
NĚKOLIK POZNÁMEK K OTÁZKÁM OCEŇOVÁNÍ KULTURNÍCH STATKŮ

Eva Kislingerová*

Diskuse kolem problematiky financování umělecké činnosti a obecně kulturních aktivit z veřejných rozpočtů probíhá v podstatě ve všech moderních vyspělých společnostech. A všude také naráží na obdobné problémy. Oblast umění a kultury je poměrně těžko ekonomicky uchopitelná, takže se i velmi obtížně kvantifikuje účelnost vynaložení peněz z veřejných rozpočtů. Pokud však není možné definovat spravedlivá kritéria, pak je rozdělování veřejných zdrojů vždy potenciálně problematické a pouze těžko obhajitelné.

Nelze se tedy divit požadavku či spíše poptávce po způsobu, jak ekonomicky poměřovat efektivitu poskytované podpory. Ekonomové jsou v této rovině opakovaně vyzýváni k tomu, aby se pokusili o stanovení určitých mechanismů a kritérií, kterými by bylo možné objektivizovat rozhodovací procesy, během nichž se rozhoduje o rozdělování veřejné podpory pro oblasti kultury a umění.

Avšak dosud nebylo v této oblasti dosaženo nějakých významných úspěchů. Umělecké činnosti a kulturní statky obecně se totiž vzpírají ekonomickému poměrování a oceňování, neboť jejich povaha není principiálně ekonomická a aplikace například měřítek finanční efektivity na oblast kultury přináší řadu problémů. Navíc jde o prostředí, kde je běžné operovat pojmy „veřejný zájem“ či „veřejná objednávka“ nebo „veřejná služba“, což vždy znesnadňuje jakoukoliv ekonomickou debatu postavenou na finančních výsledcích či argumentech. Již pouze proto, že žádný z těchto pojmů není a nebyl přesně definován¹.

1. Úvod do problematiky

Podpora kultury a umění nekomerčního charakteru z veřejných prostředků je obvykle z pohledu ekonomů obhajována argumenty, které cituje Martin Cikánek (2009)

* Vysoká škola ekonomická v Praze, Fakulta podnikohospodářská (eva.kislingerova@vse.cz). Příspěvek byl zpracován v rámci projektu *Efektivní metodiky podpory malých a středních subjektů sektoru kultury v prostředí národní a evropské ekonomiky*. Kód projektu: MK DF11P01OVV024.

1 Do jisté míry je formulován pojem „veřejná služba“, a to ve vztahu k televiznímu a rozhlasovému vysílání v souvislosti s činností České televize (zákon 483/1991 Sb., o České televizi) a Českého rozhlasu (zákon 484/1991 Sb., o Českém rozhlasu). Nicméně ani legislativa neobsahuje zcela jednoznačné a nezaměnitelné formulace. Popravdě je dokonce pochybné, zda to vůbec vzhledem k povaze věci můžeme očekávat.

s odkazem na dílo Johna Holdena² „*Publicly-funded Culture And the Creative Industries*“:

1. Umění podporované z veřejných rozpočtů činí města či regiony atraktivnějšími pro subjekty ze širší oblasti kreativních průmyslů.
2. Umění podporované z veřejných rozpočtů je esenciální prvek v životě v životě kreativních měst a kreativních společenství.
3. Umění podporované z veřejných rozpočtů je inkubátorem kreativní třídy.
4. Organizace umění podporovaného z veřejných rozpočtů je významným příkladem pro organizační formy v širší oblasti kreativních průmyslů.

Jak vidíme, i tato vysvětlení pracují s určitými „investičními“ předpoklady a vycházejí z toho, že podpora nekomerčního umění vede k rozvoji kreativních průmyslů, tedy těch odvětví, která přinášejí ekonomický růst, pracovní místa a další ekonomický užitek³. Zároveň však nejsou tyto závěry podloženy přímými důkazy, ale výsledky studií⁴. Na jejich základě se vychází z předpokladů, že „nekomerční složka je v širším ekonomickém kontextu té komerční prospěšná, obohacuje ji a v mnoha aspektech ji podporuje“ (Cikánek, 2009, s. 77). Připusťme, že komerční umění nesporně zpracovává podněty z umění nekomerčního, které je například jeho tradičním reservoárem námětů, to však ještě není důvod, proč by mělo být nekomerční umění podporováno z veřejných zdrojů a pokud podporováno být má (což je – konečkonců – především politické rozhodnutí), tak to nijak nenapomáhá poznání, zda prostředky byly nebo nebyly využity dobře.

Jako příklad z jiné oblasti je často jmenován britský hudebník a zpěvák Sting, který svůj první aparát získal díky penězům z grantového programu Arts Council. Na základě toho je argumentováno, že následné výnosy z bohaté Stingovy kariéry, které plynuly do rozpočtu země, prokázaly, jak skvělou investicí jsou podobné projekty. Samozřejmě, že příběh není ve skutečnosti žádným argumentem, který by snesl ekonomická měřítka. K tomu bychom museli mít podstatně více dat jak o dlouhodobých výsledcích programu Arts Council, tak především jistotu, že pro kariéru hudebníka

2 John Holden byl jedním z mluvčích na akci „Forum for Creative Europe“, která proběhla v Praze 26. a 27. března 2009. Jednou z jeho zásadních myšlenek prezentovaných v posledních letech je předpoklad, že binární vztah nekomerční (podporované z veřejných zdrojů) – komerční umění (kultura) je díky dynamickému rozvoji nových technologií a také sociálních sítí doplněn třetím vrcholem a mění se v trojúhelník. Tento třetí vrchol je sociální produkce, což také stírá rozdíl mezi profesionální a amatérskou produkcí.

3 Problematika kreativních průmyslů je dosti složitá. Zde není prostor pro jejich definování a popis, znovu lze v tomto směru doporučit především knihu Martina Cikánka „*Kreativní průmysly: příležitost pro novou ekonomiku*“.

4 Za základní z těchto studií je označována „průlomová“ (Cikánek, 2009, s. 77) kniha Johna Myerscoughta „*The Economic Importance of the Arts in Britain*“ z roku 1988, která je založena na poměrně rozsáhlých empirických zkoumáních, nicméně ji nelze považovat za zcela průkaznou. Různých případových studií, které dokazují, že nekomerční umělecká tvorba financovaná státem přináší stejnému státu značné peněžní prostředky, vzniklo za poslední roky mnoho. Tyto prostředky stát podle těchto prací získává prostřednictvím zdanění kreativních průmyslů. Ty se díky tomu, že podpora umění se zprostředkovává promítá do rozvoje kreativních průmyslů, stávají ziskovějšími a efektivnějšími.

bylo opravdu získání aparatury naprosto rozhodujícím okamžikem a tato kariéra by jinak nenastala.

Obvykle se má nicméně za to, že nekomerční kultura jako celek „nevystačí bez podpory státu“, čímž je myšleno, že kultura nemůže být hospodářsky soběstačná v tom smyslu, že by mohla plnit již zmíněnou „veřejnou objednávku“ a naplňovat „veřejný zájem“ bez příslušné dotační politiky. Přičemž v této souvislosti pod pojmem stát zároveň vystupuje nejen stát jako takový, ale také jeho součásti – kraje, města a další případné celky. To vede, jak ještě v mnoha případech zmíníme, ke značnému vlivu voluntarismu. Fakt, že podpora kultury je nutně rozložena mezi stát a jeho mnohé součásti, vede k tomu, že tato podpora je zcela nepřehledná, velmi rozličná podle konkrétního místa a zcela jistě není navzájem měřitelná či porovnatelná podle alespoň částečně objektivních kritérií.

Předpoklad o tom, že kultura jako celek má za úkol plnit určitou „společenskou objednávku“ a že tedy vystupuje ve „veřejném zájmu“ je považován obecně za pravdivý a potvrzený zkušeností. Přičemž část této kultury je natolik komerčního charakteru, že je součástí kreativních průmyslů, část je však nekomerční a k tomu, aby mohla naplnit své společenské zadání a splnit příslušné společenské úkoly, musí být podporována z veřejných zdrojů. Přitom ve skutečnosti nevíme, jaké podoby kultury by vznikaly v případě, že by se stát přestal o kulturu zajímat ve smyslu jejího financování. Jaksi podvědomě navíc tušíme, že by nenastal „rozklad kulturních hodnot“, minimálně nikoliv v celém rozsahu toho, co kulturou povětšinou nazýváme. Zmíněné naše nejistoty vycházejí z faktu, že oblast kultury je příliš rozmanitá a rozporná na to, abychom byli schopni popsat kulturu jako ekonomicky v podstatě homogenní odvětví. Pro příklad – dejme tomu obdobným způsobem, jakým jsme schopni analyzovat lesnictví nebo zemědělství nebo dokonce průmysl či jeho jednotlivá odvětví.

Vztah kultury (popřípadě můžeme mluvit v užším smyslu slova o umění) a veřejných rozpočtů je naprosto logicky zdrojem značného napětí a soustavných pochybností o tom, zda jsou veřejné prostředky vynakládány na ty správné projekty a účely, tedy na ty, které nejlépe naplňují „veřejný zájem“. Zatímco oblast kultury je ekonomicky nestandardní, tato podezření o nesprávném vynakládání peněz jsou naopak naprosto standardní a vyskytují se pochopitelně vždy, pokud hovoříme o dotacích, státních subvencích a všech příbuzných postupech. Zatímco však v případech jiných jsme většinou schopni odpověď objektivizovat na základě nějakých obecně přijímaných kritérií nebo dokonce na základě měřitelných parametrů, v případě kultury jsme od takové možnosti velmi vzdáleni. To pak vytváří neobyčejně problematické prostředí v tom smyslu, že naše schopnost posoudit efektivnost vynakládání peněz na oblasti podpory kultury je v podstatě nulová. Není pak sporu o tom, že absence kritérií nebo volba kritérií špatných, vede ke dvěma logickým výsledkům. Prvním je fakt, že veřejné prostředky jsou mnohdy vynakládány na projekty nebo činnosti, které nesplňují základní požadavky, jaké na kulturu společnost klade. Ať již s těmito požadavky souhlasíme nebo nesouhlasíme. Druhým je pak skutečnost, že nejsme nijak schopni odpovědět na otázku, zda prostředky vynakládání na podporu kultury jsou adekvátní a dostatečné, nebo jsou velmi nízké nebo naopak vynakládáme na tuto oblast zbytečně mnoho.

2. Specifika kulturních a uměleckých statků

Rozpornost kultury jako celku vychází z řady jednotlivých dílčích oblastí, které je potřebné především popsat a díky tomu navzájem oddělit. Potíž je zřejmá – pod pojem kultura a dokonce i pod pojem umění řadíme mnohdy takové činnosti (a výsledky), které jsou navzájem nesouměřitelné, přičemž některé mají jako svůj výsledek artefakt s tržní hodnotou, jiné pouze pomíjívou událost, která je ve smyslu dokonalé kopie neopakovatelná. Jsou zde díla, jejichž dosažení je provázáno dramaticky odlišnými náklady investičními či v mnoha případech i během existence díla značné odlišnými náklady provozními. Dále se utkáme s prakticky neřešitelným problémem individuálního vkusu. Ten můžeme shrnout lapidárně do vyjádření, že co je pro jednoho člověka příkladem kýče a pokleslého umění, je pro jiného hodnotným kulturním statkem přesně odpovídajícím jeho osobní „objednávce“. Tedy dílo, které z pohledu jednoho člověka v žádném případě neodpovídá splnění „veřejného zájmu“ a dokonce jednoznačně pro něj představuje torpédování takového zájmu, je pro jiného člověka bytostně přesným vyjádřením toho, co si od kultury a umění představuje.

Nejde o nijak novou problematiku. „*Soud vkusu tedy není poznávacím soudem, není tedy logický, nýbrž estetický, a tím rozumíme takový soud, jehož motiv nemůže být jiný než subjektivní. Veškerý vztah představ, dokonce i představ počitků, ale může být objektivní (a zde znamená to, co je v empirické představě reálné); jen ne vztah k pocitu libosti a nelibosti, kterým není v objektu nic označováno, ale ve kterém se subjekt sám cítí tak, jak na něj představa působí.*“ (Kant, 1790, s. 51) Jinými slovy, stojíme před problémem, že o soudu vkusu není možné diskutovat, protože tento soud je individuální. V tomto smyslu cítíme určitý rozpor s vlastní zkušeností, který ostatně Kant zaznamenává také – po návštěvě divadla, po zhlédnutí obrazu nebo po poslechu hudebního díla přece vedeme diskusi (ať s přáteli, nebo dejme tomu odbornou) o kvalitách našeho zážitku. Avšak tato diskuse je buď rozmluvou „slepého s hluchým“, to v případě, když se týká vnitřní kvality a důvodů, proč působilo „libost“, nebo je diskusí o společenském či psychologickém či jiném dopadu díla, nebo je rozmluvou o tom, jak bylo „dílo uděláno“, například o výrazném rytmu či o hlasitých sborech a podobně. Čili o tom, co je dle Kanta v empirické představě reálné.

Avšak obtížnost shody i jenom dvou jedinců o působení uměleckého díla vede k tomu, že na kulturu je v určitém smyslu slova pohlíženo elitářsky, a to platí primárně o té oblasti kultury, kterou obvykle nazýváme uměním, zvláště pak uměním nekomerčním. I to velmi znesnadňuje zavádění jakýchkoliv objektivizačních kritérií do oblasti veřejné podpory umění a kultury. Toto elitářství (bez hanlivého smyslu slova) se vyznačuje mimo jiné tím, že běžně dělíme umění (a celou kulturu) na „komerční a nekomerční“, „vysoké a pokleslé“, u Nietzscheho bychom zase našli rozlišení na „apollonské a dionýzské“ (Nietzsche, 1872), přičemž smysl je ve všech případech v podstatě obdobný. „Znalci umění“ jsou považováni a mnohdy především oni sami sebe považují za „lepší“ jedince díky tomu, že jsou schopni zažívat libost při umění náročném, které je pro část společnosti uzavřeno a je nepochopitelné. Například u moderní vážné hudby mnoho lidí považuje ostatní za méně schopné proto, že tuto obvykle nepřilíš melodickou hudbu odmítají. Faktem pak také je, že většina lidí nalezne v těchto formálních výbojích zalíbení až časem, v době, kdy je můžeme považovat

za zkušené posluchače hudby starší a tradičnější. Jak je tedy vidno, k uchopení této moderní hudby je nutná určitá zkušenost, mohli bychom říci „trénink“. Ironií osudu ale platí, že podobný vztah bychom našli i v řadě dalších oblastí – například málo zkušeným konzumentům šumivých vín nejprve pravé šampaňské příliš nechutná, neboť jeho chuť je velmi specifická. Podobně mnoho „vybraných lahůdek“ nejvíce ceněných gurmety připadá mnoha lidem nezajímavých nebo dokonce málo chutných.

Na straně druhé lze tvrdit, že při určitém poznání specifik kulturní a umělecké oblasti nemusí být principiálně nemožné vytvořit určitý soubor hodnotících kritérií, kterými by bylo možné do značné míry s přihlédnutím k ekonomické odpovědnosti a efektivitě posuzovat využití prostředků z veřejných zdrojů na podporu kultury potažmo umění.

Nejprve je ale nutné specifikovat oblast umění a kultury tak, aby na ni bylo možné aplikovat alespoň základní ekonomická kritéria. Z tohoto důvodu je potřebné uskutečnit relativně detailní analýzu těchto jednotlivých oborů činnosti. Pak je teprve možné začít diskutovat problematiku kritérií, jakými by bylo možné poměřovat některé kulturní statky, umělecká díla případně kulturní instituce z hlediska toho, zda je z pohledu veřejného zájmu efektivní nebo neefektivní vkládat do těchto projektů prostředky z veřejných zdrojů, tedy rozpočtů.

3. Zvláštní složitost oblasti kultury a umění

Typologie umění je oblast lidského bádání, která má svoji bohatou a dosti pohnutou historii. Umělecké žánry a druhy byly odlišovány na základě velkého množství kritérií. Přitom nelze říci, že by svět došel v této oblasti k nějakému všeobecně přijímanému názoru, jak umění dělit nebo jak typologizovat umělecké žánry. Z našeho pohledu je naštěstí problém poněkud jednodušší, neboť my se potřebujeme soustředit spíše na některé ekonomicky charakteristické parametry.

Z tohoto pohledu především můžeme tvrdit, že výsledkem umělecké činnosti je vždy dílo, které můžeme chápat jako tržní předmět nebo tržní službu, tedy dílo, které má svoji cenu, kterou je možné na trhu dosáhnout jeho prodejem. To je podstatný aspekt umělecké činnosti, avšak pozor na zjednodušení – tento vztah neplatí v celé kulturní oblasti. Výsledkem úspěšného a dokončeného uměleckého procesu je však vždy artefakt nebo interpretační vystoupení, které v dané souvislosti nazýváme obvykle také artefaktem (Volek, 1968, s. 114).

V případě výtvarného artefaktu je věc jednoduchá, jeho cena je určena trhem, přičemž trh s uměním je sice velmi specifický, nicméně i tak plně funkční. Praxe zcela snadno tento fakt absorbovala a například v oblasti malířství nebo sochařství, což jsou umělecké obory, které jsou typickými představiteli těch, které vytváří klasické artefakty (předměty), v podstatě žádné napojení umělecké tvorby na veřejné prostředky

neexistuje⁵. Totéž nalezneme v případě grafiky, ilustrací a podobně. Jak tedy vidíme, minimálně část umění funguje bez státních podpor a subvencí. Jestliže bychom pak hledali nějaký ekonomický společný atribut těchto oborů, pak vidíme, že mají několik charakteristických znaků – především jde o tvorbu artefaktů, jak již bylo řečeno⁶. Dále pak jde o tvorbu individuální, kde umělec je v drtivém množství případů konkrétní jedinec. Podobně můžeme tvrdit, že výrobní náklady nejsou obvykle příliš podstatné a pokud podstatné jsou, pak povětšinou našly tržní vztahy řešení tohoto problému a jde díla tvořená na zakázku, kde kupující (povětšinou instituce) objednává dílo na základě předchozího výběru. Ten je uskutečněn po vyhotovení například modelu nebo menší realizace díla, samotný artefakt je vyroben dodatečně a s tím, že náklady (ekvivalent investice) nese objednavatel.

V podstatě obdobná situace je v oblasti literatury a uskutečňuje se ve vztahu mezi spisovatelem (autorem) a nakladatelem (producentem). Nesporné je, že vzhledem k relativně nízké poptávce trhu po uměleckých dílech nezabezpečuje tato umělecká činnost ty, kteří se jí věnují, v plném smyslu slova. Jak mezi výtvarnými umělci, tak i mezi spisovateli a literárními autory obecně, je proto minimum těch, kteří se mohou své činnosti věnovat plně profesionálně – pro většinu z nich jde o jednu z jejich činností a z hlediska toho, co obvykle nazýváme „obživou“, je to činnost spíše méně významná. Všimněme si však, že i když jsou tržní principy v této oblasti méně jednoznačné, než je obvyklé v ekonomice celkově, stále platí, že fungují a celý systém je financován na základě poptávky a nabídky. Nabídka je ale větší než poptávka a tak jsou tržní podmínky zvláště tvrdé. Nicméně nelze říci, že by výtvarné umění nebo literatura představovaly oblast, kde by společnost cítila nějaký zásadní deficit v tom, že by nebyla plněna „společenská objednávka“⁷.

Většina dotací a podpor samotné umělecké tvorby nebo kultury⁸ směřuje k jinému typu činností. Jsou charakteristické kolektivním pojetím tvorby, dále tím, že jejich výsledkem nejsou artefakty ve fyzickém smyslu slova, ale znovu a znovu se opakující provedení uměleckých děl, nejvýznamnějším rozdílem je ale otázka nákladů, a to jak nákladů, které bychom z ekonomického hlediska mohli nazvat investičními, tak i nákladů provozních. Hovoříme zde primárně o produkci divadelní a dále pak o problematice reprodukováných hudebních děl – jak koncertních, tak i operních. Velmi speci-

5 Pochopitelně vždy je třeba přesně odlišovat. Jisté skryté způsoby podpory tvorby zde existují – například galerie, které jsou povětšinou ve státních rukou, mají své rozpočty, ze kterých částečně nakupují díla soudobých domácích umělců. Tím stát a jeho části zvyšují poptávku po uměleckých dílech současníků a oživují trh s uměním. Podobně je zde určitá veřejná poptávka v oblasti sochařské tvorby, především v oblasti výzdoby veřejných prostor. V některých zemích například platí pravidla (a v socialistickém Československu tomu bylo také tak), že část rozpočtu stavby ve veřejném prostoru byla věnována na „uměleckou výzdobu“.

6 Teorie umění rozeznává v rámci uměleckého díla jeho různé podoby – v dané souvislosti především artefakt jako jedinečný, neopakovatelný předmět či soubor předmětů nebo provedení uměleckého díla v případě jeho interpretace. Jde o relativně složitou problematiku. (Volek, 1968, s. 114–122)

7 Pokud takový deficit existuje, jde o problém „kvality“ a je popisován takovými vyjádřeními, jako například „nedostatek kvalitních detektivek“ nebo „čekání na velký moderní román“.

8 Pochopitelně v dané souvislosti není řeč například o udržování památek a kulturního bohatství, nejde o financování galerií a muzeí. Hovoříme zde o financování umělecké tvorby a reprodukcích umění.

fickou oblast filmu ponechme v této souvislosti stranou, neboť se řídí naprosto specifickými pravidly.

4. Specifika umělecké tvorby v divadle

Divadelní provoz je velmi specifický proces, který má navíc řadu různých podob. V české tradici vytvořené již v devatenáctém století přetrvávají jako rozhodující podoba tvorby tak zvaná repertoárová divadla. Jde o divadelní domy povětšinou se stálým souborem, s vlastní budovou nebo s prostory, které může instituce považovat za vlastní v tom smyslu, že má jistotu jejího užívání (nemovitost je v majetku města nebo zřizovatele divadla), s technickým zázemím a řadou dalších uskutečněných investic – tedy i se značnými provozními náklady. Repertoárová divadla jsou výsledkem období, kdy bylo divadlo a svým způsobem ještě více opera vyjádřením národní identity a jedním z doprovodných znaků ustanovení národních států. Tato významná politická a společenská funkce vedla k tomu, že velká města a případně regiony pomáhaly s financováním vlastních divadel a dokonce i operních scén, neboť to bylo potvrzením významu a vlivu. Většina financování přitom relativně dlouho ležela na donátorech a divácích (zvláště abonentních), s postupem času ale náklady rostly a zároveň existovala snaha udržet divadlo dostupné co nejširším vrstvám. To muselo nutně vést k tomu, že divadelní produkce se stávaly stále více závislé na financování z veřejných rozpočtů. Období socialistické ekonomiky tento stav pouze zakonzervovalo a značně prohloubilo.

V mezidobí pochopitelně vznikla jak v evropském prostředí, tak především ve Spojených státech, kde je vládní podpora kultury v podstatě neznámý pojem (alespoň v tom smyslu, jak je běžná v EU) dlouhá řada divadel zcela jiného typu, samostatných divadelních produkcí a mnoho dalších forem umělecké tvorby v této oblasti. Většina z těchto jiných forem nepracuje na bázi stálého souboru, ale obvykle jde v podstatě o produkce, které mají zajištěné prostory, ale veškeré služby nebo většinu služeb si najímají pouze pro jednotlivá představení. Některá z nich mají i širší repertoár několika souběžně uváděných inscenací, produkce zaměřené pouze na jednu inscenaci jsou však naprosto běžné v oblasti muzikálů. Tento model je v posledních dvaceti letech obvyklý i v České republice. Ve Spojených státech je naopak běžná další forma divadelních produkcí, která se vyznačuje v podstatě stálým souborem, ale bez stálé scény – tyto soubory putují s jednou inscenací po určitých regionech a hrají na různých místech.

Z ekonomického pohledu je zde na první pohled znatelný rozdíl mezi repertoárovým divadlem a produkcemi – repertoárová divadla jsou z tohoto vnějšího pohledu pravděpodobně dražší ve smyslu vyšší potřeby dotací a financování nutného k udržení jejich chodu. Nicméně to v dané souvislosti není nejpodstatnější moment – vzhledem k cíli našeho bádání bude potřebné spíše zmapovat a analyzovat fáze divadelních mechanismů a na základě těchto znalostí vytvořit model hodnocení úspěšnosti divadel a model vyhodnocení jejich finanční efektivity.

Přitom je jasné, že nelze věc zcela zjednodušovat a není tedy možné využít jedno kritériální měřítko. Například bychom mohli říci, že budeme považovat za měřítko počet prodaných lístků, avšak to je absurdní, protože divadla nehrají ve srovnatelných prostorách. Ani procentuální zaplněnost hlediště není příliš seriózní měřítko – v řadě relativně menších měst existují historicky divadelní budovy se značnými hledišti, jejichž

kapacita je vzhledem k počtu obyvatel a tedy vzhledem k potenciální poptávce velmi velká. Navíc všechno měření úspěchu nebo finanční efektivity skrze počet diváků má svoje oponenty mezi „elitáři“. Podle nich je totiž vysoce umělecké divadlo také náročné a tedy nutně bude trpět nižší diváckou poptávkou než divadlo populární, zábavné. Pochopitelně mají tito „elitáři“ v určitém smyslu slova absolutní pravdu. Skutečně platí, že čím bude umění náročnější, čím bude namáhavější jeho konzumace, čím bude nemilosrdnější a tvrdší, tím menší přirozené publikum takové divadelní dílo či koncept má. Podle Nietzscheho je apollonské umění takové, které primárně baví a zakrývá celou skutečnost o světě, je tedy čímsi, jako drogou. Dionýzské umění je naopak to, které nesnáší kompromisy a celou pravdu o světě se snaží vyslovit bez podbízivosti. I když jde o myšlenky staré prakticky 150 let, i nyní jim musíme dát do značné míry za pravdu. Zdá se, že od doby Friedricha Nietzscheho se vlastně společnost v tomto směru příliš nezměnila. Stejně jako si i on stěžoval na to, že většina lidí se přiklání k apollonskému umění a k tomu, že umění má konzumenta především bavit, zbavovat starostí a obveselit, tak i my v naší době stále slyšíme stížnosti na pokleslý nebo neustále se zhoršující vkus „většinového diváka“.

Je to podnětné srovnání těchto dvou situací v naprosto odlišných epochách. Z našeho pohledu pátrání po finanční efektivitě podpory kultury a zvláště umění je to zajímavé. Dovoluje nám to totiž odložit řadu z námitek „elitářů“, podle kterých umění v pravém smyslu slova má větší právo na podporu než umění ve smyslu zábavnosti. Nikoliv náhodou je zábavné umění povětšinou nazýváno také komerčním nebo mainstreamovým, což v obou případech obsahuje pro určitou část společnosti označení spíše urážlivý nebo alespoň snižující význam. Jinými slovy se zde říká, a tento hlas je obecný a zřejmě akceptovaný širokými vrstvami, že komerčně laděné umění nebo vytváření komerčně zaměřené kultury není hodno podpory z veřejných zdrojů, neboť tato snaha o úspěšnost se projevuje v „absenci vyšších uměleckých ambicí“. Dotaženo do jisté míry absurdnosti by to pak znamenalo, že opravdovým uměním může být pouze umění nesrozumitelné většině a měřítkem kvality by pak byla minimalizace návštěvnosti. Takový závěr je však zjevně naprosto absurdní.

Pak se ale objevuje velmi zásadní otázka, zda je vůbec efektivní podporovat uměleckou tvorbu tímto způsobem, tedy zda jsou dotace a příspěvky na činnost například divadel racionálním způsobem, kterým je možno pomoci „veřejnému zájmu“, v daném kontextu tedy dosažitelné kultuře pro nejširší skupiny obyvatel.

5. Problém veřejné podpory divadelní produkce

Mohli bychom předpokládat, že po roce 1990 došlo k útlumu divadelní tvorby, a to především kvůli poklesu podpory této tvorby z veřejných zdrojů. Není tomu tak. Jak ukazují statistické údaje divadelní produkce.

Tabulka 1**Vývoj některých údajů o divadelním provozu v České republice**

	1990	2000	2010
Počet divadel (bez stagion)	47	118	151
Počet stálých scén	75	121	160
Počet sedadel stálých scén	29 063	30 223	36 648
Počet sedadel na tisíc obyvatel	2,8	2,9	3,5
Počet návštěvníků v tisících	5 834	4 589	5 805
Počet návštěvníků na tisíc obyvatel	563	447	552
Počet návštěvníků na 1 sedadlo	201	152	158
Počet představení v ČR	16 319	21 997	26 883
Počet diváku na jedno představení*	357,5	208,6	215,9

* Vlastní výpočty.

Pramen: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu 2011, Centrum informací a statistik kultury (NIPOS, 2011, s. 6).

Jak vidíme, divadelní produkce velmi silně rostla. Tabulka 1 sice nepostihuje řadu výkyvů, ke kterým došlo během jednotlivých let, trend je však zřetelný a nezpochybnitelný. Dokonce i v krizovém období let 2008 až 2010 se zvyšoval počet scén i většina dalších ukazatelů kvantitativního charakteru – například počet divadel a počet stálých scén se zvyšuje již od roku 2003 bez přerušení. Tato erupce divadelní činnosti je nejpřesněji vidět ve vývoji počtu představení, což vzhledem k faktu, že počet představení dramaticky vzrostl, musí nutně vést k poklesu počtu diváků na jedno představení⁹.

Nutnost dotování kulturních statků, tedy i divadelní tvorby, je většinou obhajována mimo jiné tím, že je ve veřejném zájmu, aby bylo divadelní umění dostupné co největšímu množství obyvatel, a to především z hlediska ceny vstupenek a dostupnosti ve smyslu regionálním. Nicméně pokud se podíváme na čísla za roky 1990 a 2010, pak vidíme, že počet návštěvníků divadel je v podstatě v obou případech stejný. Velmi překvapivé také je, že údaje za rok 1990 a rok 2010 jsou druhý a třetí nejvyšší v celém sledovaném období, během celé doby po roce 1989 jedinkrát celkový počet návštěvníků převýšil tyto krajní body – stalo se to v roce 1996 před propuknutím měnové krize v ČR¹⁰. Vzhledem k tomu, že ve sledovaném období let 1990 až

9 Tento ukazatel je v konkrétních případech málo vypovídající, neboť na divadelním trhu vedle sebe existují soubory, jejichž scény mají kapacitu například tisíc či 1500 diváků, a stejně tak souboru, které hrají v divadle pro 150 nebo 200 diváků. Avšak zde se pohybujeme ve světě průměrném a statistickém, takže lze s klidným svědomím prohlásit, že počet diváků na jedno představení ve srovnání s rokem 1990 dramaticky poklesnul.

10 Tehdy navštívilo divadla celkem 6,045 milionu diváků, kterým k tomu stačilo 19 620 představení, průměr na jedno představení tedy činil 308 diváků.

2010 kolísala celková návštěvnost mezi maximem 6,045 milionu diváků a minimem 4,265 milionu diváků, můžeme říci, že v prostředí České republiky existuje určitá omezená poptávka po divadelní produkci a ukazuje se, že je v kvantitativním smyslu slova nezávislá na nabídce. Jinými slovy můžeme prohlásit, že i když se nabídka divadelních produkcí během posledních zhruba dvaceti let podstatně zvýšila, nemělo to žádný zásadní vliv na počet diváků. Jediným výsledkem vyšší nabídky tak byl celkový pokles počtu zájemců o jednotlivé „průměrné“ představení.

Jestliže tedy existuje argument pro podporu divadelní tvorby kvůli její „dostupnosti“ ve smyslu fyzickém, nezdá se, že by realita tento argument potvrzovala.

Jinou věcí je pravděpodobně otázka finanční dostupnosti divadelní produkce. Divadla zřizovaná ministerstvem kultury, kraji, městy a obcemi¹¹ dostala v roce 2010 celkem 716 milionů ze státního rozpočtu, 100 milionů od krajů a 1,84 miliardy korun od měst a obcí. Celkové výnosy divadel byly oproti těmto sumám podstatně nižší a činily 1,127 miliardy korun, z toho na vstupném bylo vybráno něco málo přes 700 milionů. Celkové neinvestiční náklady divadel činily 3,8 miliardy korun, takže „míra soběstačnosti“ dosáhla 29,5 procenta. Jinými slovy ani ne třetina nákladů divadel byla kryta jejich příjmy jinými, než od veřejných rozpočtů.

V roce 2010 dosáhla průměrná cena vstupenky v těchto divadlech 192 korun. Tento údaj je pochopitelně poněkud matoucí, protože je snížen faktem, že počet diváků je zjištěn na základě počtu emitovaných vstupenek, tedy včetně těch, které jsou distribuovány zdarma nebo se značnými slevami, popřípadě jsou plněním divadla vůči sponzorům a podobně. Skutečná cena vstupenky je nesporně i v průměru vyšší, zřejmě však nedosahovala v roce 2010 ani jednoho procenta průměrné mzdy v zemi. Naprosto zjednodušeně pak můžeme říci, že pokud by měla vstupenka pokrývat celou potřebu krytí neinvestičních výdajů divadel, pak by musela stát asi jeden tisíc korun v průměru¹².

Tato čísla ale vzbuzují z ekonomického hlediska otázku, zda vztah mezi počtem diváků (v principu stabilním), počtem představení (potažmo počtem divadel a sedadel, která tato divadla nabízejí) a objemem podpory z veřejných zdrojů neobsahuje určitou tendenci, kterou bychom mohli nejspíše nazvat inflační. Jde o to, že výdaje na podporu divadelní tvorby zjevně nevedly ke zvýšení celkového počtu diváků – i když oproti minulosti umožňují daleko vyšší počet představení, dokonce i vyšší počet sedadel v divadelních prostorech a podobně.

11 Jde o podstatnou část z celkové divadelní produkce v zemi. V roce 2010 bylo těchto divadel 42, provozovala dohromady 83 scény, na kterých hrály 74 soubory. Pro tato divadla pracovalo celkem 6 255 lidí, z toho 2 764 v uměleckých profesích. Divadla s těmito zřizovateli odehrála 12 792 představení, která zhlédlo 3,662 milionu diváků.

12 Při nákladech asi 3,8 miliardy korun a necelých 3,7 milionech diváků.

6. Pokus o aplikaci podnikového pohledu

Vzhledem k faktu, že nemáme žádná objektivní kritéria pro hodnocení podpory divadelní produkce z veřejných prostředků, můžeme se pokusit o alespoň rámcové vypracování některých možných postupů.

Již jsme konstatovali, že divadelní produkce prochází v České republice jistým inflačním procesem (počet sedadel, počet představení), pokusíme se proto pracovat právě s těmito daty.

Velmi zajímavým aspektem situace v oblasti divadelní produkce pro porovnání s klasickými postupy používanými v podnicích může být určitý parametr, který bychom mohli nazvat „životnost“ inscenace. Představme si divadelní inscenaci jako produkt, na který bylo nutné vynaložit určité investice (v našem případě platy nebo odměny pro herce a další umělce během doby před prvním uvedením, tedy před prodejem prvních vstupenek, náklady na výpravu, kostýmy, autorská práva a podobně). Tento produkt je pak „vyráběn“, tedy uváděn v premiéře a následujících reprízách, přičemž vznikají náklady, které můžeme nazvat provozními (gáže herců a dalších umělců vztažené k těmto představením, platy nebo odměny techniků, osvětlovačů a dalších profesí, náklady na provoz budovy, světlo a další dodávky vztažené ke konkrétnímu představení, náklady distribuce vstupenek a tak dále). Protože předpokládáme, že náklady „investiční“ jsou jistě podstatné a nikoliv marginální, mělo by platit, že čím vyšší dosáhneme „výroby“ inscenace, tedy čím vícekrát bude uvedena, tím lepší bude efektivita vynaložených finančních prostředků¹³.

Podívejme se tedy na současnou českou divadelní produkci z tohoto hlediska. Divadla zřizovaná státem a municipalitami měla na repertoáru v letech 2006 až 2010 obvykle zhruba 1300 titulů. Ta stejná divadla odehrála v tomto období obvykle o něco méně než 13 tisíc představení. To jinými slovy znamená, že v průměru byla inscenace během roku přeměněna na představení ani ne desetkrát. Vzhledem k faktu divadelních prázdnin to znamená, že obvykle byl titul uveden jednou za měsíc.

13 V divadelní produkci jsou určité specifické situace, které nyní ponecháváme stranou. Jednou z nich jsou například představení, která programově mají určený počet repríz, neboť jsou vztažena ke konkrétní situaci, nebo ke konkrétnímu datu či účelu. Podobně existují specifické inscenace, jako je například scénické čtení, které z principu nejsou projektovány na delší uvádění. Těchto zvláštností je ale málo a v celku počtu představení nejsou nijak podstatné.

Tabulka 2**Počet uváděných titulů, počet představení a průměrný počet uvedení jedné inscenace za rok¹⁴**

	Počet představení	Počet inscenací	Počet uvedení za rok*	Počet premiér*	Obměna inscenací*
2006	13 732	1 297	10,60	435	33,5
2007	13 019	1 215	10,70	394	32,4
2008	12 763	1 301	9,81	423	32,5
2009	12 993	1 277	10,17	381	29,8
2010	12 792	1 369	9,34	428	31,3

* Vlastní výpočty.

Pramen: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu 2011, Centrum informací a statistik kultury (NIPOS, 2011, s. 11 a 12).

Pokles počtu uvedení inscenace během sezóny nutně vede k závěru, že finanční efektivita divadelní produkce v divadlech zřizovaných státem a municipalitami klesá, neboť minimálně platí, že vstupní náklady na pořízení inscenace se pomaleji rozkládají do jednotlivých provedení, tedy do procesu, kde divadelní produkce inkasuje prostředky ze vstupného¹⁵.

Dalším zajímavým srovnáním může být počet uskutečněných premiér v daném roce. Při příliš zjednodušené aplikaci firemních pravidel bychom mohli říci, že premiéra je zavedení nového produktu, tedy pravděpodobně inovace. To by mohlo vést k tomu, že obměna zhruba třetiny inscenací ročně je jev pozitivní. Avšak ve spojení s tím, že během roku je inscenace provedena v průměru desetkrát a její životnost je zhruba tři roky se zdá, že obvyklým počtem představení jedné inscenace je méně než třicet, přesněji asi 28 až 29. To se nezdá jako vysoké číslo.

Závěr

Během roku 2011 byly studentům Vysoké školy ekonomické v Praze zadány jako témata semestrálních prací pokusy ocenit vybraná divadla či muzea metodami obvyklými v oblasti podnikové ekonomiky, nebo vytvořit nové postupy takového ocenění. Jak bylo očekáváno, pokusy využít klasické postupy selhaly a například ocenění Činoherního klubu o.p.s. metodou ekonomické přidané hodnoty skončilo záporným výsledkem vyšším než 107 milionů korun (Tomšíková, 2012, s. 41–42).

14 Tato tabulka se týká pouze divadel zřizovaných ministerstvem kultury, kraji, městy a obcemi.

15 Vzhledem k tomu, jaký je poměr samostatnosti divadelních produkcí, tedy jaký podíl svých nákladů kryjí z vlastních zdrojů, je samozřejmě logická otázka, zda uskutečňování představení není samo o sobě ztrátové, tedy zda i náklady na každé jednotlivé představení nejsou vyšší než inkasované vstupné. Lze se obávat, že v drtivém množství případů tomu tak opravdu je. To ale není argument proti pokusu posoudit divadlo z hlediska fungování podniku.

Tento formální neúspěch, jakkoliv byl předem pravděpodobný, dokazuje faktický voluntarismus, s jakým jsou nutně poskytovány státní a municipální dotace a jiné formy podpor divadelní tvorbě. Přitom je vhodné připomenout, že objem těchto podpor je značný a v roce 2010 dosáhl 2,656 miliardy korun. Výsledkem je, že po dvaceti letech relativně soustavné podpory divadelní produkce v prostředí více či méně tržní ekonomiky nemáme dosud žádná racionálnější pravidla pro poskytování těchto peněz, přičemž jde o prostředky nikoliv nízké. Ve stejné době selhaly i všechny pokusy o měření „kvality divadelní produkce“ takovými způsoby, jako je procento obsazenosti divadelních scén a podobně. Nicméně analýza vývojových trendů ukazuje, že objemy podpory divadelní produkce umožňují, aby vznikalo více inscenací, než bylo obvyklé v minulosti, přičemž celkový počet diváků nevzrůstá, ale zůstává po celých dvacet let v podstatě stabilní (pochopitelně při odhlédnutí od určitých výkyvů, ke kterým během uvedené doby došlo, které ale nepřesahují koridor cca 20 procent od dlouhodobého průměru).

To nutně vede k závěru, že podpora divadelní tvorby, jakkoliv je mnohdy označována za nedostatečnou, umožňuje divadelním produkcím nehlédět příliš na ekonomické aspekty divadelní tvorby, protože jinak nelze interpretovat fakt, že počet uvedení jednotlivých inscenací se nijak v čase nezvyšuje a počet diváků na jedno představení klesá, nebo v lepším případě stagnuje. I při plném vědomí faktu, že divadelní tvorba je specifickou oblastí lidské činnosti a vzpírá se přímočaré aplikaci ekonomických zvyklostí a postupů, nelze pominout fakt, že z hlediska finanční efektivity vynaložených prostředků se situace v posledních letech nejen nezlepšila, ale v nejlepším případě stagnovala, či se naopak zhoršila.

Jestliže přijmeme předpoklad, že pokud by vyšší počet divadel a vyšší počet nabízených představení představoval nejen kvantitativní, ale také kvalitativní změnu, odrazilo by se to v počtu diváků, a to pozitivním způsobem, musíme konstatovat, že ani významná finanční podpora divadelní tvorby ze strany veřejných rozpočtů onu kvalitativní změnu nepřinesla. Počet diváků stagnuje, což znamená, že divadelní produkce nevytváří vyšší naplnění „veřejné objednávky“. Je třeba si být nesporně vědom toho, že pojem kvalita je v dané oblasti extrémně nejistý a subjektivní, že zvýšení počtu diváků by nutně nemuselo znamenat růst „umělecké kvality“ divadelní produkce a že „veřejná objednávka“ nemusí být poptávkou po této „umělecké kvalitě“, ale může být uspokojena naopak inscenacemi vysloveně zábavnými. Nicméně to nemůže zastřít fakt, že pokračující masivní podpora divadelní produkce neplní ty cíle, které jsou předpokládány.

Pokud bychom se na tyto otázky podívali z pohledu pomocných kritérií Johna Holdena tak, jak jsou uvedeny v první části textu, pak ani zde nenajdeme jednoznačný důkaz, který by potvrzoval, že podpora neziskového umění (kultury) vede k rozvíjení kreativních průmyslů a k tomu, že díky jejích vyšším výkonům se peníze vynaložené na nekomerční oblast vracejí. Připomeňme si ony čtyři aspekty: Umění podporované z veřejných rozpočtů činí města či regiony atraktivnějšími pro subjekty ze širší oblasti kreativních průmyslů, je také esenciálním prvkem v životě kreativních měst a kreativních společenství, je inkubátorem kreativní třídy a organizace umění podporovaného z veřejných rozpočtů je významným příkladem pro organizační formy v širší oblasti kreativních průmyslů.

Při nejlepší vůli není možné najít nějakou přímou souvislost mezi růstem počtu divadelních představení a dalšími aspekty umělecké tvorby podporované z veřejných rozpočtů a vývojem kreativního průmyslu v České republice. Zde nejde o ironizování situace a nejde ani o zpochybnění toho, že podpora nekomerčního umění je v principu nutnou součástí fungování vyspělé společnosti. Také nejde o zpochybnění faktu, že ti pracovníci, které Richard Florida nazývá kreativní třídou, potřebují adekvátní podněty a zážitky v podobě umění a kultury, nejde o zpochybnění toho, že nekomerční umění a kultura vytvářejí atmosféru místa a zvyšují jeho společenskou přitažlivost. Nicméně zde neumíme najít přímé a kvantifikovatelné vztahy, které by nám mohly sloužit jako potvrzení efektivity vynakládaných prostředků z veřejných rozpočtů. V tomto smyslu jsou tedy teze Johna Holdena či Richarda Floridy zajímavé a podnětné, ale nepřinášejí jakékoliv řešení problému rozdělení dotací a grantů na uměleckou tvorbu. Nenabízejí totiž žádná kvantifikovatelná kritéria, kterými by bylo možné měřit výsledky intervence veřejných rozpočtů do oblasti nekomerčního umění a kultury.

Literatura

- CIKÁNEK, M. *Kreativní průmysly: příležitost pro novou ekonomiku*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2009.
- FLORIDA, R. *The Rise of Creatice Class and How It 's Transforming Work*. New York : Basic Books, 2002.
- HOLDEN, J. *Publicly-founded Cultura and the Creative Industries*. London : Demos, 2007.
- KANT, I. *Kritika soudnosti*. Praha : Odeon, 1975. ISBN 01-015-75.
- NIETZSCHE, F. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha : Gryf, 1993. [ISBN neuvedeno].
- TOMŠÍKOVÁ, E. Ocenění divadla Činoherní klub, o.p.s. [Semestrální práce]. Praha : VŠE, Fakulta podnikohospodářská, 2012.
- VOLEK, J. *Základy obecné teorie umění*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1968. ISBN 14-870-68.
- Základní statistické informace o kultuře v České republice 2010. II. díl*. Praha : NIPOS, 2011. ISBN 978-80-7068-256-2. www.nipos-mk.cz/wp-content/uploads/2009/03/Statistika_kultury_2010_Umeni_web.pdf.

A FEW NOTES ON THE ISSUES OF CULTURAL PROPERTY VALUATION

Abstract: This work analyses some data and information in particular on the development of theatrical production in the Czech Republic and concludes that the efficiency of spending subsidies and other support from public budgets in this area has been rather decreasing in recent years. A relatively significant financial support of theatres leads to the fact that there is an "inflation" in the offer of theatrical production measured by the number of available seats, as well as the number of existing theatres and the number of performances. However, since the number of spectators coming to the theatre remains essentially the same in the long term, it seems that a higher quantity of supply does not increase the quantity of demand. At least from this point of view, the support provided by public funds, which in 2008 amounted to CZK 2.656 billion, is not very efficient.

Keywords: culture; arts; theatre; Ministry of Culture; efficient

JEL Classification: Z1, Z10, Z180