (předškolní, školní, adolescenti) a většinu subvencí města. Podpora divadelní sítě prostřednictvím veřejných rozpočtů umožňuje udržet poměrně nízkou cenovou hladinu divadelních vstupenek. V soukromém divadelním sektoru jsou ceny třikrát vyšší. Ve srovnání s rokem 1970, tj. za třicet let, se počet stálých divadel zpětinásobil. Divadla čerpají 30% státního rozpočtu určeného pro umění, z něho většina však padne na tři národní divadla (včetně opery), provozovaná státem, takže pouze jedna třetina divadelních produkcí dostává podporu ze státního rozpočtu. Švédská divadla ročně navštíví asi 4,7 mil. diváků, což odpovídá zhruba 50% populace. Zdá se, že tento poměr obyvatel a návštěvníků divadel je standardem pro rozvinuté divadelní systémy (včetně ČR).

Švédsko realizovalo audit svého divadelního systému zahraničními experty. Výsledkem bylo jednoznačné doporučení: subvence vázat na kritéria kvality. Nová pravicová vláda nastolila tezi, že za služby, včetně kulturních, tedy i za divadlo, se má přiměřeně platit. Zavedla dvě rozdílné kategorie státních subvencí: stálé (jako dříve) a časově omezené. Podmiňuje je zejména schopností divadla kooperovat, i přes hranice žánrů a druhů umění (včetně amatérů), nacházet nového diváka, a důsledně uplatňuje kvalitativní kritéria. Pozornost věnovaná původní domácí tvorbě je mimořádná: dosahuje 70% divadelních produkcí.

102_VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

Švýcarsko

Klasický vícejazyčný federální (spolkový) stát: 75% obyvatel hovoří německy, 20% francouzsky, 5% italsky. V jednom kantonu žije i rétorománská jazyková minorita. Nicméně, svým divadlem bývá Švýcarsko nejčastěji řazeno k zemím německého jazyka. Jazyk (v Evropě často národní jazyk) bývá pro divadlo základním prostředkem, ale někdy může vytvářet i komunikační bariéry nebo dokonce historické problémy. Ve 26 kantonech je 23 stálých divadelních scén. Přes 50% jejich rozpočtů je hrazeno městy. Ve Švýcarsku vynakládají města 50 mil. ECU, kantony 20 mil. ECU, stát 7 mil. ECU, soukromý sektor 15 mil. ECU. Je to jeden z mála států, kde soukromý sektor je objemem vkládaných finančních prostředků rovnoprávným partnerem veřejných rozpočtů při financování divadla jako veřejné kulturní služby. Sponzorství převyšuje dvakráté podíl státu. Soukromý statut má i nadace *Pro Helvetia*, jejímž účelem je podpora umění a distribuce jak veřejných, tak i soukromých zdrojů, a která byla vedle The British Council a Goethe Institut významným mecenášem české kultury, když se v devadesátých letech otevírala Evropě (např. fundamentálním podílem při zakládání festivalu Tanec Praha). Průměrná návštěvnost stálých profesionálních divadel je 76%. Základem divadelní sítě je neziskový sektor, dosahující 25% soběstačnosti (v Německu u obdobného typu divadla pouhých 15%), 80% výdajů tvoří mzdy a honoráře. (U nás je podíl mandatorních výdajů na veřejných subvencích divadelních institucí podobný, tzn. značně vysoký, leč v jiné nominální hodnotě.)

Švýčarš se podrobněji věnují i ekonomice kultury. Prokázali, že z roční státní podpory divadel (67 mil. švýcarských franků) se 38% (25 mil.) přímo vrátí státu na různých poplatcích a daních. (K obdobným číslům dospěly i první analýzy, které u nás realizovala Marketingová laboratoř Ostrava.) Švýčarš rovněž potvrzují silný stimulační vliv investic v kulturní oblasti na hospodářství. Multiplikační efekty (multiplikačním efektem se v tomto případě rozumí sekundární výdaje např. na dopravu, obchod, služby atd., které jsou přímo generované kulturním provozem – viz také ekonomická teorie nepřímých zisků) výdajů na kulturu vyčíslili na 292% vůči části vynaložené státem, tj. jeden švýcarský frank vynaložený státem generuje tři švýcarské franky. U nás první studie odhadují multiplikační efekt veřejných výdajů na kulturu v poměru jedna ku dvěma (při minimálních predestinacích). Švýcarské analýzy vedou k závěru: regiony (kantony, města) s kulturními událostmi (např. festivalem) ekonomicky prosperují.

Tradičně se přičítá značná váha kulturní identitě regionů a většina kantonů má svou vlastní kulturní legislativu. Místní tradicí jsou „Festspiele“, v nichž lidové divadlo je vnímáno přímo jako „umělecká exprese citu pro demokracii“. *Švýcarská společnost pro divadelní kulturu* (Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur) registruje 745 divadelních subjektů. Přesto základní divadelní síť vytvářejí města, která jsou i držiteli licencí. Divadlo je veřejná instituce, má charakter podílové společnosti, družstva či nadace. Divadla jsou spravována radami (většinou volenými na čtyři roky, zastoupení v nich je značně široké – včetně politických stran). Zisk zůstává divadlu. Jiný je vztah mezi administrativním a uměleckým ředitelem (intendantem) než v Německu, kde intendant bývá suverénem. Jen několik divadel uzavírá kontrakty na 3-5 let, ostatní divadla, soubory a skupiny znají pouze roční smlouvy. Inflační index zohledňuje v rozpočtu pouze mzdy. Je stanovena minimální umělecká mzda a podmínky zaměstnanosti jsou ve vztahu k umění a potřebám divadla rigidní.

V městských rozpočtech je znát (jako skoro všude) disproporce mezi podporou stálých scén a podporou nezávislých skupin. Silní hlasy, aby se alternativní scéna mohla podílet na veřejné podpoře úměrně svému významu a zájmu, kterému se těší u publika. Dále se deklaruje naléhavá potřeba redefinovat veřejnou roli divadla v kontextu obecného práva na kulturu jako základní kvalitu života v budoucnosti.

Velká Británie

Královským dekretem byla v roce 1946 ustavena *Rada pro umění* (The Arts Council) jako vrcholný kompetentní orgán pro oblast živého umění s platností pro celé území Velké Británie, která je dotována jak přímo ze státního rozpočtu, tak i z dalších zdrojů. Má svůj pandán (The British Council) pro zahraničí a Commonwealth. Od roku 1994 mají Skotsko a Wales své vlastní samostatné Rady pro umění. Až roku 1992 vzniklo v Anglii ministerstvo kultury, jehož šéf je i členem vládního kabinetu. I to však nadále důsledně aplikuje princip „dlouhé ruky“ – prodloužené nezávislými Radami, které rozhodují o distribuci finančních prostředků do umění. Tímto způsobem se v kultuře alokuje 93% všech grantů. Nové finanční zdroje po thatcherovské reglementaci přinesla *Národní loterie* (National Lottery) založená v roce 1994, z jejíhož hrubého výnosu je 5,6% určeno jako podpora pro umění. Loterie získala okamžitý komerční úspěch. (Jen za prvních 18 měsíců své existence tato loterie generovala pro umění částku 484 milionů liber). Arts Council rozhoduje i o alokaci prostředků z této loterie a je i místem strategického plánování. V kompetenci Ministerstva kultury je rozhlasové a televizní vysílání, cestovní ruch, kulturní vztahy s EU a dohled nad Národní loterií.

Decentralizačnímu trendu odpovídají *Regionální rady pro umění* (Regional Arts Funding), které jsou z 85% financovány rovněž z AC. Jejich výkonné rady (boards) mají nejen věcnou a odbornou odpovědnost, ale jsou kompetentní i ve věcech finančního dozoru. Byla vypracována řada koncepčních a strategických dokumentů např. *Divadlo pro všechny* (Theatre for All, 1985), *Kreativní budoucnost* (A Creative Future, 1992) a *Divadelní politika dotačního systému anglického umění* (The Policy for Drama of the English Arts Funding System, 1996).

Ve Velké Británii jsou dva základní na sobě nezávislé divadelní okruhy:

- a/ komerční divadelní průmysl, zcela nezávislý na veřejných rozpočtech, jehož cílem je zisk;
- b/ dotovaný sektor, který má charakter neziskových organizací.

Divadla jsou definována rovněž geograficky (např. West End of London a The rest of London) podle způsobu organizace práce, podle účelu založení a také podle kapacity (komorní divadla, střední, tj. 250-600 míst, a velké scény nad 600 sedadel).

Regionální divadla musí být z 50% soběstačná, 25% jejich rozpočtu pochází z AC a 25% z regionální správy. Divadla působí jako společnosti s ručením omezeným, s výhodami neziskových (dobročinných) organizací. Zajišťují je správní rady, které mají 8-20 členů. Ustavování jsou nejruznějším způsobem. V regionech může být polovina jmenována samosprávou a druhou polovinu mohou tvořit osobnosti delegované významnými sponzory. Umělečtí ani správní (administrativní) ředitelé nejsou členy rad. Finanční zákon z roku 1986 řeší i finanční odpovědnost těchto správních rad. Divadelní budovy jsou přitom provozovány na nezávislé komerční bázi, takže se v nich může podnikat (většinou jiné produkce, např. muzikál).

Tzv. thatcherovská revoluce sedmdesátých let se svou ideologií „nového realismu“, často interpretovaná jako krize anglického divadla, razila heslo „státní peníze neexistují, jsou pouze peníze daňových poplatníků“. Přinesla nejen redukci divadelních rozpočtů, ale do udělování grantů také pronikla rozumná ekonomická kritéria.

V devadesátých letech se našly pro kulturu nové finanční zdroje. Jde o zvláštní případ zdárlé kooperace privátního a státního sektoru. Pod iniciativou nedávno založeného, tedy mladého a kreativního, ministerstva kultury vznikla sponzorská síť jako motivační systém pro podporu umění. Pojmenovali ji jako *Business Sponsorship Incentive Scheme* (BSIS). Jde o typické

104_VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

kooperativní financování umění soukromým a veřejným sektorem. Umělecké a kulturní instituce nominují své obchodní sponzory (zejména nové) na ocenění ministrem kultury. Systém byl provázen založením nového vládního fondu. Nejde tedy jen o prestižní ocenění, jeho půvab spočívá v tom, že jde o dodatečný zdroj, který přiděluje další dotaci v úměře ke sponzorskému vkladu. Omezení státní podpory divadel umožnilo nejen zvýšení příjmů ze vstupného a z vedlejší hospodářské činnosti, ale hlavně podíl soukromého sektoru na financování této veřejné služby. BSIS používá sofistikovanou PR, agresivní marketingovou kampaň, využívá metod strategického plánování atd. Za první rok pilotního programu se podařilo získat 4,5 mil. liber a za deset let přinesl systém partnerství 50 mil. liber nových zdrojů. Nárůst nových zdrojů byl v poměru k jedné libře vlády se získaly další dvě libry. Z tohoto zdroje se daří pro obě Rady získávat podstatnou část jejich rozpočtů. Nečekaně úspěšná byla i Národní loterie. Loterii v Anglii spravuje nezávislá soukromá organizace Camelot podle jednoduchých, zákonem stanovených pravidel: 12% se rovnou odevzdává státu jako daň, 50% tvoří výhry, 28% je vyhrazeno pro tzv. dobročinné účely, 5,6% připadá na umění (to obnášelo 300 mil. ECU ročně na granty). Nejvýše 5% může použít Camelot na své náklady. Doporučuji nesrovnávat s českými pokusy typu Lotynky či Eurolota. Naopak doporučuji porovnat její jasná pravidla se základními listinami a praxí Sazky a.s., včetně naší legislativy, zvláště pak zákona o loteriích, který měl upravit pravidla tohoto byznysu. Je to značně sofistikovaný zákon, reglementuje kdeco, schází v něm jedna maličkost – stanovení výše nákladů. Korektnost tohoto podnikání je přitom ličeně či ze zákona dána právě stanovením závazného limitu vlastních nákladů.

V Anglii však byla otevřena jiná zásadní otázka o použití těchto peněz. Loterie a soukromé zdroje tak vlastně hradí deficit veřejných rozpočtů, potřebných pro umění. Přitom by tyto prostředky měly podle ekonomů být investicí, která financuje rozvoj, růst a kreativitu, a ne běžný umělecký provoz.

I v Anglii se divadelní perspektiva spatřuje v nezávislé alternativní scéně (a ne v repertoárových divadlech), u tzv. fringe groups. Příslušná pasáž končí úslovím: Small is Beautiful. (V našich krajích stejné úsloví ve stejném významu použil nedávno M. Porubjak, dramaturg SND Bratislava). Tradiční a vysoce efektivní je pozornost a podpora věnovaná původní dramatické tvorbě, která se pro některá divadla, zvláště Royal Court, stává i výhodným exportním artiklem.

Závěrem také o nás

Česká republika vstoupila do Evropské unie. Není tedy od věci porovnávat naši divadelní kulturu s divadelními systémy vyspělých evropských zemí, zejména zemí původní patnáctky. Při tomto srovnání se loučíme s řadou mýtů i s některými věcnými omyly. Traduje se, že máme vyspělou divadelní kulturu s vybudovanou infrastrukturou. Dokonce že naše divadelní síť, jejímž základem jsou repertoárová divadla, je naddimenzovaná. Pokud vezmeme v úvahu počet obyvatel a velikost území, vskutku patříme co do počtu divadelních budov, souborů, počtu diváků, počtu premiér a počtu představení k rozvinutým evropským divadelním kulturám. V počtu stálých divadelních scén (i v jejich větší koncentraci v metropoli) patříme k evropskému standardu – s jedinou „nadstandardní“ výjimkou: tou je deset stálých operních scén, z toho osm mimo metropoli. V počtu diváků, kteří přijdou ročně do divadla – tj. pět milionů na deset milionů obyvatel – představujeme slušný evropský průměr.³ Pokud ale začneme srovnávat ekonomické ukazatele, značně zaostáváme hlavně ve výdajích státní rozpočtové kapitoly „kultura“ do oblasti profesionálního divadla.

Ve většině evropských zemí se výdaje na kulturu pohybují kolem 0,7% HDP (hrubého domácího produktu) a 1% státního rozpočtu. My jsme v současnosti na historickém minimu od

roku 1990: ministerstvo kultury má k dispozici pro rok 2006 0,5% státního rozpočtu⁴. (Včetně církví, které však většinou ve sledovaných zemích z kulturních rozpočtů financovány nejsou.) To je překvapující číslo. Jednak proto, že k poklesu došlo za vlád sociální demokracie, zatímco všude v Evropě za vlád socialistických stran výdaje na kulturu rostou. A také proto, že v Evropě tyto veřejné výdaje rostou obecně: v řadě zemí vzrostly kulturní rozpočty státu za posledních deset let na dvojnásobek. Je spravedlivé uvést, že v našich podmínkách dokázala Praha rovněž za deset let svůj rozpočet pro kulturu zdvojnásobit a že i ostatní statutární města jako Brno, Plzeň či Ostrava uvolňují ze svých rozpočtů cca 5%. Ale odkaz na procenta (podíl) státního rozpočtu ani na procenta HDP nenabízí objektivní srovnání. Hledali jsme pokud možno objektivní komparaci a zdá se, že pro oblast kultury to zcela nejsou ani procenta HDP ani procenta (a jejich podíl) výdajů státního rozpočtu. Nejpersvědčivější argumentací je poměr výdajů státu (příslušných centrálních ministerstev či jednotlivých spolkových zemí) na profesionální divadlo v přepočtu na jednoho obyvatele. V České republice se pohybuje kolem 1,3 EURO, což je o řád nižší číslo než ve většině sledovaných evropských zemích, kde výdaje státu přesahují 10 EURO (v Norsku, které patří k největším státním donátorům, to bylo dokonce 25 EURO). Přitom se ve všech sledovaných zemích na financování divadel podílejí rovněž regionální a městské rozpočty.

V řadě evropských zemí je rozhodujícím mecenášem divadelní kultury a profesionálního divadla stát, a to často více než z padesáti procent. Pokud to není stát, mají rozhodující podíl země (jako v Německu). V drtivé většině případů se na financování divadel podílí více veřejných rozpočtů (státu, země, kraje, provincie, regionu, okresu, měst a obcí). Jejich poměr často odpovídá tomu, jde-li o stát federativního či unitárního typu.

Účast veřejných financí na dotování a subvencování divadel má oporu v tom, že divadelní kultura je pokládána za součást veřejného sektoru, tj. že divadelní instituce poskytují kulturní služby ve veřejném zájmu. V naprosté většině zemí je tento přístup zakotven legislativně (zákonem či jiným parlamentním aktem). Kulturní legislativu mají i jednotlivé spolkové země, dokonce i regiony. V Evropě druhé poloviny dvacátého století se stalo běžným standardem, že legislativní akt určí odpovědnost různých stupňů státní správy a samosprávy za provozování určitých typů divadel. Legislativním minimem jsou zákony o rozpočtu, které konkretizují alokaci finančních prostředků pro kulturu a zavazují nejen stát. V naprosté většině zemí parlament či vláda přijaly kulturní (či dokonce divadelní) politiku státu, včetně kulturní strategie a kulturního nebo uměleckého plánu.

Charakter státu, jeho tradice a historie, přírodní podmínky, ale hlavně politický systém se přirozeně promítají do kulturní politiky země a samozřejmě i do jejího divadelního systému. Přesto se většinou uplatňuje zásada kooperačního financování v triádě stát – region – město. V našem prostoru navrhoval před deseti lety druhý slovenský polistopadový ministr kultury Ladislav Snopko jednoduché řešení této trojčlenky: města si udržují budovy (většinou je to jejich historický majetek), kraje platí mzdy (jejich zájmem je zaměstnanost) a stát podporuje tvorbu (umění).

Socialistické vlády obvykle zvyšují výdaje na kulturu v rámci zvyšování veřejných výdajů jako předpokladu koncepce „welfare state“, kdežto konzervativní strany se snaží dostat tyto výdaje pod kontrolu prosazováním kritérií výkonnosti (např. procentem povinné soběstačnosti) a kvality (která je věcí arbitrárního posouzení). Účast regionů (spolkových zemí, provincií, krajů, kantonů atd.) závisí na typu unitárního či federativního uspořádání. Vlastní správa divadel je už ve většině zemí přímo na regionech a městech. Ani státní subvence nebývají nárokové a stálé. I pro profesionální divadla jsou časově omezeny většinou na dobu 3-5 let a podmiňovány řadou vstupních kritérií v systému grantů a různě definovaných programů, které bývají v souladu s cíli a prioritami kulturní politiky každoročně aktualizovány.

106_VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

Až na výjimky (Anglie, Švýcarsko, Rakousko, Německo) je soukromé divadelní podnikání zanedbatelné a ve většině zemí je slabé i sponzorství divadla (sponzoři spíše vyhledávají hudbu, operu či tance). Větší podíl soukromých zdrojů na financování veřejného divadla je jen ve Velké Británii a ve Švýcarsku. Sponzorství naopak takřka neexistuje v zemích, jako je Finsko nebo Norsko. Ve většině zemí dělají problémy velké divadelní instituce typu národních divadel – a to je v nich náš model vícesouborových divadel takřka neznámý (samozřejmě mimo německého divadla). Perspektivní se naopak zdá alternativní scéna (pouliční, nonverbální a participační divadlo, multimediální projekty atd.). Ze sociologického hlediska je zajímavé, že stoupá podpora divadla dětí a mládeže, hledání nového diváka, edukativního divadla, divadla jako školy komunikace, jakož i výchovy divadlem ve školách i samotných pedagogů. Progresivní jsou kooperace divadel včetně amatérů, ale i spolupráce přes hranice druhů a žánrů. Hledají se způsoby spoluúčasti (participace) diváků, ať volbou prostor, či komunikačních a dramaturgických forem. Prioritou se stává sociální funkce divadla, ať už ve smyslu upevňování společenské koheze, integrace menšin, či podílu na programech nezaměstnanosti, kriminality nebo protidrogových projektech. Budují se návštěvnické organizace, produkční a distribuční sítě, městské kulturní systémy. Všude se přitom řeší finanční nerovnováha veřejných subvencí divadelního establishmentu a nezávislých skupin. Přesto se prosazuje decentralizace a pluralita divadelních forem a jako rozhodující kritérium veřejných rozpočtů se prosazuje kvalita.

Divadelní systémy a modely nelze mechanicky přejímat, ale při vzájemném porovnání jsou některá fakta či problémy nesporné. Každý funkční a životaschopný divadelní systém vyžaduje soubor základních podmínek politické, ekonomické a legislativní povahy. A právě v tom naše divadelní kultura postrádá dostatečnou oporu:

- *Nemáme legislativu, která by ošetřila kulturu jako veřejný sektor.*
- *Nemáme legislativu, která by kodifikovala divadlo jako veřejnou službu.*
- *Naše státní kulturní politika je převážně deklaratorní.*
- *Podíl státního rozpočtu na kultuře je pod evropskou normou.*
- *Podíl státu na financování divadla je pod evropským standardem.*
- *Podíl krajů na financování divadel je zatím na stupnici „nesmělosti“.*
- *Chybí kooperativní financování včetně společných grantů a programů.*
- *Model právní subjektivity divadel jako příspěvkových organizací nevyhovuje.*
- *Na stupních rozhodování se neuplatňují principy „dlouhé ruky“.*
- *Divadla nemají povahu veřejných institucí.*
- *Veřejné rozpočty nedostatečně podporují alternativní scénu a nezávislé skupiny.*

Vycházíme-li z politických podmínek, patříme k zemím, které prošly transformací od totalitního systému k pluralitní demokracii s unitárním typem jednojazyčného státu, kde decentralizace politické a ekonomické moci z centra překonala už svou iniciační fázi. Základní evropský kulturní trend – kulturní demokracii – nemusíme řešit. Většina divadel je spravována městy a tato kulturní služba má dosah po celém území státu. Problém je v tom, že za jeho minimální finanční participace. Absence legislativy, aktivní kulturní politiky, nedostatečná úroveň financování u nás nejsou náhodné jevy. Obce (občané) nedávají dostatečně najevo, že kultura a divadlo jsou jejich identifikační znak. Nelze investovat do vzdělání, aniž se investuje do kultury. Jinak jsou investice zbytečné, i kdyby všechny byly vynaloženy např. na informační společnost. Je signifikantní, že v letech, kdy poslední evropské země zakládaly ministerstva kultury a umění, uvažovalo se v českých zemích o jeho zrušení. Kultura nemá deklarovanou prioritu ani v politickém systému. Sociálnědemokratické vlády nestimulovaly její rozvoj a pokud mi-

nisterstvo kultury jako samostatné přežije, bude to jen proto, že v koaliční vládě je potřeba většího počtu křesel, a ne proto, že kultura je pro občany potřebná a pro politické strany nezbytná prioritاً.

V roce 2005 (dle údajů MK ČR) vydává stát 450 mil. korun na Národní divadlo, 90 mil. na Státní operu a 40 mil. na Divadelní ústav: 600 milionů korun je tedy alokováno do Prahy. Na podporu profesionálních divadel a na granty pro zbývající kulturní aktivity (včetně festivalů, nezávislých skupin a periodik) je určeno 55 mil. Kč a jejich část opět míří do Prahy. Alokace výdajů státu na divadlo v poměru Praha : republika je tedy v poměru deset ku jedné.

Transformace pod heslem „deetatizace“ (odstátnění) skončila však v České republice tím, že financování základní divadelní sítě bylo ponecháno výhradně na městech. Kultura (včetně divadla) u nás nemá – na rozdíl od jiných oblastí veřejného zájmu, jako je školství, zdravotnictví a dokonce i sport – vlastní legislativu. Její postavení lze jen druhotně odvozovat od Ústavy ČR a Listiny základních lidských práv a svobod. Prvním pokusem o rehabilitaci pojmu „kulturní politika“ byla *Bílá kniha*, kterou svým nástupcům, jako odkaz na kulturní praxi evropských států, zanechal Pavel Tigrid. K samotnému koncepčnímu aktu se dospělo za ministra Pavla Dostála: strategický materiál o účinnější podpoře kultury *Kulturní politika ČR*⁵ přijala vláda ČR v lednu 2001 formou svého usnesení. Problémem tohoto dokumentu je, že je převážně deklaratorní povahy, a tak se stává pouhým manuálem dobrých úmyslů. V zahraničí dokonce i kraje, které dbají na svou kulturní identitu, a města, která jsou si vědoma, že kultura je předpokladem jejich ekonomického rozvoje, vypracovávají vlastní kulturní a divadelní politiku, pojednávající o zásadách, prioritách, kritériích, cílech a kompetencích, jakož i o distribuci veřejných zdrojů. Často jde o velice sofistikované systémy financování. Kulturní politika je zejména o tom, kdo rozhoduje a kdo platí.

Pokud systémy podpor profesionálního divadla nevycházejí přímo z legislativních aktů, nastupují systémy dohod a smluv. Většina profesionálních divadel je součástí veřejného neziskového sektoru. Národní divadla povětšinou v Evropě vlastní, financuje či provozuje, stejně jako u nás, stát. Národní instituty ale mohou mít i jinou právní subjektivitu než „státní“. U profesionálních divadel se používá právní subjektivita neziskových organizací, jejichž statut může odpovídat obecně prospěšné společnosti, společností s ručením omezeným, družstvu apod. Základní rozdíl mezi podnikatelským a neziskovým sektorem při provozování divadla je v tom, že podnikatelský subjekt je spravován na základě obchodního zákoníku a neziskový na základě občanského. Divadla bývají zřizována a provozována také jako nadace. Většina je spravována správními radami, a nikoli místními úřady (tj. samosprávami regionů či měst). Ty v nich ale bývají přímo zastoupeny. Typ našich příspěvkových organizací je v Evropě – snad kromě Německa a Řecka – neznámý. Často je v jednom městě jedna nezisková divadelní společnost (divadelní holding jako právnická osoba) a na této platformě divadelní subjekty spolupracují. Kooperace (vedle decentralizace a důrazu na kvalitu) je nejfrekventovanějším pojmem kulturní politiky a zřetelným trendem současné Evropy. Anglosaské a severské země, ale i další státy používají pro správu umění a kultury principu „dlouhé ruky“. Správa kulturní instituce se od exekutivy a byrokracie (i od politiky) přesouvá do kompetentních a expertních orgánů, kulturních, uměleckých a divadelních rad a výborů (případně přímo správních rad), které mají nejenom poradní, ale rozhodovací pravomoci, včetně odpovědnosti za alokaci finančních prostředků. Čeští ministři kultury se mýlí, když tvrdí, že odpovědnost nesou přece oni. V našem rigidním systému s mnoha rezidui a stereotypy asi ano, ale právě to je špatně. Politikové obyčejně argumentují odpovědností a mandátem, a ne odborně a věcně. I jejich odpovědnost je v případě kultury politická, nikoli věcná.

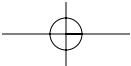
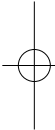
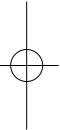
Závěrem lze říci, že existuje široký evropský konsensus, že divadlo je veřejná kulturní služba a že přímo souvisí s kvalitou života. Začínají se využívat i jiné jeho funkce než estetické

108_VI. Divadelní systémy v zemích Evropské unie

a umělecké. Aby divadlo v tomto století obstálo, je také nuceno k různým formám kooperace. Divadlo je věcí obce a kulturní identity místa a území. V některých zemích byl vstup do Evropské unie dynamickým impulzem pro jejich kulturní rozvoj. A tak i u nás naděje umírá poslední.

VI. kapitola – poznámky

1. Bohumil Nekolný: Divadelní systémy v zemích Evropské unie, Svět a divadlo, č. 3, 2002.
2. Jitka Ludvová: Divadelní revue, 2006, č. 1, str. 84-86.
3. Divadlo v České republice 2002-2003, Divadelní ústav, 2005.
4. Výroční zprávy MK ČR – od roku 1998.
5. Kulturní politika v České republice 2001, Ministerstvo kultury ČR, 2001.



VII. Kulturní systémy patnácti zemí Evropské unie

Přípraveno jako komparace kulturních systémů zemí EU pro panel Stát pro umění 21.století, který se uskutečnil v Poslanecké sněmovně Parlamentu ČR v březnu 2003 (země jsou řazeny dle české abecedy)¹.

Ondřej Černý, Bohumil Nekolný, 2003

Srovnání si dalo za cíl získat základní odpovědi na pět okruhů problémů:

- I. Jaké jsou základní principy kulturní politiky jednotlivých zemí?*
- II. Jaké typ exekutivy mají?*
- III. Jaká je jejich legislativa, vztahující se ke kultuře (a případně divadlu)?*
- IV. Jaké principy financování používají (včetně veřejných rozpočtů)?*
- V. Kdo provozuje divadla a jaké typy právní subjektivity se používají?*

Belgie

- I.** Belgie je federální stát dvou zemí s kulturní autonomií tří jazykových komunit (valonskou, vlámskou a německou). Každá federální země (Vlámsko a Valonsko) má svou vlastní kulturní legislativu.
- II.** *Ministerstvo francouzské komunity* (Generální ředitelství kultury)
Ministr kultury uzavírá s divadly tři druhy kontraktů
Ministerstvo vlámského společenství (Generální ředitelství kulturní správy)
Divadelní rada se čtyřmi podvýbory dle kategorií divadel
- III.** Základní podmínky pro provoz divadel stanovil už v roce 1945 *Královský statutární řád*
Federální zákon z roku 1973 zvaný jako *Kulturní pakt* legitimoval kulturní autonomii
Vlámský *Divadelní dekret* (1993) kodifikuje divadelní systém dle kategorií
Zákon o kulturní dohodě stanoví pravidla pro Divadelní radu
Ve Valonsku se podpora divadel realizuje na základě *Královského dekretu* (1981)
Belgie nemá zvláštní legislativu pro sponzorování kultury, daňové zvýhodnění či zvláštní daňové taxy

112_VII. Kulturní systémy patnácti zemí Evropské unie

- IV. Rozpočet pro kulturu tvořil přes 4 % zemských rozpočtů
- V. Vlámko: Čtyři kategorie divadel (repertoárová, distribuční, komorní a experimentální)
Valonsko: zvláštní statut má divadlo pro mládež
Většina divadel působí jako soukromé společnosti se statutem neziskové organizace

Dánsko

- I. Kulturní politika v Dánsku vychází ze čtyř základních principů: *svobody slova, názoru a vyjádření, kulturní demokracie, podpory kvality a decentralizace (subsidiarity)*
- II. *Ministerstvo kultury*
Divadelní rada
- III. *Divadelní zákon* (1963)
Dánsko nemá zvláštní daňovou legislativu pro kulturu
- IV. Výdaje na kulturu tvoří 1,8 % všech veřejných rozpočtů
Nemá zvláštní daně ani specifické podmínky pro donátorství či sponzorství
Kulturní fond (1961), základní zdroj příjmu z loterie
Stát nesl 70% veřejné podpory divadel
- V. Provozování divadla nemá stanovené žádné formální podmínky
Od roku 1990 fungují divadla jako nezávislé instituce a spravuje je správní rada
Ve velkých městech bývá jen jedna divadelní instituce s právní subjektivitou, v níž všechny divadelní subjekty kooperují

Finsko

- I. Kulturní politika je v zemi tradičně spjata s výchovou, proto i model podpory má především *sociálně kulturní akcenty* (sít knihoven, umělecko-vzdělávací centra, podpora literatury i výchovy k četbě)
- II. *Ministerstvo školství*
Ústřední umělecká rada – model správy *arm's lenght*, expertní rozhodování s vysokým stupněm kooperace s profesními a odborovými organizacemi, se člení na 9 rad (podle druhů umění)
11 provinčních rad
- III. Od roku 1967 je státní kulturní politika založena zvláštním *zákonem*
Divadla se dotýká i *Zákon o městských kulturních aktivitách* (1980)
- IV. Na kulturu je vynakládáno 0,9% státního rozpočtu, významným zdrojem této položky jsou výnosy z *loterie* a sázkových her
- V. Národní divadlo je *akciová společnost s ručením omezeným*
Naprostá většina divadel je zřizována městy
Komerční sektor je minimalizován

Francie

- I. Prioritami státní kulturní politiky je *uchování a využití kulturního dědictví, podpora kreativity, tvůrčího i interpretačního umění i umělců, rozvoj vysokého uměleckého školství*
Klíčovým pojmem se stala *decentralizace*

- II. *Ministerstvo kultury a komunikací*
V departmentech *kulturní správy* fungují jako dekoncentráty ministerstva kultury
- III. *Zákon z roku 1945* ustavil při ministerstvu kultury *Ředitelství divadel a představení*
Ústava Francie garantuje každému občanovi přístup ke vzdělání a kultuře
Ve Francii existuje zvláštní smluvní režim pro umělecké výkony
Existuje i daňové zvýhodnění fyzických a právnických osob v případě donatorství, sponzorství i nadací
Existuje i zvláštní režim sociální podpory
- IV. Na kulturu je vynakládáno 1% státního rozpočtu
Distribuci rozpočtových prostředků pro divadelní kulturu vykonává i Ministerstvo místního rozvoje
Stát podporuje divadla (včetně soukromých) i zvýhodněným daňovým režimem
Soukromému sektoru jsou určeny čtyři typy grantů a stát podporuje na 150 soukromých společností
- V. Sedm státních divadel (všechna provozována na principu veřejné služby) má statut *společnosti s ručením omezeným*
Národní dramatická centra (včetně sítě „národních“ divadel) mají 3letý kontrakt se státem, zároveň mají však i finanční podporu regionálních a městských samospráv
Regionální dramatická centra (podporují malé divadelní skupiny), stát se podílí na jejich financování z 50%

Holandsko

- I. Podpora kulturní i historické tradice i všech forem uměleckého vyjádření je založena na principech *diverzifikace* (územní, ideologické i umělecké) a *kvality*
Kultura a umění jsou věci morálky, a ne trhu
- II. *Ministerstvo školství, kultury a vědy*
Rada pro kulturu
- III. Od roku 1946 *dohoda* ministerstva kultury s městy o společném financování divadel (původně 50% stát a 50% města)
Umělecký plán (2000) jako dohoda mezi vládou, regiony a městy
- IV. Na kulturu je uvolňováno ročně 1% všech veřejných rozpočtů
Ministerstvo financí zohledňuje kulturní průmysl hlavně prostřednictvím zvýhodněné DPH
V současné době jsou už regionální divadla financována ze 60% provinčními rozpočty, stát svou subvencí vyjadřuje „veřejný zájem“, města s provinciemi hradí investice (budovy) a mzdy
- V. V Holandsku existují atypické produkční divadelní sítě, početné alternativní a nezávislé skupiny
Divadelní soubory a skupiny pracují většinou na základě čtyřletých smluv
Dotovaná divadla jsou dělena a financována dle kategorií

Irsko

- I. Základním přístupem je *uchování i prezentace kulturního dědictví i kultury* v obecném slova smyslu. Patří sem podpora uměleckých a kulturních institucí, médií i filmu, budov i přírodního dědictví, irského jazyka i Gaeltachtu (minorita původního jazyka)

114_VII. Kulturní systémy patnácti zemí Evropské unie

- II. *Ministerstvo pro umění, kulturu a gaeltacht*
Rada pro umění
- III. Od roku 1951 *Zákon o Radě pro umění*
V roce 1973 *Zákon o umění* (definuje umělecké dílo i postavení umělce)
- IV. Města investují do budov a kulturní infrastruktury
Na činnosti a provozu divadel se podílejí jen ze 2 %, 98 % poskytuje stát
Výnosy z *loterie* umožňují navýšit výdaje na kulturu až o 15%
- V. Stát provozuje jen národní instituce, jako je Abbey Theatre

Itálie

- I. V roce 1996 došlo k modifikaci kulturní politiky v Itálii, která znamenala redefinici a rozšíření „kulturního portfolia“ ve veřejném životě s podporou vlády. Znamenala také reformu struktur vládního a kulturního managementu a zvýšení vládní podpory kultury a umění. I dotační politika dalších ministerstev začala klást (např. školství, zahraničí atd.) větší aspekt na realizaci kulturní politiky
Umění přímo souvisí s „kvalitou života“ a ta je v odpovědnosti státu, odtud legitimita veřejných výdajů na kulturu
- II. *Ministerstvo kulturního dědictví a kulturních aktivit*
Výbor pro umění (s 5 divizemi)
Města ustavují *umělecké a kulturní rady* (kraje v nich mají přímé zastoupení)
- III. *Zákon z roku 1967* definuje divadelní síť dle kategorií
Státní podpora je každoročně regulována tzv. *Ministerským oběžníkem*
- IV. Kooperativní systém financování
Na kulturu bylo vynakládáno 0,4% státního rozpočtu, což tvoří 63% celkových nákladů, zbývajících 10% financují regiony, 2% provincie a 25% města
Až úplné osvobození od daní je dostupné pro fyzické osoby, investující do kulturního dědictví či do podpory veřejných institucí
Zvýhodněn v tomto smyslu je soukromý i neziskový sektor
Divadla s veřejnou podporou mají daňové úlevy, současně ale i povinnost reinvestovat zisk
- V. Dvě národní divadla
14 stálých (rezidentních) veřejných divadel (kategorie A) – základní právní formou těchto divadel je *družstvo*
11 stálých privátních (některá se statusem „rezidentní“) divadel – většinou působí jako *společnosti s ručením omezeným*
24 městských divadel stagionového typu

Lucembursko

- I. Prioritou se stává *vyjádření vlastní identity*, zvyšuje se podpora lucemburských tvůrců
Prosazuje se zásada kooperace vládního, veřejného a soukromého sektoru
- II. *Ministerstvo kultury, vysokého školství a výzkumu*
- III. *Nová kulturní legislativa* je adaptována na přímou podporu umělecké kreativity včetně investic do veřejné infrastruktury pro umělecké aktivity
- IV. Na podporu kultury jde 1,7% státního rozpočtu

Německo

- I. Německo je federální stát a kultura je v kompetenci 16 spolkových zemí
Principy: *tolerance, svoboda tvorby, otevřenost inovacím, podpora všech druhů kulturních aktivit včetně samosprávných institucí a asociací – kultura pro každého, kultura jako způsob života*
Spolkový stát vedle kulturní výměny přispívá i k rozvoji kulturní infrastruktury
- II. *Státní (spolkový) ministr pro kulturu a média*
16 spolkových zemí má většinou *Ministerstva pro kulturní záležitosti*, někde je kultura i součástí Ministerstva pro vědu apod.
Stálá konference ministrů kultury spolkových zemí
- III. *Ústava Spolkové republiky (5. článek)*
Od roku 1949 je status divadel pokládán za veřejnou kulturní službu
Města a spolkové země jsou držiteli licencí
Kulturní instituce a umělecké ústavy (divadla) mají daňové zvýhodnění, stejně jako umělecké výkony či donátor kultury a umění
Divadelní arbitrážní soud
- IV. Výdaje na kulturu v Německu tvoří 1% všech veřejných rozpočtů
Výdaje na divadla: 1 miliarda euro spolkové země, 0,8 miliardy města, 0,1 spolková vláda
- V. *Městské vícesouborové divadlo* je základním a většinovým typem německé divadelní kultury
Část divadel spravují spolkové země a menší část země spolu s městy
Vedle veřejných divadel působí i soukromý sektor a nezávislé skupiny
Privátní divadla mají většinou charakter *společností s ručením omezeným*

Portugalsko

- I. Premisou tamní kulturní politiky je, že *tvorba a kultura patří k základním lidským právům a k základním kvalitám lidského života*. To určuje i zásadní principy: *demokratizaci* (kultura pro občany), *decentralizaci* (jako transfer moci, vlivu a rozhodování od vlády k regionům a místním samosprávám a pokud je to možné i k soukromému sektoru). Podporuje se prioritně mezinárodní spolupráce (včetně její promotion) a participace na evropských sítích (produkčních, informačních i kulturních službách).
Kulturní politika je založena na rovnováze estetických nároků a sociální potřeby
- II. *Ministerstvo kultury*
Konzultační výbor pro divadelní aktivity
Divadelní kongres
- III. *Zákon o sponzorství* reguluje právnické a fyzické osoby, které podporují kulturní aktivity
- IV. Na kulturu (bez církví) je z centrální úrovně vynakládáno 0,6 % státního rozpočtu, což tvoří 0,2 HDP, 10% z kulturního rozpočtu čerpají divadla
Významným nerozpočtovým zdrojem je *Gulbenkianova nadace*, která např. financuje volné studentské vstupenky do divadel
- V. Pět typů divadel s pravidelnou či příležitostnou podporou státu:
státní divadla
městská divadla
subvencované soubory (na základě 2leté smlouvy)

116_VII. Kulturní systémy patnácti zemí Evropské unie

komerční divadlo (včetně bulváru a revue)
a jiné (alternativní skupiny)

Rakousko

- I. Zásadou je uspokojování základních kulturních potřeb občanů s *garancí svobody umění a uměleckého vyjádření*
Uplatňují se sociálně i politicky objektivní kritéria
Realizace veřejné podpory a její administrace je objektivizována snahou o decentralizaci kulturních aktivit s možností participace a kooperace veřejného a soukromého sektoru
Divadelní systém odpovídá federálnímu uspořádání do 9 spolkových zemí
- II. *Úřad spolkové kancléře* (státní sekretář) a další čtyři ministerstva s odpovědností za kulturu
Úřady v jednotlivých spolkových zemích
- III. *Ústava* dělí kulturní kompetence mezi stát a spolkové země
Služební instrukce (1976) určuje způsob financování divadel z veřejných zdrojů
Zákon o podpoře umění (1988)
Herecký zákon (1992)
Většina spolkových zemí má vlastní zákony o podpoře umění a kultury
- IV. 1,3 % z veřejných rozpočtů (tj. 0,7% HDP) jde na kulturu (59% hradí stát, 25% spolkové země a 16% Vídeň)
Viedeň a spolkové země mají *smlouvy o financování divadel*, na nichž se podílí stát, země a města
V Rakousku je široké spektrum daňových výhod pro kulturu a umění, podpory z veřejných rozpočtů jsou od daní zcela osvobozeny
- V. Rakousko patří k největším vlastníkům divadel na světě, státní scény jsou organizovány ve Federální divadelní asociaci s *holdingovou strukturou*
Město Vídeň založilo holding Spojená vídeňská divadla
Dále existuje Vídeňská soukromá divadelní společnost zcela na privátním základě (z 1/3 podporovaná státem a ze 2/3 městem)
Viedeň od roku 2004 realizuje rozsáhlou reformu svého divadelního systému
Vedle *státních a městských* divadel existují i *neziskové a soukromé* společnosti

Řecko

- I. Kulturní politika Řecka je založena na respektu a ochraně kulturního dědictví. Podpora živého umění je chápána jako rozvoj a uchovávání kulturní tradice.
- II. *Ministerstvo kultury*
- III. Od roku 1981 nová kulturní legislativa
Ministerstvo kultury uzavřelo smlouvy se samosprávami o podpoře regionálních divadel (50% hradí stát, 50% místní samospráva)
- IV. Pro podporu kultury je vytvářen zvláštní rozpočet, jehož jedním z významných zdrojů jsou příjmy z *Národní loterie*.
Kulturní infrastruktura je dotována i ze státních investičních programů
Od roku 1983 stát podporuje i neziskové divadelní společnosti
- V. Od roku 1994 má Národní divadlo „*polostátní formu právní subjektivity*“

Regionální divadla provozují samosprávy
 NGO mají nárok na státní podporu
 V omezené míře působí i soukromý sektor

Španělsko

- I. Vícejazyčná a multikulturní společnost se svobodou slova, myšlení a tvorby
 Kulturní politika má priority v investicích do kulturního dědictví, kulturní infrastruktury, konsolidace kulturního průmyslu
 Prioritou je i masivní podpora španělského jazyka jako součásti světové kultury
- II. *Ministerstvo vzdělání, kultury a sportu*
Národní institut pro divadlo a hudbu (centrální administrativa)
- III. *Ústava* (1978) garantuje kulturní neutralitu státu
Zákon o podpoře sponzorství
 Daňové zvýhodnění neziskových organizací (NGO)
 Zvýhodnění donátorství do veřejného sektoru
 Autonomní oblasti (zvláště Katalánsko) provádí vlastní divadelní politiku a investují do divadla až trojnásobek státního příspěvku (9% svých rozpočtů na kulturu)
- IV. Výdaje na kulturu tvoří 0,2 %HDP (hrubého domácího produktu) a 0,9 % veřejných rozpočtů (stát 20%, 26% města a 54% provincie)
- V. Vedle 6 státních divadel jsou divadelní soubory organizovány jako družstva, jako společnosti s ručením omezeným a jako neziskové organizace
 Stagiony fungují i jako produkční centra

Švédsko

- I. Cílem kulturní politiky je svoboda tvorby, přístup všech ke kulturnímu životu, uchování a využívání kulturního dědictví, podpora výchovy ke kultuře a mezikulturní výměny
 Kulturní politika pomáhá utvářet sociální prostředí při *principu „rovných příležitostí“* – právě tento princip se stal evropským kulturním standardem posledních let!
- II. *Ministerstvo kultury*
Státní rada pro kulturní záležitosti
- III. *Zákon o správě a financování umění* (1974)
 Pro NGO (neziskový sektor) je stanovena nejnižší úroveň DPH (6%), některé kulturní aktivity jsou od této daně osvobozeny úplně
- IV. Výdaje státního rozpočtu na kulturu tvoří 1,3% , výdaje municipálních rozpočtů 3%
 3 národní divadla vlastní a platí stát (60 mil. euro)
 20 územních obvodů má své regionální divadlo (stát přispívá částkou ve výši 35 mil. euro)
 50 nezávislých skupin dostává od státu dotaci ve výši 3,5 mil. euro
 Soukromý divadelní sektor má ceny vstupenek v průměru 3x vyšší
 Státní subvence stálé a časově omezené
- V. Národní divadla jsou provozovaná státem, městská města a regionální územními celky
 Nezávislá divadla fungují jako NGO
 Komerční divadla používají různou právní subjektivitu

118_VII. Kulturní systémy patnácti zemí Evropské unie

Velká Británie

- I. Anglie, Skotsko, Wales i Severní Irsko mají své národní kulturní politiky
Prioritou také bývá realizace standardů v kulturní a umělecké výchově, podpora nových pracovních příležitostí, kulturního průmyslu atd.
Dokumenty: *Divadlo pro všechny 1985*
Kreativní budoucnost 1992
Divadelní politika divadelního systému anglického umění 1996
- II. *Ministerstvo kultury, médií a sportu*
Ministerstvo pro kulturní dědictví
Veřejnou podporu kulturním a uměleckým institucím realizuje vláda prostřednictvím Rad (*Arts Council a British Council*), které stanoví priority a alokují veřejné i loterijní prostředky.
Rady mají i Wales a Skotsko
Dále existují i *Regionální rady pro umění* (včetně Londýna)
- III. *Královským dekretem* byla v roce 1948 ustavena *Rada pro umění*
- IV. Nové podstatné zdroje přinesla *Národní loterie* založená v roce 1994 (5,6% výnosu je určeno pro umění)
Sponzorská síť pro podporu umění (Business Sponsorship Incentive Scheme, BSIS) jako nový model kooperace soukromého sektoru a státního rozpočtu.
- V. Komerční divadelní průmysl je nezávislý na veřejných rozpočtech
Dotovaný sektor má charakter neziskových organizací
Divadla působí jako *společnosti s ručením omezeným*, s výhodami NGO, řízeny jsou správnými radami, jejichž ustavování probíhá nejrůznějšími způsoby
Divadelní budovy jsou provozovány na (od souborů nezávislé) komerční bázi, takže se v nich může i podnikat
Existuje i bohatá alternativní scéna, tzv. *fringe groups*

Srovnání s Českou republikou

- Zásady kulturní politiky zemí EU je možné porovnat s *Kulturní politikou v České republice*.²
- 11 států má autonomní ministerstva kultury (či ministerstva, kde kultura hraje dominantní roli).
- 2 státy mají ministerstva školství a kultury.
- 2 státy mají kulturu spravovanou jinými resorty.
- 10 zemí má zákony o kultuře či umění.
- 5 zemí má specifické divadelní zákony.
- 10 zemí má zvláštní daňové zákony, zvýhodňující kulturu jako veřejnou službu.
- 11 států má prokazatelně výdaje na kulturu ze státního rozpočtu dosahující 1% a více
- u zbývajících států se obtížně oddělují státní výdaje od veřejných rozpočtů či většina výdajů jde ve federálních státech na účet spolkových zemí.
- V pěti státech jsou významným zdrojem kulturních rozpočtů výnosy z loterií a ve dvou státech fondy a nadace.

- Ve většině zemí (mimo Rakouska) stát provozuje jen „národní“ či „státní“ divadelní instituce, v jedné třetině zemí stát nemá žádnou zřizovatelskou funkci.
- V naprosté většině zemí divadlo provozují i města a v menší míře kraje (provincie, departementy, regiony).
- Divadelní soubory a divadla působí jednoznačně jako privátní společnosti (i když třeba ve 100% držení města) se statutem NGO, který zpravidla odděluje veřejnou sféru od komerčního sektoru.
- Veřejné prospěšné divadelní instituce se chovají většinou podle občanského práva (případně dle zvláštních zákonů), podnikatelské subjekty pak podle práva obchodního.
- Dichotomie obchodního a občanského zákoníku je ve vztahu NGO a komerčního sektoru, ziskových a neziskových subjektů zřejmá.

Závěr:

Česká republika má srovnatelné zásady kulturní politiky, i když jen na základě usnesení vlády. Máme standardní řešení exekutivy autonomním ministerstvem kultury. V devíti státech působí na úrovni centra kulturní (umělecké, divadelní) rady často nejen jako odborný konzultační orgán, ale i jako orgán odpovědný za alokaci prostředků. Tento institut neznáme.

Nemáme speciální divadelní zákon. Daňové zvýhodnění existuje jen v rámci obecných předpisů.

Výdaje státu na kulturu jsou pod standardem EU (0,5-0,6% státního rozpočtu proti obligatornímu 1%), výdaje státu na divadlo u nás v roce 2005 v přepočtu euro na jednoho občana přesahují něco málo dvě eura, jsou tedy až o řád nižší.

Kooperativní financování existuje jen v omezené míře, vždy s jedním dominantním rozpočtem.

Neexistuje výrazný mimorozpočtový zdroj v podobě loterie, nadace, fondu.

Obdobný typ právní subjektivity, jako je *příspěvková organizace* pro provozování divadel, existuje už jen v Řecku a ve Spolkové republice Německo. I tam je však počítován a reflektován jako regresivní model.

120_VII. Kulturní systémy patnácti zemí Evropské unie

VII. kapitola – poznámky

1. H. van Maanen and S. E. Wolker: Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe, Amsterdam, 1998.
A. Rosenauer and P. Winter: Cultural Policies in the EU Member States, Luxemburg, 2002,
www.europarl.eu.int/studies.
2. Ministerstvo kultury České republiky, Praha, 2001.

Doporučené databáze

- I. www.culturalpolicies.net – kompendium profilů kulturní politiky 36 zemí (není zastoupena ČR)
- II. www.divadlo.cz/koncepceumeni – podkladové materiály pro koncepci účinnější podpory umění, včetně dalších odkazů, pramenů a literatury

VIII. Srovnání modelů financování divadla v evropských metropolích

Ondřej Černý, Viktor Debnár, Blanka Chládková, Zuzana Jindrová, Bohumil Nekolný, Mirka Potůčková, Eva Žáková

Pracovní materiál DÚ pro semináře o financování kultury a zvláště divadla (s přihlédnutím k problematice víceletých grantů) v Praze a jako podklad pro odbornou diskusi o grantových systémech evropských měst.

Časová naléhavost zpracování materiálu, včetně obtížnosti získávání příslušných (a srovnatelných) údajů, sice způsobila nedůslednost a nevyrovnanost při dodržení předpokládaných cílů, ale současně studie umožňuje předložit několik modelových příkladů pro řešení např. pražské problematiky.

Bohumil Nekolný, 2005

Cíle srovnání byly stanoveny v následném pořadí:

1. Kdo (exekutiva, politické zastoupení, odborné instituty) a jak (volbou, jmenováním, delegováním) ustavuje příslušnou správu grantových systémů (boardy, rady, komise)?
2. Jaké mají správní orgány grantů pravomoci? Komu navrhuji (doporučují) dotace? Exekutivě, zastupitelům, jednotlivci, např. primátoru, senátoru pro kulturu atd.? Rozhodují o dotacích přímo či je dokonce distribuují?
3. Jaké vztahy mají granty měst k dalším veřejným rozpočtům (státu, země, regionu)?
4. Jakou podobu a funkci mají tyto granty? Jsou na činnost či na projekty? Jsou víceleté a případně na jaké období?
5. Komu jsou granty určeny (právníckým osobám, jednotlivcům, privátnímu sektoru, NGO, tzn. neziskové sféře apod.)?
6. Jaké jsou principy a kritéria evaluace, případně jaký mají grantové rozpočty finanční režim (fondy, daně, vyúčtování)?

122_VIII. Srovnání modelů financování divadla, se zvláštním zřetelem ke grantovým systémům...**VÍDEŇ****Principy podpory umění:**

- Transparentnost a jednotnost přidělování prostředků
- Poskytnutí grantu výhradně na základě žádosti
- Pravidelná evaluace odbornými grémii
- Omezená doba platnosti smluv s intendanty a grantových smluv

Předmětem podpory jsou:

Profesionální zařízení nebo aktivity v oblasti divadla, divadla pro děti a mládež, loutková divadla, hudební divadla, tanec a performance, mezižánrové formy, interdisciplinární aktivity, pokud mají těžiště v oblasti dramatických umění.

Příjemci podpory:

právní osoby jakékoliv právní formy včetně výdělečných společností občanského a obchodního práva, které působí v oblasti dramatických umění, mají sídlo ve Vídni a jejich činnost se odehrává především ve Vídni.

Způsob podpory:

- Koncepční podpora je podpora celkového provozu uměleckého zařízení po dobu čtyř let.
- Podpora jednotlivých aktivit v oblasti dramatických umění je předmětem podpory projektů, v jejichž rámci jsou podporovány také projektové řady a dlouhodobější výzkumné procesy, zachování infrastruktury a provoz dočasných prostor (na jeden až dva roky).

Způsob přidělování grantů:

O žádostech o koncepční podporu rozhoduje úřadující městská rada pro vědu a kulturu na základě posudku odborného grémia (Vídeňské divadelní rady).

Vídeňská divadelní rada

Úřadující městská rada pro vědu a kulturu jmenuje nejpozději dva měsíce před uplynutím lhůty pro odevzdání žádostí až sedmičlennou vídeňskou divadelní radu. Posudek rady je základem pro rozhodování městské rady o přidělení koncepční podpory.

Členem rady se nemůže stát osoba, u níž nelze vyloučit střet zájmů (na základě činnosti např. poslance, funkce v politické straně, smluvní vázanosti v jedné ze žadatelských organizací, činnosti v organizaci v oblasti dramatických umění atp.)

Koncepční podpora je poskytována v rámci ročního finančního příspěvku, který je vyplácen ve formě dohodnutých splátek.

BERLÍN**Příjemce grantů**

- Soukromoprávní divadla a divadelní skupiny
- Osoby, které na vlastní účet poskytují k dispozici prostory pro činnost divadel a divadelních skupin

Způsob podpory

- Schvalovací institucí je Senát pro kulturní záležitosti.
- Podpora divadel má formu grantů.
- Senát uzavírá s příjemcem grantu smlouvu, která má veřejnoprávní charakter.
- Granty se udělují maximálně na dva kalendářní roky a to i v případech, kdy se schvalovací instituce zavázala smlouvou k víceleté podpoře.
- Vztah s příjemcem grantu má být takový, aby příjemce měl co možná největší uměleckou i hospodářskou svobodu co do utváření své činnosti a odpovědnosti za ni.
- Prokáže-li žadatel závažné důvody, lze přijmout žádost o grant i v opožděném termínu.

Druhy podpory

1. Institucionální podpora (podpora celkové činnosti a provozu) – většinou na základě grantové smlouvy (bývá označována také jako koncepční podpora)
2. Projektová podpora (podpora jednotlivých aktivit)
 - a/ je udělována až na dva za sebou jdoucí kalendářní roky (na spolufinancování produkci nebo na zřízení či provoz divadelních prostor, tzv. základní podpora)
 - b/ spolufinancování jednotlivých produkcí, zpravidla ale ne jejich veřejné prezentace
 - c/ maximálně na dva kalendářní roky k přenechání divadelních prostor pro převážně cizí divadla a divadelní skupiny (tzv. podpora divadelních prostorů)

V případě pozastavení institucionální podpory lze podpořit příjemce grantu ještě během přechodné fáze a umožnit mu restrukturalizaci nebo řádnou likvidaci.

Rozsah podpory

Při všech druzích podpory se poskytuje

- finanční částka, kterou se žadateli nepodařilo získat z jiných zdrojů (financování deficitu)
- procentuální finanční částka (podílové financování)
- financování určité pojmenovatelné části projektu (stanovená pevná částka)

Institucionální/koncepční podpora

- Institucionální/koncepční podporu lze udělit divadlům a divadelním skupinám na základě posouzení jejich koncepce, s přihlédnutím k posudku tří nezávislých odborníků.
- Institucionální podpora je poskytována zpravidla na tři až čtyři roky, výjimečně na pět let.
- Jedná se pouze o profesionálně působící divadla a divadelní skupiny.
- Žádost o institucionální podporu musí být předložena písemně a musí zahrnovat umělecký koncept, plán, konkrétní realizaci, financování.
- Je-li při rozhodování o institucionální podpoře třeba odborníka, měla by schvalovací instituce pověřit pokud možno na jeden kalendářní rok jednu a tutéž osobu (tytéž osoby). Odborník(-ci) vypracují své stanovisko písemně. Schvalovací instituce si ponechá právo stanovisko odborníka(ů) zveřejnit.

Základní podpora

Základní podporu lze udělit divadlům a divadelním skupinám, které již prokázaly svou svébytnost a vzbudily zájem publika a kritiky, mají těžiště své práce v Berlíně a dá se očekávat, že každoročně vytvoří alespoň jednu novou produkci.

Podpora jednotlivých projektů

- V rámci této podpory lze podpořit divadla a divadelní skupiny formou finančního příspěvku k časově omezeným inscenacím či obnově již existujících produkcí.

124_VIII. Srovnání modelů financování divadla, se zvláštním zřetelem ke grantovým systémům...

- Podpora divadelních prostor
 - příspěvek na rozšíření, údržbu a vybavení produkčních a divadelních prostor
 - příspěvek na provoz těchto prostor (v případě již profilovaných a významných prostor se může jednat o příspěvek na dva roky)

Složení Divadelní rady

- Na rozhodování o projektové podpoře se podílí rada sestávající z pěti až šesti členů.
- Schvalovací instituce povolá až čtyři členy rady na základě návrhů následujících institucí:
 - *Deutscher Bühnenverein (Německý divadelní svaz)*
 - *Akademie der Künste Berlin (Akademie umění)*
 - *Deutsches Kinder- und Jugendtheaterzentrum (Německé centrum divadla pro děti a mládež)*
 - *Rat für die Künste (Umělecká rada)*
 - + maximálně 2 členové na základě návrhů berlínských divadelních skupin.
- Je na místě usilovat o paritní zastoupení mužů a žen.
- Členové rady jsou povoláni na tři roky, opakované povolání je možné. Za předčasně odstoupící členy je třeba najít na zbývající období náhradníky.
- Rada se vyslovuje k žádostem o projektovou podporu a dává schvalovací instituci doporučení, může doporučit zahrnutí projektu do institucionální podpory, to ale prodlužuje lhůtu o šest měsíců. Rada může případně na doplnění žádosti vyslechnout i samotné žadatele.
- O doporučeních rady se rozhoduje formou většinového hlasování.

MNICHOV**Příjemci podpory:**

Podporování by měli být umělci

- kteří na základě své profesionální práce dosáhli prvních úspěchů a potvrdili svou divadelní svébytnost
 - divadla s nezaměnitelným poetickým výrazem
 - umělci, kteří v divadle reflektují sociální, politický a kulturní vývoj současnosti
- Neexistují žádná předem závazná kritéria.

Druhy podpory:**1. Podpora infrastruktury**

Podpora divadelním (i zkušebním) prostorům, které se nachází v Mnichově a umožňují produkce tam vystupujícím divadelním skupinám či jednotlivcům. Včetně neziskových organizací, které přispívají k informovanosti, fundraisingu, mezinárodním kontaktům.

2. Individuální podpora

Na základě doporučení divadelní rady lze udělovat dotace jednotlivým produkcím (jedná se výhradně o příspěvky na produkci). Příslušná rada vyslovuje na základě předložených žádostí svá doporučení.

3. Opční podpora

O tuto podporu mohou žádat producenti divadelních prostor, divadla a divadelní skupiny, které za sebou mají víceletou úspěšnou uměleckou činnost. V pozitivních případech doporučí rada, aby byl žadateli po dobu tří let poskytován stejně vysoký příspěvek na produkci. Opční

VIII. Srovnání modelů financování divadla, se zvláštním zřetelem ke grantovým systémům..._125

podpora má umožnit tříletou kontinuální uměleckou práci, její udržení a zdokonalení. V případě, že rada v tom kterém období neudělí maximální možný počet opčních dotací, může kromě toho doporučit roční dotaci.

Očekává se, že v rámci opční dotace producenti (stagiony) připraví alespoň dvě nové produkce, divadelní skupiny minimálně jednu. Z této dotace nemohou být financovány výdaje spojené s provozem. V případě opční dotace rada po dvou letech posoudí, zda dosavadní činnost žadatele odpovídá představám rady. Uchazeč o opční dotaci může zároveň žádat také o podporu jednotlivých projektů.

Předpoklady podpory:

- Žadatel působil minimálně po dva uplynulé roky v Mnichově.
- Na zřetel se neberou: amatérská divadla, pedagogické projekty, loutkové divadlo, divadla s podstatným veřejnoprávním podílem, divadelní prostory, fungující převážně jako stagiony.

Divadelní rada

Městská rada jmenuje na základě návrhu kulturního referátu sedmičlennou divadelní radu. *Divadelní rada* se vyslovuje k udělování veškerých druhů podpory. Rada je usnášeníschopná při minimální účasti 5 členů. Rozhoduje nezávisle na kulturním referátu města i na alternativní scéně. Členové městské rady, městské správy a aktivní účastníci divadelní scény nemohou být členy rady. Zasedání rady se zúčastňuje (bez možnosti hlasovat) alespoň 1 člen kulturního referátu a kulturního výboru městské rady. Po dobu působení rady dostávali její členové paušální částku 250 DM měsíčně.

Před jmenováním rady svolá kulturní referát shromáždění nezávislé divadelní scény, které nominuje formou hlasování své kandidáty. Pravidlem je, že musí být nominováni minimálně čtyři členové původní divadelní rady a doplňují se pouze tři noví.

CURYCH**Základní principy podpory:**

Podporovat profesionální nezávislou divadelní tvorbu zásadním způsobem, což při skromných finančních možnostech znamená raději podpořit několik projektů velkoryse a ostatní zamítnout. Kritéria při posuzování: profesionalita, relevantnost (soudobá a esteticky relevantní poze), reflexe společenského a uměleckého dění

Příjemci podpory:

- Dotace lze udělit stálým, pravidelně pracujícím skupinám, speciálně vzniklým formacím nebo jednotlivcům, kteří sídlí minimálně dva roky v Curychu a jejichž činnost lze posoudit na základě realizovaných produkcí.
- Od roku 2001 může správní úřad finančně podporovat také hostování curyšských divadelníků mimo město.
- Podporovány nejsou: Festivaly, jubilea, sociologicko-kulturně zaměřené projekty, amatérská divadla, projekty výdělečné (muzikály, kabarety atp.), scénická čtení a písničkové pořady, školní představení, instituce podporované městem Curych jiným způsobem.
- Příspěvky na podporu infrastruktury jsou možné pouze ve výjimečných případech a za předpokladu, že prospějí více skupinám nebo nezávislé divadelní scéně jako takové.

126_VIII. Srovnání modelů financování divadla, se zvláštním zřetelem ke grantovým systémům...*Divadelní komise*

Vychází přitom z doporučení čtyřčlenné *divadelní komise* (tři osobnosti zastupující zájmy nezávislého divadla + rezortní vedoucí správního úřadu). Složení komise by mělo zůstat stejné vždy alespoň tři roky. Při odstoupení jednoho z členů komise doporučí divadelníci, divadelní komise a správní úřad kandidáty, z nichž primátor města jednoho jmenuje. Komise je vyzvána k maximální transparentnosti. Komise zve alespoň jednou za rok nezávislé divadelníky k rozhovoru.

Druhy podpory:

1. Podpora produkcím
 - jednotlivým produkcím
 - dlouhodobým projektům nebo skupinám (max. 200.000 franků na sezonu, max. na dobu 3 let, přičemž definitivní rozhodnutí o grantu na druhý a třetí rok může být učiněno v závislosti na posouzení prvního roku) s předpokladem, že produkce bude v Curychu veřejně k vidění 10x
2. Příspěvky inscenacím
 - divadelním produkcím, skupinám nebo jednotlivcům z města Curych, jejichž žádost je zároveň jejich prvním projektem nebo jejichž práci divadelní komise nezná
 - představením curyšských divadelních skupin ve výjimečných případech
 - výjimečným hostováním zahraničních divadelních skupin, v případech, kdy se nenajde žádný lokální pořadatel a nelze zajistit financování jiným způsobem
 - Výše příspěvku se měří podle náročnosti inscenace a podle počtu představení (minimálně tři). Maximální částka je 10.000 franků. Z těchto příspěvků jsou vyloučeny curyšské divadelní budovy, které za tímto účelem dostávají subvence jinou cestou.
3. Příspěvky na hostování
 - od roku 2001 mohou curyšské divadelní skupiny žádat o příspěvky na svá hostování v jiných městech.
 - Výše příspěvku se měří podle náročnosti inscenace a podle počtu představení (minimálně tři). Maximální částka je 10.000 franků, resp. 1.000 franků na představení. Z těchto příspěvků jsou vyloučeny curyšské divadelní budovy, které za tímto účelem dostávají subvence jinou cestou.

PAŘÍŽ**Způsob podpory:**

- Výběr grantů probíhá v odboru pro kulturní záležitosti, který úzce spolupracuje s příslušným náměstkem primátora (ten zodpovídá za rozdělení částek určených na granty jednotlivým odborům, za něž je také zodpovědný).
- Rozhodnutí o přidělení grantu musí odsouhlasit městské zastupitelstvo, o udělení grantu však předtím rozhoduje příslušný náměstek primátora (na doporučení odboru pro kulturní záležitosti – doporučení odboru nejsou pro náměstka závazná).

Druhy podpory:

Existují tři typy grantů, přičemž všechny typy se vztahují na období jednoho roku:

1. granty na činnost organizace
2. granty na vybavení organizace (tyto granty nejsou ve formě financí)
3. granty na konkrétní projekt

VIII. Srovnání modelů financování divadla, se zvláštním zřetelem ke grantovým systémům..._127

Granty jsou přidělovány především na provoz jednotlivých organizací. Nicméně trendem začíná být udělování grantů na projekty, neboť řada organizací (podporovaných po několik let) se stala příliš závislou na městských financích.

Podmínky podpory:

- Granty jsou určeny pro organizace, spadající pod zákon *Associations loi 1901* – jedná se o soukromé organizace, neprovozující svou aktivitu za účelem zisku a osvobozené od daní.
- Organizace, zřizované ministerstvem kultury, nemohou dostat podporu od magistrátu.
- Organizace, jimž je udělen grant ve výši přesahující 23 tis. euro, jsou povinny uzavřít s magistrátem dohodu, v níž je rovněž stanoven způsob kontroly a evaluace.
- Organizace žádající o podporu město, mohou o grant současně žádat jakoukoliv jinou část magistrátu nebo jinou veřejnou instituci.

LONDÝN**Způsob podpory:**

Londýn jako hlavní město má vlastní uměleckou radu (na úrovni 10 regionálních rad). Jejím posláním je podpora uměleckých hodnot a inovací, ve vytváření prostředí, které umění prospívá a může tak přispět ke kvalitě života metropole.

Druhy podpory:

1. Finanční prostředky rada poskytuje prostřednictvím tzv. strategických investic, které tvoří největší část jejího rozpočtu. Do strategických investic spadají granty na dobu určitou, které tvoří skoro 90% celkových výdajů. Výše těchto grantů se pohybuje od 5 000 do 1 milionu liber. V roce podpoří rada prostřednictvím těchto grantů přes 150 institucí, přičemž 38% dotací je určených divadlu.
2. Dalším typem strategických investic jsou rozvojové granty, které jsou otevřené nadacím, fondům, divadlům i jednotlivcům. Prostřednictvím těchto menších grantů rada podporuje každoročně na 400 právnických i fyzických osob.
3. Posledním typem jsou tzv. Lottery Grants ve výši od 2 000 do 100 000 liber. Jsou přidělovány na základě priorit kulturní politiky města: dostupnosti kultury a umění, vzdělávání a kultivace, vytváření a distribuce uměleckých aktivit, investice do umělců i rozvoje organizací.

Umělecká rada Londýna

je agenturou pro financování umění a kulturní rozvoj města. Je největší ze všech regionálních financovaných Arts Councilem. Byla založena jako s.r.o. a je registrována jako dobročinná (nezisková, obecně prospěšná) organizace. Rada má 15 členů, pět nominuje Fórum londýnských samosprávných úřadů, zbylých 10 členů je vybíráno z oblasti umění, financí, TV a rozhlasu, vzdělávání a managementu. Členství je bez nároku na odměnu.

Celkový rozpočet Londýnské umělecké rady, přidělených AC, byl po roce 2000 přes 30 milionů liber ročně.

Pozn.: *Skupina pro kulturní strategii* Londýna vypracovává a předkládá strategii primátorovi a zastupitelstvu a dohlíží na její zapracování do plánů města. Skupina má 25 členů a členství může být maximálně čtyřleté. Poradním orgánem pro přípravu strategie je činnost *Společenství pro kulturní strategii*, ve které jsou zastoupeny významné asociace, vládní úřady včetně ministerstev, Londýnská umělecká rada atd.

128_VIII. Srovnání modelů financování divadla, se zvláštním zřetelem ke grantovým systémům...**MANCHESTER****Způsoby podpory:**

- Městské zastupitelstvo má útvár pro udělování grantů (Voluntary Sector Policy and Grants), jenž má v současnosti osm členů a jehož úkolem je radit zastupitelům při udělování grantů. O konečném udělení grantů rozhodují samotní zastupitelé.
- Odbor odpovídá za vytváření celkové koncepce městských subvencí do neziskového sektoru, za vytváření pravidel spolupráce města s neziskovým sektorem, spolu s jinými odbory za evaluaci a za naplňování tzv. *Úmluvy* (A Compact for Manchester) mezi městem a neziskovým sektorem, týkající se spolupráce.
- Zodpovědnost ohledně udělování grantů závisí na jejich výši. Větší sumy udělované na víceleté projekty jsou schvalovány zastupiteli, rozdělování sum menších je v rukou vedoucích odboru VSPG.

Druhy podpory:

Granty jsou určeny jak na dlouhodobější projekty (většinou větší sumy peněz), tak na jednotlivé akce.

Příjemci podpory:

Granty jsou určeny pro neziskové organizace (NGO). Některé z nich jsou velké obecně prospěšné organizace, fungující jako akciové společnosti/s.r.o. (incorporated companies), některé jsou malé a fungují na jiné bázi. Projekty, jimž je přiznán grant, se mohou ucházet o podporu z jakékoliv jiného zdroje, včetně jiných odborů v rámci městského úřadu.

Podmínka podpory:

Auditované účetnictví je vyžadováno u větších grantů, pro menší granty postačí pouze evidence o výdajích.

REYKJAVÍK**Způsoby podpory:**

- Příslušné orgány jsou vybírány *Výborem pro kulturu* (Committee for Culture), voleným městským zastupitelstvem. Asociace islandských umělců ze svých řad navrhuje 15 kandidátů, z nichž Výbor pro kulturu vybere pět osob, které tvoří při udělování grantů jeho poradní sbor.
- V rámci jednoho finančního roku rozhodují samy, v případě projektu, trvajících více než jeden rok, jsou povinny předložit návrh výkonné radě města.
- Příjemci grantu mohou být buď financováni pouze městem, nebo zároveň ministerstvem kultury či z jiných zdrojů.

Druhy podpory:

Od roku 2001 jsou nejčastěji udělovány 3leté granty – v současnosti tyto granty tvoří 2/3 rozpočtu, určeného na granty. Zbytek připadá na jednotlivé aktivity a projekty, včetně udílení cen. Do minulého roku město vyplácelo umělcům pravidelné platy – nyní jsou umělci placeni z rozpočtu ministerstva kultury.

Příjemci podpory:

Granty jsou určeny pro právnické osoby – neziskové organizace, ale také pro fyzické osoby.

Závěr**Grantové systémy vycházejí většinou z následujících priorit a zásad:**

- demokratizace, decentralizace, internacionalizace, profesionalizace a restrukturalizace
- mají za cíl autonomii kulturních institucí
- prosazují se v nich demokratické principy, včetně transparentnosti rozhodování
- podpora umělců, kvalitních děl a tvorby je chápána jako rozvoj a obnova kulturního dědictví
- podpora umělecké tvorby posiluje občanskou společnost
- vychází se z konceptu otevřené kultury, nikoliv z tradice
- chrání se autonomie umělců a jejich tvorby
- zdůrazňuje se ekonomická a sociální hodnota a funkce kultury i umění
- cílem je podpora komunitního života a pocitu sounáležitosti občanů s tvorbou, ochranou a kultivací kulturních hodnot
- předpokládá se nejlepší možný kulturní servis pro všechny občany
- je akceptován koncept kulturního pluralismu i jako působení proti negativním vlivům komercializace
- kultura je chápána jako dialog, jako otevřený systém, schopný stálé reakce na změny
- podporují se nové estetiky, tzn. alternativní, experimentální, nezávislá tvorba

Správa veřejných zdrojů (postupy a metodika):

- kvalitu děl a umělecké tvorby posuzují nezávislá grémia, která stanovují kritéria a navrhuji alokaci prostředků
- v rámci decentralizace jsou zakládány na všech stupních správy umělecké rady, nadace a fondy
- pokud mají tyto orgány právní subjektivitu, rozhodují i distribuují přidělené prostředky
- jinak fungují jako poradní orgány a komise, které doporučují, a rozhoduje exekutiva (případně samospráva)
- pro divadlo jsou vytvářeny divadelní rady už na úrovni měst
- Způsob ustavování členů rad je vždy specifický (od přímé volby přes jmenování až po delegování), stejně jako předkládání návrhů a doporučení. I zastoupení veřejnosti v těchto radách je řešeno různě. Ve složení však vždy převažuje jednoznačně odbornost, kompetence a autorita.
- prosazuje se metoda kulturního plánování, převážně ve čtyřletých cyklech
- zisky u podnikajících subjektů se vrací do fondů a grantů, u neziskových organizací a veřejně právních subjektů je samozřejmostí, že případný zisk vrací do předmětu své činnosti
- samozřejmostí je kontrola prostřednictvím výročních zpráv, auditů a evaluace
- v uměleckých radách jednotlivých divadelních subjektů je někdy samospráva zastoupena, jinde jsou zcela autonomní

Způsoby grantového financování:

- převažuje kombinace zdrojů: stát, země, region, město, soukromý sektor
- mezi městem a divadelním subjektem se používá smluvní vztah na dobu určitou
- smlouvy obvykle rozlišují divadla podle kategorií
- divadlo pro děti a mládež má specifické podmínky

130_VIII. Srovnání modelů financování divadla, se zvláštním zřetelem ke grantovým systémům...

- smlouvy mohou určovat i minimální mzdu, omezit výši odměn managementu, stanovit povinnost realizace původní tvorby atd.
- granty bývají propláceny předem, víceleté ve splátkách se zvláštním režimem
- existuje i možnost subvenci kapitalizovat a intendanti bývají hodnoceni i podle této schopnosti
- někde je podmínkou pro získání grantu přímá podpora projektu soukromým sektorem
- funguje systém pojistek, že poslední splátku grantu obdrží subjekt až po realizaci projektu, za předpokladu, že dodržel všechny podmínky kontraktu
- před poslední splátkou prochází organizace obvykle kontrolou (může ji nahradit audit či finanční úřad)
- pro veškeré čerpání veřejných prostředků z grantů je vždy budován systém nejrůznějších záruk
- jen výjimečně se používá adresné určení grantů (např. na scénografii, nájem, energie atd.)
- jednotlivci dostávají granty, často osvobozené od daně, většinou v měsíčních platbách
- granty pro instituce mají většinou jiný režim a bývají odděleny od grantů pro jednotlivce
- v mnoha městech je důsledně odděleno financování budov od souborů
- grantové systémy umožňují i dotaci divadelních prostor bez souboru
- grantové modely, pokud jsou založeny městem jako fondy či nadace, mohou přijímat dary od veřejných i soukromých společností

Účast měst na správě divadel:

- během posledních dekád se posiluje účast měst, a zvláště evropských metropolí, na financování divadel
- jejich zakládání, správa a provozování má dva základní typy: soukromý subjekt a veřejný subjekt
- města pro financování budují systém grantů (Vídeň, Brusel, Helsinky)
- rozhodování o výši a přidělení prostředků zůstává jen zřídka výhradně na místní samosprávě
- výrazně se prosazuje alokace prostřednictvím odborných grémií
- divadelní budovy (často historický majetek města či jeho investice) zůstávají někdy v jeho přímé správě, jinde města pro tento majetek zakládají specializované útvary (někde jako soukromé společnosti), jen výjimečně převádějí majetek na divadelní subjekt, spíše je uplatňován režim nájmu
- města, zvláště ve střední Evropě, zohledňují princip repertoárových souborových divadel
- trendem je zakládání s.r.o. či akciových společností, jejichž 100% vlastníkem či jediným akcionářem je samo město
- města získávají do grantových rozpočtů i jiné než městské zdroje
- města na svých grantových či uměleckých radách mnohdy vyžadují i zpracování kulturní strategie či kulturního plánování
- pokud mají divadla právní subjektivitu nadace, o.p.s. či veřejnoprávní korporace, bývá obec rovněž často zakladatelem

U profesionálních divadel se používá právní subjektivita neziskových organizací, jejichž statut může odpovídat o.p.s., družstvu, s.r.o., nadaci. Divadla bývají spravována radami a nikoli místními úřady. Ty ale v nich bývají zastoupeny. Funkční je i model, kdy v městě působí jen jeden divadelní holding jako právní osoba a na této platformě divadelní subjekty kooperují. Anglie, Skotsko, Wales, Dánsko, Švédsko, Finsko, Norsko a některé další státy používají na úrovni státu, země, regionu i měst pro správu kultury a umění už zmíněný princip „dlouhé ruky“.

Správa kulturních institucí i činností se od exekutivy, administrativy a byrokracie, ale i od politiky, přesouvá v tomto modelu do kompetentních a expertních orgánů, kulturních, umělec-

VIII. Srovnání modelů financování divadla, se zvláštním zřetelem ke grantovým systémům...**131**

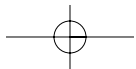
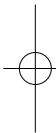
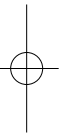
kých, divadelních rad a výborů, které mají často nejen poradní, ale přímo i rozhodovací pravomoci, včetně odpovědnosti za finanční prostředky.

Obecným problémem, který postihuje částečně i Prahu, je finanční nerovnováha veřejných subvencí, určených stálým divadlům a nezávislým skupinám. Jako rozhodující kritérium veřejných rozpočtů, vedle uplatnění principů decentralizace a plurality, se prosazuje kvalita. V Evropě existuje široký konsensus, že divadlo je veřejná kulturní služba a že přímo souvisí s kvalitou života. Divadlo je věcí obce a kulturní identity místa a občanů.

Resumé

Jako resumé se pokusíme zodpovědět šest úvodních otázek pro řešení divadelních grantových systémů.

1. Divadelní rady jako správci grantových systémů jsou v naprosté většině jmenovány radnicemi z nezávislých expertů, relevantních divadelních institucí, případně i zástupců odborů kultury a kulturních grémií.
2. Divadelní rady doporučují prostřednictvím příslušného odboru magistrátu radě zastupitelstva a zastupitelstvu přidělení grantů. Mají většinou i konzultační funkci pro celkovou alokaci prostředků, určených městským rozpočtem na oblast divadla. Jsou také koncepčním místem divadelní politiky města, strategie, plánování.
3. Předpokládá se kooperace se státní správou (případně regionem) při financování divadelního systému města. Kooperace je dána legislativou či smlouvami a dohodami.
4. Granty jsou vypisovány na činnost (provoz či program) i na jednotlivé projekty. Od časově limitovaných projektů až po víceleté, maximálně čtyřleté.
5. Granty jsou vypsány pro fyzické i právnické osoby, pokud nebyly založeny za účelem podnikání, v převažující většině pro NGO. Jen výjimečně i pro komerční subjekty.
6. Standardem jsou v naprosté většině komplexní a transparentní evaluační procesy (finanční i umělecké).



Příloha č.1

Závěry projektu Transformace divadelního systému v České republice

(Projekt Divadelního ústavu Praha z roku 2004 vznikl s pomocí Nadace Open Society Fund Praha a jeho závěry měly sloužit jako pracovní podklad pro inovaci státní kulturní politiky.)

Za základní problémy profesionálního divadla v České republice jako divadelního systému lze označit praxi, způsoby a možnosti financování divadel z veřejných zdrojů a transformaci divadel – příspěvkových organizací na jiné druhy právní subjektivity. Způsob kooperativního (vícezdrojového) financování profesionálního divadla patří ke standardním instrumentům kulturní politiky zemí Evropské unie.

Za základní princip doporučujeme pro oblast divadla vypracovat na dvou úrovních smluvní rámec kooperace veřejných rozpočtů státní správy a samospráv. Na první úrovni by byl řešen spolupodíl státu a krajů při financování stávajícího divadelního systému. Smluvní rámec by měl být vytvořen na základě na principu společenské smlouvy mezi Ministerstvem kultury ČR a jednotlivými kraji (případně s Asociací krajů) a alokace finančních prostředků by využívala v příslušné modifikaci stávajícího Programu pro podporu profesionálního divadla.

Na další úrovni by na obdobném principu (společenské smlouvy či jiného právního rámce) kraje uzavíraly dohody s městy, které provozují či podporují profesionální divadelní činnost a působí na území kraje. Smlouvy by měly určit jednak vzájemný podíl na financování obligatorních výdajů formou příspěvků na činnost divadel a také dohodu o spolupráci při vypisování grantů pro oblast divadla.

Z hlediska stávajících právních předpisů je třeba překonat zákon č.218/2000 Sb. (o rozpočtových pravidlech), kdy financování „nestátních“ právnických a fyzických osob provozujících divadelní činnost z úrovně státu je možné jen formou rozhodnutí podle tohoto zákona a umožnit smluvní princip i ve vztahu jak k vlastním, tak i cizím dotovaným subjektům (divadlům).

Princip kooperativního financování není definován, určen a limitován jen spoluprací veřejných rozpočtů. Pro následné období (určitě však pro další etapu kulturní politiky státu po roce

134_Příloha č.1

2005) je nutné tento princip rozšířit po stránce legislativní i ekonomické rovněž o možnost participace mimorozpočtových zdrojů. Možnými zdroji obdobného typu jsou loterie, výnosy licencí z provozování rozhlasu či televize, daňové assignace, poplatky z každé vstupenky, výnosy turistického ruchu, daňové zatížení hazardu či pornografie, spolupodíl kulturního průmyslu či podíl kolektivní správy autorských děl. A samozřejmě přímá finanční (i správní) účast privátního sektoru.

Progresivním způsobem spolufinancování divadelního systému ze strany státu a samosprávy je vytváření kulturních (či přímo divadelních) fondů s arbitrážním systémem rozvojových programů, které realizují principy kulturní politiky státu (regionu či lokality). Alokace prostředků je následně založena na kompetentnosti expertních orgánů (kulturních, uměleckých, divadelních rad) s prioritou hodnoty a kvality projektů a na principu diverzifikace a rovných příležitostí. Systém předpokládá evaluaci a transparentnost. Obdobný systém umožní i snadnější přístup divadelní kultury ke strukturálním fondům EU.

Doporučení: Princip podílu kraje a obcí na kooperativním financování divadel byl poprvé definován doporučením MK ČR krajským samosprávám z 21. února 2001 včetně výpočtu podílu kraje, který zohledňoval jak zájezdovou činnost divadla v daném regionu, tak vlastní diváky divadla, přicházející z jiných míst kraje, než je sídlo divadla (zpravidla město zřizovatele).

Zredukovaný princip podílu kraje, který vychází jen z počtu výkonů v jiných městech domovského kraje, vznikl v únoru 2003 na magistrátu města Hradec Králové. Vychází z poměru výkonů (představení) na domácích scénách a mimo území zřizovatele a to i ve vztahu k dotaci zřizovatele a k dotacím z jiných veřejných zdrojů.

Model použitelný i v dotačním systému krajů i měst (včetně konkrétního bodovacího systému, kritérií a zásad) je součástí Programu pro podporu profesionálního divadla MK ČR.

Dotační principy obsahuje i Návrh kulturní politiky města Plzeň či Analýza transformace příspěvkových divadel (oba včetně návrhu cílů, principů, zásad a kritérií), kterou pro Prahu zpracoval Divadelní ústav.

Obce i kraje se mohou ze zákona přímo podílet na financování divadel, zřizovaných jinými veřejnými subjekty. Tento princip je v zájmu transformace systému nutné rozšířit na celou oblast neziskového sektoru obecně prospěšné povahy, která provozuje divadlo jako veřejnou kulturní službu. Rozhodujícím kritériem musí být charakter a funkce této služby, a ne forma jejího zřizování.

Ke stávajícímu objemu financování divadelního systému z veřejných zdrojů je nutné zdůraznit, že jen 40% subjektů provozujících divadlo dostává pravidelné dotace z těchto zdrojů. Z 1.766 milionů Kč, které vynaložily veřejné rozpočty na činnost profesionálních divadel, jich příspěvkovým organizacím zůstávalo ještě v roce 2001 1.740 milionů Kč. Stát se na celkových veřejných zdrojích podílel z 29%, města a obce 71%.

Ve veřejnoprávním sektoru od roku 1989 vzrostly výdaje třikrát, příjmy sedmkrát a cena vstupenky dvanáctkrát. Soběstačnost tohoto sektoru se v posledních letech pohybuje stále kolem 30% (v roce 2002 byla 32,34%).

Počet zaměstnanců se od roku 1992 (kdy je údaj sledován) snížil o 12 % na 7.300 zaměstnanců, počet uměleckých pracovníků o 9% na 3.375.

Průměrně navštíví jednou za rok divadelní představení každý druhý občan ČR, tzn. že divadla navštíví ročně přes 5 mil. diváků.

V roce 2002 vydávaly ročně veřejné rozpočty (dle Výroční zprávy MK ČR za rok 2002¹ a dle Financování kultury z veřejných zdrojů 1991-2002, IPOS Praha²) na činnost profesionálních divadel včetně investic v přepočtu na 1 občana 266 Kč (celkem 2.740 milionů Kč, z toho 550 mil. MK ČR), tzn. v přepočtu 8,3 EURO. V členských státech Evropské unie pod-

pora divadla z veřejných rozpočtů v přepočtu na EURO a jednoho obyvatele dosahuje vždy alespoň dvoumístné číslo (dle Theatre Worlds Motion, Amsterdam 1998 – pozn. mapuje financování divadelních systémů v evropských zemích během 90. let – viz kap.VI). Výše přesahovala vždy minimální hranici 10 EURO. U nás se evropskému standardu blíží Praha, která (dle Kultura v Praze, 2002³) jako město vynakládá v přepočtu na jednoho obyvatele 15 EURO a včetně státního rozpočtu (státní příspěvek hlavně na činnost Národního divadla a Státní opery) dokonce 28 EURO. Potřebujeme, i vzhledem k integraci s EU, se dostat na obdobnou statistickou úroveň z hlediska celého státu a výdajů všech veřejných rozpočtů. Pokud se máme přiblížit už od letošního roku podmínkám EU, tak pro oblast divadla to znamená, že roční výdaje veřejných rozpočtů na divadlo celkem (včetně investic, příspěvků na činnost, tzv. spoluorganizací, granty, programy, festivalů i další divadelní aktivity) by měly začínat na minimální hranici (10 EURO na hlavu), tzn. 3.300 milionů Kč, což znamená navýšení o 550 milionů Kč oproti skutečnosti roku 2002.

Předpokladem pro to je, alespoň z úrovně státu, že i jeho výdaje na kulturu v kapitole 334 „kultura“ stoupnou na evropský standard 1 % státního rozpočtu.

Je nutné zásadně změnit poměr objemu obligatorních a fakultativních výdajů, poměr příspěvků na provoz veřejně zřizovaných divadel a poměr příspěvků na programy a granty, kdy obligatorní výdaje (zatížené hlavně mandatorními), vynakládané na provoz příspěvkových organizací, byly až o dva řády vyšší než výdaje na divadelní činnost ostatních právních subjektů, provozujících divadlo. Jde o nespravedlivý přístup ze strany veřejných rozpočtů ke srovnatelným produktům veřejné služby.

Stejně tak je nutné proměnit ve společenské i politické sféře chápání veřejných nákladů na divadlo jako ztrátová dotace. Fakticky jde o investici, která přináší nejen sociální, ale i ekonomický zisk formou multiplikačních efektů. V našich podmínkách při jejich makroekonomické analýze došla nejdále Marketingová laboratoř Ostrava⁴, která v podmínkách severomoravských divadel prokázala, že 1 Kč vynaložená z veřejných zdrojů na provoz divadla generuje 1,70 Kč v sektoru služeb, zaměstnanosti, daňové výtěžnosti atd.

Praxe (včetně legislativy a statistiky a nejen financování) zatím rozeznává sektor veřejnoprávní, který byl naplněn divadly – příspěvkovými organizacemi státu, obcí, okresů či krajů, tj. institucemi zřizovanými orgány státu či samosprávy, a sektor soukromoprávní, který zahrnuje jak sféru neziskovou, tak komerční.

Od roku 1990 mohla divadlo provozovat občanská sdružení (první narušení státního monopolu na provozování divadla). Od roku 1991 živnostenský zákon umožnil provozování divadla i fyzickým osobám a obchodní zákoník uvádí vlastně výčet podnikatelských osob, které mohou rovněž provozovat divadlo. Od roku 1995 mohou provozovat divadelní činnost i obecně prospěšné společnosti. Od roku 1997 se na financování divadla mohou podílet nadace a od roku 2001 mohou zřizovat divadlo i nově vzniklé kraje (fakticky se tak děje od roku 2003).

Sektor veřejnoprávní je pro oblast divadla zatím vymezen jen právní subjektivitou příspěvkových organizací. Při záměru transformace se původně předpokládal vznik nového typu veřejnoprávní instituce (jako je např. Česká televize a Český rozhlas, Všeobecná zdravotní pojišťovna). Pokud by tento typ zákon přímo taxativně neurčil, bylo by nutné i u nás přistoupit ke kategorizaci divadel (existuje např. v Itálii, Německu i v některých dalších evropských zemích). Zatím praxe prokázala (viz transformace Činoherního klubu Praha a některých dalších souborů), že pro realizaci transformace divadla – příspěvkové organizace na jiný typ právní subjektivity lze použít právní subjektivitu obecně prospěšné společnosti, aniž by bylo potřeba zvláštní legislativní předlohy.

Veřejný sektor – a že divadlo je veřejnou kulturní službou bylo výchozí premisou studie – přestanou postupem času vyplňovat jen veřejnoprávní instituce (příspěvkové organizace) a bu-

136_Příloha č.1

dou jej čím dále více zaplňovat subjekty neziskového charakteru s profilem veřejně prospěšné činnosti (např. obecně prospěšné společnosti). Ty však mají ze zákona soukromoprávní charakter. Proto je nutné v legislativě i při jejich financování hledat inovační modely, které této části soukromého sektoru přiznají následně charakter a statut veřejné služby (včetně dotační politiky, daňového zvýhodnění, hospodaření s majetkem), abychom se i v této oblasti přiblížili standardům EU. Přičemž předpokládáme, že obchodní společnosti jsou zakládány za účelem podnikání a zisku a že neziskové organizace jsou zakládány za účelem realizace veřejného zájmu jako obecně prospěšné. Pomineme zatím tu část neziskového sektoru, která může mít charakter pouze „vzájemné prospěšnosti“ (tzn. prospěšnosti pro své členy, zakladatele, zaměstnance či čistě pro partikulární zájmy). Zárukou „obecné prospěšnosti“ se stává statut organizace, transparentnost její činnosti s povinností výroční zprávy a auditu a konec konců i proces evaluace její práce.

Jako samozřejmost se u divadel veřejného sektoru předpokládá zřizovatelská pravomoc, která ze státu počátkem devadesátých let přešla na města, částečně na okresy a po roce 2000 i na kraje. Definici zřizovatele pro divadlo však přinesl až rok 1948. Před rokem 1948 bylo provozování divadla živností, kterou podmiňovala koncese. Vše ostatní bylo řešené obecnou legislativou. Divadlo v liberálním modelu, nejen jako předmět podnikání, ale i jako umění, má své oprávnění, pokud se zakládá a ruší samo. Je to cesta k nezávislosti na politické sféře za předpokladu, že veřejná správa vytváří a garantuje prostor pro realizaci veřejné kulturní služby. Přesto pro proces transformace pokládáme za nezbytné, aby zřizovatelská či zakladatelská funkce samosprávy (nikoli státu) byla zachována nejen ve sféře veřejnoprávní, ale naopak rozšířena i do sféry neziskové, tzn. veřejně prospěšné.

Náměty pro inovaci kulturní politiky státu pro oblast divadla

Legitimitu financování divadla z veřejných rozpočtů je nutné odvodit ze základních cílů kulturní politiky:

- *Kultura je nezbytnou podmínkou ekonomického růstu*
- *Kultura přispívá ke kvalitě života*
- *Kultura má kultivační i edukativní funkci*
- *Kultura je garantem sociální kohese*
- *Při akceptaci těchto základních cílů je nezbytné uzpůsobit i cíle a postupy transformace divadelního systému, což vyžaduje:*
- *Definovat divadlo jako veřejnou službu v oblasti kultury a jako součást kulturního dědictví*
- *Definici cílů, zásad, priorit a kritérií podpory (proč, co, kdo a jak podporovat) v oblasti divadla*
- *Definovat kooperativní financování jako princip smluvní a určit pozici a proporcionalitu státu vůči krajům a městům*
- *Kooperativní financování divadla z úrovně státu, krajů a měst rozšířit o financování z veřejně právních fondů nad rámec státního rozpočtu a najít modus vivendi pro kooperaci se soukromým sektorem*

Varianty možných kulturních strategií v letech 2005-2009

- *Strategie rozvojových inovačních programů včetně vědy, výzkumu a reflexe pro oblast divadla*
- *Strategie přenesení odpovědnosti na odborné orgány (rady) a alokace prostředků z veřejných zdrojů na bázi kompetence, transparentnosti a evaluace*
- *Strategie proexportní a marketingové podpory, prezentace i publicity divadelního oboru*
- *Strategie kvality, diverzifikace a rovných příležitostí jako základních principů veřejné podpory*
- *Strategie divadla jako součásti kulturního průmyslu, nositele kulturního kapitálu i ekonomického nástroje se schopností multiplikačních efektů (kulturní služby v některých zemích dosahují už přes 5% HDP)*
- *Strategie vyrovnání obligatorních a fakultativních výdajů*

V legislativě (včetně daňových předpisů) je nutné iniciovat diferenciaci uvnitř soukromoprávní oblasti mezi komerčním sektorem a neziskovou sférou, jejíž část musí nabýt, alespoň pro oblast divadla, statut veřejného zájmu. Nezbytné bude následně diferencovat i uvnitř neziskové sféry mezi činnostmi obecně prospěšnou a vzájemně prospěšnou, z nichž jen první může odpovídat, zdá se, standardům veřejné služby.

Dovětek na závěr

Věda a výzkum, školství a vzdělání, kultura a umění jsou sociální priority stejného významu a vzájemných vnitřních vazeb. Financovat jen část z nich znamená pro společnost oslabit i prioritu ostatních.

138_Příloha č.1

Poznámky k Příloze 1

1. Výroční zprávy Ministerstva kultury ČR od roku 1998 jsou dostupné na webových stránkách MK ČR www.mkcr.cz.
2. Financování kultury z veřejných zdrojů 1991-2002, IPOS, 2003.
3. Kultura v Praze, Magistrát hl.m. Prahy, 2003.
4. Struktura a formy finančních toků v oblasti umění, Marketingová laboratoř Ostrava, 2000.

Příloha č.2

Teze návrhu věcného záměru zákona o veřejných službách v oblasti divadla a hudby

Teze vycházely ze stanoviska předsedy Legislativní rady vlády ze dne 4.2.2002 (pozn.č.1) a současně reflektovaly Návrh Směrnice EU o službách v obecném zájmu (viz pozn.č.2) včetně institutů, které zatím ostatní české návrhy a řešení postrádaly.

Bohumil Nekolný, 2005

Legislativní rada od zákona požadovala především:

- a/ vymezit okruh vybraných služeb*
- b/ stanovit jejich základní kvalitativní a kvantitativní kritéria*
- c/ určit subjekt odpovědný za zabezpečení vybraných veřejných služeb, kterým má být podle povahy služby kraj nebo obec v samostatné působnosti (garant), s tím, že rozhodnutí o tom, zda bude tyto služby přímo poskytovat garant sám nebo jeho prostřednictvím jiná právnická či fyzická osoba, se navrhuje svěřit garantům*
- d/ stanovit práva a povinnosti garantů, poskytovatelů vybraných veřejných služeb a ústředních správních úřadů*
- e/ stanovit pravidla pro financování vybraných veřejných služeb*
- f/ promítnout novou koncepci systému zabezpečení vybraných veřejných služeb do souvisejících zákonů*

Účel zákona

Účelem navrhovaného zákona je stanovit profesionální provozování divadla a hudby jako veřejné služby, jejíž poskytování jsou obce, kraje a stát povinovány zabezpečit a financovat (včetně určení práv a povinností). Určit minimální úroveň provozování těchto veřejných služeb a stanovit kvalitativní a kvantitativní kritéria plnění této úrovně. Dále stanovit způsob participativního (vícezdrojového) financování veřejné služby dle těchto kritérií včetně kontroly plnění závazků. Zákon má garantovat rovný přístup k divadelnímu a hudebnímu umění z hlediska potřeb občanů. Návrh věcného záměru zákona obsahuje:

140_Příloha č.2

- a/ taxativní vyjmenování druhů divadla a hudby, které jsou veřejnou službou
- b/ určení minimálních parametrů úrovně těchto vybraných služeb
- c/ určení garantů dostupnosti těchto služeb
- d/ finanční podmínky pro guaranty provozování divadla a hudby
- e/ práva a povinnosti Ministerstva kultury ČR
- f/ práva a povinnosti krajů
- g/ práva a povinnosti hl. města
- h/ práva a povinnosti obcí
- ch/ práva a povinnosti poskytovatelů těchto služeb
- i/ informační vazby systému garantů a poskytovatelů

Cílem zákona je vytvářet nejlepší možný kulturní a umělecký servis pro všechny občany.

Definice

Provozování divadla a hudby je veřejnou službou, kterou na profesionální úrovni poskytují právnické a i fyzické osoby veřejného i soukromého sektoru, které nebyly založeny a nejsou provozovány za účelem zisku. Případný zisk investují zpětně do předmětu své hlavní činnosti, tj. do divadla a hudby.

Profesionální provozování divadla (čínohry, hudebně dramatického a pohybového) a hudby (artificiální hudby) divadelními soubory a orchestry (filharmonickými, symfonickými a komorními, případně pěveckými sbory) znamená, že poskytovatel těchto vybraných služeb je schopen prokázat kontinuitu své činnosti, která má charakter déletrvající a pravidelný, že garantuje rovný přístup ke své činnosti za podmínek přijatelných, spravedlivých, zdůvodnitelných a transparentních cen, že zaměstnává minimálně 10 umělců a že úroveň jeho výkonů a činnosti dosahuje určité kvality, která je garantem pravidelně hodnocena a průběžně přezkoumávána i s přiznáním (protože jde o autorské a interpretační umění) práva na experiment a nezdar. Orgány veřejné správy (stát, kraje a obce) vytvářejí podmínky (zvláště svou spoluúčastí na financování divadelní a hudební činnosti) pro tuto veřejnou službu, která je určena k uspokojování kulturních a společenských potřeb občanů.

Garantem této veřejné služby (tj. provozování divadla či hudby) mohou být stát, kraje i obce.

Poskytovatelem této veřejné služby je právnická či fyzická osoba, která nebyla založena za účelem zisku a která – pokud není přímo zřizována garantem veřejné služby – uzavírá s garantem smluvní vztah o plnění této služby.

Práva a povinnosti

- *Povinnosti Ministerstva kultury ČR:* zřizovat a provozovat národní kulturní a umělecké instituce (např. Národní divadlo, Státní operu, Českou filharmonii), zřizovat odborná a metodická pracoviště, odpovídat za vytváření podmínek pro rozvoj divadla a hudby včetně tvorby kulturní politiky
- *Právo MK ČR:* kontrolovat využití finančních prostředků vynakládaných z kapitoly „kultura“ státního rozpočtu, shromažďovat relevantní data od garantů i poskytovatelů této služby
- *Povinnosti krajů:* koordinovat a rozvíjet oblast živého umění v rámci kraje, spolufinancovat regionální dostupnost divadla a hudby ve spolupráci s obcemi (kritérium: obslužnost diváků), vyhodnocovat vývoj těchto kulturních služeb spolu s obcemi, které je financují či garantují, vytvářet informační systém se standardizací využití pro příslušné ústřední úřady

- *Práva krajů*: zřizovat právnické osoby, určené k provozování divadla a hudby, metodicky spolupracovat s ústředními orgány, získávat relevantní informace a data od obcí a měst
- *Povinnosti hl. města*: koordinovat rozvoj v oblasti živého umění v rámci Prahy, spolufinancovat dostupnost divadla a hudby ve spolupráci s městskými částmi (kritérium: obslužnost diváků), vyhodnocovat vývoj kulturních služeb spolu s městskými částmi, které je rovněž financují, provozují či garantují, vytvářet informační systém se standardizací využití pro příslušné ústřední úřady
- *Práva hl. města*: zřizovat právnické osoby, určené k provozování divadla a hudby, metodicky spolupracovat s ústředními orgány, získávat relevantní informace a data od městských částí
- *Povinnosti garantů (obcí)*: zabezpečovat dostupnost těchto služeb, kontrolovat veřejné výdaje, stanovit pravidla pro výběr poskytovatelů a jejich financování, publikovat výroční zprávy o této části veřejného sektoru
- *Práva garantů (obcí)*: volba způsobu poskytování služby podle místních a regionálních podmínek, využít metodiku vyšších orgánů správy, získávat příspěvky ze státního rozpočtu ročně, inovovat kvalitativní i kvantitativní kritéria
- *Způsob kontroly*: garanti (stát, kraje, obce) provádějí kontrolu podle Zákona č.320/2001 Sb. o finanční kontrole ve veřejné správě a podle kritérií stanovenými jednotlivými veřejnými rozpočty, programy a granty
- *Povinnosti poskytovatelů*: plnit veřejné služby na základě kvantitativních a kvalitativních kritérií, určených smlouvou mezi garantem a poskytovatelem, poskytovat požadované údaje garantům, užití smluvní částky jen na poskytování vybrané služby, umožnit kontrolu garantům
- *Práva poskytovatelů* : na závazné finanční plnění ze strany garanta využít metodickou pomoc ze strany garantů, na spoluúčast při koncepci, analytické a informační práci využít místní, regionální i centrální informační systémy

Financování

Základní financování vybraných veřejných služeb v oblasti divadla a hudby se odehrává na úrovni zřizovatelů a garantů těchto služeb. Principem je však participační, vícezdrojové, kooperativní financování na základě smluv (či jiných pravidel) mezi veřejnými rozpočty či jednotlivými úrovněmi správy.

Smluvní systém vzniká i mezi garantem a poskytovatelem služby na základě přijatých programů či grantových dotačních systémů, které přebírají funkci veřejných zakázek. V zásadě jde o víceleté financování s doporučením v případě ročního financování čerpat už v prvním čtvrtletí tři čtvrtiny dotace, v případě víceletého financování čerpat v prvním roce tři čtvrtiny celkové dotace.

Nedodržení podmínek smlouvy (např. překročení rozpočtu či neplnění kvantitativních ukazatelů) znamená sankce včetně zastavení dotace až po vyřazení z dalšího programového či grantového cyklu.

Způsob financování odpovídá standardům zemí EU v tomto segmentu veřejných služeb.

142_Příloha č.2**Regulátor**

Ministr kultury ČR jmenuje *Uměleckou radu* pro tuto oblast vybraných veřejných služeb. V Radě musí být zastoupeni garanti i poskytovatelé. Rada působí jako ústřední analytický, koncepční, informační, metodický a regulační orgán. Je současně arbitrem pro stížnosti veřejnosti a garantem jejich jednoduchého, transparentního, rychlého a nestranného vyřizování. Rada je současně garantem budování informačních systémů, sítí a vazeb pro tuto oblast služeb. Spolupodílí se na činnosti distribučních, návštěvnických i podnikatelských sítí, stejně jako na propagaci (PR) celé oblasti živého umění doma i v zahraničí.

Předpokládaný hospodářský a finanční dopad

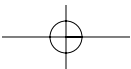
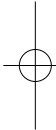
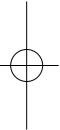
Postupující proces transformace příspěvkových organizací v oblasti vybraných veřejných kulturních služeb, přijetí principu participačního financování a soutěživost otevřeného systému programů a grantů umožní větší efektivitu vynakládaných veřejných prostředků a pomůže obcím, neboť městské rozpočty nesly dosud z rozhodující části financování této nákladné, ale nezbytné veřejné služby. Pokud bude před přijetím tohoto zákona rozhodnuto vládním usnesením o *Programu na podporu profesionálního divadla a o Programu na podporu profesionálních orchestrů a sborů*, nepůjde o další nároky na státní rozpočet. Předpokládá se ovšem podíl kraj-ských rozpočtů ve smyslu metodiky, kterou jim postoupilo MK ČR již v roce 2001.

Zdůvodnění

Návrh věcného záměru vychází z práva našich občanů na přístup k umění, ke kultuře, ke kulturnímu bohatství a dědictví tak, jak ho garantuje Ústava ČR a Listina základních lidských práv a svobod. Poskytování vybraných veřejných služeb v oblasti divadla a hudby má garantovat stejné příležitosti občanům naší republiky, má přispět ke kvalitě života, k rozvoji demokracie i k sociální kohezi, umožní i odstraňování případné „kulturní“ nerovnováhy regionů. Podpora kvalitní hudební a divadelní tvorby je chápána jako rozvoj a obnova kulturního dědictví. Podpora svobody uměleckého vyjádření současně napomáhá i vytváření občanské společnosti a pocitu sounáležitosti občanů s tvorbou a ochranou kulturních hodnot. Vedle sociálních důvodů je nutné uvést i důvody ekonomické, protože náklady na tyto kulturní služby jsou drahé a ve všech evropských zemích se na jejich pokrytí podílí veřejné rozpočty v různé míře vzájemného poměru. V současné zahraniční praxi se prosadil jednoznačný trend: participační financování. A proto tento model navrhujeme i v tomto věcném záměru. V zásadě by obce měly financovat investice, kulturní infrastrukturu a provoz, kraje obslužnost regionu, případně zaměstnanost (tzn. mzdy) a stát vlastní hodnotu a kvalitu uměleckých projektů jako národní kulturní bohatství a také jako svou reprezentaci. V kritériích alokace veřejných prostředků se nejčastěji objevuje pojem *kvality*, nejčastějším pojmem současnosti v kulturních politikách zemí EU je *kooperace*.

Poznámky k Příloze 2

1. Stanovisko předsedy Legislativní rady vlády JUDr. Pavla Rychetského k návrhu věcného záměru zákona o standardizaci vybraných veřejných služeb, 4.2. 2002 viz MV ČR, Reforma veřejné správy.
2. Směrnice ustavující právní rámec pro služby obecného zájmu v Evropské unii (Evropská rada v Nice v prosinci 2000 přijala Prohlášení ke službám obecného ekonomického zájmu viz MV ČR, únor 2002).



Příloha č.3

Financování divadla z městských rozpočtů

V poslední době se vedou, zvláště v Praze, diskuse o legitimnosti financování divadla z rozpočtu města a o výši podílu divadla na rozpočtu pro kulturu. Pro odbornou diskusi uvádíme odkazy k některým evropským městům, které mapují situaci kolem roku 2003.

Jako pomocné vodítko uvádíme i odkazy k některým státům. Tyto odkazy mapují situaci poněkud dřívější, a sice konec 90. let.

Bohumil Nekolný, 2005

Výchozí situace Prahy v roce 2003:

Celkový rozpočet pro kulturu: 1 miliarda Kč

Celkové výdaje Prahy: 25 miliard Kč

Podíl kultury na celkovém rozpočtu: 4%

Výdaje na kulturu na hlavu (občana): 100 Kč, tj. cca 30 euro

Granty: 90 mil. Kč, z toho divadlo a tanec: 70 mil. Kč

Příspěvky: 795 mil. Kč, divadlo a tanec: 380 mil. Kč

Celkem: 885 mil. Kč, divadlo a tanec 450 mil. Kč, tj. 52 %

Pozn. V roce 2004 klesl podíl na 48% a navýšil se rozpočet na granty na 133 mil. Kč., protože do této skupiny financování přešla transformovaná divadla z příspěvkových organizací na obecně prospěšné společnosti. Jiné pražské kulturní instituce než divadla se netransformovaly, proto i v grantovém systému se ukazuje údajný nepoměr divadla a ostatních druhů.

146_Příloha č.3

Města

Stockholm:

Podíl kultury na rozpočtu města: 4%

Výdaje na kulturu na hlavu: 141 euro

Podíl divadla a tance na kulturním rozpočtu: 25%

Podíl divadla na grantech: 32%

Podíl tance na grantech: 16%

Celkem podíl performing arts na grantech: 57%

Lipsko:

Celkový rozpočet pro kulturu: 1.2499 mil. euro

Podíl na rozpočtu města: 10,2%

Výdaje na kulturu na hlavu: 222 euro

Podíl divadla na výdajích pro kulturu: 60%

Malmö:

Celkový rozpočet pro kulturu: 2.550 mil. euro

Výdaje na kulturu na hlavu: 123 euro

Podíl divadla a tance: 33% (bez stagion, hostování atd.)

Bologna:

Podíl kultury na rozpočtu města: 7,8%

Výdaje na hlavu: 102 euro

Podíl performing arts: 25%

Barcelona:

Podíl výdajů pro kulturu na rozpočtu města: 5,9%

Výdaje na hlavu: 52 euro

Podíl divadla na grantech: 40%

Hagen:

Podíl výdajů pro kulturu na rozpočtu města: 8,3%

Výdaje na hlavu: 120 euro

Podíl divadla na kulturním rozpočtu: 39%

Birmingham:

Celkový rozpočet pro kulturu: 96 mil. liber

Podíl na rozpočtu města: 4%

Výdaje na hlavu: 45 liber

Výdaje pro performing arts: 14 % z rozpočtu pro sport, volný čas a umění

Düsseldorf:

Celkový rozpočet pro kulturu: 75 mil. euro

Podíl na městském rozpočtu: 4,36 %

Výdaje na hlavu: 158 euro

Helsinki:

Celkový rozpočet pro kulturu: 77 mil. euro

Podíl na rozpočtu města: 2,7%

Výdaje na hlavu: 138 euro

Rozpočet grantů: 17 mil. euro

Podíl divadla na grantech: 65%

Leeds:

Rozpočet pro kulturu: 100 mil. liber

Podíl na rozpočtu města: 4%

Výdaje na hlavu: 139 euro

Podíl performing arts: 21%

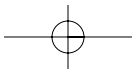
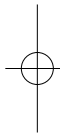
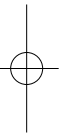
Podíl sportu: 18% (pro srovnání, kdy sport je součástí tohoto rozpočtu)

Liverpool:

Rozpočet pro kulturu: 47 mil. liber

Podíl na rozpočtu města: 7,66%

Výdaje na hlavu: 108 liber



Literatura

- Analýza stavu ekonomiky a společnosti v rezorte kultúry. MK SR, 1999.*
- Analýza transformace příspěvkových organizací – divadel zřizovaných hl. m. Prahou. Divadelní ústav, 2001.*
- Analýza vývoje decentralizace rozhodování o kultuře v ČR po r. 1993 se zaměřením na analýzu vlivu reformy veřejné zprávy na strukturu výdajů veřejných rozpočtů v oblasti kultury. NIPOS, 2005.*
- ARCIER, Bernard F. d' – ARKIO, Tuula – HRAB, Ondrej a kol.: *Towards a New Cultural Framework Programme of the European Union. EFAH, 2003.*
- AUDÉOUD, Olivier: *Study on the Mobility and Free Movement of People and Products in the Cultural Sector. The European Commission, 2002.*
- BERG, Rinske van den – HOLT, Anne M. – KOLYVA, Katerina: *Final Report for the Evaluation of the Line A-3042: Organisations Promoting European Culture. Ed. Katerina KOLYVA. The European Commission, 2003.*
- BJÖRLING, Fiona (ed.): *Through a Glass Darkly: Cultural Representations in the Dialogue between Central, Eastern and Western Europe. Lunds Universitet Slaviska Institutionen, 1999.*
- BRŮŽA, Oskar – KUBÁT, Václav. – WEBER, Vít: *Analýza postavení výtvarného umělce v České republice. Unie výtvarných umělců, 2002.*
- BELL, Daniel. *Kulturní rozpory kapitalismu. Sociologické nakladatelství, 1999.*
- CULLIS, John – JONES, Philip: *Public Finance and Public Choice: Analytical Perspectives. McGraw-Hill, 1992.*
- Cultural Employment Represents 2.5% of Total EU Employment. Eurostat News Release, 26th May 2004.*
- Cultural Statistics in Europe. Planistat, 2002.*
- Cultural Statistics in the EU. Final Report of the LEG. The European Commission, 2000.*
- ČERNÝ, Ondřej a kol.: *Transformace divadelního systému v České republice. Divadelní ústav, 2004.*
- ČERNÝ, Ondřej – NEKOLNÝ, Bohumil: *The Performing Arts in the Czech Republic. Theater Instituut Nederland, 2000.*
- Divadla jako hospodářské podniky v roce 1999. Marketingová laboratoř, 2000.*
- Divadlo v České republice. Ročenky Divadelního ústavu.*

150_Literatura

- Dokumentace ke kulturní a divadelní politice v České republice po roce 1989. Divadelní ústav, 2003.*
- DRUCKER, Peter F.: Řízení neziskových organizací: Praxe a principy. Management Press, 1994.*
- DVOŘÁK, Jan: Kreativní management pro divadla, aneb, O divadle jinak: Kapitoly k tématu realizace divadla. Pražská scéna, 2004.*
- EAGLETON, Terr: Idea kultury. Host, 2001.*
- Ekonomické souvislosti kultury – výzkumná sonda. Katedra teorie kultury FF UK, 1997.*
- Ekonomika a kultura, partnerství pro 21. století. Praha- Evropské město kultury, 2001.*
- European Cities and Capitals of Culture and the European Cultural Months (1995-2004). Part I, II. Palmer/Ray Association, 2004.*
- Europeans' Participation in Cultural Activities. Executive Summary. The European Commission, April 2002.*
- Exploitation and Development of the Job Potential in the Cultural Sector in the Age of Digitalisation. MKW Wirtschaftsforschung, June 2001.*
- Fassati Tomáš: Manuál pro počítačovou dokumentaci sbírek. Muzeum umění Benešov, 1997. (společně s AMG)*
- FISHER, R. a kol.: In from the Margins: A Contribution to the Debate on Culture and Development in Europe. The Council of Europe, June 1997.*
- FRONVILLE, Claire L. – ISAR, Yudhishtir Raj.: The International Creative Sector: It's Dimensions, Dynamics, and Audience Development. UNESCO, 2003.*
- GAŽOVÁ, Viera: O štruktúre kultúry. Katedra kulturológie FF UK, 1996.*
- HAMERNÍKOVÁ, Bojka: Ekonomické aspekty rozvoje kultury v tržních podmínkách. Habilitační práce. VŠE, 1994.*
- HAMERNÍKOVÁ, Bojka: Ekonomika nevýrobní sféry – sociálně ekonomické aspekty kultury. SNTL, 1989.*
- HAMERNÍKOVÁ, Bojka: Kultura a masmédiá v tržních podmínkách. Veřejná podpora a alternativní zdroje financování. VŠE, 1995.*
- HAMERNÍKOVÁ, Bojka: Současné problémy financování neziskové kultury a veřejnoprávních médií u nás: Geneze a možná řešení. In Problémy financování neziskové kultury a veřejnoprávních médií. VŠE, 1998.*
- HAMERNÍKOVÁ, Bojka: Veřejná podpora neziskovým kulturním a mediálními činnostem – ano či ne? Finance a úvěr, 1996, č. 3.*
- HAMERNÍKOVÁ, Bojka – KUBÁTOVÁ, Květa: Veřejné finance. Eurolex Bohemia, 2004.*
- HAMERNÍKOVÁ, Bojka: Východiska ekonomické analýzy kulturních a mediálních činností. Politická ekonomie, 1996, č. 6.*
- HAMERNÍKOVÁ, Bojka: Základní problémy ekonomiky kultury v současnosti. Acta Oeconomica Pragensia, 1994, č. 2.*
- HANNAGAN, Tim J.: Marketing pro neziskový sektor. Management Press, 1996.*
- HON, Juraj a kol.: Multiplikační efekty dotací do divadel. Marketingová laboratoř Ostrava, 2000.*
- CHLÁDKOVÁ, Blanka: Divadelní systémy v Evropě. 2001.*
- JÍROVÝ, Zdeněk: Ekonomika a kultura v časech globalizace. Místní kultura, 2000, č. 10.*
- KOCIÁNOVÁ, H.: Nevýrobní sféra v soudobých rozvinutých ekonomikách. Politická ekonomie, 1990, č. 12.*
- Komparace kulturních systémů 15 zemí Evropské unie. Podkladový materiál pro panelovou diskusi „Stát pro umění 21. století“. Divadelní ústav, 2003.*
- Koncepce jednotné prezentace České republiky. MZV ČR, 2005.*
- Koncepcia podpory kultúry v Slovenskej republike. MK SR, 1999.*

- Koncepce účinnější péče o movité kulturní dědictví v České republice na léta 2003-2008 (koncepte rozvoje muzejnictví). MK ČR, 2003.*
- KOTLER, Philip: *Marketing, management: Analýza, plánování, realizace a kontrola*. Victoria Publishing, 1997.
- KOTTE Andrea: *The Theatre System of Switzerland*. in *Theatre Worlds in Motion*, str. 625.
- Kultura a finance*. Inštitút liberálnych štúdií, 2000.
- Kultura, umění, perspektivy*. Sborník konference na téma legislativa a ekonomika. Divadlo Archa, 1997.
- Kulturní politika v České republice*. Ministerstvo kultury ČR, 2001.
- LESSIG Lawrence: *Free Culture*. New York, 2004.
- LEVY David: *Realizmus – pojednání o interpretaci a společenské realitě*. Proglas, 1993.
- LEWIS, Justin: *Art, Culture and Enterprise*. Routledge, 1990.
- LIDSTONE, Gerald – ULIČANSKA, Zuzana (eds.): *Kulturní manažment: Prednášky, štúdie, projekty*. VŠMU, 2000.
- MALÝ, Ivan: *Veřejné statky a veřejně poskytované statky*. Politická ekonomie, 1998, č. 6.
- MAANEN van H. and Wolker S.E.: *Structures, Politics and Developments in the Countries of Western Europe*. Amsterdam, 1998.
- Marketing umění – bibliografická rešerše*. Marketingová laboratoř, 2000.
- MATĚJŮ, Martin a kol.: *Funkce lokální kultury v inovaci životního stylu – výzkum*. Katedra teorie kultury FF UK, 1995.
- MATĚJŮ, Martin: *Kulturní a sociální změny v lokální společnosti – souhrnná studie*. Katedra teorie kultury FF UK, 1999.
- MATĚJŮ, Martin a kol.: *Praha a kultura: Stav k roku 2000 a tendence vývoje*. Praha: Katedra teorie kultury FF UK, 1998.
- MATĚJŮ, Martin a kol.: *Proměny kultury a umění v české společnosti na prahu 21. století: Lokální a globalizační trendy*. Katedra teorie a kultury FF UK, 2005.
- MATĚJŮ, Martin – ŽÁK, Josef: *Ekonomické souvislosti kultury*. Katedra teorie kultury FF UK, 1997.
- MATĚJŮ, Martin – ŽÁK, Josef: *Vztah státu ke kultuře a kulturní politika evropských zemí*. Katedra teorie a kultury FF UK, 1996.
- MEDERLY, Peter – NOVÁČEK, Pavel – TOPERCER, Ján: *Indikátory kvality života a udržitelného rozvoje: kvantitativní, vícerozměrný a variantní přístup*. CESES FSV UK, 2004.
- MRVOVÁ, Zuzana: *Manažment kultúry v Európe – aktuálne otázky*. Acta Culturologica, 1998, č. 2.
- MUCICA, Delia: *Cultural Legislation, Why? How? What? Brussels: The European Commission*, January 2003.
- Návrh koncepce kulturní politiky města Plzeň*. Magistrát města Plzně, 2000.
- Návrh modelu státního financování profesionálních divadel. Část 1. Obecné principy a struktura*. Svět a divadlo, 1997, r. 8, č. 4.
- Návrh modelu státního financování divadel. Část 2. Grantové řízení*. Svět a divadlo, 1997, r. 8, č. 5.
- NEKOLNÝ, Bohumil: *Česká kultura v roce 2000*. Barrister & Principal, 2000.
- NEKOLNÝ, Bohumil: *Studiové divadlo a jeho české cesty*. Scéna, 1991.
- New Europeans and Culture*. The European Commission, July 2003.
- NOVOTNÝ, O.: *Hlavné vývojové trendy a klíčové charakteristiky systému financovania verejného sektora kultúry v trhovovo orientovaných ekonomikách v 90. rokoch*. Národné osvetové centrum, 1999.
- Občanské organizace ve společné Evropě*. Spiral, 2001.
- Obec a divadlo*. Magistrát hl. města Praha a STEM/MARK, 1996.
- Otevřená diskuse „Stát – město – kultura“*. Divadelní ústav, 2003.

152_Literatura

- PAJAS, Petr: *K problematice veřejné prospěšnosti. První poradenská*, 1997.
Praha – Evropské město kultury. Analytická studie. Katedra teorie kultury FF UK, 2001.
Pražský kulturní průvodce. Praha – evropské město kultury, 2000.
- Proměny evropských kulturních politik: *Jakou kulturní politiku potřebuje Evropa? Divadelní ústav*, 1999.
- PŘÍVARA, J.: *Vývoj a současný stav systému veřejného financování kultury v SR.. Národné osvetové centrum*, 1999.
- REISS, Alvin H.: *Arts Management: Guide to Finding Funds and Winning Audiences*. Rockville, Md., Fund Raising Institute, 1992.
- Report on the State of Cultural Cooperation in Europe. Final Report. EFAH, October 2003.*
- RÖPER, Henning: *Handbuch Theatermanagement*. Universität München und Trinity College Dublin, 2006.
- ROSENAUER A. and WINTER, P: *Cultural Policies in the EU Member States*, Luxemburg. EP2002, www.europarl.eu.int/studies
- Samuelson, P.A. – Nordhaus, W.D.: *Economics*. McGraw-Hill, 1989.
- Sborník statí o kultuře v letech 1998–2003. MK ČR*, 2004.
- SCALON, R. a kol.: *Arts as Industry: Their Economic Importance to the New York*. Aliance Arts, 1983.
- SCRUTON, Roger: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Academia, 2003.
- SCHAAD, Martina: *Nonprofit-Organisationen in der Ökonomischen Theorie*. Wiesbaden, Gabler, 1995.
- SCHULZE, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Campus, 1992.
- SOUKUP, Václav: *Přehled antropologických teorií kultury*. Portál, 2004.
- Statistická ročenka České republiky. Český statistický úřad, od r. 1990.*
- Statistical Indicators for Arts Policy*. Strawberry Hills, NSW: IFACCA, June 2005.
- Statistika kultury. NIPOS, od r. 1998.*
- Strategie účinnější podpory kultury do roku 2005 – kulturní politika. MK ČR*, 2001.
- Strategie rozvoje neziskového sektoru v ČR.. Spiralis*, 2000.
- STRECKOVÁ, Yvonne a kol.: *Veřejná ekonomie*. Masarykova univerzita, 1997.
- Struktura a formy finančních toků v oblasti umění. Zpráva o výzkumném projektu*. Ostrava, Marketingová laboratoř, 2000.
- ŠABÍK, Vincent: *Diskurzy o kultuře*. Vydavatelstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2002.
- Transformace divadelního systému v České republice. Divadelní ústav, 2004 (s pomocí Nadace Open Society Fund Praha)*
- TUČEK, Milan a kol.: *Výzkum společenské struktury a mobility – informace z výzkumu. SÚ AV ČR*, 2000.
- Veřejné finance. VŠE*, 1993.
- Výroční zprávy Ministerstva kultury ČR. MK ČR, od r. 1998.*
- Vztah státu ke kultuře – Kulturní politika evropských zemí (tzv. Bílá kniha P. Tigrida) II díly, MK ČR*, 1997.
- Vztah státu ke kultuře. Kulturní politika v evropských zemích: Aktualizace vybraných problémů. Katedra teorie kultury FF UK*, 2004.
- WIESAND A. a M. Söndermann: *Creative sector – an Engine for Diversity, Growth and Jobs in Europe*. (www.eurocult.org), 2005.
- WHITE, Leslie A. *The Concept of Cultural Systems: A Key to Understanding Tribes and Nations*. New York: Columbia University Press, 1975.
- ŽÁK Josef. *Kulturologický audit Divadla Archa. Divadlo Archa*, 2000.

Bohumil Nekolný a kol.

Divadelní systémy a kulturní politika

Edice Box. Řídí Ondřej Černý

Svazek první

Redakce: Ondřej Černý

Obálka a typografie: Egon Tobáš

1. vydání

Vydal Divadelní ústav, Praha 1, Celetná 17 v roce 2006 jako svou 556. publikaci

Sazba: Petr Teichmann

Tisk: WOW

Doporučená cena: 180,-Kč

ISBN 80-7008-197-X

