

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**BAKALÁŘSKÉ KOMBINOVANÉ STUDIUM  
2010 – 2013**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Jan Hrovatitsch**

**Osobnost, role a situace herce v dětském divadle**

Praha 2013

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Marie Farková

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

**BACHELOR / COMBINED (PART TIME) STUDIES  
2010 - 2013**

**BACHELOR THESIS**

**Jan Hrovatitsch**

**Bachelor thesis deals with describing the situation of the  
actor in the children's genre-Theatre.**

Prague 2013  
The Bachelor Thesis Work Supervisor:  
PhDr. Marie Farková

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 29.3.2013

*Jan Hrovatitsch*

## **Poděkování**

Chtěl bych poděkovat vedoucí mé práce PhDr. Marii Farkové za cenné rady, jež mi během psaní poskytla. Dále bych chtěl poděkovat kolegům z divadla Minor za vstřícný přístup a odpovědi na všechny mé otázky. V neposlední řadě děkuji své rodině za velikou podporu a výdrž.

## **Anotace**

Bakalářská práce se zabývá popsáním situace herce v dětském žánrovém divadle. V teoretické části se zabývá teoriemi herectví, studiem herectví na odborných uměleckých školách a následnou profesionální dráhou. Nazírá na problematiku hraní divadla pro dětského diváka. V praktické části jsou popsány dvě případové studie herců, kteří hrají v divadle Minor, divadle pro celou rodinu.

Cílem bakalářské práce bude shrnutí poznatků o situaci absolventů Katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty Akademie Múzických umění v Praze.

## **Klíčové pojmy**

Bakalářská práce, dětské divadlo, dětský divák, herectví, loutkové divadlo, osobnost herce, profesní růst, případové studie, státní podpora umělců, studium herectví, umělecká profese.

## **Annotation**

In the theoretical part deals with theories of acting, studying acting at professional art schools and professional. Looks at the issue of playing theatre for a children's audience. In the practical part describes two case studies of the actors, who play in the theatre Minor, theatre for the whole family.

The aim of the thesis will be a summary of the knowledge about the situation of the graduates of the Department of alternative and puppet theatre, the Theatre Faculty of the Academy of performing arts in Prague.

## **Key words**

Bachelor thesis, children's Theatre, the children's audience, the acting, the puppet theatre, the personality of the actor, professional growth, case studies, State support for artists, the study of acting, the art profession.

# OBSAH

<b>ÚVOD</b> .....	<b>9</b>
<b>1 PODSTATNÉ VLASTNOSTI A PROFILACE BUDOUCÍHO HERCE PŘI STUDIU NA DAMU V PRAZE</b> .....	<b>11</b>
1.1 Původ divadla .....	11
1.2 Divadelní antropologie .....	13
1.2.1 Vývoj herectví.....	13
1.3 Herecké školy .....	16
1.4 DAMU – Katedra alternativního a loutkového divadla .....	17
1.4.1 Divadlo jako laboratoř sociálních vztahů .....	19
<b>2 PŘEKÁŽKY A DEZILUZE ABSOLVENTA KATEDRY ALTERNATIVNÍHO A LOUTKOVÉHO DIVADLA PŘI VSTUPU DO PRAXE</b> .....	<b>20</b>
2.1 Vstup do praxe .....	20
2.1.1 Angažmá.....	21
<b>3 UVEDENÍ, CHARAKTERISTIKA A ROZDĚLENÍ SOUDOBÉHO DĚTSKÉHO DIVADLA</b> .....	<b>23</b>
3.1 Dělení dle věku diváka .....	23
3.2 Dětské divadlo nejsou jen loutky .....	25
3.3 Divadlo Minor – historie a současnost .....	26
3.4 Kašpárek v rohlíku .....	30
3.5 Divadelní festivaly .....	32
<b>4 ZPŮSOBY A VYROVNÁVÁNÍ SE HERECKÉ OSOBNOSTI S REALITOU A STEREOTYPEM ŽÁNROVÉHO DIVADLA</b> .....	<b>33</b>
4.1 Postavení herce ve společnosti .....	33
4.2 Herec v dětském divadle.....	36
<b>5 SOCIÁLNÍ POSTAVENÍ HERCE A JEHO PSYCHICKÁ ZÁTĚŽ</b> .....	<b>38</b>
5.1 Herec jako hvězda.....	38
5.2 Herec jako součást divadla.....	39

<b>6 PODPORA STÁTU A JEHO VÝZNAM PRO SVOBODNÉ POVOLÁNÍ HERCE.....</b>	<b>41</b>
<b>6.1 Daň z příjmu .....</b>	<b>41</b>
6.1.1 Daň z přidané hodnoty.....	42
<b>6.2 Zdravotní pojištění.....</b>	<b>43</b>
6.2.1 Nemoc u OSVČ .....	44
<b>6.3 Sociální zabezpečení .....</b>	<b>45</b>
<b>6.4 Dotace a nadace .....</b>	<b>46</b>
6.4.1 Výběrové dotační řízení pro oblast profesionálního divadla 2012 .....	47
6.4.2 Herecká asociace.....	48
6.4.3 Nadace Život umělce.....	49
6.4.4 Institut umění.....	50
6.4.5 ProCulture .....	51
<b>7 POROVNÁNÍ PROFESE HERCE V RŮZNÝCH ZEMÍCH EVROPY I SVĚTA.....</b>	<b>53</b>
<b>7.1 Profese herce na Slovensku .....</b>	<b>53</b>
<b>7.2 Profese herce v Rakousku .....</b>	<b>54</b>
<b>7.3 Profese herce ve Švédsku .....</b>	<b>56</b>
<b>7.4 Profese herce v USA.....</b>	<b>57</b>
<b>8 PŘÍPADOVÉ STUDIE .....</b>	<b>58</b>
<b>8.1 Kazuistika 1.....</b>	<b>58</b>
<b>8.2 Kazuistika 2.....</b>	<b>59</b>
<b>8.3 Shrnutí kazuistik .....</b>	<b>62</b>
8.3.1 Kazuistika 1.....	62
8.3.2 Kazuistika 2.....	63
<b>ZÁVĚR .....</b>	<b>64</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ .....</b>	<b>66</b>
<b>SEZNAM TABULEK.....</b>	<b>70</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH .....</b>	<b>71</b>



## ÚVOD

Mohlo by se zdát, že povolání herce je podmíněno především talentem, a pokud někdo takové nadání v sobě objeví a chce se herectví věnovat naplno, má vyhráno – cestu má otevřenou.

Ano, tak by se to mohlo zdát. Ale realita je jiná. Když v sobě člověk takové nadání objeví, nebo je v něm objeveno, připravuje se na přijímací zkoušky na uměleckou školu. Je-li talentovaný dost a přesvědčí-li přijímací komisi, že on je ten pravý, čekají ho roky práce. Herectví se, stejně jako každé řemeslo, musí zkrátka vyučit. A herec má, co se učit – musí zvládnout svůj hlas, svá gesta, své pohyby, své nitro, svůj um i emoce, musí se poprat tisíckrát se sebou samým, aby se dokázal poprat s tím okolo. A potom, když všechny své boje vyhraje, vyjde ze školy jako čerstvý absolvent herectví – opravdový herec profesionál – a zakouší ty bitvy znovu.

A tentokrát se pere o roli, o divadlo, o kolegy, o své místo na prknech, která znamenají svět. Dokonce umí i něco víc – umí oživit loutku! A tak se shání po práci, kde by tohle své umění mohl uplatnit. Kolega činoherec již sklízí úspěchy své práce – Romeo v jeho podání byl opravdovým milencem, píše noviny, a její Ofélie tak šílenou, jakou ji ještě nikdo neviděl, komentuje kritik. Loutkář si převázal všechny nitě a svým výkonem ohromil desetiletého kluka. Zeptá se někdo na to, kdo ohromil toho kluka? Těžko. A přece loutkář znovu vběhne s maňáskem v ruce na scénu a hraje a hraje. Je totiž herec. Tomu se naučil a tím chce být.

Během svého působení v loutkovém divadle naráží herec na různé překážky a nesnáze. Jsou to problémy nejen uměleckého, ale například i ekonomického rázu – sociální nestabilita vycházející z toho, že herec může jen těžko ovlivnit své obsazení v inscenaci. Snaží se všechny překážky překonávat, řešit, některé se dají obejít, jiné musí zbourat. Ale všechno to je jen ku prospěchu věci – tvaruje ho to, posunuje dál k těžším úkolům, a zase bojuje. Se sebou, s diváky, s kolegy.

*„Jaké je to vlastně povolání být hercem? Je to útěk od skutečnosti, že se člověk líčí, převléká a odhaluje svůj nejvnitřnější život jakousi formou exhibicionismu před stovkami lidí, nebo je to pud sebezachování, abychom se vyhnuli konfrontaci s často drsnou skutečností života?“<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> PEŠEK, L. *Tvář bez masky*, s.9. Praha: Odeon, 1979. ISBN 01-001-79.

Autor sám působí v divadle Minor (divadle pro celou rodinu; dříve profesionální loutková scéna hl. města Prahy) deset let jako herec a hudebník. Prakticky denně naráží na situace, jež jsou předmětem zkoumání v této práci.

Cílem bakalářské práce bude v teoretické části shrnutí poznatků o situaci absolventů Katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty Akademie Múzických umění v Praze. O jejich přípravě k přijímacím zkouškám, průběhu studia a následném působení v dětském žánrovém divadle. Zaměříme se na jejich uplatnění v rámci profese a sociálního prostoru.

V empirické části bude hlavním cílem doložit na základě analýzy dvou případových studií (anonymních životopisů) – kazuistik – jevy popisované v teoretické části.

# 1 PODSTATNÉ VLASTNOSTI A PROFILACE BUDOUCÍHO HERCE PŘI STUDIU NA DAMU V PRAZE

K tomu, aby se člověk mohl stát divadelním hercem, vedou dvě hlavní cesty. Buď nastoupí do divadla jako elév, tzn. bez patřičného odborného vzdělání, či vystuduje nějakou uměleckou školu, a poté se snaží jako profesionál uplatnit. Podmínkou obojího je však nezbytný talent.<sup>2</sup> Ten může budoucí herec rozvíjet právě na uměleckých hereckých školách.

Na druhou stranu, ne každý, kdo v sobě takový talent objeví, se dá na dráhu profesionálního herce. U mnoha lidí se takové vlohy najdou, ale nejsou dále pěstovány. Avšak ani absolvování herecké školy není jasným předurčením herecké profese. Někteří absolventi se na základě vlastního rozhodnutí dají úplně jinou cestou a hrají pouze příležitostně, jiným nepřeje štěstí a uplatnění nenajdou.<sup>3</sup> Někteří se stanou vynikajícími a známými herci, aniž herectví studovali. Musíme souhlasit s Otou Ornestem a zopakovat, že na prvním místě je talent.

## 1.1 Původ divadla

Divadlo je s životem člověka spjata odedávna. Nejprve bylo divadlo chápáno jako organická součást každodenního i svátečního života – v podobě různých rituálů, her a mýtů – herci zde byli samotní účastníci obřadu, jak na straně „předvádění“ - šamané a náčelníci, tak na straně „vykonavatelů“ – diváci, zasvěcovaní, uvádění či přijímání. Už v této době chápeme rituál jako jistý druh divadla – jedná se o teorii rituálního původu divadla, vždyť tu máme „herce“ a „diváky“ – dvě neodlučitelné součásti divadla. Hercem tu byl kdokoli, kdo se aktivně zúčastnil obřadní hry. Tento názor se opírá o tzv. „kulturní darwinismus“, tedy aplikaci Darwinovy teorie biologického vývoje – tedy postupného vývoje od jednoduchého ke složitějšímu.

---

<sup>2</sup> Ota Ornest, významný český divadelní režisér, napsal o talentu toto: „*Někteří žáci K. S. Stanislavského vypracovali seznam vlastností ideálního herce. Podle Boleslavského by se mělo v člověku, který je zároveň tvůrcem i nástrojem, snoubit zhruba osmnáct zvláštních vlastností či schopností. Háček je v tom, že na prvním místě je talent a bez něho je ostatních sedmnáct vlastností k ničemu.*“ In: SPISAROVÁ, B. a VYDRA, V. *Vaše Dana Medřická*, s. 60. Praha: KVARTA, 1995. ISBN 80-85570-56-4.

<sup>3</sup> Z absolventského ročníku Katedry alternativního a loutkového divadla 2004 (vedoucí Jan Borna) se z osmi, resp. sedmi, neboť jeden ze studentů nemohl skládat státní zkoušku, ačkoli ten našel paradoxně největší herecké uplatnění, herců věnují profesionálnímu herectví pouze tři.

Proti této teorii se ve 20. století postavili pováleční antropologové, kteří na rituál a divadlo začali pohlížet jako na dva různé způsoby organizace a použití prvků. „*Na divadlo se už proto nehledělo tak, že nezbytně pochází z rituálu; spíš se v rituálu i v divadle viděly dva koexistující způsoby, jak v téže společnosti použít týchž prvků k plnění odlišných funkcí.*“<sup>4</sup>

Ačkoli je teorie rituálního původu divadla nejrozšířenější, existují i jiné názory na to, jak divadlo vzniklo. Jednou z alternativ je vypravěčství – jeden z nejstarších způsobů předávání příběhů – postupně se z expresivního jednání nejprve jednoho vypravěče stává podívaná a časem začínou různé role ve vyprávěném příběhu přebírat další vypravěči, a náhle máme role obsazeny herci. Jiná teorie vychází z pantomimického napodobování zvířat; rytmických a gymnastických tanců ztvárňujících různé chování rozličných zástupců zvířecí říše – bravurní zvládnutí těchto výstupů vede posléze k rozvinutí do úplného divadelního představení.

Postupem doby se divadlo snažilo o svébytnou a samostatnou existenci, od antického starověku, přes středověk (kdy se divadlo odpoutalo a na chvíli bylo dokonce v nemilosti) až po novověké, ryze divadelní dějiny. „*Historické a teoretické zkoumání divadla činí zvláště užitečným a fascinujícím skutečnost, že jsme v této oblasti více než kde jinde neustále konfrontováni se vzájemným působením reality a zdání. Mnoho z obecně rozšířených a na první pohled samozřejmých názorů na divadlo a jeho historii má ve skutečnosti na svědomí proměna optiky.*“<sup>5</sup> Stejně tak, jako se mění náhled na rituál a primitivní kmeny, mění se postupem doby náhled i na divadlo jako takové. Souvisí to s estetikou, kritikou, reflexí společensko-kulturních vjemů a odrazů, s postavením divadla v jednotlivých lidských epochách.

---

<sup>4</sup> BROCKETT, OSCAR G. *Dějiny divadla*, s. 9. Praha: NLN, 1999. ISBN 80-7106-364-9.

<sup>5</sup> BARBA, E. a SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie o skrytém umění herců*, s. 256. Praha: Divadelní ústav a NLN, 2000. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ), ISBN 80-7106-369-X (NLN).

## 1.2 Divadelní antropologie

Spolu s proměnami divadla se měnil i herec, jeho profesní vybavenost, nároky na něj, jeho postavení ve společnosti, jeho schopnost měnit se a měnit. Na otázku, kde se může herec dozvědět, na čem postavit materiální základy svého umění, se snaží odpovědět divadelní antropologie. Ovšem nenechme se mýlit – tato odpověď není formulována vědeckým osvětlením toho, jak se stát dobrým hercem. Jedná se mnohem více o hledání souvislostí, možností, jak na základě staleté zkušenosti propojovat jevy, které se dají v práci herce použít. „*Antropologii se původně rozumělo studium chování lidských bytostí, nikoli pouze na socio-kulturní úrovni, ale i na úrovni fyziologické. Divadelní antropologie je tudíž studium socio-kulturního a fyziologického chování v podmínkách divadelní produkce.*“<sup>6</sup>

Je zásadní rozdíl v práci herců asijských divadel (nó, kabuki, odíssi aj.) a v práci divadelních umělců Západu. Asijské divadlo je spoutané pravidly a předpisy, každé gesto, každý pohyb má přesně popsanou a pečlivě nazkoušenou strukturu. Dalo by se zjednodušeně říci, že východní herecké umění je dokonalým systémem znaků, které přesně vymezují a určují ten který jevištní styl. Naproti tomu je západní herectví dezorientováno neexistencí jakéhokoli souboru pravidel a rad, o něž by se mohl herec opřít. Oporou je mu pouze text hry a vedení (pokyny) režiséra. Přesto herci na různých místech a v různých dobách sdílejí společné principy. Pojmenováváním těchto propojujících jevů a jejich demonstrací vytváříme soubor informací užitečných pro jevištní praxi.

Různí teoretikové a reformátoři herectví a divadla uchopovali tyto informace různě a vytvářeli z nich vlastní „systémy“, „metody“ a „školy“ herectví.

### 1.2.1 Vývoj herectví

V okamžiku, kdy se člověk narodí, stane se součástí určitého kulturního společenství. To, jaké vzorce chování určují naše role ve společnosti, je dáno specifiky dané kultury (jinak se chovají asiáté, jinak příslušníci domorodých afrických kmenů, jinak evropané). A právě sociální role, jež přijímáme na základě zkušeností, *vyjadřují*

---

<sup>6</sup> BARBA, E. a SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie o skrytém umění herců*, s. 6. Praha: Divadelní ústav a NLN, 2000. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ), ISBN 80-7106-369-X (NLN).

*očekávání sociálního okolí, že se jedinec s určitou společenskou pozicí (určitého věku, pohlaví a socioekonomického statusu) bude v určitých situacích chovat určitým způsobem.*<sup>7</sup> Herectví života a herectví divadelní stojí na podobných principech. Stejně tak, jako se již od antiky snaží psychologie popsat lidské jednání, snaží se teatrologie vytvořit jednotnou metodu herectví divadelního. A právě proto, že jde o popis něčeho tak složitého, dosud se nikomu nepodařilo vyslovit jednu univerzální poučku.

V průběhu 20.století se v souvislosti se snahou o umělecké divadlo zabýváme čím dále tím víc o hercovu tvorbu jako takovou – zajímáme se o to, jak se lze na roli připravit, jak roli žít na jevišti, jakými metodami zlepšit herecký výkon, jaké trénovat techniky a dovednosti, aby život na jevišti byl dokonalou nápodobou toho reálného (Diderot), aby se stal emocionální existencí každé postavy (Stanislavskij), nebo aby se herec od své postavy absolutně odpoutal (Brecht). Všechny tyto způsoby práce hercovy jsou s každým dalším teoretikem prohlubovány, kultivovány či naopak zcela bourány a do protikladu stavěny nové.

I sám Stanislavskij, nejvýraznější osobnost ruské divadelní školy, ke konci svého života přehodnotil své původní dogmatické názory a sám svou „metodu“ (nikdy ji takto nenazval, to až jeho pokračovatelé a následovníci) přepracoval.<sup>8</sup> Sám své snahy o rozpracování a prosazování vnitřní techniky prožívání v herecké práci na základě několikaletých experimentů posunul dál. Vyvinul metodu fyzických jednání, jež se na jeho systému dodnes oceňuje nejvíce. Chtěl tímto překonat negativní důsledky přepjatého introvertního prožívání z počátků jeho pokusů s emocemi a emotivní pamětí u herců a netvrdí již, že není možné jen prožívat, ale že důležité je zejména hercovo jednání. Nejedná se o imitaci životních způsobů chování (tak, jak to vyžadoval Diderot),

---

<sup>7</sup> NAKONEČNÝ, M. *Sociální psychologie*, s. 48. Praha: Academia, 2000. ISBN 80-200-0690-7.

<sup>8</sup> *Konstantin Sergejevič Stanislavskij (1863-1938), herec a režisér Moskevského uměleckého divadla (MCHT), začal v říjnu roku 1906 s prvními pokusy s tzv. vnitřní technikou. Byl to skutečný experiment a cesta do neznáma. Musel změnit navyklý způsob tvorby, našel zálibu ve zkouškách, vymýšlel etudy a při jejich realizaci žádal od herců, aby je osobitě rozvíjeli. Vyvolalo to mezi některými herci bouři nevole a ještě větší neústupnost Stanislavského. Jeho nadšení sdílela herecká mládež spolu s Leopoldem Suleržickým a Jevgenijem Vachtangovem, které Stanislavskij pověřil v roce 1912 vedením Prvního studia MCHT, kde se systematicky začala prověřovat první verze metody v pedagogické praxi. Byl to začátek nekončící experimentace s hereckou kreativitou, kterou Stanislavskij prováděl v MCHT a mnoha Studiiích do konce života. Pro herectví 20. století je to nesporně jeden z nejvýznamnějších impulzů, který ovlivnil další rozvoj divadla moderní doby. Metoda známá pod pojmem systém Stanislavského byla prověřena praxí a podepřena autoritou vynikajícího herce a režiséra slavného moskevského divadla. To vedlo k celosvětovému ohlasu a přejímání metody, jež má dnes za sebou komplikovanou historii – nejen v Rusku, ale i v mnoha dalších zemích.* In: HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, s. 8. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.

ale o „organické výrazové jednání, které je doprovázeno vírou jako stavem přesvědčení nebo jistoty, že je reálné a herec jej provádí spontánně a bez pochybností o existenci umělého světa, ve kterém se právě ocitl. V životě tuto pochybnost o našem světě většinou nemáme“.<sup>9</sup> U technik prožívání postupoval většinou zevnitř ven, tedy od psychiky k fyzickému jednání, zatímco ke konci života, když pracoval na metodě fyzického jednání, volil právě opačný postup, tedy od vnějšku dovnitř. Druhý díl své *Práce herce na sobě (Ztělesňování)* už nestihl dokončit.

Nejnadanějším žákem Stanislavského byl Michail Čechov (1891-1955). Rozpracoval a publikoval závěry své metody v knihách *Hercova cesta* a *O herecké technice*. Za základní nástroj herce však prohlašuje Čechov inspiraci namísto Stanislavského analýzy. Stanislavského systém podle Čechova herce omezuje, vede pouze ke kopírování přírody. Svými názory si ovšem popudil část svého okolí a před stále častějšími útoky na svou osobu emigroval v roce 1928 z Ruska.<sup>10</sup>

Zcela jiný přístup k herecké tvorbě popsal Bertolt Brecht (1898-1956). Oproti prožívání nastoluje zcizující herectví. Hravost a poetika Brechtova divadla se plně vymezuje proti dosavadním principům realismu a naturalismu. Brecht chtěl z herce učinit střízlivého komedianta, kabaretiéra nebo sportovce. Smysl Brechtova divadla a herectví je určen především novou rolí diváka.<sup>11</sup> Charakteristickým znakem Brechtova herectví je to, že hra probíhá ve dvou plánech. „*Herec hraje v dramatickém plánu osudy postav v lidských dějinách a současně má provádět nejrůznějšími technikami komentář, umožňující vytáčet kontrast a interferenci obou plánů. Věci musely mít líc a rub, divák měl vidět svět ze dvou stran. Nejprve to byli klauni, kteří měli otočit svět naruby a provádět degradaci vznešenosti, ale postupně Brecht tuto metodu propracoval a rozšířil i nad rámec komična k hlubší kritické demytologizaci a k jakési nepsané povinnosti jeho herce i diváka dialekticky myslet.*“<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, s. 24-25. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.

<sup>10</sup> BROCKETT, OSCAR G. *Dějiny divadla*, s. 604. Praha: NLN, 1999. ISBN 80-7106-364-9.

<sup>11</sup> ...nové pojetí diváka jako pozorovatele, aktivního, poznávajícího, hodnotícího a rozhodujícího se k proměně životní reality. Divákův postoj se stal pro Brechta východiskem i konečnou stanicí epického divadla. On rozhodoval o smyslu divadla, které se mělo stát zábavou a školou kritického myšlení. Jeho vzory a modely hledal Brecht ve sportovním utkání, kabaretu, cirkuse, pouličních událostech a líbilo by se mu divadlo kuřáků s divákem, který nejprve pozoruje a poté vášnivě diskutuje o tom, co mu předvádějí herci. In: HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, s. 170. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.

<sup>12</sup> HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, s. 172. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.

Odtud byl již jen krůček k Brechtovu pedagogickému divadlu. K účelu divadla-školy se používaly různé techniky, jakými byl přechod z jedné role do druhé pomocí gestického náznaku (a později rozpracované metody sociálního gesta), rozdvajování postav apod. Postupně se z těchto technik, jimiž musel herec dokonale vládnout, vypracovala metoda zcizování. Ale zcela v zásadách hravosti divadla, kterou Brecht prosazuje, je i zcizování dialogem mezi hercem a divákem, nikoli hereckým monologem. Hra herce má mít vždy přesah z jeviště do hlediště.

Tyto dvě základní, protichůdné teorie herectví determinovaly vývoj herecké tvorby po celé 20. století. Stanislavskij i Brecht měli velké množství pokračovatelů, žáků, glosátorů a kritiků a ať už se teorie herectví opírá o jakoukoli metodu, je jisté, že obecná metoda ani nemůže existovat. Jistě, jsou zde celé učebnice přesných návodů, jak být hercem japonského divadla *nó*, jak se stát mistrem *kabuki*, jak dosáhnout virtuozity v pekingské „opeře“ *t'ing-si*, ale mluvíme-li v této práci o herci a herectví, máme na mysli typ západního herce, linii herectví, jež se vyvíjela na základě napodobování (mimesis) a hravosti od antiky po dnešek. A pro takové divadlo ještě nikdo ucelený návod nese-psal.

### 1.3 Herecké školy

Herec se připravuje na svou profesní dráhu na uměleckých školách. Obecně rozlišujeme v České republice následující typy hereckých škol:

střední konzervatoř,  
vyšší střední odborná herecká,  
vysoká škola.

Střední konzervatoře jsou v Praze (Pražská konzervatoř, Konzervatoř a vyšší odborná škola Jaroslava Ježka, Mezinárodní konzervatoř Praha), Brně (Konzervatoř Brno) a Ostravě (Janáčkova konzervatoř) – na těchto školách budoucí herci studují hudebně dramatické umění. V Praze, kromě Konzervatoře Jaroslava Ježka, je vyšším stupněm škol herectví ještě Vyšší odborná škola herecká Praha (3leté obory herectví a moderování, resp. herectví s loutkou). Ve Zlíně potom Zlínská soukromá vyšší odborná škola (hudebně dramatické umění – 3 roky studia). Nejvyšším stupněm



vzdělání v herectví jsou dvě vysoké školy, a to v Praze Akademie múzických umění – Divadelní fakulta (DAMU) a v Brně Janáčkova akademie múzických umění (JAMU).

Absolventi získají po čtyřech letech studia na konzervatoři a složení maturitní zkoušky středoškolské vzdělání, následně mohou pokračovat dvouletým absolutoriem, po kterém získají podle nejnovější legislativy titul DiS. (diplomovaný specialista). Vyšší odborná škola uděluje po úspěšném ukončení studia taktéž titul Dis. Akademický titul bakalář umění (BcA.) po třech letech studia, resp. magistr umění (MgA.) po dokončených čtyřech (obory režie a dramaturgie jsou pětileté) letech studia, obhájení diplomové, resp. bakalářské, práce a úspěšném složení státní zkoušky udělují vysoké školy JAMU a AMU.<sup>13</sup>

#### **1.4 DAMU – Katedra alternativního a loutkového divadla**

V naší práci se budeme věnovat právě studiu herectví na DAMU. Divadelní fakulta nabízí vzdělání v oboru herectví na dvou katedrách – činoherní, resp. Katedře alternativního a loutkového divadla. Nároky na uchazeče u uměleckých oborů zahrnují talentové dispozice, psychofyzické předpoklady pro studium oboru (nezbytné pohybové a hlasové dispozice) a osobní tvůrčí schopnosti, schopnost kolektivní kreativity a týmové spolupráce, představivost a fantazii jako hlavní předpoklad pro profesi, potřebu sebevyjádření uměleckou tvorbou. Uchazeč musí být vzdělán na úrovni maturity a musí projevit základní orientaci v divadelním a kulturním dění. Přijímací zkoušky jsou vícekolové, vyřazovací. U všech oborů je hodnocení individuální s pomocným bodovacím systémem – bodování je pouze orientačním vodítkem, přijímací komise vychází především z celkového výkonu uchazeče a při konečném výběru je posuzován celkový dojem a vhodnost zařazení adepta do konkrétního kolektivu uchazečů.<sup>14</sup>

Jak vidno, jedná se o celý blok vlastností a dovedností, jež musí uchazeč o herectví mít a prezentovat. Zároveň je velmi důležitým faktorem přijetí ona schopnost pracovat v týmu a „hodit“ se do vznikajícího kolektivu. Ročníkový vedoucí, jenž otevírá nový

---

<sup>13</sup> MŠMT. *Školský zákon*. [online]. © 2006-2012 [cit. 2013-03-02]. Dostupné z: <http://www.msmt.cz/dokumenty/skolsky-zakon>

<sup>14</sup> DAMU. *Obecné informace o přijímacím řízení*. [online]. © 2007-2013 [cit. 2013-01-22]. Dostupné z: <http://www.damu.cz/pro-uchazece/basic/obecne-informace-o-prijimacim-rizeni>

ročník, se snaží vybrat a sestavit takový kolektiv, jaký spolu bude moct žít, studovat a tvořit celé čtyři roky. O tom, že je to nelehká a velmi důležitá práce, zdá se, nemůže být pochyb. Tři roky spolu budou studenti trávit celé dny – individuální hodiny zpěvu a hlasové výchovy, lekce akrobacie, tance, baletu, scénického tance, dialogického jednání, animace předmětů a loutek a zejména herecký ateliér, kde se všechny nabyté vědomosti a dovednosti komplexně zužitkují (nesmíme zapomenout na teoretickou výuku dějin divadla a herectví, divadelní pojmologie a studium dramatických textů), to je náplň oněch tří let. Časová náročnost je z uvedeného výčtu zřejmá a nezřídka se zkouší i o víkendech. A to vše probíhá většinou ve velmi těsném a uzavřeném kolektivu, kam si každý nosí své osobní problémy, a přesto by se měl kolektivu podřídit a cele se dát jemu i tvůrčímu procesu. V posledním, čtvrtém ročníku, se vše dosavadní spojí v jevištní praxi v divadle DISK – divadle, kde se prezentují v rolích herci, již prošli vzdělávacím procesem herectví. Tímto, již vpravdě divadelním procesem, se zatímni student připravuje na svůj vstup do opravdového divadelního bytí.

Hovoříme-li o Katedře alternativního a loutkového divadla, nesmíme zapomenout na její specifčnost – je to jediná odborná škola (navíc akredituje nejvyšší možné vzdělání) u nás, jež si klade za cíl důraz na práci s loutkou a využití alternativních divadelních směrů. Co je a co není alternativní, je předmětem bádání, jež tato práce nemá za cíl, my se budeme držet vymezení, že alternativní je to, co je alternativou ke klasickému činohernímu divadlu. Tedy všechny pohybové, gestické, scénicky specifické směry, jež se rozvíjejí během tzv. Druhé divadelní reformy, tedy od 60. let 20. století. Dnešní divadelní praxe nepoužívá žádnou jednotnou teorii herectví, ani jediný herecký styl, a proto je výhodné využít školních let a akademie samotné jako jakési laboratoře, kde by se různost stylů prolínala opět v jiném kontextu. A proto je důležité, aby kolektiv studentů byl pestrá směsicí různých osobností, a přitom nebyl jen náhodným setkáním individualit, jež nejsou schopny spolupracovat, učit se vzájemně od sebe sama i od druhých, ovlivňovat se a dávat. Podle Lecoqa (francouzského herce a pedagoga) by žáci měli ve škole hledat kolektivní senzibilitu. Vzorem pro ni mu byl antický chór, a není náhodou, že všechno, co je divadlo, už tu kdysi v antice bylo a my se jen znovu snažíme o totéž jen jinými prostředky.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, s. 125. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.

### 1.4.1 Divadlo jako laboratoř sociálních vztahů

Spojení divadlo jako laboratoř sociálních vztahů (ale i sociální vztahy v divadle), které užívá Kotte ve svých esejích, nabývá na významu již ve škole, kde studenti v rámci svých prvních divadelních experimentů v takové „laboratoři“ musí fungovat. Laboratoři je zde ateliér, ve kterém studenti tráví většinu svého času. Během každodenní komunikace se mezi jednotlivými členy této malé skupiny utvářejí sociální vztahy. Tyto vztahy jsou determinovány nejen na základě osobního setkávání, ale samozřejmě i vypjatými situacemi (emočně vyhocenými) během zkoušení.

Naplno se tato teorie o sociálních vztazích naplňuje před divákem, kdy se nám spolu prolínají vztahy na jevišti mezi dramatickými postavami, zároveň nedílnou součástí, jež ovlivňuje průběh hry, jsou vztahy mezi herci (o vztahu herce k jeho postavě nemluvě) a samozřejmě vzniknuvší vztahy mezi diváky a postavami, resp. herci a naopak.<sup>16</sup> Již od prvních hereckých ateliérů se tedy student herectví dostává do sítě vztahů, a to nejen ke svým kolegům, ale zejména k sobě samému. Je jistě nabíledni, že nutné otevírání se s sebou nese spoustu náročných úkolů, jež se musí splnit, a spoustu překážek, které se musí na cestě k divadlu zdolat. A proto se mezi ročníkovými kolegy, po tom všem, čím si každý z nich během studia projde, rodí velmi spletité a naprosto specifické vazby. Někdy je potom těžké fungovat v reálném životě, když neustále žijete, tvoříte a pracujete v jakési ostrovní opuštěnosti a stáváte se součástí nereálna. „*Umění, především umění scénické, je vlastně bdělým snem nabízejícím nám přesahy našeho každodenního, běžného života.*“<sup>17</sup> I v tom by ale člověku měla jeho Alma mater pomoci právě v posledním, 4. ročníku, si studenti mohou jaksi „na půl cesty“ vyzkoušet, co je čeká, až opustí ochranné zdi fakulty.

---

<sup>16</sup> Srv. „(...) dnes publikum hledá v divadle právě jeho specifika, méně už vyprávěný „příběh“ – opačně než při konzumaci médií. Divadlo se cení, protože nabízí přímý vztah mezi lidmi – bez oddělovací obrazovky nebo plátna, i když se tyto prostředky někdy v produkci používají. Herci i diváci chtějí zakusit vztahy mezi lidmi „live“, přezkoumat konvence a odlišit se od jiných skupin společnosti. Přes všechny nebo právě kvůli všem technickým nabídkám, které je možné používat doma, se divadlo stále zakládá na prastarém uspořádání, na živoucí laboratoři sociálních vztahů.“ In: KOTTE, A. *Divadelní věda*, s. 129. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-019-9.

<sup>17</sup> ŠÍPEK, J. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*, s.14. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-035-9.

## 2 PŘEKÁŽKY A DEZILUZE ABSOLVENTA KATEDRY ALTERNATIVNÍHO A LOUTKOVÉHO DIVADLA PŘI VSTUPU DO PRAXE

Z oboru herectví na Katedře alternativního a loutkového divadla se profilují herci, kteří dokáží obstát v tvrdé konkurenci, a to zejména proto, že jsou na tento boj po celé čtyři roky systematicky připravováni a jejich zbraněmi jsou tedy posléze zúročený talent a titul magistra umění, jenž by měl otevřít brány divadel a takto vybaveného absolventa herectví přijmout s otevřenou náručí. Proč tomu tak není? Na tuto otázku se dá jistě odpovědět mnohými způsoby, my se zaměříme na to, s čím se jako s první překážkou čerstvý absolvent vypořádává – totiž najít práci.

### 2.1 Vstup do praxe

Prvním nepříjemným rozčarováním je fakt, že divadla nečekají s otevřenou náručí na absolventa umělecké školy, a je skutečně velkým štěstím a souhrou náhod (a známostí), že herec dostane práci. V České republice je zhruba 300 amatérských souborů a sdružení, ve kterých působí poloprofesionálové a profesionálové, a 13 „kamenných“ divadel, která se profilují jako loutková.<sup>18</sup> Jen v samotné Praze jsou to Minor, Buchty a loutky, Divadlo Spejbla a Hurvínka a Říše loutek – to jsou čtyři dominantní scény, ovšem Buchty a loutky tvoří generační soubor okolo Marka Bečky, Spejbl a Hurvínka jsou uzavřenou společností a Říše loutek se drží svého již velmi letitého souboru. Zbývá nám tedy profesionální loutková scéna Hlavního města Prahy, zřízená jeho Magistrátem, Minor.

Absolvent může samozřejmě oslovit i ostatní loutková divadla v republice. Ale tam není situace o moc lepší – a navíc, pokud se stane, že divadlo herce angažuje, nastává řešení otázky, kde v novém městě bydlet – většina divadel nabízí ubytování v divadelních bytech. Jsou to malé bytové jednotky, často jsou součástí budovy daného divadla, a umožňují bydlení za cenově výhodných podmínek. Tak tomu je například v plzeňské Alfě, v libereckém Naivním divadle, či v brněnské Radosti. Takové řešení je

---

<sup>18</sup> UNIMA. *Adresář loutkových divadel v České republice*. [online]. © 2013 [cit. 2013-02-02]. Dostupné z: <http://unima.idu.cz/cs/adresar-loutkovych-divadel-v-ceske-republice>

ale skutečně velmi vzácné a vychází zejména z osobní zainteresovanosti obou stran, tedy na základě známosti, kdy umělecký šéf divadla ví, že šikovný student končí školu, chvíli ho pozoruje a posléze osloví s nabídkou spolupráce.

Většina absolventů ale hledá uplatnění mimo stacionární divadla – zejména v generačně souznících uskupeních, jako tomu je například v divadle Letí, které vzniklo jako generační výpověď absolventského ročníku KALD 2005 (vedoucí ročníku Miroslav Krobot), dosud působí a inscenuje hry současných, především ruských, autorů.<sup>19</sup>

### 2.1.1 Angažmá

Podívejme se konkrétně, jak vypadá běžný provoz v divadle Minor. Divadlo Minor již nemá vlastní soubor a herce si do jednotlivých představení vybírá na základě přání režiséra. Mladý absolvent KALDu přejde v ideálním případě ze svého hájeného území čtvrtého ročníku v divadle DISK na prkna profesionálního divadla. Odhlédneme-li od faktu, že ročník absolvuje v průměru deset loutkoherců, je nanejvýš nepravděpodobné, že by se každý rok uvolnilo být jen jedno místo v hereckém souboru divadla. Jak jsme již uvedli, Minor nemá stálý soubor, a tak se ptáme, jaké má absolvent možnosti v získání práce? Jistě tu nějaké jsou.

Nejprve je to vůbec způsob, jakým se absolvent dozví o chystaném projektu. Pokud by se tato informace dávala na vědomí, například formou vyhlášení konkurzu na roli, přímo na škole či na veřejně dostupných zdrojích, situace by se značně zpřehlednila a zjednodušila. Ovšem, přiznejme si, že takových konkurzů je vypisováno velmi málo, jsou-li vůbec nějaké. A tak se čerstvý absolvent dostává do krutého soukolí tvrdého světa divadelního, aby pochopil, že ten poslední ročník na fakultě byl vskutku snem a nezbyvá, než se probudit a vzít osud do vlastních rukou. Stát se obíhačem konkurzů a doufat (a snít), že snad jednou někdy někde se objeví něco, kde bude moci nabyté znalosti a dovednosti zúročit.

Podívejme se na situaci, kdy absolvent získal místo v souboru divadla. To bylo do roku 2010 možné i v Minoru – byl zde soubor v počtu asi 16ti herců, různě generačně

---

<sup>19</sup> CENTRUM SOUČASNÉ DRAMATIKY. *O nás*. [online]. © 2010 [cit. 2012-12-15]. Dostupné z: <http://www.divadlo-leti.cz/csd/static/about>

i profesně namíchaný. Oním - profesně - máme na mysli, že každý jedinec je osobnost a jako taková není unifikovaným vzorkem – produktem herecké školy. Talent je velmi široký pojem a graf jeho rozvíjení se nedá zakreslit jednoduchou přímkou čarou. Jak píše Milan Lukeš ve své eseji nazvané *Herectví a sebe prezentace*: „*jeden adept herectví se chce zveličit, stát se hrdinou, druhý naopak touží být směšný, aby lidi pobavil.*“<sup>20</sup> Jeden herec je lepší zpěvák, druhý zase tanečník, jeden přednáší nádherně poezii, zatímco druhý vyniká v civilním projevu, jednomu loutkáři ožije v ruce maňásek, druhý dává přednost marionetám. Kolik disciplín, tolik závodů. Kolik herců, tolik osobností. A najednou se do skupiny dostane nový člen. Nový herec, nová osobnost.

Osobnost herce přechází ze školní skupiny do skupiny pracovní. Nadto je potřeba zdůraznit, že přechází právě osobnost, a to mezi jiné osobnosti. Navíc ze svého hájeného školního území do divokých vod konkurenčního pracovního prostředí, a že se boj o roli stává někdy bojem skutečně ostrým, netřeba psát. To za nás ve většině případů obstarává bulvární tisk. Mladý herec, absolvent prestižní Akademie, je tedy konfrontován praxí. Někteří z kolegů ho okamžitě přijmou a provedou ho na cestě poznání k první opravdické roli, jiným bude zcela lhostejným a jistě se najdou i tací, kdo budou umět onu cestu dost znepríjemnit. V Minoru, a to je třeba zvýraznit, panuje, na divadelní poměry, nezvykle přátelská a vstřícná atmosféra.

Bylo kdysi snahou katedry spolupracovat s Minorem úžeji, tak aby si studenti v rámci školního systému ozkoušeli i praktický provoz divadla. Vznikla tak například inscenace *Sedmero krkavců* a *Píseň písni*. Projekt se ovšem z provozně ekonomických důvodů neujal, také s odkazem na to, že repertoárové divadlo musí využívat své herce a studenti mají přece svůj DISK, kde praktické znalosti a dovednosti získají.

---

<sup>20</sup> LUKEŠ, M. *Divné divadlo našeho věku*, s.169. Praha: Svět a divadlo, 2008. ISBN 978-80-254-3700-1.

## **3 UVEDENÍ, CHARAKTERISTIKA A ROZDĚLENÍ SOUDOBÉHO DĚTSKÉHO DIVADLA**

Nejprve musíme definovat, co to je dětské divadlo. Vycházíme-li z dělení divadla na „dětské“ a „dospělé“, mluvíme v intenci věku diváka. Kdo je dětský divák? Čím se liší dětský divák od dospělého? Jak se liší představení určená dětem, resp. dospělým? Je hraní pro děti jiné, než hraní pro dospělé? Otázek je mnoho a my se pokusíme na alespoň některé z nich odpovědět.

Dětským divadlem často rozumíme divadlo loutkové, ale to má v naší tradici mnohem delší historii a bývalo divadlem vícegeneračním. To, že se loutky staly médiem dětského divadla, souvisí především s novou loutkářskou vlnou na přelomu 40. a 50. let 20. století, kdy k nám dorazil trend sovětského chápání divadla pro děti a mládež dle vzoru Sergeje Vladimiroviče Obrazcovova. Jeho režijní, herecké a pedagogické postupy velmi ovlivnily Jana Malíka a následně celou koncepci dětského, teď již výhradně loutkového divadla.

### **3.1 Dělení dle věku diváka**

Podle věku diváka rozdělujeme divadelní představení na

mateřinky – cílovou skupinou je divák ve věku 2 – 6 let,

mladší školní věk - divák 6 – 10 let,

starší školní věk – divák 10 – 15 let,

mládež – divák 15 – 18 let,

dospělí – divák nad 18 let.

Z tohoto rozdělení je patrné, jak velkou škálu diváctva musí dětské divadlo uspokojit. A nemusíme nahlížet do odborných příruček, aby nám nebylo jasné, že tříleté dítě chce a zaujme je něco diametrálně odlišného než 16ti letého studenta gymnázia či 14ti letého učeně.

Zároveň se v programu divadel pro děti setkáváme se dvěma odlišnými tendencemi - jednak se tu hrají ranní představení výlučně pro školní děti a mládež a druhák inscenace pro veřejnost, které navštěvuje celá rodina. Naprosto odlišnými způsoby

reagují na představení děti, pokud mají kolem sebe svou sociální skupinu spolužáků, a jiné postoje zaujímají v případě, kdy kolem sebe mají skupinu rodinnou.

Podíváme-li se na specifika dětských představení blíže, musíme vycházet z výše uvedeného rozdělení, tedy jak působí divadlo na diváka tříletého, šestiletého, desetiletého a dospívajícího. Podle Kateřiny Fixové (dramaturgyně dětských představení) je pro dětského diváka důležitý buď příběh nebo výprava. Nikdy obojí najednou – to dětská hlava nedokáže v daném okamžiku vstřebat. Čím je dítě starší, tím víc se do popředí dostává příběh samotný a výprava jen vhodně doplňuje režijní záměr. Naopak malé dítě se nechá raději unášet svou fantazií - na základě impulsů, jež mu dá divadelní hra, samo začne rozvíjet a tvořit vlastní příběhy ve vlastních světech. Divadlo se tedy snaží tomuto faktu vyhovět a mateřinky nejčastěji postaví na naprosto primitivním příběhu (nejčastěji putování hlavního hrdiny) s fantazií rozvíjející výpravou. Trendem je stavět inscenace interaktivní, kde ovšem ona interaktivita nespočívá pouze v tom, že herec klade otázky, na něž má být odpovězeno, ale představení jako celek vyžaduje aktivní účast diváka na něm (zpěv písničky, rytmizace, spoluúčast na vývoji děje či pomoc s výrobou scény či loutek tak, aby vše sloužilo právě prožívanému).

Důležitým faktorem je také délka představení. Ta se s věkem prodlužuje, stejně jako se prodlužuje čas, kdy je divák schopen pouze sedět a sledovat, co se před ním na jevišti děje. Ideální délkou mateřinky je inscenace trvající půl až tři čtvrtě hodiny. Déle neudrží pozornost ani to nejhodnější dítě ze všech. Obzvláště v současné době, kdy je značná část dětí hyperaktivních a vlastně ani nedokáží v klidu sedět. Ačkoli se to nezdá, je skutečně velkým uměním režiséra zmáčknot svůj umělecký záměr do 30ti minut.<sup>21</sup>

Ze všech výše uvedených důvodů je patrné, že udělat kvalitní představení pro velmi náročného dětského diváka má svoje zákonitosti a úskalí. Navíc jsme tu ještě nezmínili nejdůležitější faktor, kterým je osobnost diváka samého. Dospělý, když se mu představení nelíbí, s největším sebezapřením přečká do pauzy a odejde (ti otrlejší odejdou v tichosti během hry, snažíce se co nejméně obtěžovat), dítě, když se mu něco nelíbí, dá své emoce okamžitě najevo, a tak jsme byli nejednou svědky urputného boje

---

<sup>21</sup> Délka představení navíc není pouze problémem uměleckým, nýbrž i ekonomickým – vysvětlíte rodině, že za vstupné, jež zaplatili, bude představení trvat „pouze“ půl hodiny. Některá divadla se snaží tedy čas strávený v jeho prostorách ozvláštnit různými aktivitami – dílnami, studií či hrou zábavou. Cílem je nabídnout bohatý a vyvážený program, jenž zajistí, že všichni budou odcházet spokojeni a zase se vrátí.



herců o přízeň a pozornost, zatímco dětský divák řičel, křičel, dupal a všelijak jinak se hlasitě vyjadřoval. Studie o dětském divákovi by jistě stála za pozornost, to však není cílem naší práce. Uvedené skutečnosti pouze nastiňují, čemu herec v dětském divadle čelí.

### 3.2 Dětské divadlo nejsou jen loutky

Doposud jsme se hovořili pouze o divadle loutkovém, jež se často (a mylně) definuje jako divadlo dětské. Přitom dětským divadlem rozumíme, jak jsme se již zmínili výše, divadlo určené dětem.

Již od poloviny 20. století se plnohodnotnou součástí divadla stávají různé alternativní směry herectví a divadelnictví vůbec. V divadle se kromě klasického činoherního modelu začínají prosazovat i různé syntézy stylů.<sup>22</sup> S velkým rozvojem filmu se tak setkáváme s promítáním a filmovými sekvencemi v inscenacích, do původně čistě hereckého stylu začínají pronikat tanec, pantomima, akrobacie, fyzické jednání, a samozřejmě již zmíněné loutkářské techniky – masky, stíny, asijské styly herectví, nadloutky, obří objekty se speciálním voděním, mechanické a elektronické loutky etc. Všechny tyto fúze se samozřejmě uplatňují i v představeních určených dětem. A je to zcela pochopitelné – ve zrychlující se době, kdy se vše velmi rychle střídá, ve filmech vítězí akční sekvence, by strnulé divadlo nemohlo získat svého diváka. A tak i tady je třeba zrychlovat a zejména rozšiřovat pole umění a zájmu. Máme tím na mysli, že dnes se divadlo už stěží obejde bez komplexně schopných tvůrců. Proto vznikají soubory, kde se do popředí dostává herec-akrobat, loutkář, tanečník, muzikant.

V 90. letech 21. století tedy vstupují na českou scénu dynamické tvůrčí skupiny, které hrají nejen pro dospělé, ale i pro děti. Mezi jinými jsou to Buchty a loutky, které nyní našly svou domovskou scénu ve studiu Švandova divadla v Praze, jihočeské Continuo – jejich performence na chůdách a šálách jsou show (z velké části díky modernímu lightdesignu) pro všechny generace, českobudějovický Kvelb s drobnými příběhy na monumentálních chůdách z lešenářských trubek, Divadlo bratří Formanů

---

<sup>22</sup> Kotte se k mísení stylů vyjádřil právě ve smyslu odrazu 20. století v divadelní tvorbě – a co jiného je divadlo než odraz doby, ve které vzniká? „*V kombinaci různých postupů prezentace, reprezentace a předvedení/výrazu se herectví podle Baumbachové prokázalo jako zaujetí určitého postoje k lidské existenci, stejně jako specifický způsob lidského chování samotného.*“ In: KOTTE, A. *Divadelní věda*, s. 119-120. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-019-9.

s nezaměnitelnou poetikou her na jejich divadelní lodi Tajemství, spolek ANPU, jenž se výrazně soustřeďuje na pohybové divadlo a loutky, královehradecké DNO, s výraznou příběhovostí a důrazem na improvizaci, a v neposlední řadě La Putyka a jejím přínosem nového cirkusu do českého prostředí. Uvedli jsme zde několik z výrazných skupin a společností, jež ve svém programu mají hry postavené právě na syntéze různých divadelních a hereckých stylů, jedná se většinou o generační soubory seskupené kolem jedné, dvou vůdčích osobností.

### **3.3 Divadlo Minor – historie a současnost**

Před 2. světovou válkou hrálo v tehdejší Československu pouze jediné profesionální loutkové divadlo, a to Divadlo Spejbla a Hurvínka. To bylo založeno v r. 1930 v Plzni loutkářem a divadelníkem Josefem Skupou a v roce 1945 přesídlilo do Prahy. V souvislosti s Divadelním zákonem (1948), jímž bylo rozhodnuto o vzniku profesionálních oblastních divadel, je vytvořena síť profesionálních loutkových scén. 27. září 1949 zahajuje svou činnost Ústřední loutkové divadlo (ÚLD). Tato instituce byla zřízena jako hlavní organizační a hospodářské centrum vznikající sítě profesionálních loutkových divadel. Pobočkami pražské scény se stala nově ustanovená divadla v Brně, Českých Budějovicích, Kladně a Liberci. Vzhledem k neudržitelnosti a ekonomické nepromyšlenosti byla tato divadelní síť zrušena a roku 1951 se pobočky osamostatnily. Během následující let vznikaly postupně další divadelní loutkové scény.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> *Česká divadla - Encyklopedie divadelních souborů*, s. 295-297. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

**Tabulka 1: Profesionální loutková divadla v sezoně 2005 – 06**

<b>Divadlo</b>	<b>Sídlo</b>	<b>Začátek činnosti</b>
Divadlo Spejbla a Hurvínka	Praha	1945
Divadlo Lampion	Kladno	1949
Loutkové divadlo Radost	Brno	1949
Malé divadlo	České Budějovice	1949
Naivní divadlo	Liberec	1949
Divadlo loutek	Ostrava	1953
Divadlo Drak	Hradec Králové	1958
Divadlo Alfa	Plzeň	1961
Divadlo rozmanitostí	Most	1987
Divadlo Minor	Praha	1991 (pokračovatel ÚLD, založeného 1949)
Buchty a loutky	Praha	1991
Studio dell'arte	České Budějovice	1995

Zdroj: *Ottova encyklopedie Česká republika 2 Kultura a umění*, s.694. Praha: Ottovo nakladatelství, 2006. ISBN 80-7360-456-6.

ÚLD sídlilo v budově zrušeného Divadla mladých pionýrů (původně Kleine Bühne) na tehdy Gorkého, dnes Senovážném náměstí. Prvním uměleckým vedoucím se stal Jan Malík, vůdčí osobnost amatérského loutkářství, který již za okupace připravoval program profesionalizace nejvyspělejších loutkářských scén. Malíkova koncepce (do roku 1958 výhradní režisér ÚLD) usilovala o vybudování reprezentativní scény velkého stylu, která by prokázala rovnoprávnost loutkového divadla s jinými divadelními druhy. Po návštěvě ruského divadla Sergeje Obrazcova v roce 1948 se inspiroval ruskou divadelní školou a jako první u nás použil do té doby u nás neužívané spodové loutky, tzv. javajky. Jejich pohyb je oproti marionetám mnohem iluzivnější, a to vyhovovalo snaze o dokonalý realistický jevištní obraz. Pod vlivem ÚLD se javajky prosadily téměř

ve všech profesionálních loutkových divadlech a určovaly podobu českého loutkářství 50. let.<sup>24</sup>

V 60. letech začali v ÚLD působit i jiní režiséři, kteří přinesli nové, poetičtější postupy. Byli jimi Jiří Filipi (od r. 1967 po Malíkovi ředitelem), Jiří Jaroš či Zdeněk Červený. Díky jejich novým impulzům si ÚLD sice udržuje standart, ale postupně přichází o vedoucí postavení. Navíc slibný vývoj přerušila pětiletá rekonstrukce budovy (1970 – 1975) a produkce se tím omezila na mateřinkové inscenace uváděné na pobočné scéně Sluníčko (založena 1960). Ve druhé polovině 70. let určuje směřování divadla režisér Karel Brožek, akcentující hudební a výtvarný plán inscenací a jejich emotivní působivost až k expresivním polohám obřadného divadla. V letech 1980 – 1984 byl ředitelem J. Jaroš, jehož poetika využívající mimoliterární a mimoslovní prostředky, posilovala metaforičnost jevištní akce. Během této doby se režisérům (Brožek, Jaroš, Henke) podařilo vyvést sbor z předchozí izolace a obnovit jeho uměleckou prestiž.<sup>25</sup>

Za ředitele Tomáše Engela (1984 – 1990) se radikálně proměnila programová koncepce a ÚLD se otevřelo nejružnějším stylům a osobnostem. Tvorba divadla se zároveň konfrontovala s významnými inscenacemi jiných, nejen loutkových divadel. 1990 nastoupil do funkce ředitele a režiséra Karel Makonj, který navázal na předchozí trend, zejména v pojetí herectví, tedy kladení důrazu na osobnost a profesionalitu loutkoherců. V široké škále inscenací pro nejmenší děti až po dospělé diváky akcentoval závažná témata lidské existence. Makonj mobilizoval scénické prostředky, aby jejich syntézou a konfrontací vedl diváka za svět empirické zkušenosti. Inscenační realizace se však vyznačovaly kolísavou úrovní. 1998 vystřídal K. Makonje ve funkci ředitele Zdenek Pecháček, který jím je dodnes.

V létě 1999 byla budova divadla, jež dlouhá léta sloužila též jako sídlo generálního sekretariátu UNIMA<sup>26</sup> a 1969 se v ní konal světový kongres této mezinárodní

---

<sup>24</sup> *Česká divadla - Encyklopedie divadelních souborů*, s. 295-297. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

<sup>25</sup> *Česká divadla - Encyklopedie divadelních souborů*, s. 295-297. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

<sup>26</sup> UNIMA (UNion Internationale de la MARionette) – Mezinárodní loutkářská unie - je mezinárodní nevládní organizace, přidružená k UNESCO sdružující lidi z celého světa, kteří přispívají k rozvoji loutkářského umění a staví toto umění do služeb humanitních hodnot, jako jsou mír a vzájemné porozumění mezi národy bez ohledu na rozdílnost jejich ras, politického či náboženského přesvědčení a kultury, v souladu s uznáním základních práv člověka, tak jak jsou definována ve Všeobecné deklaraci lidských práv Spojených národů 10. prosince 1948; tolik Preambule. Založena 20.května 1929 v Praze v divadle Říše loutek. V současné době má UNIMA přes 10.000 členů z 90 zemí a sdružuje 53 národních středisek.

loutkářské organizace, v rámci rekonstrukce Slovanského domu zbořena. Po dobu nezbytné adaptace někdejšího kina Skaut ve Vodičkově ulici, které bylo Minoru přiděleno jako nové působiště, poskytla pro jeho představení Městská divadla pražská dopolední a odpolední termíny v divadle Komedie.<sup>27</sup>

V letech 2000 - 2001 se rekonstruuje prostor ve Vodičkově ulici. Náročný projekt Atelieru a. T. D. získal Cenu primátora hl. m. Prahy za nejvydařenější rekonstrukci a obdržel i prestižní titul Stavba roku 2002 „za vytvoření ojedinělého prostoru pro kulturní aktivity dětí se zřetelem k náročnosti rekonstrukce dříve zdevastovaného starého kina“. Od roku 2011 je přístupná celé rodině adaptovaná pasáž, kde je divadelní pokladna, obchod divadla Minor a sál, v němž jsou instalovány interaktivní výstavy. Celá pasáž je vytápěna a probíhají zde doprovodné akce divadla jako jsou oslavy Mezinárodního dne dětí, vánoční jarmark, festival rodinných divadýlek, karneval apod.

Divadlo bylo slavnostně otevřeno 6. prosince 2001 premiérou inscenace do 15 let nepřístupných košilatých pohádek Josefa Štefana Kubína Voda čerstvosti, kterou se souborem připravil tvůrčí tandem z plzeňského Divadla Alfa Pavla Vašíčka (dramaturgie) a Tomáše Dvořáka (režie). Tím se započala nová éra divadla, jež se i nadále hlásí k odkazu loutkářské tradice, ale představení pro dětského diváka se posouvají dál. Již se nejedná o iluzivní, čistě kukátkové inscenace, ale jde především o snahu kombinovat, experimentovat, šokovat (ne vždy se tyto pokusy setkají s kladnými ohlasy) a zaujmout dětského diváka. V dnešním přetechnizovaném světě, kdy už není podstatné ono „existují“, ale spíše to, co se představuje v médiích – televizi, tisku a na internetu, je stále těžší diváka do divadla přitáhnout. Profiluje se proto nyní nikoli jako dětské divadlo, ale jako divadlo pro celou rodinu. To s sebou ovšem nese další nároky na inscenace – zaujmout jak děti, tak jejich dospělé je někdy tvrdým oříškem.<sup>28</sup>

Divadlo disponuje v současné době dvěma scénami – Velký sál, který pojme až 226, a Malou scénou pro 80 diváků. Dramaturgie divadla se snaží o uvádění titulů pro celou rodinu, přičemž na Malé scéně se inscenují mateřinky - v současné době oceněné inscenace Bruncvík a lev (režie J. Jirků; 4 hlavní ceny na Skupově Plzni 2008), Z knihy džunglí (režie J. Adámek; několik cen z Mateřinky 2007, Hlavní cena z polského Mezinárodního festivalu loutkového divadla v Bielsku-Bialé 2010, Cena Alfréda

<sup>27</sup> Česká divadla Encyklopedie divadelních souborů. Divadelní ústav, Praha 2000, s. 295-297

<sup>28</sup> Česká divadla Encyklopedie divadelních souborů. Divadelní ústav, Praha 2000, s. 295-297

Radoka za rok 2007 pro Kristýnu Täubelovou – scénografie) a O Malence (Mateřinka 2005, cena za hudbu), dále Psina (režie A. Vynohradnyková), O pejskovi a kočičce (režie E. Nosálková) a nejnovější Ryba (režie M. Tichý).

Ve Velkém sále úspěšné vánoční představení Vánoce aneb Příběh o narození (režie J. Jirků), výpravná inscenace Klapzubova jedenáctka (režie Petr Forman), oceněný Kabaret Tlukot a bubnování (režie J. Jirků; Cena ERIK 2002 – festival Přelet nad loutkářským hnízdem), Hon na Jednorožce (režie J. Jirků; Skupova Plzeň 2010 – hudba) a Můj atlas světa (režie J. Adámek; Skupova Plzeň 2012). Dále jsou k vidění interaktivní inscenace Moje první encyklopedie (režie J. Adámek), projekt A cirkus bude!? ve spolupráci s cirkem La Putyka (režie R. Novák), mateřinková feerie Broučci (režie J. Jirků), bubenická show Bubny v Minoru (režie J. Jirků), Kainarova Zlatovláska (režie K. Žiška) a rockový pohádkový koncert Perníková chaloupka (režie J. Vašíček), který byl složen a nastudován speciálně pro festival Struny podzimu dětem.

V letním období hraje divadlo také pod širou oblohou – tradičně na přelomu srpna a září otevírá novou sezónu na nádvoří Novoměstské radnice. V posledních letech se zde hrál Bruncvík a lev. Představení Pojízdný lunapark Schworz vzniklo přímo pro příležitost nejruznějších venkovních aktivit, jako jsou festivaly a přehlídky, a hraje se na korbě funkčního nákladního automobilu. A cirkus bude!? hostoval v šapito cirku La Putyka na Letné.<sup>29</sup>

Jak je vidět z výčtu inscenací, předkládá divadlo Minor pestrou nabídku, ze které si může vybrat opravdu každý. Ve spojení s využitím všech prostor divadla (včetně pasáže) tak nabízí celé rodině možnost strávit společný čas.

### **3.4 Kašpárek v rohlíku**

Kromě tradičních představení z nabídky programů nejruznějších divadel vznikají i samostatné projekty. V současnosti je nejvýraznější asi počín českobudějovického Malého divadla, jež vytvořilo úspěšnou show v režii Davida Dvořáka „Kašpárek v rohlíku“. Premiéra *uhozeného kabaretu plného veselých písniček, scének, pojančených*

---

<sup>29</sup> DIVADLO MINOR. *Minor včera a dnes*. [online]. © 2001-2013 [cit. 2013-02-18]. Dostupné z: <http://www.minor.cz/minor-vcera-a-dnes>

*bláznivín a dobře praštěných postaviček*<sup>30</sup> proběhla na jaře roku 2007. Název "Kašpárek v rohlíku" je typický pro anglosaský divadelní směr nazývaný FFT (Fast food theatre). Jedná se o rychloobčerstvovací formu divadelní produkce. Děťmi je velmi oblíbená, neboť je jim zakazována rodiči. „*Jedná se o tzv. "etudový" způsob představení, kdy jsou jednotlivé části vytvářeny jako samostatné mikros scénky v nejlepší případě zakončené pointou. Jakýkoliv nápad je hýčkáán a kladen nad význam, poslání, výchovný prvek a vůbec nad dramaturgii.*“<sup>31</sup>

Úspěch kabaretního představení vedl v natočení CD „Bejbypank“ (vydáno 4.12.2007). Tento hudební nosič se stal natolik populárním, že ve stylu „baby punk“ začaly hrát i jiné kapely a bez Kašpárka v rohlíku se dnes neobejde žádná akce pro děti. Kašpárek vlastně umně zaplnil poptávku trhu po dobré hudbě pro děti, navíc provázené výkony herců a performerů (vzniká tak ojedinělý kus, během něhož se nikdo nenudí). Celý projekt bourá zažitý model dětské písně a nabízí posluchačům kvalitní hudbu, výborné texty a vynikající interprety. Dáda Patrasová či Maxim Turbulenc dnešním dětem (a jejich dospělým) zkrátka nestačí.

O úspěchu celého projektu svědčí i další nahrané nosiče – Kašpárek v rohlíku 2 – „Kašpárek navždy“ (2008), dlouhohrající vánoční singl „Ježíšku panáčkuj!“ (2009)<sup>32</sup> a třetí řadové CD „Ten Halywud“ (2009).<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> JIHOČESKÉ DIVADLO. *Kašpárek v rohlíku*. [online]. © 2002-2009 [cit. 2013-01-15]. Dostupné z: <http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/179-kasperek-v-rohliku>

<sup>31</sup> JIHOČESKÉ DIVADLO. *Kašpárek v rohlíku*. [online]. © 2002-2009 [cit. 2013-01-15]. Dostupné z: <http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/179-kasperek-v-rohliku>

<sup>32</sup> BEJBYPANK CZ. KVR – *Ježíšku panáčkuj!*. [online]. [cit. 2012-12-10]. Dostupné z: <http://www.bejbypank.cz/jukebox/kasperek-v-rohliku-jezisku-panackuj-singl/>

<sup>33</sup> INDIES SCOPE RECORDS. *Ten Halywud*. [online]. © 2013 [cit. 2013-01-19]. Dostupné z: <http://www.indies.eu/alba/1123/ten-halywud/>

### 3.5 Divadelní festivaly

Nedílnou součástí prezentace divadelních představení jsou festivaly. A to nejen tradiční přehlídky divadel pro děti, loutkových divadel, divadelních poutí, jakými jsou Skupova Plzeň či Mateřinka (v Liberci), ostravské bienále Spectaculo interesse či Divadelní pouť bez bariér (taktéž v Ostravě), pražské či brněnské Meziploty, resp. Babí léto, Letní Letná (v Praze, ale od loňského roku i putovní po celé České republice), Festival divadelních regionů v Hradci Králové a jiné, ale i festivaly divadel pro „dospělé“, na nichž málokdy chybí sekce divadel pro děti.

Kromě uvedených festivalů profesionálů, ze kterých nesmíme zapomenout jmenovat Přelet nad loutkářským hnízdem pořádaný UNIMOU každoročně na podzim v Praze, Festival Mozart Open, každoroční červnový Světový festival loutkového divadla pro děti, který organizuje Mezinárodní institut loutkářského umění a květnové Příjemné setkání v Českých Budějovicích, jež hostí Studio Dell'Arte, je důležitým festivalem také jedna celonárodní amatérská přehlídka pořádaná společností ARTAMA - Loutkářská Chrudim.<sup>34</sup>

Je neoddiskutovatelným faktem, že sami tvůrci, kteří na přelomu tisíciletí zakládali nová alternativní divadla, již mají své děti, a tak se postupně orientují i na to, udělat čas od času i nějaké umění pro ně. Při tvorbě samozřejmě uplatňují principy, na jaké jsou zvyklí a jimiž vládou. Tím, jak se divácká platforma zvětšuje, se nabídka představení pro děti neustále rozšiřuje.

---

<sup>34</sup> ARTAMA. *Loutkářská Chrudim*. [online]. [cit. 2013-02-02]. Dostupné z: <http://www.niposmk.cz/?p=17838>



## **4 ZPŮSOBY A VYROVNÁVÁNÍ SE HERECKÉ OSOBNOSTI S REALITOU A STEREOTYPEM ŽÁNROVÉHO DIVADLA**

Od malička je každý nucen přijímat a hrát určité role. Plnit různá očekávání, dostát požadavkům nejprve rodiny, později vrstevníků, následně autorit ve škole, v práci a tak dále, až přijme roli rodiče, a začne své „party“ předávat dál a vyžadovat. Staří Toltékové říkali, že člověk má tančit, když se mu chce tančit a zpívat, když se mu chce zpívat. Společnost a její očekávání, že budeme hrát to, co nám předkládá, v nás tyto touhy dokonale zadusí a jen herec má právo, a povinnost, tančit a zpívat. Herectví je velmi náročné povolání vyžadující si celého člověka, povolání, které hodně dává, ale také bere.

### **4.1 Postavení herce ve společnosti**

Zprvu, v antice, byli herci adorováni. Umožnili totiž divákům prožít katarzi, což je z hlediska očisty psychiky nesmírně důležitý proces. Později, kdy divadlo ztratilo na své vážnosti a stalo se spíše zábavou (komedie dell'arte) a výchovně vzdělávacím programem (školské divadlo středověku) či prožitkem víry (náboženská mystéria), se z herců stala skupina vyvrženců, lidí na pokraji společnosti, odkázaných na milosti druhých. Až alžbětinská doba přinesla s sebou významnější postavení herce ve společnosti, ale to se týkalo pouze mužů. Herečky přišly na scénu až o něco později – až ve Francii a Anglii 18. věku. Od té doby ovšem rostl kult herectví a popularity herců jako takových. Ve století 19. se již naplno setkáváme s jevem favorizovaných hereckých osobností.

Významným kritikem moderního herectví, tak jak je s určitými posuny chápeme dodnes, byl G.B. Shaw. Jeho eseje o Sarah Bernhardtové či Eleonoře Duseové - sokyních na jevišti i v životě, nám přibližují jak osobnosti hereček, tak i pohled publika na ně. Je zajímavé pozorovat, jak různě diváci reagují na dva zcela odlišné způsoby herectví a na dva zcela odlišné projevy osobnosti na jevišti. Co je společné, tak to, že obě tyto divy byly velmi populární ve své době a staly se vzory pro generace následující. Ohromným přínosem k pochopení osobnosti herce jsou právě Shawovy

kritiky. Dokázal v nich popsat tzv. Herecký paradox na živoucích příkladech své doby.<sup>35</sup>

Hovoříme o herecké distanci – schopnosti umět žít reálný život a zároveň prožít na jevišti život ztvárněvané postavy. U některých herců se někdy tento rozdíl mezi dvěma světy stírá a stává se pak, že neschopnost rozlišit mezi realitou a jevištěm komplikuje umělci život – jak ten reálný, tak ten jevištní. Kotte se právě fenoménem distance zabývá – je pro něj základem a východiskem tvoření herecké postavy – herec podle něj pro předvedení citů a vášní nepotřebuje soucítění, ale distanci. Důležité není, aby plakal herec, ale divák. Herec musí mít ovšem niternou spjatost se svou postavou a zároveň se od ní musí umět oprostit. Nahlédnout ji nakonec zvenku, ale vnitřním zrakem. A toto všechno ještě umět předat dál tak, aby byl pochopen, vyslyšen, soucítěn. „*Herec (a snad ze všech umělců nejvíce) musí dbát na propojenost emocí s myšlenkovým obsahem a s chováním.*“<sup>36</sup> Hysterické osoby paradoxně nebývají dobrými herci.

Na druhou stranu existuje stále velké množství herců, kteří pojmají přípravu na roli velmi poctivě. Je známo, že Josef Kemr chodil do divadla o dvě až tři hodiny dříve, aby se mohl dostatečně soustředit a „převtělit“ se do požadované postavy. (Oproti tomu taktéž vynikající herečka Dana Medřická se často jen mihla šatnou, převlékla kabát, narazila kulicha a běžela rovnou na jeviště.)<sup>37</sup> A nejen herci divadelní, ale i filmoví, kteří ale jako divadelní herci začínali, než byli objeveni pro film, jeden příklad za všechny – Dustin Hoffman se před natáčením *Rain Man* (1988) nechal na několik týdnů zavřít v psychiatrické léčebně, aby dokázal věrně ztvárnit duševně nemocného člověka.

---

<sup>35</sup> O hereckém paradoxu (resp. Paradoxu o herci) píše poprvé otevřeně Denis Diderot. Milan Lukeš jej považuje za předchůdce „*shawovské věčnosti*“; totiž to, jak se herec prezentuje veřejnosti ve svém osobním životě, se zcela jasně odráží v jeho herecké práci na jevišti. (Tím Diderot také odpovídá na otázku, proč chci být hercem? Nejspíše proto, abych byl slavný a měl úspěch u žen.) Shaw potom pokračuje v teorii herecké věčnosti kritickými studiemi herectví dvou diametrálně odlišných hereček – Bernhardtové, jež dychtila po slávě a penězích – tak typickým hodnotám pro následující dvě století - a Duseové, která pro něj byla hvězdou moderního herectví – její civilní oduševnělý projev na jevišti a zároveň přísně střežené soukromí z ní dělaly pro všechny velmi zajímavou osobnost. In: LUKEŠ, M. *Divné divadlo našeho věku*, s. 92. Praha: Svět a divadlo, 2008. ISBN 978-80-254-3700-1.

<sup>36</sup> ŠÍPEK, J. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*, s. 42. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-035-9.

<sup>37</sup> SPISAROVÁ, B. a VYDRA, V. *Vaše Dana Medřická*, s. 56 Praha: KVARTA, 1995. ISBN 80-85570-56-4.

Ostatně tyto hluboké přípravy na roli provázejí celou generaci herců, již se učili a hráli v Living Theatre,<sup>38</sup> jednom z nejdiskutovanějších divadel 60. let.

V 50. letech působí v Americe (New York) ještě jedno velmi významné studio, a to Actor's Studio,<sup>39</sup> které stejně jako Living Theatre propracovává herecké metody (vychází ze Stanislavského, jehož aspekty psycho-fyzického jednání jsou vykládány pod vlivem psychoanalýzy). Z tohoto studia vyšla celá řada vynikajících a známých herců, jako jsou M. Brando, J. Dean, P. Newman, M. Monroe či R. de Niro. Tyto osobnosti svým herectvím ovlivnily celé další generace.<sup>40</sup>

Nová divadelní vlna s sebou přinesla prvek „komunity“, v těchto divadelních skupinách se rozdíl mezi realitou a skutečností zcela stírá. Extrémem pak byly hromadné sebevraždy herců, kteří se oprostili od všeho pozemského a žili pouze v umělém světě divadelních světél, kde se navíc hlubokými meditacemi (a také užíváním drog) a rituály propadali do oblastí vědomí a nevědomí, odkud bylo velmi obtížné se vracet.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Living Theatre - nejvýznamnější americké avatgardní divadlo off-off-Broadway 50. a 60. let. Divadlo chápali jako experiment, používali metody kolektivních meditací; skrze divadlo se snažili o vytvoření nové pacifisticko-anarchistické společnosti; ke svým hrám využívali nedivadelní prostory a nejrůznější formální prvky jako happening, montáž, rituál..., nepoužívali ani dekorace, ani kostýmy a velký důraz dávali na emocionální projev. V 60. letech uskutečnili velké evropské turné, a svými inscenacemi ovlivnili divadelní myšlení Evropy. V roce 1970 se soubor rozpadá na čtyři skupiny a v roce 1975 přesídluje do Evropy (Francie, Itálie). Významně ovlivnili tzv. Druhou divadelní reformu. In: *Nové universum*, s. 596. Praha: Euromedia group, 2003. ISBN 80-242-1069-X. a BROCKETT, OSCAR G. *Dějiny divadla*, s. 512. Praha: NLN, 1999. ISBN 80-7106-364-9 (NLN), ISBN 80-7008-096-5 (DÚ).

<sup>39</sup> Actor's Studio založili r. 1947 Robert Lewis, Elia Kazan a Cheryl Crawfordová, aby mohli aplikovat „systém“ Stanislavského. Kladli důraz zejména na záměr a jednání v herecké akci. *Od r. 1948 je vůdčí osobností Lee Strasberg, který přesunul důraz na emocionální paměť a na průzkum hercovy psychy jako klíče k herecké pravdě. (...) Publikum uchvátila novost dramatického herectví, vyznačujícího se krajně neformální mluvou, špinavým oblečením a neurvalým chováním. Tak se zpopularizoval image Studia, které údajně zajímá pouze vnitřní pravda a které gnoruje techniku výstavby dramatické postavy a jednání.* In: BROCKETT, OSCAR G. *Dějiny divadla*, s. 646. Praha: NLN, 1999. ISBN 80-7106-364-9 (NLN), ISBN 80-7008-096-5 (DÚ).

<sup>40</sup> *Nové universum*, s. 12. Praha: Euromedia group, 2003. ISBN 80-242-1069-X.

<sup>41</sup> Nejvýznamnějším divadlem, jež ovlivnilo velkou měrou vývoj nejen evropského, ale i světového herectví (rozuměj světového, ve smyslu západního), bylo Divadlo-laboratoř, které založil (Opole, 1965) a vedl polský režisér a teoretik Jerzy Grotowski (1933 – 1999). Rozvíjí teorii divadla chudoby – podle Grotovského si divadlo příliš vypůjčilo z jiných médií, čímž se zpronevěřilo vlastní podstatě, a proto divadlo očistil od všech těchto nánosů a zanechal v něm pouze herce a diváka. (Proto chudé divadlo, v kontrastu s divadlem technicky bohatým.) Herecká výchova vycházela ze Stanislavského, Mejerchojda, z jógy apod. a herec nad sebou musel získat absolutní kontrolu – fyzickou, hlasovou i psychickou – a herci se museli divadlu beze zbytku odevzdat. (Známé jsou Grotovského experimenty, kdy herce nechal 24 hodin běhat nahého po lese, aby se dostal až k samému prapočátku všeho, či jeho adaptace na prostor tak, že herce na několik desítek hodin nechal samotného v uzavřené prázdné místnosti, aby pronikl do sebe.) Nemálo jeho frekventantů skončilo s psychiatrickou diagnózou. In: BROCKETT, OSCAR G. *Dějiny divadla*, s. 570. Praha: NLN, 1999. ISBN 80-7106-364-9 (NLN), ISBN 80-7008-096-5 (DÚ).

V 90. letech působí po celém světě již tolik divadel, souborů, spolků, skupin a komunit, že je na každém, k jakému typu se přidá, co ho ovlivní a kam ho herecká práce zavane. Jak již bylo řečeno výše, 20. století (stejně jako století 21.) nemá jednotný herecký styl a hraní vychází z různých fúzí, prolínání a syntéz.

Takové postavení, jaké tvůrci přiřazují divadlu obecně, jeho roli ve společnosti, má i samotný herec. Už Stanislavskij hovořil o divadle jako o klášteře<sup>42</sup>, Living Theatre chtělo naopak skrze divadlo burcovat a provokovat (a také vyvolávali na svém turné po USA velké vlny nevole vůči hercům i divadlu obecně), Grotowski se absolutně před světem uzavíral a tím vyvolával na jednu stranu zvědavý zájem a na stranu druhou odmítnutí většinovou společností (zejména po pokusu o sebevraždu velkého počtu frekventantů jeho kurzu byl nařčen ze sektářství).

## 4.2 Herec v dětském divadle

Herec v dětském divadle ale naráží na jeden velký problém syndromu vyhoření – a tím je určitý druh stereotypu. Máme na mysli, že ne každého uspokojí hrát denně ranní představení pro sál plný rozjívěných dětí a ne každý je k tomu vhodný. Ideálním řešením jsou právě představení pro celou rodinu. A navíc představa, že hrát v dětském divadle je snazší, než dělat divadlo pro dospělé, je dnes již zcela mylná. Již výše jsme se zmiňovali o tom, že dnešní inscenační postupy vyžadují od herců–loutkářů ještě více technické vybavenosti, než prostá činohra. A přece, je tolik zájezdových divadel, která hrají výlučně pohádky. Navíc to často není ani žádný inscenační zázrak. Jak herci bojují s nastoleným stereotypem? Většinou tak, že někde mají jeden dva střípky radosti, které mu dokáží, že i když zahraje pětkrát v týdnu Mrkev v pohádce O tlusté princezně, jeden Čechov za měsíc to srovná.

V Minoru je tento problém stereotypu řešen navíc velmi pestrým repertoárem, což s sebou sice nese nároky na technický provoz divadla (postavit inscenaci, 2x – 3x ji

---

<sup>42</sup> „Konečně lidé začínají chápat, že se po úpadku náboženství musí umění a divadlo povýšit na chrám, neboť náboženství i umění očišťují duši lidstva [...] Ať se tedy objeví herci-kněží, herci-sluhové svátosti s čistými záměry, s velkými myšlenkami a důstojnými city. Pak samo sebou vznikne i umění [...] Jeden vymýšlí nová umění, druhý nové budovy s nádhernou architekturou, třetí nové formy hry, čtvrtý odmítá herce a sní o loutkách, pátý chce učinit z diváka aktivního účastníka představení, ale nikdo dosud nepožadoval, aby se lidé v divadle očistili a pomodlili“ (Stanislavskij). In: HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*, s. 9. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060- 1.

odehrát, zbourat a postavit jinou), ale jak pro herce, tak samozřejmě pro diváka, je to systém neustálých změn, kde do stereotypu upadnout ani nelze.

Dalším významným kladem je systém hraní pro školy (ranní představení určená školám) a pro veřejnost (čtvrtky a pátky v 18 hodin, soboty a neděle 15, resp. 18 hodin). Rozdílné složení publika, zejména při hraní pro celou rodinu, žádá po hercích jiný přístup. Jiný ve smyslu reakcí na diváky – jinak a na jiné věci reagují děti a jinak jejich dospělí.

Již jsme se zmiňovali o tom, že se dítě chová jinak, je-li obklopeno svými spolužáky - na pořad se dostávají role určené ve školní třídě – někdo je „bavič“, někdo notorický „rušič“, někdo chce za každou cenu strhnout pozornost na sebe, jiný se naopak nenechá přesvědčit ke spolupráci s hercem a stáhne se do sebe. Navíc tu svou roli hraje i inteligence dětského diváka – některé třídy jsou obecně učitelem na představení připraveny, jiné nikoli. Ne každý pochopí vtip stejně, ne každý má stejné souvislosti. A nemalý vliv má samozřejmě přítomnost či absence pedagogického doprovodu v sále. To jsou faktory (a je jich mnohem více – jejich zkoumání by bylo jistě zajímavým prvkem při sledování vlivu diváka na představení, to ovšem není předmětem naší práce), které velkou měrou ovlivňují průběh představení a nutí herce k neustálému reakčnímu jednání. Tím, že představení je pokaždé jiné, i když jsou samozřejmě obecnější parametry dělení (škola x rodina, škola s pedagogem x škola bez dozoru apod.), se minimalizuje pocit stereotypu a následného vyhoření.

## 5 SOCIÁLNÍ POSTAVENÍ HERCE A JEHO PSYCHICKÁ ZÁTĚŽ

Již v předchozích kapitolách jsme se na různých místech zmiňovali o postavení herce – ve společnosti, ve skupině, k realitě a snažili se o popsání jeho psychické zátěže. O tom, že je to skutečně zátěž velká, netřeba pochybovat. Herec musí bojovat nejen sám se sebou, ale vstupuje do zóny partnerských vztahů; velmi složitých situací vznikajících mezi hercem a režisérem, tyto jsou někdy tak napjaté, že ne jedenkrát končí silným emočním výbuchem. A v neposlední řadě je to velmi náročná disciplína, jež staví herce vždy do konfrontace s divákem. V této kapitole se pokusíme tyto informace sjednotit a podrobněji se podívat na postavení herce ve společnosti.

### 5.1 Herec jako hvězda

Jak jsme již psali, ve 20. a 21. století je postavení herce ve společnosti ambivalentní. Jedněmi milováni, druhými zatracováni – tak tomu bylo i doposud, leč ti milovaní jsou vynášeni davy. Od konce 19. století se začínají prosazovat některé herecké osobnosti v širším společenském kontextu a vzniká popularita hereckých hvězd, jež se s příchodem filmu rychle zvětšuje. Tím se společenský status některých jedinců značně proměnil. Tlačence fanoušků již nepřeslávají u zadních vchodů do divadel, ale před filmovými studii. Film divadlu velmi pomohl – zpopularizoval divadelní tváře a navíc prokázal divadlu neocenitelnou službu – filmová páska se dá na rozdíl od divadelního představení pouštět víckrát a na více místech najednou, má tedy mnohem širší dopad na diváka, a navíc! lze ji archivovat. A ještě jeden neocenitelný fakt - kamera umí zachytit naprosto detailní hnutí mysli v tváři herce, jež na velkou vzdálenost obrovských divadelních sálů (ty se stavěly na přelomu století zejména v USA) není rozlišitelné. Čím ovšem pomohl divadlu film, to mu vzala za pár let televize. Netrvalo ani půl století, kdy se člověk už vůbec nemusel zvednout a odejít za svým oblíbeným hercem do kina či divadla, jeho oblíbený herec přišel za ním sám.

Herec se tedy stává společensky uznávanou osobností, jež může a často i ovlivňuje obecné politicko-kulturní smýšlení. Herec najednou vstupuje do politiky, určuje vkus a udává módní trendy. Píše se o něm v tisku, hovoří v rozhlase, vystupuje v televizi,

jeho tvář se stává reklamním poutačem na nejrůznější zboží a služby. To je ovšem herec televizní. Zeptejte se, zda nějaký Pražan ví, kdo je Ivana Uhlířová. Budou ji znát stěží 4 lidé ze sta. Poptejte se po nějaké „hvězdě“ současných televizních seriálů a dostanete se jistě na 50% úspěšnost. Zkrátka, kdo se objeví v televizi, ať by to bylo v sebehloupejší show, a dokonce se tam ukáže víckrát, stává se v našem kulturním prostředí celebritou.

Tytam jsou doby, kdy kolovaly vtipy o hercích, v nichž přiznání, že je tatínek herec, budilo v malém Pepíčkovi tolik hrůzy, že raději paní učitelce lhal. Ovšem ne každý herec se nechá tímto moderním mlýnkem semlít. Stále ještě se divadlo hraje, a i když se stalo okrajovou a menšinovou záležitostí (po letech, kdy divadlo „budilo“ Čechy, po letech, kdy se během zakázaných bytových představení kuly pikle proti režimu, po letech, kdy bylo divadlo zbrání), je tady a herci mohou na jevišti před svými diváky prezentovat své umění. A právě umění prezentace a sebe prezentace se dnes velmi cení. Milan Lukeš se ve své eseji rozepisuje právě o fenoménu komunikace, jež se v nabídce pracovních míst vyvyšuje nad odborné vzdělání a praxi. Zdálo by se tedy, že herec má díky svému vypěstovanému umění komunikace s lidmi velkou šanci v uplatnění na trhu práce, ale je to řešení? Copak opravdu stačí, aby byl člověk asertivní a komunikativní, a mohl tudíž vykonávat jakékoli zaměstnání? A platí to i naopak? Že se tedy každý může postavit na jeviště a hrát? Asi to tak jednoduché nebude. Každá profese potřebuje své a každá doba se upíná k jiným kompetencím. Dnes vládne světu komunikace, včera to byla politická angažovanost a zítra třeba láska k přírodě. Divadlo je jen odrazem své doby a herec je pouze člověk, který se snaží divadlu sloužit.

## 5.2 Herec jako součást divadla

Doposud jsme se nezmínili o postavení herce v divadle jako funkčním systému několika profesí. Musíme si uvědomit, že divadlo sice tvoří herec a divák, ale na vzniku inscenace se podílí celá řada dalších. Od skladatelů, výtvarníků, scénografů a dramaturgů po osobu, jež celou hru zastřešuje, a tou je režisér. Celé uplynulé století se vedl boj mezi režisérem a hercem. Už Edward Gordon Craig<sup>43</sup> se před sto lety vyjádřil

---

<sup>43</sup> Edward Gordon Craig (1872 – 1966) vyžadoval od herců naprostou poslušnost. Svě teoretické práce O divadelním umění (1905) a Herec a nadloutka (1907) napsal na základě vlastních režijních zkušeností,

ve svých esejích o hlavní úloze režiséra a vyslovil teorii nahrazení herce nadloutkou. Je pravdou, že někteří tvůrci se skutečně snažili tuto teorii realizovat, ale výsledky nebyly nijak valné. Co se však z Craigových vizí splnilo, byly jeho myšlenky o důležitosti režiséra. A s tím související boj herce o své místo v divadle, o postavení nikoli jako plniče, ale jako tvůrčí osobnosti.

*„Herecké osobnosti, které nejsou s to dlouhodobě a setrvale se nadvládně režiséru (vskutku nejružnějšího lidského i uměleckého formátu) přizpůsobit, volí mezi třemi krajními východisky. Bud' se pokouší obnovit éru herců-manažerů (ve vlastních divadlech), vyhovující, omšelým a nostalgickým repertoárem počínaje, konzervativnosti publika (která stoupá úměrně tomu, jak stárne a jak se jeho řady ztenčují). Nebo milostně padají do tenat filmových a televizních producentů, kteří jim zhnětou osobnost na image podle požadavku trhu. Anebo, do třetice, na herectví, jak mu sami dotud rozuměli, rezignují.“<sup>44</sup>* Touto citací jsme chtěli podpořit teorii boje mezi hercem a režisérem – není sporu o tom, že režisér je svrchovanou veličinou při tvorbě inscenace, ale bez herce by divadlo nebylo divadlem. Proto je důležité, aby oba tyto póly vytvořily na základě spolupráce a vzájemného porozumění to, čemu se říká divadlo. Přeci jen, i když režisér je vrcholem celé pyramidy (a říká se, že schopný režisér je ten, který se umí obklopit schopnými lidmi), herci tvoří její základ, a bez základu žádná stavba stát nemůže. Tuto holou pravdu v sobě cítí každý herec a záleží na každé konkrétní osobnosti, jaké postavení vůči režisérovi zaujme. Pokud toho herec není schopen, má potom na výběr z oněch výše uvedených tří možností.

---

kdy se snažil zejména pomocí scénografie o maximální otevřenost prostoru, aby vynikla herecká práce, již však do detailu zpracoval specialista-režisér. „*Za špatný stav divadla obviňoval herecké hvězdy, poněvadž usilují o vlastní zveličení a vsouvají svoje představy mezi představy režiséra a publika. Proto navrhl, aby svrchovaný umělec ideálně používal Übermarionette, nadloutky bez vlastního já, ale schopné vyhovět všem požadavkům.*“ In: BROCKETT, OSCAR G. *Dějiny divadla*, s. 546 Praha: NLN, 1999. ISBN 80-7106-364-9 (NLN), ISBN 80-7008-096-5 (DÚ).

<sup>44</sup> LUKEŠ, M. *Divné divadlo našeho věku*, s.175. Praha: Svět a divadlo, 2008. ISBN 978-80-254-3700-1.



## **6 PODPORA STÁTU A JEHO VÝZNAM PRO SVOBODNÉ POVOLÁNÍ HERCE**

Herecká profese je svobodné povolání a lze je tedy vykonávat bez živnostenského listu. Je to živnost volná a na občana České republiky vykonávajícího uměleckou činnost se vztahují zákony o přiznání daně, o povinném zdravotním a sociálním pojištění. Osoba, vykonávající takovou samostatnou činnost je nazývána jako Osoba samostatně výdělečně činná (OSVČ). Jako fyzická osoba může umělec žádat o čerpání dotací nebo si může na svou činnost zažádat o finanční částku z různých grantů a fondů.

### **6.1 Daň z příjmu**

Poplatníci, žijící na území České republiky či se zde zdržující, mají daňovou povinnost. Ta se vztahuje na příjmy plynoucí nejen ze zdrojů na území České republiky, ale i na příjmy ze zahraničních zdrojů. Poplatníkem daně z příjmů jsou všechny fyzické osoby.

Daň z příjmů je daní přímou, tj. je vypočtená z konkrétních příjmů nebo majetku poplatníka. Daň z příjmů se odvádí finančním úřadům na základě daňového přiznání. Daň z příjmů je upravena v Zákonu o daních z příjmů č. 586/1992 Sb.

Nejjednodušší a finančně nejméně nákladné je prokazování výdajů paušálem, další možností je vedení daňové evidence a nejnáročnější možností je vedení podvojného účetnictví. Výdaje paušálem může uplatnit každý. Nelze však přecházet během jednoho roku z jiné evidence (prokazování výdajů), tj. výdaje paušálem se musí vést po celý rok. Největší výhodou stanovení výdajů procentem z příjmů je jejich jednoduchost, pro drobného živnostníka to znamená obrovskou výhodu v ušetřeném čase. Díky paušálu je celá evidence pro daňové potřeby mnohem jednodušší. OSVČ již nemusí vůbec schovávat výdajové doklady a lámat si hlavu, jestli jsou daňově uznatelné či nikoliv. Ze své evidence (ať už písemné či elektronické) si sečte všechny dosažené příjmy (ať už v hotovosti či v příjmu na bankovní účet) a ze součtu spočítá výdaje procentem ze

zákona (liší se dle jednotlivých živností). OSVČ vykonávající svobodné povolání činí paušál 40%.<sup>45</sup>

### 6.1.1 Daň z přidané hodnoty

Daň z přidané hodnoty (DPH) je jedním ze základních zdrojů příjmů státního rozpočtu. Zavedena je v podstatě ve všech vyspělých zemích světa. Při nákupu zboží, popřípadě služeb, ji platí naprosto všichni. Někdy se také nazývá Univerzální daň.

DPH funguje tak, že dodavatel, je-li registrovaný jako plátcе daně, je povinen odvádět ze svého obchodu určitou část jeho hodnoty. Odběratel při určitých podmínkách může zažádat o vrácení části daně, kterou dodavateli zaplatil.<sup>46</sup>

Od ledna 2012 vzrostla snížená sazba DPH z 10 na 14 procent, seznam položek se nezměnil. Základní sazba zůstala na 20 procentech. Od ledna 2013 se pak měla sazba sjednotit na 17,5 procenta. Nakonec se však vláda dohodla na zvýšení obou sazeb o jeden procentní bod, tedy ze 14 na 15 procent a z 20 na 21 procent. Důvodem je snaha udržet schodek státního rozpočtu na původně plánované úrovni v poměru k výkonu ekonomiky (ta roste méně, než ministerstvo financí odhadovalo).

Plátcі daně z přidané hodnoty se můžete stát buď dobrovolně, anebo povinně. Dobrovolná registrace je výhodná pro subjekty, které prodávají zboží, popřípadě

---

<sup>45</sup> Má-li poplatník více příjmů a u každého je jiná výše paušálu, musí si zvlášť evidovat příslušné příjmy.

Výše paušálů dle podnikatelské činnosti:

80 % pro osoby podnikající v zemědělství,

80 % u osob s příjmy z řemeslných živností,

60 % u ostatních živnostníků,

40 % u ostatních osob s příjmy ze samostatné výdělečné činnosti (svobodná povolání aj.),

30 % z příjmů z pronájmu majetku zařazeného v obchodním majetku.

Od 1. ledna 2013 došlo k omezení absolutní výše výdajových paušálů u určitých typů příjmů.

Stávající výše výdajových paušálů je i v roce 2013 zachována, avšak u činností spadajících do paušálů ve výši 40 %, resp. 30 % bude absolutní výše odpočtu prostřednictvím paušálu omezena 800 tis. korunami u výnosů z autorských práv, resp. 600 tis. korunami u příjmů z pronájmu majetku, který je zařazen do obchodního majetku, (tedy maximálním možným odpočtem rovným 40 %, resp. 30 % z mezního příjmů stanoveného ve výši 2 mil. Kč). In: IPODNIKATEL. *Daň z příjmu fyzických osob*. [online]. © 2011 [cit. 2013-02-22]. Dostupné z: <http://www.ipodnikatel.cz/Dane-v-podnikani/dan-z-prijmu-fyzickych-osob.html>

<sup>46</sup> Princip DPH spočívá v tom, že daň se odvádí jen z rozdílu mezi vstupem a výstupem, přesněji řečeno, její výše vychází z toho, o kolik se zvýší cena zboží mezi tímto vstupem a výstupem, tedy kolik se k hodnotě zboží přidá. Jednotlivé subjekty platí dodavatelům cenu, ve které je tato daň již zahrnuta. Zapláceno dostává poté také včetně daně z přidané hodnoty. Rozdíl mezi oběma daněmi potom odvádí státu. MARTÍNEK, A. *Daň z přidané hodnoty (DPH)*. [online]. [cit. 2013-02-16]. Dostupné z: [http://www.czech.cz/cz/Podnikani/Jak-to-tu-funguje/Justice,-pravni-prostredi/Dan-z-pridane-hodnoty-\(DPH\)](http://www.czech.cz/cz/Podnikani/Jak-to-tu-funguje/Justice,-pravni-prostredi/Dan-z-pridane-hodnoty-(DPH))

poskytují služby, na něž se vztahuje snížená sazba DPH. Do snížené sazby DPH ale nespádají honoráře za vytvoření uměleckého výkonu. Pro OSVČ, jejíž hlavní činností je herectví, není výhodou platit DPH. Plátcem DPH se ale povinně stane OSVČ, jejíž příjem za zdaňovací období jednoho roku byl vyšší než 750 000 Kč. Plátcem se lze stát také z jiných důvodů, a to přijetím služby od zahraniční osoby.

Pro herce není placení DPH žádnou výhodou, a přesto se plátcem snadno stane – stačí, když v jednom roce natočí dobře honorovaný film a jeho příjmy za daný rok překročí částku 750 000 Kč. To se ovšem další rok nemusí opakovat, výdělek opět klesne pod zákonem určenou hranici, ale žádat o zpětné vrácení daně trvá další rok, kdy mají být peníze na daň složeny, ale z čeho? Tím se může herec dostat do složitého cyklu zadlužení.

## 6.2 Zdravotní pojištění

Zdravotní pojištění je v České republice podle Zákona č.48/1997 Sb. o veřejném zdravotním pojištění a o změně a doplnění některých souv. Zákonů, v platném znění, povinné

a) pro všechny osoby s trvalým pobytem na území České republiky (bez ohledu na státní občanství)

b) pro osoby, které na území České republiky pobyt nemají, pokud jsou zaměstnány u zaměstnavatele, který má sídlo nebo trvalý pobyt na území České republiky.

Zákonem jsou určeny tři skupiny plátců pojistného zdravotního pojištění:

- \* stát platí pojistné za definované skupiny osob,
- \* zaměstnavatel odvádí pojistné za zaměstnance,
- \* pojištěnec v níže uvedených případech.

Pojištěnec je plátcem pojistného pokud:

a) je zaměstnancem vykonávajícím činnost, ze které mu plynou nebo by měly plynout příjmy ze závislé činnosti a funkčních požitků podle §6 Zákona č.586/1992 Sb., o daních z příjmu, v platném znění,

b) je osobou samostatně výdělečně činnou.

Za osobu samostatně výdělečně činnou (OSVČ) se pro účely zdravotního pojištění považují osoby vykonávající uměleckou nebo jinou tvůrčí činnost na základě autorskoprávních vztahů. OSVČ je podle zákona č.592/1992 Sb. povinna odvádět pojistné na zdravotní pojištění. OSVČ platí pojistné na zdravotní pojištění ve výši 13,5% z vyměřovacího základu.<sup>47</sup> OSVČ platí pojistné na zdravotní pojištění formou záloh na pojistné a doplatku pojistného.

Zálohy není povinna platit OSVČ, která je současně zaměstnancem a samostatná výdělečná činnost není hlavním zdrojem jejích příjmů. Pojistné zaplatí až po podání přehledu o příjmech a výdajích OSVČ za uplynulý kalendářní rok.<sup>48</sup>

### 6.2.1 Nemoc u OSVČ

OSVČ, která je po celý kalendářní měsíc uznána práce neschopnou nebo jí byla nařízena karanténa podle předpisů o opatřeních proti přenosným nemocem, nemusí v takovém měsíci platit zálohu na pojistné. Uvedenou skutečnost je OSVČ povinna doložit lékařským potvrzením nebo potvrzením o výplatě dávek od Správy sociálního zabezpečení, příp. zaměstnavatele.

Pokud OSVČ v době pracovní neschopnosti neměla nárok na nemocenské z nemocenského pojištění OSVČ (ani nepobírala takové nemocenské), nemá období pracovní neschopnosti vliv na stanovení minimálního vyměřovacího základu za kalendářní rok. Na snížení minimálního vyměřovacího základu o poměrnou část odpovídající počtu kalendářních měsíců, kdy byla OSVČ uznána práce neschopnou, vzniká nárok pouze v případě, kdy měla OSVČ po dobu nemoci nárok na nemocenské z nemocenského pojištění OSVČ, popřípadě pobírala takové nemocenské. Za pobírání

---

<sup>47</sup> Minimální vyměřovací základ je stanoven jako dvanáctinásobek 50 % průměrné mzdy. Za průměrnou mzdu se považuje částka, která se vypočte jako součin všeobecného vyměřovacího základu pro účely důchodového pojištění za kalendářní rok, který o dva roky předchází kalendářnímu roku, pro který se průměrná mzda zjišťuje, a přepočítacího koeficientu pro úpravu tohoto všeobecného vyměřovacího základu. Vypočtená částka se zaokrouhluje na celé koruny směrem nahoru.

Maximální vyměřovací základ je částka ve výši sedmdesátidvounásobku průměrné mzdy (do 31. 12. 2007 to bylo 486 000 Kč, od 1. 1. 2008 do 31. 12. 2009 to byl čtyřicetiosminásobek průměrné mzdy), přičemž definice průměrné mzdy je stejná jako při stanovení minimálního vyměřovacího základu. In: VZP. *OSVČ – maximální a minimální vyměřovací základ*. [online]. © 2013 [cit. 2013-02-20]. Dostupné z: <http://www.vzp.cz/platci/informace/povinnosti-platcu-metodika/osvc/maximalni-a-minimalni-vymerovaci-zaklad>

<sup>48</sup> VZP. *OSVČ – zálohy na pojistné*. [online]. © 2013 [cit. 2013-02-20]. Dostupné z: <http://www.vzp.cz/platci/informace/povinnosti-platcu-metodika/osvc/osvc-zalohy-na-pojistne>

nemocenského z nemocenského pojištění OSVČ se považuje též období prvních 21 kalendářních dnů trvání dočasné pracovní neschopnosti (karantény), po které se nemocenské neposkytuje.

Zákon hovoří jasně, ale pro OSVČ je vlastně nemyslitelné, aby byla nemocná. Herec nemůže rušit představení kvůli nemoci, protože přijde o honorář, na který ztrácí nárok. Proto je běžnou praxí, že herci hrají nemocní, s teplotou, často i ve vysoké horečce. O běžném nachlazení ani nemluvě – tak se potom v kolektivu rodí cyklická choroba, která je někdy vleklým problémem po celou zimní sezónu. Během nemoci kratší než 21 dní nemá nárok na jakékoli finanční vyrovnání od státu.

### 6.3 Sociální zabezpečení

Právní systém rozlišuje povinnou a dobrovolnou účast OSVČ na pojištění sociálního zabezpečení. OSVČ je povinna účastnit se důchodového pojištění. Od 1. 1. 2011 je vždy OSVČ považována za vykonávající hlavní samostatnou výdělečnou činnost v kalendářních měsících, ve kterých je účastna nemocenského pojištění OSVČ i jen po část měsíce. Zároveň je OSVČ povinna účastnit se důchodového pojištění v kalendářním roce po dobu, po kterou vykonávala vedlejší samostatnou výdělečnou činnost, pokud její příjem z vedlejší samostatné výdělečné činnosti dosáhl v kalendářním roce aspoň tzv. rozhodné částky.<sup>49</sup>

Účast na nemocenském pojištění je u OSVČ dobrovolná. Z nemocenského pojištění OSVČ je poskytováno nemocenské a peněžité pomoci v mateřství. OSVČ si musí podat přihlášku k účasti na nemocenském pojištění na předepsaném tiskopisu. Nemocenské pojištění OSVČ vzniká dnem, který uvedla v přihlášce k účasti na pojištění, nejdříve však dnem, ve kterém byla přihláška podána. Jak ale v praxi získat peněžitou pomoc

---

<sup>49</sup> Rozhodná částka činí 2,4 násobek částky, která se stanoví jako součin všeobecného vyměřovacího základu za kalendářní rok, který o dva roky předchází kalendářnímu roku, za který se účast na důchodovém pojištění posuzuje, a přepočítacího koeficientu pro úpravu tohoto všeobecného vyměřovacího základu.

Rozhodná částka se snižuje o jednu dvanáctinu za každý kalendářní měsíc, v němž po celý měsíc nebyla vykonávána vedlejší samostatná výdělečná činnost, a za každý kalendářní měsíc, v němž měla OSVČ po celý měsíc nárok na výplatu nemocenského nebo peněžité pomoci v mateřství jako OSVČ. Za období nároku na výplatu nemocenského se přitom považuje též období prvních 21 kalendářních dnů dočasné pracovní neschopnosti (karantény), za které se nemocenské OSVČ nevyplácí. Dvanáctina se zaokrouhluje na celé koruny směrem nahoru. In: ČSSZ. *Povinná účast na pojištění*. [online]. © 31.12.2012 [cit. 2013-02-12]. Dostupné z: <http://www.cssz.cz/cz/pojisteni-osvc/ucast-na-pojisteni/povinna.htm>

v mateřství, když zákon zakazuje pojistit se v době, kdy už je žena v jiném stavu. To se skutečně dostáváme do roviny velmi pečlivě plánovaného rodičovství, kdy prvním krokem ženy je návštěva správy sociálního zabezpečení a přihlášení se k účasti na nemocenském pojištění, a teprve potom starost o početí.

Účast na nemocenském pojištění OSVČ zaniká:

\*dnem, od kterého se odhlásila z nemocenského pojištění, ne však dříve než dnem, ve kterém byla odhláška podána,

\*prvním dnem kalendářního měsíce, za který nebylo ve stanovené lhůtě podle zvláštního právního předpisu zapláceno pojistné, nebo sice bylo zapláceno v této lhůtě, avšak v nižší částce, než mělo být zapláceno,

\*nástupem výkonu trestu odnětí svobody,

\*dnem, kdy nastaly skutečnosti podle § 10 odst. 6 zákona o důchodovém pojištění, tj. např. ukončení výkonu samostatné výdělečné činnosti, zánik oprávnění k výkonu.

Peněžní zálohy, jež je OSVČ ze zákona povinna hradit – tedy zálohy na zdravotní a sociální zabezpečení, jsou poměrně vysokou částkou v měsíčních výdajích. Navíc se musí platit pravidelně, a to i v měsících, kdy jsou pracovní možnosti omezené, a výdělky nižší – to se týká zejména období tzv. divadelních prázdnin (polovina června – polovina září), kdy je provoz divadel omezen, často i přerušen.

## 6.4 Dotace a nadace

Výběrová dotační řízení jsou každoročně vyhlášována v souladu se Zákonem č.218/2000 Sb., o rozpočtových pravidlech a o znění některých souvisejících zákonů (rozpočtová pravidla), dále v souladu s „Hlavními oblastmi státní dotační politiky vůči nestátním neziskovým organizacím“, které vydává Rada vlády pro nestátní neziskové organizace. Dotace jsou poskytovány na základě Zásad vlády pro poskytování dotací ze státního rozpočtu České republiky nestátním neziskovým organizacím úředními orgány státní správy.

Projekty předložené do výběrových dotačních řízení posuzují komise složené z odborníků pro danou oblast v souladu s interními předpisy Ministerstva kultury.

Žádosti se podávají na předepsaném formuláři. Povinnou součástí projektu je popis projektu, rozpočet projektu vyplněný na předepsaných rozpočtových formulářích a kopie vyžádaných identifikačních dokladů.

Finanční prostředky na realizaci uměleckých aktivit lze získávat také v podobě grantů od různých nadací, organizací a spolků.

#### 6.4.1 Výběrové dotační řízení pro oblast profesionálního divadla 2012

Do dotačního řízení v oblasti profesionálního divadla pro rok 2012 bylo doručeno celkem 170 žádostí o dotaci, z toho na základě kontroly projektů oddělením umění bylo vyřazeno 14 žádostí, které nesplnily vyhlášené podmínky výběrového dotačního řízení.

1. kolo výběrového řízení se konalo 12.12.2011, po provedení kontroly a hodnocení přihlášených projektů byly projekty jednotlivě projednány a následně jim bylo přisouzeno každým členem komise individuální bodové ohodnocení. Ve 2. kole, které se konalo 23. 2. 2012, členové komise po rozpravě k projektům v pořadí daném dosaženým bodovým hodnocením navrhovali výši dotace.<sup>50</sup>

Na základě došlých a projednávaných žádostí o dotaci bylo v roce 2012 požadováno ze zdrojů Ministerstva kultury České republiky celkem 100,594.444 Kč. Celkový objem přidělených finančních prostředků pro podporu profesionálních divadelních aktivit činil 26,110.000 Kč; z toho 16,300.000 Kč financoval Program

---

<sup>50</sup> Projekty byly hodnoceny podle kritérií:

- obsahové a formální zpracování projektu:
  1. jasná formulace obsahu a cíle
  2. konkrétní realizační plán
  3. personální zajištění
  4. časový harmonogram projektu,
- přínos pro obor (objevná dramaturgie, vysoká umělecká či odborná úroveň, přínos z hlediska kreativity a inovace),
- přínos projektu z hlediska zachování a rozvíjení umělecké různorodosti,
- záběr působnosti z geografického hlediska (požadavek nadregionálního, celostátního či mezinárodního významu); v případě projektů regionálního významu požadavek mimořádné důležitosti a nezastupitelnosti,
- udržitelnost projektu,
- reálnost projektu včetně přiměřenosti nákladů,
- schopnost žadatele projekt realizovat (kredibilita žadatele),
- schopnost zajistit vícezdrojové financování – veřejné rozpočty, soukromé zdroje
- účelnost a oprávněnost použití dotace MK v předchozím období. In: MKČR. *Divadlo – 2.kolo 2012*. [online]. © 2007 [cit. 2013-01-13]. Dostupné z: [http://www.mkr.cz/assets/profesionalni-umeni/granty-a-dotace/divadlo---2--kolo-2012\\_5.zip](http://www.mkr.cz/assets/profesionalni-umeni/granty-a-dotace/divadlo---2--kolo-2012_5.zip)

Kulturní aktivity a 9,810.000 Kč pokryly dotace z Programu podpory významných a mimořádných kulturních akcí (tzv. prioritní akce). Z programu Kulturní aktivity poskytne Ministerstvo kultury v roce 2012 dotaci na 46 projektů, z Programu podpory významných a mimořádných kulturních akcí poskytne Ministerstvo kultury v roce 2012 dotace na tyto projekty: Mezinárodní festival Divadlo Plzeň, festival Divadlo evropských regionů Hradec Králové – včetně Open Air programu, Pražský divadelní festival německého jazyka, a festivaly České divadlo, Divadelní Flora, Skupova Plzeň a Nová síť.<sup>51</sup>

#### 6.4.2 Herecká asociace

Herecká asociace (HA) byla ustanovena 11.2.1990 v Divadle na Vinohradech.

INTERGRAM<sup>52</sup> je nezávislá a nevýdělečná společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů, která chrání jejich práva vyplývající z autorského zákona a mezinárodních úmluv. Vybírá a rozděluje odměny pro výkonné umělce a výrobce zvukových a zvukově obrazových záznamů.

Posláním a cílem Asociace je zejména ochrana a prosazování

- a) profesních práv členů Asociace nejen ve všech rozhodujících oblastech společenského života, ale i směrem k orgánům a institucím určujících podmínky pro realizaci těchto práv,
- b) profesních zájmů členů Asociace zejména v oblasti pracovních, sociálních a mzdových práv vůči zaměstnavatelům a orgánům státní správy a samosprávy,
- c) práv a potřeb členů Asociace v oblasti bezpečnosti a ochrany zdraví při práci,
- d) práv výkonných umělců v oblasti užití jejich uměleckých výkonů, s cílem odstranit případnou ekonomickou a právní diskriminaci ve všech oblastech užití těchto výkonů,
- e) jevištního dramatického umění, jako jednoho ze základních atributů národního dědictví,

---

<sup>51</sup> Podrobné výsledky ze zdrojů Ministerstva kultury České republiky viz. Příloha A – Tabulka výsledků výběrového dotačního řízení pro oblast profesionálního divadla 2012. In: MKČR. *Divadlo – 2.kolo 2012*. [online]. © 2007 [cit. 2013-01-13]. Dostupné z: [http://www.mkcr.cz/assets/profesionalni-umeni/granty-a-dotace/divadlo---2--kolo-2012\\_5.zip](http://www.mkcr.cz/assets/profesionalni-umeni/granty-a-dotace/divadlo---2--kolo-2012_5.zip)

<sup>52</sup> INTERGRAM. *O nás*. [online]. [cit. 2013-02-20]. Dostupné z: <http://www.intergram.cz/cs/index/o-nas/>



f) zájmů výkonných umělců i tím, že realizuje vlastní akce a projekty, zejména každoroční Ceny Thálie, s cílem zpřístupnit oblast dramatických umění i běžnému divákovi,

g) profesních zájmů členů Asociace i v rámci mezinárodních organizací sdružujících výkonné umělce a to včetně rozšiřování této mezinárodní spolupráce.

HA dále usiluje o podporu veškeré činnosti zaměřené na zvyšování úrovně a četnosti vytvářených uměleckých výkonů tak, aby nejen divadlo zůstalo i nadále dosažitelnou součástí národní kultury, a jako takové bylo vnímáno i širokou veřejností. Asociace realizuje svou činnost prostřednictvím místních poboček a individuálních členů a usiluje o vytváření stále lepších podmínek pro jejich činnost.<sup>53</sup>

### 6.4.3 Nadace Život umělce

Nadace byla založena 3. 6. 1992 na půdě společnosti INTERGRAM. Jejími zřizovateli je šest profesních organizací: Herecká asociace, Asociace hudebních umělců a vědců, Svaz autorů a interpretů, UNIE – Odborový svaz orchestrálních hudebníků ČR, UNIE – Odborový svaz profesionálních zpěváků ČR a Uměleckého sdružení Artes. Činnost nadace byla zahájena slavnostním koncertem v Rudolfinu. Svou činnost realizuje ve čtyřech základních oblastech: podpora mladých umělců, podpora projektů, podpora seniorů a financování správy a péče pietních míst.

První z nich je aktivní podpora mladých výkonných umělců. Nadace zprostředkovává konkrétní granty posluchačům konzervatoří, vysokých uměleckých škol a začínajících mladých profesionálních umělců. Těmito prostředky hradí umělec stáže, mistrovské kurzy, účast na významných soutěžích doma i v zahraničí. Nadace tak realizuje systematickou podporu projektů mladých umělců po ukončení studia při přechodu do profesionální reality.

Dále nadace podporuje projekty. Nadace poskytuje granty na realizaci širokého spektra umělecké jevištní tvorby, financuje především hledání nových přístupů jak v oblasti koncertní, divadelní, tak i taneční. Finančně zaštiťuje oceňování vítězů soutěží, které napomáhají při získání co největší profesionality. Podporuje významné kulturní

---

<sup>53</sup> HROMADA, J. *Stanovy*. [online]. © 2012 [cit. 2013-01-25]. Dostupné z: <http://www.hereckaasociace.cz/stanovy/>

projekty jevištního typu, které nemají dostatek vlastních finančních zdrojů a vedou ke zvýšení kultury a kulturní vzdělanosti české veřejnosti.

Podpora výkonných umělců seniorů. Vedle pomoci při průběžném řešení sociálních a zdravotních problémů věnuje nadace velkou část podpor těm významným uměleckým seniorům, kteří ke konci života zůstávají osamoceni bez svých nejbližších. Nadace od roku 1993 uděluje SENIOR PRIX jako poděkování za celoživotní uměleckou činnost hercům, tanečnickům, operním, populárním i sborovým zpěvákům, orchestrálním i sólovým umělcům. Nadace spravuje a pečuje o pietní místo na Vyšehradském hřbitově – Slavíně, kde jsou uloženy ostatky Vlasty Fabianové – herečky, Ljuby Hermanové – herečky a zpěvačky, Zdeňka Dítěte – herce, Karla Vlacha – dirigenta, Dagmar Sedláčkové – herečky, Drahomíry Tikalové – zpěvačky, Zuzany Navarové – zpěvačky, Richarda Antonína Strejky – herce, Zity Kabátové Zavřelové – herečky. Nadace dále spravuje a pečuje o náhrobek Voskovce a Wericha na Olšanském hřbitově, finančně přispěla na záchranu opuštěných hrobů Lídy Baarové – herečky a Růženy Naskové – herečky na Strašnickém hřbitově a na témže místě nechala instalovat pamětní desku se jménem Nelly Gaierové – herečky namísto jejího hrobu, který byl bohužel v minulosti zrušen pro neplacení poplatků.<sup>54</sup>

#### **6.4.4 Institut umění**

Institut umění (IU) byl založen k 1. lednu 2005 jako samostatné oddělení Divadelního ústavu. Od 10. dubna 2007 je součástí Institutu umění – Divadelního ústavu. Institut umění je informační, poradenské, vzdělávací a produkční centrum pro oblast umění, a to především pro obory divadla, hudby, tance, vizuálního umění a literatury.

Cílem IU je přispívat k rozvoji a zvyšování celospolečenské prestiže umění, podporovat výměnu informací a zkušeností mezi jednotlivými uměleckými obory, poskytovat informační a poradenské služby pro státní a samosprávné orgány, veřejnoprávní a neziskové organizace a odbornou veřejnost, podněcovat účast českých organizací i jednotlivců v mezinárodních projektech a sítích, prezentovat a propagovat

---

<sup>54</sup> NADACE ŽIVOT UMĚLCE. *O nás*. [online]. © 2013 [cit. 2012-12-10]. Dostupné z: <http://www.nadace-zivot-umelce.cz/o-nadaci/>

české umění v zahraničí a věnovat se vzdělávání umělců a kulturních pracovníků, zejména v oblasti managementu.

IU spravuje komplexní česko-anglický kulturní portál, který poskytuje informace o aktuálních grantech, stipendiích, konferencích, příležitostech spolupráce, pracovních nabídkách, publikacích apod.; portál dále nabízí adresář kulturních subjektů, materiály ke kulturní politice a přehled o možnostech finanční podpory projektů.

IU poskytuje konzultace o koncipování a finanční podpoře uměleckých a kulturních projektů z domácích i zahraničních programů a fondů (s důrazem na využití prostředků Evropské unie). Řeší vědeckovýzkumné projekty, především z oblasti kulturní politiky a realizuje program tvůrčích rezidencí pro různé umělecké obory (vizuální umění, literatura, performing arts...).<sup>55</sup>

#### **6.4.5 ProCulture**

ProCulture - výzkumné, informační a vzdělávací centrum pro kulturu. Vzniklo z přesvědčení, že v rozvoji občanské společnosti hraje důležitou roli zdravě fungující kulturní oblast. Hlavním záměrem ProCulture, které od roku 2012 působí jako samostatná organizace, je posílit vnímání pozitivní role kultury a umění v České republice prostřednictvím pro-aktivní kulturní politiky.

Cílem ProCulture je zvyšovat kapacitu a profesionalitu českých kulturních organizací poskytováním relevantních informací a služeb tak, aby se vytvořily předpoklady pro jejich trvalou udržitelnost. ProCulture je zaměřeno na externí asistenci kulturním institucím a organizacím, která zahrnuje výzkum a analýzy, dokumentaci a monitoring, konzultace a vzdělávací aktivity. Součástí činnosti ProCulture je zprostředkovávání praktických informací o uměleckých projektech a kontaktů na kulturní organizace v zahraničí.

Impulzem k založení centra ProCulture bylo uchovat a rozvíjet výsledky programu pro umění a kulturu, který v ČR v letech 1993-2003 realizovala Nadace Open Society Fund Praha prostřednictvím mezinárodní spolupráce zemí střední a východní Evropy

---

<sup>55</sup> ŽÁKOVÁ, E. *Institut umění* [online]. © 2013 [cit. 2013-01-29]. Dostupné z: <http://www.idu.cz/cs/institut-umeni-6>

a Střední Asie v oblasti divadla, tance, současné hudby, výtvarného umění, nových médií, filmu, dále podporou kulturních časopisů, muzeí a knihoven, internetového publikování a vydávání akademických knižních titulů, jakož i podporou specificky zaměřených projektů na problematiku z oblasti kulturní politiky.

ProCulture svým založením reaguje na problémy obecně sužující kulturní organizace v České republice, kterými je nedostatek finančních prostředků pro jejich dlouhodobou udržitelnost, dále pak nedostatek respektu těchto organizací u rozhodovacích orgánů a tedy jejich neuspokojivá účast při rozhodovacích procesech.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> PROCULTURE O.S. *Info o nás*. [online]. © 2003-2013 [cit. 2012-12-14]. Dostupné z: <http://www.proculture.cz/info-o-nas/>

## 7 POROVNÁNÍ PROFESY HERCE V RŮZNÝCH ZEMÍCH EVROPY I SVĚTA

Vzhledem k různým sociálním systémům v jednotlivých státech, je různě specifikována i profese herce. V této kapitole uvádíme náhled do některých zemí, jejichž sociokulturní systém se liší od shora uvedeného českého. Není bez zajímavosti, že například ve vysoce vyspělém sociálním Švédsku je herec vždy zaměstnancem, tedy jeho práva a povinnosti vždy specifikuje pracovní smlouva. Na druhou stranu v Rakousku má herec velmi těžké postavení, protože bývá výhradně vykonavatelem svobodného povolání, a tudíž musí hledat finanční zdroje často i mimo svůj obor.

Různé mezinárodní projekty, organizované a placené ve velké míře fondy Evropské unie, umožňují setkávání a propojování národních zvyklostí a tradic v evropském, resp. světovém měřítku. Důkazem toho je nepřeborné množství mezinárodních festivalů, jež staví mosty mezi rozdílnými kulturami a umožňují hercům přesah v jejich práci.

### 7.1 Profese herce na Slovensku

Na Slovensku je herecká profese legislativně stejně řešena jako v České republice. Roku 1999 vzniklo občanské sdružení Herecká obec Slovenska (HOS) – aby poskytlo pomoc při vymáhání dluhů na hereckých honorářích od soukromých dabingových studií. V roce 2009 se HOS transformovala v odborářskou organizaci a stala se členem mezinárodní odborářské organizace FIA (The International Federation of Actors). Nyní má HOS přes 300 členů.<sup>57</sup>

Na realizaci uměleckých projektů se velkou měrou podílí ATRAKT ART – Sdružení pro aktuální umění a kulturu. Vzniklo v Bratislavě roku 2000 a realizuje projekty, které spojuje jediná myšlenka, a to vyhledávat a představovat nové směry a originální osobnosti současné kultury, podporovat nové formy kreativity, umění a sociálních interakcí bez jakýchkoli žánrových či geografických omezení. ATRAKT

---

<sup>57</sup> SME. *Čo je Herecká obec Slovenska*. [online]. © 2004 [cit. 2012-11-20]. ISSN 1335-4418. Dostupné z: <http://www.sme.sk/c/1264879/co-je-herecka-obec-slovenska.html>

ART je vydavatelem časopisu  $\frac{3}{4}$ , který se jako jediný časopis na Slovensku věnuje novým médiím a technologiím s přesahem do současného umění a kultury.<sup>58</sup>

Důležitou organizací je Slovenská koalice pro kulturní diverzitu (SKKD). Její významnou aktivitou byla snaha o změnu návrhu daňové reformy v květnu 2011, jako součást jejího dlouhodobého plánu na zlepšení právního a sociálního postavení umělců na Slovensku. Dalším výsledkem jednání s vládou Slovenska bylo jmenování předsedy SKKD členem nově zřízené mezirezortní Rady vlády pro kulturu. Od června 2012 řešil speciální odbor palčivou otázku Statutu umělce. SKKD vyjednávala s ministrem kultury o programovém prohlášení vlády SR a o otázkách kultury a umění vůbec. Kromě zmiňovaného Statutu umělce to byly např. otázky připravovaných změn daňového zákona, který SKKD připomínkovala, problematika Autorského zákona, podpora realizace uměleckých děl ve veřejných stavbách (stavební zákon), možnost odepisování nákladů na nákup uměleckého díla z daňového základu, otázky financování kultury, zákony související se sponzorstvím a jiné.<sup>59</sup>

Není bez zajímavosti, že SKKD je členem IFCCD (The International Federation of Coalitions for Cultural Diversity)<sup>60</sup> – Mezinárodní organizace pro kulturní rozmanitost, která sdružuje národní koalice pro uměleckou diverzitu na pěti kontinentech. Česká republika mezi členskými státy chybí.

## 7.2 Profese herce v Rakousku

Sociální postavení umělců v Rakousku detailně popsala studie z roku 2008. Vzhledem k relativně nízkému příjmu umělecky činných osob (máme na mysli herce, hudebníky a výtvarníky) a jeho špatné návaznosti je velmi obtížné se vyhnout finančním potížím. Více než 85% umělců zná tento problém z vlastní zkušenosti. Způsobů řešení finanční situace umělců existuje celá řada (jako např. nechat se dotovat

---

<sup>58</sup> ATRAKT ART. *Info*. [online]. [cit. 2013-02-01]. Dostupné z: <http://atrakt.sk/about>

<sup>59</sup> SKKD. *Štatút registrovaného umelca*. [online]. © 2013 [cit. 2013-01-06]. Dostupné z: [http://www.skkd.sk/index.php?option=com\\_content&view=article&id=128:tatut-registrovaneho-umelca&catid=69:pracovne-dokumenty&Itemid=72](http://www.skkd.sk/index.php?option=com_content&view=article&id=128:tatut-registrovaneho-umelca&catid=69:pracovne-dokumenty&Itemid=72)

<sup>60</sup> IFCCD byla založena 19.9.2007 ve španělské Seville. Francouzská Koalice je zároveň reprezentantem pro UNESCO v Paříži. IFCCD má 43 národních členů a sdružuje přes 600 oborových organizací, jež zastupují tvůrce, umělce, nezávislé producenty, distributory, nakladatele, filmové, televizní, hudební a jevištní umění a vizuální umění. Z evropských zemí jsou členy Belgie, Francie, Irsko, Itálie, Maďarsko, Německo, Portugalsko, Rakousko, Slovensko, Španělsko, Švédsko, Švýcarsko a Velká Británie. In: IFCCD. *About Us*. [online]. [cit. 2013-02-24]. Dostupné z: <http://www.ficdc.org/A-propos-de-nous>

partnerem, rodinou, mít další příjem atd.). Nejčastější reakcí na tyto problémy bývá omezení v každodenním životě – téměř dvě třetiny umělců to pociťují na vlastní kůži. Podpora dotačních systémů hraje zanedbatelnou roli – 14% všech umělců to považuje za pouhou politickou strategii přežití umělců. Publikované průzkumy dále ukázaly, že valná většina umělců má vedlejší příjem, který je buď umělecky spřízněn (např. reklama, média,...) nebo s uměním nemá vůbec nic společného (nekvalifikované práce v pohostinství, cestovním ruchu apod.) - tyto příjmy ovšem tvoří podstatnou část celkového příjmu, protože příjmy z umělecké činnosti jsou u poloviny respondentů nepravidelné a těžko plánovatelné.

V tabulce zobrazujeme, jak souvisí pravidelnost těchto příjmů s uměleckou činností v souvislosti s možností plánování uměleckých činností vzhledem k časové investici.<sup>61</sup>

**Tabulka 2: Pravidelnost příjmů z uměleckých činností podle pravidelnosti času do nich investovaného**

		Pravidelnost investovaného času – umělecké činnosti			
		pravidelný	nepravidelný, ale dobře plánovatelný	nepravidelný, obtížně plánovatelný	celkem
Pravidelný	počet	239	56	19	314
	podíl	30,1%	9,5%	6,6%	18,8%
Nepravidelný, ale dobře plánovatelný	počet	153	193	15	361
	podíl	19,3%	32,7%	5,2%	21,6%
Nepravidelný, obtížně plánovatelný	počet	401	342	253	996
	podíl	50,6%	57,9%	88,2%	59,6%
Celkem	počet	793	591	287	1671
	podíl	100%	100%	100%	100%

Zdroj: L&R Datafile, Sociální postavení umělců, 2008

<sup>61</sup> BMUKK. *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich*. [online]. © 04.08.2009 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: [http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie\\_soz\\_lage\\_kuenstler\\_en.pdf](http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf)

### 7.3 Profese herce ve Švédsku

Ve Švédsku pracují profesionální zábavního průmyslu buď jako zaměstnanci, či jako podnikatelé. Zákon neumožňuje licenci nezávislého pracovníka, status nezávislého pracovníka je ale naplňován formou krátkodobých angažmá, i jednodenních, kdy je pracovník zaměstnancem. Tato forma zaměstnaneckého poměru ovšem neznamená pracovněprávní a sociální ochranu. Proto většina příležitostných zaměstnanců volí raději status podnikatele.

Pracovněprávní vztah je řešen kolektivní smlouvou, kterou se řídí státní i nezávislá (soukromá) divadla. V roce 2000 se státní divadla reformovala a umožňují svým hercům uzavírat dlouhodobé pracovní smlouvy, a to na dobu trvání 2 – 5 let.

Herci jsou profesně sdruženi v odborových svazech, TF<sup>62</sup> vytvořil specifické smlouvy s asi 40 malými zábavními společnostmi (dětská divadla, nezávislé cirkusy, studiová divadla), které se nechtějí organizovat v zaměstnavatelských uniích, a proto se na ně nevztahuje kolektivní smlouva. Díky těmto novým, specifickým, smlouvám se upravuje vztah mezi hercem a divadlem, ve kterém svou profesi vykonává. Tím se fakticky naplňují povinnosti mezi smluvními stranami vyplývající z kolektivní smlouvy.

Nedostatečná pružnost zákona o příležitostných pracovnících způsobuje vznik „šedé zóny“, kam se řadí všichni ti, kdo nemají status zaměstnance (a tedy se na ně nevztahují práva a povinnosti vyplývající z kolektivních smluv) a zároveň nedostanou licenci pro podnikání (to je ve Švédsku velmi složité). Systém sociální podpory, ale i například pojištění na nezaměstnanost, je destabilizován také silnou imigrační vlnou umělců ze střední Evropy (hudebníci, tanečníci, cirkusoví umělci), kteří pracují jako členové amatérských souborů, a tudíž se s nimi nemůže uzavřít zaměstnanecká smlouva, neboť nesplňují profesní požadavky odborů. Jejich honorář je potom daněn plošně - 15% srážkovou daní.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> Tryckfrihetsförordningen (TF), česky Svoboda tisku; tento vládní dokument z roku 1949 definuje svobodu tisku a jiných forem výrazu, je součástí švédské ústavy. In: SWEDISH INSTITUTE. *The Swedish system of government*. [online]. © 2013 [cit. 2012-12-06]. Dostupné z: <http://www.sweden.se/eng/Home/Society/Government-politics/Facts/Swedish-System-of-Government/>

<sup>63</sup> COPYSWEDE. *Moms och självfaktureringsavtal*. [online]. © 2012 [cit. 2013-02-12]. Dostupné z: <http://www.copyswede.se/rattighetshavare/moms-och-sjalvfaktureringsavtal/>



## 7.4 Profese herce v USA

V USA zastupuje herce odborový svaz Actors' (založen 1913)<sup>64</sup>, který mimo jiné určuje minimální platy herců. Profesní zájmy herců zastupuje Mezinárodní federace herců (FIA – The International Federation of Actors), což je nevládní mezinárodní organizace, jež zastupuje výkonné umělce, svazy, cechy a sdružení po celém světě. Pod její záštitu nespádají ani hudebníci, ani výtvarníci.

FIA je přísně apolitická organizace, která se zavázala k politicky rovným příležitostem bez ohledu na pohlaví, rasu, barvu pleti, etnický či národnostní původ, náboženské přesvědčení, sexuální orientaci, věk nebo rodinný stav.<sup>65</sup>

V USA se rozlišuje velmi striktně herectví divadelní a filmové. Filmový průmysl platí herce dle tarifů odborových svazů, z jejich závazků potom vyplývají další práva a povinnosti usnesené ve smlouvě. Součástí producentské smlouvy nebývají klauzule o sociálních závazcích vůči státu. To neplatí ve smlouvách mezi divadlem a hercem, kde herec vstupuje do pracovněprávního vztahu se zaměstnavatelem (podnikatelským subjektem) a smlouva zahrnuje všechny pracovněprávní i sociální paragrafy.<sup>66</sup>

Odborové svazy hájí zájmy svých odborářů zejména z hlediska rovných příležitostí.

---

<sup>64</sup> AEA. *About equity*. [online]. © 2013 [cit. 2013-02-02]. Dostupné z: <http://www.actorsequity.org/AboutEquity/aboutequityhome.asp>

<sup>65</sup> FIA byla založena 1952 kapitálem britských herců a Syndicat Francais des Artistes. Současnou prezidentkou je norská herečka Agnete Haaland. Organizace má 6 viceprezidentů – z Austrálie, Kanady, Francie, Španělska, Velké Británie a USA. Sekretariát sídlí v Londýně a Bruselu. Právní poradce poskytuje Asociace dánských herců. In: DOWNEY, F. *FIA President's Introduction Message*. [online]. © 2005 [cit. 2013-01-28]. Dostupné z: <http://www.fia-actors.com/en/history.html>

<sup>66</sup> FIA. *The Status of the Artist*. [online]. © 2005 [cit. 2013-01-28]. Dostupné z: [http://www.fia-actors.com/en/policy\\_The%20Status%20of%20the%20Artist.html](http://www.fia-actors.com/en/policy_The%20Status%20of%20the%20Artist.html)

## 8 PŘÍPADOVÉ STUDIE

Potvrzení či vyvrácení teoretických poznatků jsme se snažili doložit na dvou případových studiích. Požádali jsme dva herce divadla Minor o sepsání stručného profesního životopisu. Tento měl být anonymní, pouze s uvedením věku a pohlaví dotazovaného. Kazuistiky uvádíme v plném znění.

### 8.1 Kazuistika 1

#### Životopíseček

Narodil jsem se 25.9.1980 v Praze, kde jsem na Spořilově vyrůstal a žil dětství. Jako malý jsem se věnoval tři roky fotbalu a čtyři roky karate, leč s příchodem puberty jsem sportování nechal. Bohužel. Po skončení základní školy jsem se přihlásil na Střední průmyslovou školu strojnickou v Praze, v Betlémské ulici. Tuto školu jsem si vybral nikoliv z lásky ke strojům či ekonomice, která byla v našem učivu také zařazena, ale kvůli kamarádovi, se kterým jsem hrál Dračí doupě. Tenhle kamarád mi pomohl školu i dodělat a na konci bylo jasné, že strojničina jistě není obor, kterému bych se mohl nadále věnovat. Potřeboval jsem najít vhodný typ školy, neboť do práce ani na vojnu se mi ještě nechtělo.

Tu mě oslovila kamarádka, jestli bych nechtěl zkusit školu hereckou. Bylo mi to jedno, hlavně se vyhnout dvěma předchozím možnostem. I přihlásil jsem se na Vyšší odbornou školu hereckou, našel si dva monology, básně a píseň a s dávkou štěstí se na školu dostal. Tříleté studium na soukromé škole mi ukázalo, jak to vlastně v divadle chodí, jak vypadají divadelní texty a kolik litrů alkoholu člověk dokáže zvládnout. Na konci školy začala opět stahovat smyčku otázka, co dál. Uplatnění herců, natožpak herců z vošky, není moc veliké a přesto jsem byl jeden z těch, co měli štěstí. Oslovil mě režisér z divadla v Šumperku a tam jsem nastoupil na dvě tři sezony. Těsně před začátkem mého působení v Šumperku jsem si našel dívku, které jsem vyrobil děťátko. Bylo jasné, že v Šumperku nemůžeme z rodinných důvodů zůstat, neboť naši rodičové byli v Praze a Bílině a chtěli jsme jim být trochu blíž. I skončil jsem v Šumperku a přestěhovali jsme se zpět do Prahy, kde jsem začal pracovat u mého otce ve firmě zabývající se dovozem teploměrů. Toto trvalo dva roky, ale nedalo se to vydržet. U táty

jsem pracovat přestal a začal jsem hostovat, díky Davidu Drábkovi, v divadle Minor. Po nějakém čase jsem zde nazkoušel více představení a stal se na rok či dva členem souboru, než byl rozpuštěn. V současnosti pracuji hlavně v Minoru, ale připohrávám i v jiných, ještě méně známých divadlech, Gong a D21. Také se mým příjmovým kanálem stalo občasně namlouvání reklam, spotů či upoutávek. Filmy a seriály nestojí za zmínku.

Některé hry:

Šumperk – *Král Lear, Cabaret, Kráska a zvíře*

Minor – *Sněhurka, Hon na Jednorožce, A cirkus bude?, Klapzubova 11*

Dětská opera Praha – Stavovské divadlo – *Rychlé šípy*

Listování.cz – *Nick Cave – Smrt Zajdy Munroa*

Otáčivé hlediště Č.K. – *Kocour v botách*

Gong – *Modroočko, Sněhová královna, Bylo nás pět*

D21 – *Děvčátko s mozem, Berta (od soumraku do úsvitu), Zvířata na toustech*

## 8.2 Kazuistika 2

Anonymní profesní životopis

Je mi 37 let, narodila jsem se v Praze. Ačkoli jsem od mala vykazovala jistou dávku hudebního talentu, většinu volného času jsem trávila na hřišti. Oba rodiče i bratr hráli závodně kopanou. Až si mně ve druhé třídě všimla paní vychovatelka z družiny a vzala mě do Hudebního kroužku. S kroužkem jsme vystupovali na různých partajních akcích a schůzích, účastnili jsme se přehlídek a soutěží. Ani moje úspěchy na recitačních a pěveckých soutěžích nepřesvědčily mé rodiče, aby mě nechali studovat na umělecké škole. V roce 1990 jsem se dostala na výběrové přírodovědné gymnázium, kde jsem chodila do školního sboru, který tehdy založila a dodnes úspěšně vede paní profesorka Halamová. U ní jsem se ve třetím ročníku začala připravovat k přijímacím zkouškám na Pedagogickou fakultu UK (klavír a zpěv) – chtěla jsem studovat obor hudební výchova – sbormistrovství nebo hudební výchova - český jazyk. Při přijímacích talentových zkouškách jsem poprvé pocítila opravdovou hořkost – komisi mi bylo sděleno, že na

práci učitelky hudební výchovy se nehodím, neboť nemám dostatečně velký talent. Tehdy jsem poprvé veřejně brečela.

Ve třetím ročníku na Pedagogické fakultě Univerzity Jana Ámose Komenského v Hradci Králové (obor učitelství 2. a 3. stupně český jazyk – ruský jazyk) jsem si podala přihlášku na muzikálové herectví JAMU. Když mi přišly propozice toho, co si mám ke zkoušce připravit, polovině věcí jsem vůbec nerozuměla. Začala jsem tedy v Hradci navštěvovat přípravný kurz k přijímacím talentovým zkouškám na Základní umělecké škole Jesličky. Příprava zahrnovala lekce zpěvu, hereckého projevu (báseň, próza, monolog), tance a hudební nauky. Moje paní učitelka mi doporučila, abych si podala přihlášku nejen na muzikál, ale i na herectví, což jsem i udělala – hlásila jsem se na činoherní herectví na brněnské JAMU (+ již zmiňovaný a můj vysněný muzikál) a na herectví na Katedře alternativního a loutkového divadla na pražské DAMU. Z muzikálu mě vyhodili hned z prvního kola (mé další slzy...), ale přijali mě na obě herecké školy. Rozhodla jsem se pro studium na loutkárně – činoherní herectví mi přišlo (a přijde) velmi úzce zaměřené – a já jsem chtěla dělat něco, co souvisí s muzikou, loutkami, tancem a je divadlem v celkovém pojetí, což pro mě představoval ročníkový vedoucí a můj budoucí guru Jan Borna.

Byli jsme velmi starý ročník – z osmi přijatých byli pouze 3 bezprostředně po maturitě, ostatní měli za sebou studium na jiné vyšší, či vysoké škole. Myslím, že to značně ovlivnilo způsob a průběh studia – člověk v 18ti a ve 25ti je naprosto jiný. Tato pestrá směsice zaručovala různobarevné prolínání názorů a postřehů, jež se potom odráželo v našich ročníkových pracích. Už od prvního ročníku jsme nebyli pouze herci, ale i dramaturgy (vyber si text a partnera), režiséry (vytvoř daný výstup), techniky (sežeň, přines, postav, zbourej, odnes), výtvarníky (něco si obleč – ale pozor! budeš v tom hrát a vyrob si loutku), hudebníky (najdi a nastuduj píseň) a nakonec i produkčními (divadlo dělají především diváci). Tato škola divadelního života mě připravila na to, že divadelní představení je nedílnou souhrou spousty lidí a profesí, a pokud chci, abych se tam cítila dobře a vše fungovalo, musím dát stejný prostor všem. A za tohle děkuji právě přístupu a cestě, kterou mi ukázal Jan Borna a mí spolužáci.

Ve třetím ročníku jsme společně s herci, kteří studovali o ročník výš, a profesionálními herci, kteří byli v angažmá divadla Minor, nastudovali v režii Markety Schartové pohádku Sedmero krkavců. To byla má první zkušenost s divadlem

a divadelním provozem. Do té doby všechny naše ateliérové pokusy vznikaly v učebně, i když se všechny hrály pro veřejnost buď ve školním divadélku Řetízek či v areálu kláštera Zlatá Koruna, na Vyšehradě, v kulturních domech apod. Nejzvláštnější zkušeností pro mě bylo to, že jsem měla „jenom hrát“. V divadle byl celý aparát lidí, kteří se starali o to, o co se starat měli, a mně přišlo zvláštní, že mám jen docházet na zkoušky a poté hrát pro diváky...

Na konci třetího ročníku jsme nazkoušeli naše první absolventské představení – Heroes, v režii Ivana Rajmonta. A zase to samé – o nic jiného se nestarej, jen hraj. Skutečnost, že se z člověka, který se spolu s ostatními staral dříve úplně o všechno, aby divadlo fungovalo, stává jenom herec, mi ukázala, že „jenom herečkou“ nebudu nikdy. A opět mi potvrdila fakt, že jsem udělala dobře, když jsem se tenkrát rozhodla pro alternu.

Po krásných letech na škole, kdy člověk vše kolem do sebe nasával jako houba, přišlo rozčarování. Kde sehnat práci? Nikde nikdo nečekal s otevřenou náručí na absolventku DAMU. Nikoho nezajímalo, že jsem z toho ročníku od Borny. Nikdo nepotřeboval loutkářku, která celkem slušně zpívá. A začal denní boj o jakýkoli kšeft, jen aby bylo na nájem. Po roce se naskytla příležitost v Mostě – v Divadle rozmanitostí jsem nazkoušela nádhernou roli Staří v pohádkovém hororu Fecht – pán temnot.

A hnedle tu byla další vějička – tentokrát z Minoru – hrát v Klapzubově jedenáctce. Po velmi náročném a vysilujícím zkoušení spatřila světlo světa velká inscenace a mně se otevřela vrátka do divadla, kde jsem posléze byla osm let v angažmá.

A nutno říci, že to bylo pěkných, pestrých, barevných a naplněných osm sezón. Za tu dobu se v divadle sžil kompaktní soubor, který dokázal vytvořit představení nabitá energií a společným prožitkem. Jistě to bylo i díky faktu, že se jednalo vesměs o mladý kolektiv, který si byl blízko jak názorově, tak umělecky. Zároveň na tom měl i lví podíl repertoár a to, že představení byla koncipována pro celou rodinu. Při dopoledních školních představeních musíte zaujmout 200 dětí a odpoledne či navečer potom i jejich dospělé. A to není jenom tak.

Z dramaturgicko-režijního hlediska se často jedná o dost záludný oříšek, který potom herci na jevišti musí dennodenně rozlouskávat, ale to dává takové práci smysl. To, že dokážu udržet pozornost jak hordy rozjívených pubertáků, tak i znuřených tatínek, kteří se z povinnosti vzít děti do divadla nestihli vyvléct.

Po rozpuštění souboru nastal v podstatě ten samý problém jako po škole – z určitého ghetta se dostávám do nelítostné džungle šoubyznysu, jenom je mi o moc víc a náklady na život v Praze jsou o dost vyšší. Během angažmá v dětském divadle (což má stále ještě dnes pejorativní nádech) si člověk nenadělá kontakty v jiných divadlech, režiséři ani umělci šéfové se do dětského divadla nechodí dívat na případné objevy, a tak se člověk opět pouští do boje o jakýkoli kšeft a jakoukoli práci a za každou příležitost si zahrát je neskonale vděčný.

A přesto věřím, že tato práce má smysl, a těší mě každý den, kdy to mohu dokázat, herečka.

### **8.3 Shrnutí kazuistik**

V této kapitole se pokusíme analyzovat a vyhodnotit obě výše popsané případové studie. U obou dotazovaných si shrneme jejich dosavadní uměleckou dráhu a nabídneme doporučení dalšího možného uměleckého růstu, případně možnou rekvalifikaci jako vedlejší zdroj příjmu.

#### **8.3.1 Kazuistika 1**

V první případové studii vidíme, že dotazovaný (muž, 32 let) vystudoval střední školu mimo obor herectví (Střední průmyslová škola strojnická) a odborné vzdělání získal na VOŠ herecké v Praze – Michli. Rozhodnutí studovat tuto školu bylo nahodilé, jednalo se zejména o snahu vyhnout se vojenské povinnosti či pracovnímu zařazení v oboru, který muže neoslovil.

Vystudoval tedy hereckou školu a získal angažmá v oblastním profesionálním divadle. Z rodinných důvodů však toto místo opouští a pracuje mimo obor v Praze. Je otázkou, zda herec sháněl uplatnění v oboru – oslovil pražská divadla? Registroval se u agentur zprostředkujících hereckou práci? Práce mimo divadlo jej evidentně neuspokojuje, přesto dva roky neudělá nic proto, aby svou situaci změnil.

Opět, zcela díky náhodě, získá místo v oboru – v pražském divadle Minor. Dostačuje jeho vzdělání práci v renomovaném loutkovém divadle? Vzhledem k tomu,

že zde dosud působí, můžeme se domnívat, že ano. Dovednosti s loutkou se naučil praxí a tím zvyšuje svou kvalifikaci.

Navíc již sám hledá další možnosti práce a příjmů – namlouvá reklamní spoty a upoutávky. Z poslední poznámky vyplývá, že také hraje ve filmu a v seriálech, i když jsou to jenom malé příležitostné role.

Shrneme-li tuto kazuistiku, můžeme herci doporučit, aby ještě více zvyšoval svou kvalifikaci – účastnil se kurzů a workshopů, a tím zvětšoval své pole působnosti.

### **8.3.2 Kazuistika 2**

Ve druhé případové studii dotazovaná (žena, 37 let) vystudovala nejprve střední a vysokou školu mimo obor herectví (gymnázium, pedagogická fakulta). Sama začala docházet na přípravné hodiny k přijímacím zkouškám na uměleckou vysokou školu, když se rozhodla pro studium herectví, aby u zkoušek uspěla. Je evidentním paradoxem, že žena vystudovala jinou školu, než původně zamýšlela.

Z uvedených formulací je zřejmé, že svého rozhodnutí studovat herectví na Katedře alternativního a loutkového divadla (oproti prestižnější činohře na JAMU) nelituje. Dobu studia hodnotí kladně – získané znalosti a dovednosti chce plně využít v herecké práci.

Není jasné, co herečka dělala onen rok po absolvování DAMU, ale je zřejmé, že k první profesionální práci (Divadlo rozmanitostí - Most) přišla náhodou. A potom, opět náhodou, získala místo v divadle Minor. Pro tuto práci je plně kvalifikovaná a divadlo Minor je v Praze nejvyšším cílem, kde se může absolvent KALD uplatnit. Práce v Minoru ji uspokojuje a dle jejích slov i dále rozvíjí.

V současné době nemá tolik možností uplatnit svoje herecké vzdělání – což sama nenazírá optimisticky. Můžeme se ptát, zda pro své uplatnění něco podniká? Je registrovaná u agentur zprostředkovávajících hereckou práci? Chodí na castingy a konkurzy? Herečka se nezmiňuje, zda se vůbec pokusila kontaktovat nějaká jiná divadla. Můžeme pouze doporučit, aby o sobě dala vědět – má odpovídající vzdělání, zkušenosti a praxi k tomu, aby získala adekvátní pracovní příležitost.

## ZÁVĚR

V bakalářské práci jsme se pokusili nahlédnout na situaci herce v dětském žánrovém divadle. Herectví je profese založená na velmi širokém spektru znalostí a dovedností. Herec se při své práci dotýká sebe sama – putuje až k nejniternějším krajinám duše, aby mohl namalovat krajinu těla. A do této kresby musí zanést nejen svoje krajiny, ale i krajiny kolegů, rodiny, diváků, doby a společnosti. Divadlo vždy bylo kulturním odrazem své doby a herectví vždy bylo odrazem divadla. A tak, jak se mění doba a společnost, mění se i divadlo a mění se i herec. Jediné, co zůstává stále stejné, je potřeba sdělit.

V teoretické části bakalářské práce jsme se snažili postihnout problematiku studia uměleckého oboru, v tomto případě herectví. Už samotné přijímací zkoušky jsou velkou zátěží a studium samotné klade na studenta velké nároky. Bylo by přínosem blíže zkoumat právě osobní zkušenosti s programem studia a pozdějším uplatněním nabytých zkušeností a dovedností v praxi.

Dále jsme se zabírali tématem dětského divadla. Divadlo určené především dětem, a jejich dospělým, má svá specifika. Dětský divák herci nic neodpustí, nebude-li ho herec zajímat, dá mu to ostentativně najevo. Na druhou stranu – rozšířené dětské oči a potřeba sáhnout si na viděné, že je to opravdický drak a čaroděj fakticky kouzlil, dětská víra v pravdu a nezměrná dětská fantazie, to jsou odměny, které dospělý divák málokdy umí dát. Děti se nedají nikdy ošidit, a to klade na herce v dětském divadle velkou zodpovědnost.

Snažili jsme se poukázat na rozdíly mezi hercem činoherním a loutkářem – ač mají oba po absolvování DAMU stejné vzdělání, nemají stejné uplatnění. V Praze je jediné statutární loutkové divadlo – Minor, zatímco činoherních divadel téměř třicet. Z tohoto markantního rozdílu v počtu pracovních příležitostí vyplývá, jaké jsou šance na získání místa. Většina absolventů KALD tak hledá práci v malých sdruženích, mimo hlavní divadelní proud.

Postavení herce ve společnosti také určuje svým přístupem stát. Jeho podpora živého umění je přímo úměrná kulturnosti národa. V období národního obrození to byli právě loutkáři, kdo objížděli český venkov a učili lid národním legendám, báchorkám, pověstem a pohádkám. Odhalovali lidu jeho kořeny, aby mohl vyrůst strom kulturního



uvědomění. Tento status buditelů již dnes neplatí, ale stále platí to, že lid k umělcům vzhlíží a umělci tak mají velký vliv na myšlení národa. Vzpomeňme, kým se obklopil náš nový prezident – oblíbenou herečkou Jiřinou Bohdalovou a zpěvákem Danielem Hůlkou.

To, jak se který stát stará o svou kulturu, respektive své umělce, jsme se pokusili popsat v jedné z kapitol. Ne všechny vlády chtějí zničit živou kulturu – dobře si jsou vědomy, že podporou kultury zvyšují zároveň její prestiž nejen uvnitř toho kterého státu, ale i na mezinárodní úrovni. Je signifikantní, že do Švédska, země s vyspělým sociálním systémem, jedou za prací mnozí umělci ze střední a východní Evropy.

V empirické části jsme se na základě analýzy dvou případových studií snažili zodpovědět otázku, jaké uplatnění má absolvent KALD. Došli jsme k závěru, že v současné době není absolvováním KALD automaticky otevřena cesta do loutkového divadla. Zároveň jsme nahlédli, že angažmá v takovém typu divadla není podmíněno odpovídajícím vysokoškolským vzděláním. Stejně dobře se v Minoru uplatní absolvent KALD i absolvent VOŠ. Není bez zajímavosti, že oba dotazovaní získali pracovní poměr v Minoru náhodou – tedy přes kontakt známé osoby – v jednom případě si herce vybral režisér, ve druhém přišla nabídka po předchozí spolupráci.

Závěrem bychom chtěli dodat, že tato práce je jen vrcholkem pyramidy, jedná se o stručné nahlédnutí do tématu. Abychom mohli podložit veškeré teorie zde zmiňované, museli bychom provést řádný výzkum v mnoha oblastech. Zkoumáním většího počtu případových studií bychom mohli lépe vyhodnotit odpovědi na teoreticky zpracované otázky – především uplatnění absolventů v daném oboru. Mohli bychom doporučit spolupráci s celým ročníkem KALD a na základě výpovědí jednotlivých studentů, resp. absolventů, vytvořit detailnější mapu průběhu studia a následného pracovního uplatnění. Jistě by stálo za pozornost, a podrobnější výzkum, srovnání studentů/absolventů herectví na KALD a katedře činohry a ukázat na rozdíly v hraní pro dětského, resp. dospělého diváka.

Touto prací jsme chtěli pouze poukázat na problematiku herectví v dětském divadle a postavení herce v české společnosti.

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

### Seznam použitých českých zdrojů

BARBA, E. a SAVARESE, N. *Slovník divadelní antropologie o skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav a NLN, 2000. ISBN 80-7008-109-0 (DÚ), ISBN 80-7106-369-X (NLN).

BARTÁK, J. *Jak vzdělávat dospělé*. Praha: Alfa Nakladatelství, 2008. ISBN 978-80-87197-12-7.

BROCKETT, OSCAR G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, 1999. ISBN 80-7106-364-9 (NLN), ISBN 80-7008-096-5 (DÚ).

*Česká divadla - Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

GOMBRICH, E.H. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0416-7.

HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*. Praha: KANT, 2011. ISBN 978-80-7437-060-1.

KOTTE, A. *Divadelní věda*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-019-9.

LUKEŠ, M. *Divné divadlo našeho věku*. Praha: Svět a divadlo, 2008. ISBN 978-80-254-3700-1.

NAKONEČNÝ, M. *Motivace lidského chování*. 1. vyd. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0592-7.

NAKONEČNÝ, M. *Sociální psychologie*. 1. vyd. Praha: Academia, 2000, ISBN 80-200-0690-7.

*Nové universum*. Praha: Euromedia group, 2003. ISBN 80-242-1069-X.

*Ottova encyklopedie Česká republika 2 Kultura a umění*. Praha: Ottovo nakladatelství, 2006. ISBN 80-7360-456-6.

PEŠEK, L. *Tvář bez masky*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1979. 01-001-79.

SPISAROVÁ, B. a VYDRA, V. *Vaše Dana Medřická*. Praha: KVARTA, 1995. ISBN 80-85570-56-4.

ŠÍPEK, J. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-035-9.

TOMAN, I. *Motivace zvenčí je jako smrad*. Praha: TAXUS International, 2010.

## Seznam použitých internetových zdrojů

AEA. *About equity*. [online]. © 2013 [cit. 2013-02-02]. Dostupné z: <http://www.actorsequity.org/AboutEquity/aboutequityhome.asp>

ARTAMA. *Loutkářská Chrudim*. [online]. [cit. 2013-02-02]. Dostupné z: <http://www.nipos-mk.cz/?p=17838>

ATRAKT ART. *Info*. [online]. [cit. 2013-02-01]. Dostupné z: <http://atrakt.sk/about>

BEJBYPANK CZ. *KVR – Ježíšku panáčkuj!*. [online]. [cit. 2012-12-10]. Dostupné z: <http://www.bejbypank.cz/jukebox/kasperek-v-rohliku-jezisku-panackuj-singl/>

BMUKK. *Zur sozialen Lage der Künstler und Künstlerinnen in Österreich*. [online]. © 04.08.2009 [cit. 2012-11-21]. Dostupné z: [http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie\\_soz\\_lage\\_kuenstler\\_en.pdf](http://www.bmukk.gv.at/medienpool/17401/studie_soz_lage_kuenstler_en.pdf)

CENTRUM SOUČASNÉ DRAMATIKY. *O nás*. [online]. © 2010 [cit. 2012-12-15]. Dostupné z: <http://www.divadlo-leti.cz/csd/static/about>

COPYSWEDE. *Moms och självfaktureringsavtal*. [online]. © 2012 [cit. 2013-02-12]. Dostupné z: <http://www.copyswede.se/rattighetshavare/moms-och-sjalfvaktureringsavtal/>

ČSSZ. *Povinná účast na pojištění*. [online]. © 31.12.2012 [cit. 2013-02-12]. Dostupné z: <http://www.cssz.cz/cz/pojisteni-osvc/ucast-na-pojisteni/povinna.htm>

DAMU. *Obecné informace o přijímacím řízení*. [online]. © 2007-2013 [cit. 2013-01-22]. Dostupné z: <http://www.damu.cz/pro-uchazece/basic/obecne-informace-o-prijimacim-rizeni>

DIVADLO MINOR. *Minor včera a dnes*. [online]. © 2001-2013 [cit. 2013-02-18]. Dostupné z: <http://www.minor.cz/minor-vcera-a-dnes>

DOWNEY, F. *FIA President's Introduction Message*. [online]. © 2005 [cit. 2013-01-28]. Dostupné z: <http://www.fia-actors.com/en/history.html>

FIA. *The Status of the Artist*. [online]. © 2005 [cit. 2013-01-28]. Dostupné z: [http://www.fia-actors.com/en/policy\\_The%20Status%20of%20the%20Artist.html](http://www.fia-actors.com/en/policy_The%20Status%20of%20the%20Artist.html)

HROMADA, J. *Stanovy*. [online]. © 2012 [cit. 2013-01-25]. Dostupné z: <http://www.hereckaasociace.cz/stanovy/>

IFCCD. *About Us*. [online]. [cit. 2013-02-24]. Dostupné z: <http://www.ficdc.org/A-propos-de-nous>

INDIES SCOPE RECORDS. *Ten Halywud*. [online]. © 2013 [cit. 2013-01-19]. Dostupné z: <http://www.indies.eu/alba/1123/ten-halywud/>

INTERGRAM. *O nás*. [online]. [cit. 2013-02-20]. Dostupné z: <http://www.intergram.cz/cs/index/o-nas/>

IPODNIKATEL. *Daň z příjmu fyzických osob*. [online]. © 2011 [cit. 2013-02-22]. Dostupné z: <http://www.ipodnikatel.cz/Dane-v-podnikani/dan-z-prijmu-fyzickych-osob.html>

JIHOČESKÉ DIVADLO. *Kašpárek v rohlíku*. [online]. © 2002-2009 [cit. 2013-01-15]. Dostupné z: <http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/179-kasperek-v-rohliku>

KAŠPÁREK V ROHLÍKU. *O kapele*. [online]. [cit. 2013-02-11]. Dostupné z: <http://bandzone.cz/kasperekvrohliku?at=info>

MARTÍNEK, A. *Daň z přidané hodnoty (DPH)*. [online]. [cit. 2013-02-16]. Dostupné z: [http://www.czech.cz/Podnikani/Jak-to-tu-funguje/Justice,-pravni-prostredi/Dan-z-pridane-hodnoty-\(DPH\)](http://www.czech.cz/Podnikani/Jak-to-tu-funguje/Justice,-pravni-prostredi/Dan-z-pridane-hodnoty-(DPH))

MKČR. *Divadlo – 2.kolo 2012*. [online]. © 2007 [cit. 2013-01-13]. Dostupné z: [http://www.mkcr.cz/assets/profesionalni-umeni/granty-a-dotace/divadlo---2--kolo-2012\\_5.zip](http://www.mkcr.cz/assets/profesionalni-umeni/granty-a-dotace/divadlo---2--kolo-2012_5.zip)

MŠMT. *Školský zákon*. [online]. © 2006-2012 [cit. 2013-03-02]. Dostupné z: <http://www.msmt.cz/dokumenty/skolsky-zakon>

NADACE ŽIVOT UMĚLCE. *O nás*. [online]. © 2013 [cit. 2012-12-10]. Dostupné z: <http://www.nadace-zivot-umelce.cz/o-nadaci/>

PROCULTURE O.S. *Info o nás*. [online]. © 2003-2013 [cit. 2012-12-14]. Dostupné z: <http://www.proculture.cz/info-o-nas/>

SKKD. *Štatút registrovaného umelca*. [online]. © 2013 [cit. 2013-01-06]. Dostupné z: [http://www.skkd.sk/index.php?option=com\\_content&view=article&id=128:tatut-registrovaneho-umelca&catid=69:pracovne-dokumenty&Itemid=72](http://www.skkd.sk/index.php?option=com_content&view=article&id=128:tatut-registrovaneho-umelca&catid=69:pracovne-dokumenty&Itemid=72)

SME. *Čo je Herecká obec Slovenska*. [online]. © 2004 [cit. 2012-11-20]. ISSN 1335-4418. Dostupné z: <http://www.sme.sk/c/1264879/co-je-herecka-obec-slovenska.html>

SWEDISH INSTITUTE. *The Swedish system of government*. [online]. © 2013 [cit. 2012-12-06]. Dostupné z: <http://www.sweden.se/eng/Home/Society/Government-politics/Facts/Swedish-System-of-Government/>

UNIMA. *Adresář loutkových divadel v České republice*. [online]. © 2013 [cit. 2013-02-02]. Dostupné z: <http://unima.idu.cz/cs/adresar-loutkovych-divadel-v-ceske-republice>

VZP. *OSVČ – maximální a minimální vyměřovací základ*. [online]. © 2013 [cit. 2013-02-20]. Dostupné z: <http://www.vzp.cz/platci/informace/povinnosti-platcu-metodika/osvc/maximalni-a-minimalni-vymerovaci-zaklad>

VZP. *OSVČ – zálohy na pojistné*. [online]. © 2013 [cit. 2013-02-20]. Dostupné z: <http://www.vzp.cz/platci/informace/povinnosti-platcu-metodika/osvc/osvc-zalohy-na-pojistne>

ŽÁKOVÁ, E. *Institut umění* [online]. © 2013 [cit. 2013-01-29]. Dostupné z: <http://www.idu.cz/cs/institut-umeni-6>

## SEZNAM TABULEK

### Seznam tabulek

Tabulka 1: Profesionální loutková divadla v sezoně 2005-2006	27
Tabulka 2: Pravidelnost příjmů z uměleckých činností podle pravidelnosti času do nich investovaného	55

## SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A – Tabulka výsledků výběrového dotačního řízení pro oblast profesionálního divadla 2012.....	I
---	---

# I

## Příloha A – Tabulka výsledků výběrového dotačního řízení pro oblast profesionálního divadla 2012

Žadatel	Název projektu	Celkové náklady	Požadavek	Body	Návrh dotace
<b>Festivally, přehlídky</b>					
Stanislav Bohadlo, CSc. – GATE	Theatrum Kuks	510 000	75 000	4,53	75 000
Městské divadlo Zlín	Setkání 2012 Stretnutie	2 700 000	400 000	4,13	280 000
Národní divadlo moravskoslezské, p.o.	OST-RA-VAR 2012	1 181 500	163 000	3,87	120 000
Národní divadlo Brno	Janáček 2012	21 705 000	7 205 000	3,67	750 000
Bezhlaví o.s.	Mezinárodní festival Nultý bod 2012 aneb Za dveřmi je Nultý bod	2 210 705	1 042 000	3,47	140 000
Nová síť	Malá inventura	1 645 000	450 000	3,47	95 000
Sdružení pro vydávání časopisu Loutkář	XXII.Přelet nad loutkářským hnízdem	360 000	120 000	3,47	60 000
OVARt, o.s.	Dream Factory Ostrava 2012	2 650 000	300 000	3,40	130 000
Příští vlna	příští vlna/next wave	1 102 542	429 542	3,40	90 000
Divadlo v Dlouhé	Dítě v Dlouhé	909 793	118 193	3,21	
Divadlo loutek Ostrava, p.o.	Divadelní pouť bez bariér, 7. ročník	2 290 000	350 000	2,93	
Divadlo v Dlouhé	Festival 13+	659 267	83 167	2,86	
Janáčkova akademie múzických umění v Brně	Mezinárodní festival divadelních škol Setkání/Encounter	2 192 718	80 000	2,80	
Studio DAMÚZA o.s.	Vyšehrátky 2012	2 086 140	169 000	2,80	
Transteatral o.s.	Festival IberoAmerických kultur Transtreatral	420 600	90 000	2,73	
Komba	4.roč.festivalu orientální kultury Nad Prahou půlměsíc	600 000	200 000	2,47	
Akademie múzických umění v Praze	ZLOMVAZ 2012	755 000	140 000	2,23	
Národní divadlo Brno	Redfest 2012	385 000	100 500	1,86	
Unijazz, sdružení pro podporu kulturních aktivit	Boskovice 2012 – festival pro židovskou čtvrť, divadelní část	610 200	100 000	1,80	
Sdružení Divadlo pro děti a mládež	Přehlídka ke Světovému dni divadla pro děti a mládež	226 000	80 000	1,67	
Divadlo Archa o.p.s.	Akcent 2012	1 507 000	440 000	1,53	
Divadlo F.X.Šaldy Liberec, p.o.	Divadelní festival Trojzemí aneb JOŠ	329 000	160 000	1,40	
Kulturní a okrašlovací spolek - KOS	Výletnění, festival alternativního divadla	252 300	80 000	1,40	
ZUŠ Valašské Meziříčí	Valmez v pohybu	328 000	48 000	1,20	
Divadlo Unlimited	Týden maďarské dramatiky a divadla	880 000	265 000	1,13	
Kulturní dům Rozkrok, o. s.	Vítr z hor	129 500	75 000	1,07	
Xaver	Přehlídka sólové tvorby pro děti, 10. ročník	200 000	75 000	0,87	
Turistické informační centrum města Brna	Divadelní svět Brno	17 487 910	3 485 000	0,69	
Československé cirkusy a varieté a.s.	Cirkus Cirkus	30 478 800	100 000	0,67	
Prostor	49. Kmochův Kolín 2012 - Pocta kolínským rodákům	695 000	155 000	0,67	
Centrum experimentálního divadla, p.o.	Konec civilizace? Přehlídka inscenací HaDivadla a kulturní fórum	391 000	100 000	0,60	
Centrum experimentálního divadla, p.o.	Kabinet Čapek	258 700	85 000	0,60	



Centrum experimentálního divadla, p.o.	Sklepení V	282 500	40 000	0,60	
Échelle/Žebřík o.s.	Černínský loutkofest	82 000	47 000	0,60	
Anna Nováková Kopecká	Cesty Matěje Kopeckého aneb Veselá bída	133 000	78 000	0,53	
Východočeské divadlo Pardubice	Grand festival smíchu - XII. ročník	2 200 000	260 000	0,50	
Kulturní systém Via Praga	Slavnost UNIMA	100 000	40 000	0,40	
Městská divadla pražská	Vánoční festival	350 000	158 000	0,27	
AGENTURA SCHOK, spol. s r. o.	Letní shakespearovské slavnosti	48 820 000	2 600 000	0,20	
<b>Významné akce:</b>					
Divadlo Alfa, p.o.	29.ročník festivalu Skupova Plzeň	3 580 000	1 500 000		
Divadlo Konvikt, o.s. (Moravské divadlo Olomouc)	Divadelní Flora	5 750 000	1 250 000		
Foibos a.s.	České divadlo	3 790 000	700 000		
Klicperovo divadlo o.p.s.	Mezinárodní divadelní festival "Divadlo evropských regionů"	7 000 000	3 500 000		250 000
Mezinárodní festival Divadlo Plzeň	Mezinárodní festival Divadlo 2012	11 775 000	5 500 000		250 000
THEATER.cz	Pražský divadelní festival německého jazyka	14 720 000	5 000 000		
Okruh celkem		196 719 175	37 436 402		2 240 000
Okruh celkem bez významných a mimořádných akcí			154 866 554	25 513 209	
<b>Inscenační projekty</b>					
Omimusa o.s.	Divadlo Gočár	625 500	293 300	4,47	290 000
Divadelní společnost Petra Bezruče spol. s r.o.	Emily Brontëová: Na větrné hůrce (Bouřlivé výšiny)	1 018 000	235 000	4,46	230 000
Divadelní společnost Petra Bezruče spol. s r.o.	Bernard Malamud : Správkař	968 000	225 000	4,38	220 000
Masopust, o. p. s.	Vytrvalý princ	502 100	151 100	4,21	140 000
Wopera sérija	Abu Hassan	345 000	40 000	4,07	40 000
Cirk La Putyka	SIRK-RISK	1 822 000	1 002 000	3,50	
Vyrob si své letadýlko	Kill Will	263 000	109 000	3,47	40 000
Buranteatr	Dziady	1 430 000	200 000	3,38	130 000
Musica Florea, o.s.	Henry Purcell, The Prophetess of The History of Dioclesian	2 510 000	765 000	2,87	
Divadlo Orlik, o.s.	Pohyblivá realita	617 600	156 000	2,77	
ART Prometheus o.s.	V.O.S.A – Za Zrcadlem	770 000	250 000	2,64	
ALT@RT o.s.	A(ed)GE	1 037 000	297 000	2,53	
Loutky v nemocnici	Loutky v nemocnici	626 800	120 800	2,47	
Divadlo Feste	Plastic People	390 000	125 000	2,46	
Slohy, o. s.	Elizabeth a Taylor uvádějí Kabaret Illusion	280 000	130 000	2,27	
Divadlo Bufet	30 forever	436 820	203 340	2,14	
Divadlo Feste	Svědění těch druhých	363 000	130 000	2,08	
Barevný děti, o.s.	Paměť	393 000	115 000	2,07	
Kulturní Jižní Město, o.p.s.	Domov - Jižní Město, místo kde žijeme	423 000	211 000	2,07	
Depresivní děti touží po penězích	Muzeum všednosti	425 000	160 000	1,71	
Divadelní soubor PAP	Červená královna	248 400	76 000	1,50	
Kulturní systém Via Praga	Opičí král	280 000	112 000	1,47	
Vyrob si své letadýlko	Pinky Jane	263 000	109 000	1,47	
Divadlo Unlimited	Exekutoři	1 075 000	280 000	1,40	
Hura kolektiv	Echt Street Puppets 2012 – Duelanti	788 000	233 000	1,40	
Jiná prkna o.s.	Sněžná revoluce	330 135	131 200	1,20	
Hanuš Jordan	Nevina	623 000	310 000	1,07	

Stadion o.s.	Muž s plynovou maskou	2 265 000	900 000	1,07	
Tygr v tísní	Případ	473 000	100 000	1,07	
Hanuš Jordan	Komuniké č. 10	615 500	307 500	1,00	
Spektrum 21 o.s.	Slavíme!	608 000	217 000	0,87	
Studio Aldente	Who likes Brno?	590 000	90 000	0,87	
Jana Malisová	Obrazy/Pictures	1 720 000	850 000	0,80	
Stadion o.s.	Stadec dorost	386 000	80 000	0,80	
APU-AD o.s.	Periskop: Cestovatelé za hranice	284 000	162 000	0,71	
Tygr v tísní, o.s.	Faust	89 600	50 000	0,67	
Muzika Judaika	Muži v ofsajdu a jinde	668 000	200 000	0,60	
Kateřina Molčíková	Vůně Vody	289 100	143 500	0,53	
Jitka Sedláčková	Ženy na Titanicu	1 090 000	300 000	0,47	
Transteatral o.s.	Krvavá svatba	352 000	150 000	0,33	
Radim Schwab	Mistero Buffo – obnovená premiéra	240 000	160 000	0,13	
Myš a Maš	Kapka medu pro Verunku	12 036 000	1 000 000	0,07	
		40 559 555	10 879 740		<b>1 090 000</b>
<b>Reprízování</b>					
<b>Divadlo bratří Formanů</b>	<b>Obludárium Divadla bratří Formanů v Telči a v Praze</b>	<b>1 077 468</b>	<b>333 468</b>	<b>3,00</b>	
Divadelní studio Továrna	Marta Peschek jde do nebe	405 000	200 000	1,93	
FixPoint s.r.o.	Malá smrt - reprízování inscenace	258 000	129 000	1,00	
Stadion o.s.	Expres na západ	299 000	70 000	0,43	
CD 2002	Hrbáč	1 117 500	250 000	0,20	
TD ANTARES	S Enšpíglem po Čechách	1 134 000	464 000	0,13	
Pavel Trávníček	Manželské iluze	470 000	170 000	0,00	
Pavel Trávníček	Oxygen - Kyslík	960 000	480 000	0,00	
		5 720 968	2 096 468		<b>0</b>
<b>Celoroční činnost - soubory</b>					
<b>Cirk La Putyka</b>	<b>Cirk La Putyka</b>	<b>7 890 000</b>	<b>1 450 000</b>	<b>4,33</b>	<b>1 100 000</b>
<b>Bezhlavi o.s.</b>	<b>Celoroční kontinuální činnost Spitfire Company</b>	<b>2 241 420</b>	<b>691 920</b>	<b>4,27</b>	<b>280 000</b>
<b>Buchty a loutky, o.s.</b>	<b>Divadlo Buchty a loutky</b>	<b>3 203 000</b>	<b>800 000</b>	<b>4,20</b>	<b>660 000</b>
<b>Divadlo Continuo</b>	<b>Sezóna 2012</b>	<b>4 650 000</b>	<b>1 720 000</b>	<b>4,07</b>	<b>750 000</b>
<b>Farma v jeskyni, o.s.</b>	<b>Inovativní studio Farma v jeskyni</b>	<b>6 158 233</b>	<b>3 675 733</b>	<b>4,00</b>	<b>750 000</b>
Vosto5, o.s.	Divadlo Vosto5 – kontinuální umělecká činnost	2 436 000	600 000	3,93	280 000
Letí o.s.	Divadlo Letí - Centrum současné dramatiky 2012	5 349 800	1 180 000	3,69	230 000
Kašpar, o. s.	Celoroční činnost nezávislého divadelního spolku Kašpar	11 740 000	1 600 000	3,67	850 000
Geisslers Hofcomoedianten o.s.	Celoroční činnost souboru Geisslers Hofcomoedianten	1 832 000	260 000	3,53	90 000
Opera Diversa, o.s.	Hudebně-divadelní tvorba Ensemblu Opera Diversa 2012	1 060 000	700 000	3,47	230 000
Divadlo Feste	Provoz Divadla Feste v roce 2012	1 447 000	293 000	3,46	140 000
Mezery	Celoroční činnost o. s. Mezery rok 2012 – Cesty energie	1 140 000	702 000	3,40	135 000
Líšeň	Celoroční činnost divadla Líšeň	2 498 000	1 260 000	3,20	70 000
Probiont o.s.	Teatr Novogo Fronta – činnost 2012	3 037 000	753 200	3,00	50 000

Divadlo Neslyším	Pravidelný provoz Divadla Neslyším	2 077 000	748 000	2,93	50 000
Malé divadlo kjógenu	Celoroční činnost Malého divadla kjógenu	995 000	398 000	2,87	
Aqualung	Činnost Divadla Aqualung	2 473 531	690 231	2,53	
Divadlo Company.cz	Strašnické divadlo	9 173 000	1 100 000	2,13	
Divadlo Tramtarie, o.s.	Divadlo Tramtarie	5 330 000	1 030 000	1,73	
Divadlo v Řeznické, o. p. s.	Divadlo v Řeznické	9 000 000	5 500 000	1,53	
Komorní Činohra	Celoroční inscenační činnost Komorní Činohry o.s.	1 880 000	600 000	1,47	
Cabaret Calembour	Cabaret Calembour	370 100	202 600	1,20	
Vyrob si své letadýlko	Kontinuální činnost divadla Anička a letadýlko	1 168 000	493 000	1,20	
Sklep Sobě o.s.	Divadlo Sklep a divadlo Dobeška v roce 2012	2 614 000	400 000	0,80	
Divadlo AHA! o.p.s.	Gong dětem - divadlo pro děti a mládež	3 284 000	410 000	0,73	
Échelle/Žebřík o.s.	Divadlo Cirkus Žebřík 2012 – 2014	662 000	459 000	0,67	
Sdružení Divadla u Anděla	Celoroční umělecká činnost Sdružení Divadla u Anděla	4 188 000	650 000	0,43	
		97 897 084	28 366 684		<b>5 665 000</b>
<b>Celoroční produkční činnost - prostory</b>					
A studio Rubín o.p.s.	A studio Rubín 2012	4 973 000	925 000	4,33	700 000
Divadlo Konvikt, o.s.	Divadlo Konvikt, o.s. 2012	1 985 000	200 000	3,86	140 000
ALT@RT o.s.	Studio ALTA	3 185 800	540 800	3,67	250 000
Gaspar	Celoroční umělecká činnost Divadla v Celetné	5 235 000	750 000	3,53	350 000
MOTUS o.s.	Činnost divadla Alfred ve dvoře v produkci o. s. Motus	9 843 500	1 420 000	3,33	630 000
Tělocvičná jednota Sokol v Jihlavě	NE/KLASIKA	502 100	146 500	3,07	85 000
DEAI / Setkání, o.s.	Teatro NoD 2012	2 377 000	827 000	2,93	
Divadlo Archa o.p.s.	Celoroční činnost 2012	34 640 000	836 000	2,73	
MeetFactory o.p.s.	Divadelní dramaturgie MeetFactory 2012	3 198 000	850 000	2,53	
Divadlo Kámen, o.s.	Studio Divadla Kámen v roce 2012	845 000	190 000	1,21	
Centrum MANA, o.s.	MANA - divadlo duchovní obnovy	1 519 000	985 000	0,87	
ŽIVOT 90	Divadlo 90 U Valsů, celoroční provoz	2 040 100	363 100	0,60	
		70 343 500	8 033 400		<b>2 155 000</b>
<b>Celoroční produkční činnost - týmy</b>					
jedefrau.org	Celoroční produkční činnost jedefrau.org	1 780 000	800 000	4,07	650 000
Terra Madoda	Ostrovky v pohybu 2012	872 000	242 000	3,53	130 000
JOHAN o.s.	Alternativa na kolejích 2012	960 000	300 000	3,47	90 000
Studio DAMÚZA o.s.	Činnost studia DAMÚZA - 2012	2 370 000	808 000	3,00	90 000
Petr Němec	Divadlo na okraji teenagerům	626 500	293 300	1,40	
		6 608 500	2 443 300		<b>960 000</b>
<b>Dílny, konference, semináře, dílny</b>					
Česká organizace scénografů, divadelních architektů a techniků	Institut Světelného Designu 2012	1 939 600	420 000	3,47	130 000
Sdružení pro vydávání časopisu Loutkář	Současné prostředky mediální komunikace	77 000	47 000	2,73	
Teatrum mundi o.s.	Tvůrčí exteriérový workshop Svatojánská slavnost	397 000	250 000	1,86	

Divadlo Archa o.p.s.	Archa.Lab 2012	999 000	316 000	1,67	
		3 412 600	1 033 000		<b>130 000</b>
<b>Periodika</b>					
<b>Svět a divadlo</b>	<b>Svět a divadlo</b>	<b>3 000 000</b>	<b>2 100 000</b>	<b>4,21</b>	<b>1 950 000</b>
Sdružení pro vydávání časopisu Loutkář	Loutkář	1 010 000	700 000	3,64	630 000
Společnost pro Divadelní noviny	Divadelní noviny	3 860 000	2 700 000	2,07	1 250 000
A2, o. s.	Kulturní časopis A2	5 650 000	800 000	1,93	
		13 520 000	6 300 000		<b>3 830 000</b>
<b>Publikace</b>					
PhDr. Jan Dvořák - Pražská scéna	Studio Beseda	580 000	160 000	1,73	
Větrné mlýny, s.r.o.	Jana Machalická - Evžen Sokolovský (monografie)	348 000	120 000	1,47	
Akademie múzických umění v Praze	Patrice Pavis: Analýza představení	95 000	50 000	1,31	
		1 023 000	330 000		<b>0</b>
<b>Jiný projekt</b>					
Nadační fond cen Alfréda Radoka	Podpora původní dramatické tvorby (udílení Cen A. Radoka a Noc českých a slovenských dramatických autorů)	900 000	600 000	3,93	230 000
ProCulture o.s.	www.proculture.cz	439 500	80 000	2,71	
Divadlo bratří Formanů	Sezonní činnost Divadelní lodi Tajemství	3 992 550	1 332 550	2,47	
Čtyři dny	Místa činu - IV. ročník interaktivního site specific projektu pro obyvatele Prahy	778 000	100 000	1,15	
Art Frame Palác Akropolis	OFF OFF / DEREVO - Next Stück	395 100	110 400	0,14	
<b>Významné akce:</b>					
<b>Nová síť o.s.</b>	<b>Nová síť - nová krev na scéně</b>	<b>4 195 000</b>	<b>1 452 500</b>		
Okruh celkem		10 700 150	3 675 450		<b>230 000</b>
Okruh celkem bez významných akcí		10 305 050	3 565 050		
Součet za obor		446 504 532	100 594 444		16 300 000
Součet za obor bez významných akcí		404 256 811	88 560 851		
				Zbývá	0

Zdroj: MKČR. Divadlo – 2.kolo 2012. [online]. © 2007 [cit. 2013-01-13]. Dostupné z: [http://www.mkcr.cz/assets/profesionalni-umeni/granty-a-dotace/divadlo---2--kolo-2012\\_5.zip](http://www.mkcr.cz/assets/profesionalni-umeni/granty-a-dotace/divadlo---2--kolo-2012_5.zip)

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Jan Hrovatitsch**

**Obor: Vzdělávání dospělých (Bc.VD)**

**Forma studia: kombinované**

**Název práce: Osobnost, role a situace herce v dětském divadle**

**Rok: 2013**

**Počet stran textu bez příloh: 57**

**Celkový počet stran příloh: 5**

**Počet titulů české literatury a pramenů: 16**

**Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 0**

**Počet internetových zdrojů: 31**

**Vedoucí práce: PhDr. Marie Farková**