UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Studijní program Genderová studia

Bc. Barbora Hřebačková

Taneční profese z perspektivy aspirační práce
Dopady romantizace práce a genderovaného pracovního trhu na taneční profesi

Diplomová práce

Praha 2022

Vedoucí práce: Mgr. Ľubica Kobová, MA, PhD.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a s použitím pramenů a literatury řádně citovaných a uvedených v seznamu literatury. Práci jsem nevyužila k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, že tato diplomová práce může být zveřejněna v elektronické knihovně FHS UK a může být využita i jako studijní text.

V Bruselu, 5. 5. 2022, Barbora Hřebačková

Poděkování

Ráda bych poděkovala Mgr. Ľubice Kobové, MA, PhD., která mě nejen inspirovala k tématu mé práce, ale poskytla mi mnoho rad a podnětů, které mě nasměřovávaly a pomáhaly mi během procesu psaní.

Také chci poděkovat svým rodičům, kteří respektovali moje rozhodnutí věnovat se plně tanci. Nechali mě jít mou cestou, která mě přivedla mimo jiné i k této diplomové práci. Za jejich důvěru i podporu jsem jim velmi vděčná.

Poslední poděkování patří mému partnerovi, který mou práci kvůli neznalosti češtiny sice číst nemohl, ale téma mé práce se často stávalo předmětem našich snídaňových diskuzí, které mi pomáhaly reflektovat, co jsem zrovna psala a také ventilovat frustrace nad pomalostí mého psaní.

Obsah

1 Úvod ... 1
2 Teoretická část ... 3
2.1 Taneční profese, její vývoj a postavení ve společnosti ... 3
2.1.1 Tanec jako umění i pedagogický nástroj ... 5
2.1.2 Orientalismus v tanci ... 6
2.1.3 Institucionalizace tance ... 7
2.1.4 Závěr ... 9
2.2 Pozice tance v rámci správních orgánů a způsob vyplácení honorářů ... 10
2.2.1 Způsoby plateb za odvedenou práci jako tanečnice nebo tanečník v Belgii . 10
2.2.2 Způsoby plateb za odvedenou práci jako tanečnice nebo tanečník v České republice ... 15
2.2.3 Srovnání Belgie a České republiky ... 18
2.3 Aspirační práce ... 19
2.3.1 Autenticita ... 21
2.3.2 Ekonomie viditelnosti ... 24
2.3.3 Neviditelná práce ... 26
2.4 Romantizace práce ... 28
2.4.1 Práce jako identita ... 29
2.4.2 Iluze volby ... 30
2.5 Prekarita taneční profese ... 31
2.6 Gender a tanec ... 34
2.6.1 Genderované instituce ... 34
2.6.1.1 Tanec jako feminizovaná profese ... 35
2.6.2 Práce jako genderovaná kategorie ... 36
2.6.3 Genderové reprezentace ... 37
2.6.3.1 Mužský pohled ... 37
3 Empirická část ... 42
3.1 Metodologie ... 42
3.1.1 Autoetnografie ... 43
3.1.2 Polostrukturované rozhovory ... 44
3.1.3 Výběr vzorku a zkoumaného prostředí ... 44
3.1.4 Techniky sběru dat ... 45
3.1.5 Pozicionalita ... 47
3.1.6 Intersekcionalita ... 48
3.1.7 Etika výzkumu ... 49
3.1.8 Metody analýzy dat ... 49

3.2 Analýza a interpretace dat ... 52
3.2.1 Aspirační charakter taneční profese ... 52
3.2.1.1 Tým jednoho člověka ... 52
3.2.1.2 Důležitost být vidět ... 54
3.2.1.3 Platba za výkon ... 57
3.2.1.4 Zneviditelnění práce formou zviditelnění ... 61
3.2.1.5 Netransparentnost ... 62
3.2.1.6 Dělat potíže ... 66
3.2.2 Ideologie romantické lásky k práci ... 68
3.2.2.1 „Není nic lepšího, než se živit tím, co tě baví“ ... 69
3.2.2.2 Zneviditelnění práce láskou ... 70
3.2.2.3 Práce jako identita ... 72
3.2.2.4 Individualizace a iluze volby ... 74
3.2.3 Prekarita taneční profese ... 77
3.2.3.1 Taktická vystoupení ... 77
3.2.3.2 Problematika budoucností ... 82
3.2.3.3 Svoboda v uvozovkách? ... 83
3.2.3.4 Pandemie covid-19 ... 84
3.2.4 Genderované instituce a taneční profese ... 86
3.2.4.1 Tanečník jako chráněný exemplář ... 86
3.2.4.2 Taneční profese a genderovaný trh práce ... 90
3.2.4.3 Slučování rodičovství a taneční profese ... 91
3.2.4.4 Genderové reprezentace v tanci ... 95
3.2.4.5 Dopady hnutí #MeToo na taneční sektor ... 100
3.2.4.6 Srovnání vnímání genderové problematiky v České republice a v Belgii 103
3.3 Shrnutí výsledků výzkumu ... 105
4 Závěr ... 111
5 Literatura ... 113
Přílohy ... 124

Abstrakt

V profesích motivovaných láskou snadno dochází k překrývání volného a pracovního času, což je také předpoklad ideologie romantizace práce, která se zdá být řešením pro neustálé hledání rovnováhy mezi prací a soukromím. Když se práce stane vášní, problém zdánlivě mizí. Příslib budoucnosti strávené děláním toho, co nás baví, pak motivuje k věnování času a energie činnosti, která se snad promění v povolání. Nicméně práce motivovaná láskou má sebevykořisťující a individualizující potenciál, kdy se diskuze o špatných pracovních podmínkách a nízkém odměňování stává vedlejší. Tato práce zkoumá dopady romantizace práce v taneční profesi, způsob, jakým ji formuje aspirace na budoucí úspěch a jak se genderovaný trh práce promítá do pracovních podmínek tanečníků a tanečnic. Na základě rozhovorů s tanečnicemi a tanečníky působících v České republice a Belgii zkoumá, co pro ně jejich práce znamená, co obnáší, co je motivuje a jak vnímají své pracovní podmínky
Klíčová slova: Tanec, práce, taneční profese, romantizace práce, aspirační práce, nejistota, gender, genderové reprezentace, prekarita

Abstract

In professions motivated by love, there is an easy overlap between leisure and work time, which is also the premise of the ideology of romanticization of work, which seems to be the solution to the constant search for work-life balance. When work becomes a passion, the problem seemingly disappears. The promise of a future spent doing what we enjoy motivates us to devote time and energy to an activity that will hopefully turn into a profession. However, work motivated by love has a self-exploitative and individualising potential, where discussion of poor work conditions and low pay becomes secondary. This paper explores the effects of the romanticization of work in the dance profession, the way it is shaped by aspirations for future success, and how the gendered labour market translates into the working conditions of male and female dancers. Based on interviews with dancers working in the Czech Republic and Belgium, it explores what their work entails, what motivates them and how they perceive their working conditions
Keywords: Dance, work, dance profession, romantization of work, aspirational work, insecurity, gender, gender representations, precarity

1 Úvod

K rozhodnutí zabývat se ve své diplomové práci tanečním prostředím mě přivedla Mgr. Ľubica Kobová, MA, PhD., u které jsem v předmětu Feministické štúdiá práce psala závěrečnou písemnou práci na téma „Ideologie ‚Dělej, co miluješ' a taneční svět". Díky této práci jsem měla možnost formulovat a teoreticky zakotvit některé zkušenosti, s kterými jsem se během své kariéry potýkala. Texty Miya Tokumitsu, Angely McRobbie, Kathi Weeks a Brooke Erin Duffy, které jsme zde četly*i, popisovaly mně dobře rozpoznatelné situace z kreativních průmyslů a ukazovaly, jak má romantizace práce moc zneviditelňovat práci. Do té doby bylo chápání mé pozice v rámci taneční profese velmi individuální, situace, kdy jsem byla placena méně, než bych měla, jsem brala jako projev mojí neschopnosti vyjednávat, nikoliv jako projev nastavení pracovního trhu. Podobně otázky genderu a genderovaného nastavení trhu práce pro mě zůstávaly neviditelné. Do tanečního sektoru jsem vstupovala s představou, že pokud budu tvrdě trénovat a budu dobrou tanečnicí, podaří se mi nějakým způsobem prosadit, ačkoliv jsem netušila jak.

Tanec je považován za něco krásného a osvobozujícího, nicméně realita tance jako povolání může být zásadně jiná než obraz lehce a šťastně tancujícího Freda Astaira, který tak přesvědčivě budí dojem, že nic lepšího než tanec nemůže být. Během mojí cesty tanečním tréninkem mi postupně docházelo, že za bezstarostným projevem Freda Astaira jsou roky tvrdé dřiny a neustálá nespokojenost sama se sebou, za jeho slávou shoda okolností, která z muzikálů udělala hlavní zdroj komerční hollywoodské zábavy a také skutečnost, že jako bílý muž nebyl diskriminován na základě „rasy" nebo genderu. Ačkoliv byl výjimečným tanečníkem, příběhy podobně vynikajících žen a mužů, které*ří nedostaly*i prostor kvůli rasismu, sexismu, vysoké konkurenci, neschopnosti se prodat a navazovat kontakty ukazují, že jen tvrdá práce a schopnost dobře tančit nestačí. Přitom tvrdá práce věnovaná něčemu, co milujeme, se stává mantrou neoliberálního trhu. Vášeň pro práci zajistí, že ji obětujeme vše a díky tvrdé práci budeme mít úspěch a ani si nevšimneme, že pracujeme, protože děláme něco, co máme rády*i a co bychom dělaly*i i tak.

V textech výše zmíněných autorek jsem rozpoznávala svou pozici v rámci taneční profese. Zajímalo mě ale, jaká je zkušenost dalších tanečnic a tanečníků napříč tanečními styly a moji hlavní výzkumnou otázku jsem formulovala takto: „Jaké jsou dopady

romantizace práce a genderovaného pracovního trhu na taneční profesi?“ K zodpovězení hlavní výzkumné otázky jsem si formulovala podotázky: Jaká je zkušenost tanečnic a tanečníků s jejich profesí? Co je motivuje? Jaké jsou jejich pracovní podmínky a sociální jistoty nebo nejistoty? Jaký vliv má gender na pracovní podmínky a možnost uplatnění? S jakými druhy reprezentací se tanečnice a tanečníci setkávají při vystupování nebo v rámci sektoru?

Právě pohled tanečnic a tanečníků byl pro mě důležitý. Proto jsem se rozhodla pracovat s metodou polostrukturovaných rozhovorů, kterou jsem doplnila metodou autoetnografie, s jejíž pomocí jsem zpracovala moje vlastní zkušenosti s taneční profesí. Ve své práci srovnávám taneční sektor v České republice a v Belgii, kde od roku 2012 žiji a pracuji jako tanečnice stepu a jazzu. I pro rozhovory jsem tedy oslovovala tanečnice a tanečníky z obou zemí, abych získala jejich pohled a zkušenosti a mohla učinit srovnání. Výzkum jsem nezaměřila na jeden taneční styl, ale kontaktovala jsem tanečníky a tanečnice z různých stylů. Důvodem této volby byla snaha podívat se na taneční profesi v rámci sektoru, nikoliv v rámci specifického stylu. Nakonec souhlasili*y s rozhovorem tanečníci a tanečnice stepu, swingu, street dance, baletu a současného tance, či lidé kombinující více těchto stylů najednou. Nejde o absolutní výčet tanečních stylů přítomných v České republice a v Belgii, ale přece jenom reprezentují částečný průřez tanečním sektorem.

V první části této práce stručně nastiňuji vývoj taneční profese a její postavení ve společnosti. Pro kontextualizování praktických podmínek spojených s tanečním povoláním popisuji také způsoby vyplácení honorářů a začlenění tohoto povolání do systémů České republiky a Belgie. Druhá kapitola rozebírá teoretické koncepty, se kterými zde pracuji. Mezi ty hlavní patří teorie aspirační práce, romantizace práce a teorie genderovanosti trhu práce. Pro pochopení pracovních podmínek tanečníků a tanečnic pracuji také s teoriemi o prekaritě. Třetí kapitola popisuje metodologii a analýzu nasbíraných dat. Výsledky výzkumu pak shrnuji v závěrečné části práce, kde také navrhuji možnosti dalších výzkumů.

2 Teoretická část

Během mé taneční kariéry jsem mnohokrát slyšela dvě věty: „To musí být skvělé živit se tím, co tě baví“ a „Dá se tím uživit?“. Obě věty vystihují obecnou představu o taneční práci, na jednu stranu idealizovanou, na druhou těžko definovatelnou. Podobně jako jiné umělecké činnosti, je ta taneční opředena romantickou představou o jedincích, kteří se živí tím, co je baví, jenomže praktická náplň dne tanečníků a tanečnic, pracovní podmínky nebo (ne)jistoty v obecném povědomí nejsou. V následující části vysvětlím teoretické koncepty, s kterými zde budu pracovat a na základě vlastních pozorování se je již pokusím propojovat s taneční profesí. Teoretický podklad je koncipovaný na základě mého poznání výzkumného terénu, zároveň se ale snažím svou zkušenost nenechávat jako neprozkoumaný předpoklad, ale začleňuji ji v podobě konkrétních dat do analýzy. Nejdříve ovšem budu tanec kontextualizovat v rámci jeho historického vývoje a v rámci správních systémů Belgie a České republiky.

2.1 Taneční profese, její vývoj a postavení ve společnosti

V této kapitole se zaměřím na etablování taneční profese, její postavení v rámci společnosti a provedu srovnání mezi vývojem tanečního umění v Belgii a v České republice. Můj historický popis nebude detailní ani kompletní, jelikož se zaměřuji na tanec jako celek a nikoliv na specifický taneční styl. Nicméně na vybraných příkladech se pokusím ilustrovat postavení tance ve společnosti a jeho roli v umění. Tuto historickou kapitolu považuji za důležitou, protože ukazuje na dlouhodobé podhodnocení taneční práce, které se přes snahu tanečních profesionálů a profesionálek jen velmi obtížně zlepšuje.

Pozice tance jako oblíbeného, ale hodnotově nižšího žánru se prolíná celou taneční historií. Tanec byl vnímán jako prostopášný, vzbuzující vášně, které by měly zůstat skryty. V roce 1597 definuje Šimon Lomnický z Budče ve svém textu „Tanec aneb traktát skrovný o tanci“ tanec jako „společensky a nábožensky nebezpečný fenomén, v němž se odráží z hlediska křesťanské morálky jen nepřijatelné postoje a způsoby chování“ (Gremlicová 2010: 206). Tanec byl církevními autoritami vnímán jako hříšný, ale zároveň hrál důležitou společenskou roli, kdy byl součástí rituálů a obřadů, reflektoval hodnoty dané komunity a taneční bály byly akceptovatelným prostorem k námluvám. Na jednu stranu je stěžejní součástí kultury, na druhou je odmítán jako něco frivolního a tato dvojznačnost se promítá

i do vnímání tance jako profese, která je často chápána jako projev vlastní touhy a méně již jako seriózní práce.

Etablování tance jako profese probíhalo složitě. V 19. století dochází v českých zemích k profesionalizaci konkrétně baletu teprve s otevřením Národního divadla (1883). Neměl ovšem samostatný status a baletní tanečníci a tanečnice byli z divadelních profesí placeni nejméně. „Obecně se dá říci, že zprvu tu byl [balet] jen trpěn jako nezbytná součást opery. V celém procesu národního uvědomování stál jakožto ‚němé' umění stranou, protože nemohl být využit při propagaci probuzeneckých myšlenek. Dlouhou dobu bylo na něj proto nahlíženo jako na ideově, umělecky i mravně pokleslý žánr, stojící hluboko pod vyspělou, mezinárodně uznávanou operou i respektovanou činohrou. Rostoucí obliby baletu bylo však záhy využito, aby ‚dělal kasu', plnil pokladnu penězi, potřebnými pro náročný provoz ušlechtilého ‚opravdového' umění." (Vašut 2010: 18).

Také v Belgii byl tanec považován koncem 19. století za „nízké" umění, vliv zde měla propojenost s francouzsky mluvícím kulturním prostředím, kdy pověst baletek z Pařížské opery formovala pohled na tanec i zde. Nízké honoráře a často původ z pracující třídy stavěl baletky Pařížské opery do závislé pozice na jejich dobrodincích. Baletní představení sloužila jako předehra k dalšímu dějství v zákulisí Pařížské opery, které se stalo veřejně známým prostorem pro navazování sexuálních styků mezi bohatými muži a baletkami. (Banes 1998: 39, Vos 2012: 24) Ke zvýšení sexuální přitažlivosti sloužily také kostýmy baletek, krátké sukně umožňovaly více pohybu, ale také odhalovaly linie nohou, které v běžné společnosti zůstávaly striktně skryty. „Baleríny byly stále častěji prezentovány s ohledem na svou přitažlivost pro mužské publikum." (Vos 2012: 22) Potěšení z pohledu na ženská těla a představa, že tanec je nemaskulinní (viz podkapitola 2.6.1.1 Tanec jako feminizovaná profese), přispěl k tomu, že v 19. století se stal balet převážně ženskou taneční formou, kde i mužské role tančily ženy převlečené do mužských kostýmů a mužské publikum tak nemuselo být rušeno pohledem na tanečníky objímající jejich favoritky (Banes 1998, Vos 2012). Tento kontext vytvářel špatnou reputaci tanečnic, které byly asociovány s prostitutkami a devalvoval hodnotu tance jako profese. Na druhou stranu Banes zde vidí i prostor pro ženskou emancipaci: „Jestliže je ženská noha na baletním pódiu devatenáctého století symbolem mužské touhy, je také symbolem ženské

mobility od krbu a domova v moderní aréně veřejného života.“ (Banes 1998: 41).[1]

Balet, dnes vysoce institucionalizovaný nositel tanečních tradic, byl na konci 19. století vnímán jako povrchní komerční zábava bez uměleckého přesahu a hodnot, které byly připisovány opeře nebo činohře. Podle hudebního skladatele Richarda Wagnera neměl balet dostatečné expresivní možnosti, aby přispíval k rozvoji dramatických vlastností díla. (Vos 2012: 28). Podobně básník Stéphane Mallarmé „nechtěl už baletku vidět jako ‚une femme qui danse‘[2], ale jako ‚metaforu‘ či ‚symbol‘, který odkazoval k hlubší realitě“ (Vos 2012: 33) a jejich slova ukazují, že pro nadcházející změny v tanečním umění byly podmínky.

2.1.1 Tanec jako umění i pedagogický nástroj

Jak ukazuje ve své knize *Dans in België* Staf Vos, prestiž tance se částečně zvýšila teprve s příchodem moderního tance, který podle tehdejších kritiků dokázal přesáhnout za hranice povrchní vizuální zábavy. Moderní tanec[3] odpovídal romantickým představám své doby o vysokém umění, jež umožní kultivovat jedince a propojit tělo a ducha. V roce 1905 přijela Isadora Duncan do Belgie a přinesla nový taneční projev inspirovaný antickými freskami, který nadchl tehdejší kritiku a zajistil Duncan celosvětovou slávu. Inspirace antickou kulturou nebyla náhodná, na přelomu století byl obdiv k antické civilizaci velmi rozšířen a promítal se do všech druhů umění od malby a architektury až k módě. Duncan nasedla na tuto vlnu obdivu a taneční kritici[4] zdůrazňují esoterickou dimenzi jejích tanců, které chápali jako rituální umění, kde se tělo stává médiem k dosažení nové spirituality. (Vos 2012: 61) Dochází k zásadnímu posunu ve způsobu, jakým je tanec vnímán. Tělo zde není voyeuristicky sledováno publikem, ale stává se nástrojem k nové expresivnosti, tanec začíná být chápán jako univerzální „tichý jazyk“ (Vos 2012: 63).

Svého významu nabývá tanec i na poli pedagogickém. Emile Jacques–Dalcroze

---

1 Zajímavé je srovnání s Ruskem, kde byly tanečnice v 19. století státními zaměstnankyněmi a po zakončení kariéry dostávaly penzi, což jim umožňovalo finanční nezávislost a větší jistotu než jejich kolegyním ve Francii, které byly zaměstnávány polosoukromými společnostmi profitujícími z nízkých mezd. Ač zde docházelo k erotizaci baletek na pódiu a k navazování romantických vztahů mezi baletkami a muži v publiku, jejich profese jim umožňovala větší stupeň samostatnosti. (Banes 1998: 64-65)

2 Autorský překlad: „žena, která tancuje“.

3 Pojem moderní tanec se používá v překrývajících významech. Pro účely této kapitoly označuje techniky, které se objevují v první polovině 20. století a hledají nové výrazové prostředky a pohybové vzorce. Mezi přední tvůrkyně a průkopnice patří Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Kathrine Dunham, Martha Graham. (Gremlicová 2010: 24, Britannica: citováno 7.1.2022).

4 Maskulinum zde volím záměrně. Jak ve své knize upozorňuje sám Vos (2012), o tanci v tomto období psali především muži a tak i vybrané kritické příspěvky v jeho knize patří mužských autorům.

rozvíjí svou metodu „rytmické gymnastiky“, jejímž cílem je dosažení celistvosti člověka pomocí pohybových cvičení, která uvolní individuální, přirozené tělesné rytmy a umožní správný vývoj jedinců. Poněkud paradoxně Dalcroze vystavěl „vědecký experimentální přístup“ k dosažení individuální přirozenosti, nicméně tato metoda se stala mezinárodně populární, a ač byla pedagogicky zaměřená, jako inspirativní techniku pro svou tvorbu ji začali používat také taneční profesionálové a profesionálky, mezi nimi baletní tanečník a choreograf Vaclav Nižinskij. (Vos 2012: 73)

Tanci se dostalo uznání a pozornosti umělecké kritiky, ovšem následkem toho dochází k rozdělení tance na vysoké a nízké umění. Tanec, jehož funkcí byla pouhá zábava a neodpovídal estetickým a intelektuálním normám, byl stále považován za pouhé rozptýlení. Vos toto dělení vnímá jako dvě paradigmata, která nestála izolovaně vedle sebe, ale navzájem se ovlivňovala a inspirovala. Šlo podle něj o „dvě strany stejného kulturního procesu“ (Vos 2012: 145).

2.1.2 Orientalismus v tanci

Do tohoto rozdělení tance na umění a pouhou zábavu se promítala i rasistická ideologie a orientalismus. Do Evropy se totiž dostávají také tance z afro-amerického kulturního prostředí jako step, charleston nebo swing a velké oblibě se těší taneční vystoupení z různých zemí asijského kontinentu.

V roce 1925 šokovala Josephine Baker evropské publikum svým nespoutaným projevem a nahotou. Nasedla na vlnu poptávky po exotice a zároveň její vystoupení zapadala do stereotypizujících představ Evropanů o živelnosti a animálnosti černochů a černošek. Vystoupení Isadory Duncan inspirované antickou civilizací byla protipólem těchto nových tanečních stylů, které se zdály být založené na instinktivnosti a nespoutanosti. „Ve veřejném diskurzu o tanci ve 20. letech 20. století byl ‚souboj’ mezi ovládáním těla a fyzickým vyjádřením emocí ústředním tématem. Exotický tanec tradičně poskytoval dobrou a bezpečnou příležitost, jak o tomto tématu psát. Dalo se pak předstírat, že takové otázky se netýkaly belgického občana, ale jen ‚těch ostatních‘.“ (Vos 2012: 164) Jak argumentuje Edward Said, konstrukce představ o Orientu sloužila Evropě k definování vlastní identity mechanismem vymezení se proti tomu jinému. „Docela konstantně závisí strategie orientalismu na této flexibilní pozicionální superioritě, která umísťuje obyvatele západu do celé série možných vztahů s Orientem, aniž by kdy ztratil relativní

převahu.“ (Said 2003: 7) „Exotické“ tance z „Orientu“ naplňovaly tuto funkci a je příznačné, že nemusely být předváděny rodilými tanečníky a tanečnicemi, aby si získaly obrovskou popularitu, protože nešlo o přesné vyobrazení reality, ale pouze představ Evropanů o Orientu. Důsledkem orientalismu také bylo, že skutečně původní taneční formy se v Evropě nesetkaly s úspěchem, protože neodpovídaly konstruovaným představám publika, jako se stalo v případě jávských tanců předvedených v roce 1925 v pařížské Olympii. (Vos 2012: 236). Inspirace „Orientem“ se objevuje u mnoha sólistů a sólistek[5] a popularitu si tím získává také Les Ballets Russes Sergeje Ďagileva, kterému se podařilo reformovat balet a zajistit mu opět popularitu i obdiv.[6] (Vos 2012: 81, Moore 2013)

V meziválečném období se tanec v Belgii i v Československu vyvíjí po podobné ose. V Československu přednášel Emile Jacques–Dalcroze, se svými vystoupeními sem přijíždí Isadora Duncan nebo Les Ballets Russes. V obou zemích vznikají soukromé školy založené přímými žačkami a žáky Duncan, Dalcroze a dalších. V Belgii zakládá školu sama Duncan, v českých zemích její sestra Elisabeth. (Duncan centre, cit. 8.1.2022).

2.1.3 Institucionalizace tance

V Belgii se po druhé světové válce moderní tanec a balet dále institucionalizují, v roce 1964 vzniká Královská baletní škola v Antverpách a v roce 1969 Královský Vlámský balet. Za vznik těchto institucí se zasadila tanečnice a choreografka Jeanne Brabants, které se tím podařilo osamostatnit balet od opery. (Dierckx 2019: 19, 20) V Bruselu také působí Francouz Maurice Béjart, který kombinuje balet s technikou Marthy Graham a dalšími styly a stává se důležitou osobností pro rozvoj současného tance.[7] (Opera Ballet Vlaanderen, cit. 8.1.2022)

Pro belgickou taneční scénu jsou zásadní osmdesátá léta dvacátého století známá jako „Vlámská vlna“, kdy se prosazuje několik nastupující choreografů a choreografek a jejich tvorba, posouvající hranice tance a propojující různé žánry, si získává mezinárodní

[5] Příkladem může být nizozemská tanečnice Margaretha Geertruida Zelle vystupující pod jménem Mata Hari, která na pódiu vytvořila úspěšnou personu jávské princezny. Zelle nicméně neměla na Jávě žádné kořeny, ale pouze zde pobývala několik let se svým manželem. (Barber 2017, Vos 2012: 236)

[6] Sergej Ďagilev oslovoval nejlepší umělce a umělkyně své doby a jeho balety se tak staly prostorem pro setkání různých uměleckých oborů. Hudbu pro něj skládali například Igor Stravinskij nebo Claude Debussy, scénu tvořili Pablo Picasso nebo Henri Matisse, kostýmy Coco Chanel, choreografovali pro něj Michel Fokine a George Balanchine a v ansámblu měl Vaclava Nižinského a Annu Pavlovu. (Moore 2013)

[7] Pojem současný tanec zahrnuje formy tanečních vystoupení kombinující různé pohybové techniky a výrazové prostředky. Jana Návratová pracuje s touto definicí: „Jedná se o kolekci jevištních systémů a metod, které rozvinuly principy moderních a postmoderních technik individuální syntézou jednotlivých tanečních umělců na základě jejich tělesného, intelektuálního i duchovního výzkumu.“ (Návratová 2010: 55)

pozornost. Mezi ně patří například Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Fabre nebo Wim Vandekeybus. Jejich úspěch přinesl k tanci více pozornosti a následně také větší finanční podporu ze strany státu. Od roku 1986 jsou zavedeny projektové dotace, od roku 1993 je možné dostat strukturální dotace pro taneční soubory, ty jsou ale dostupné pouze zavedeným slavným jménům, v roce 2003 je zaveden umělecký status. Dále se rozrůstá síť rezidencí a institucí, které podporují choreografickou tvorbu a Anne Teresa de Keersmaeker zakládá v roce 1995 v Bruselu školu současného tance P.A.R.T.S. (T'Jonck 2009). Belgická scéna se tak stala jednou z vedoucích scén současného tance na světě.

V Československu moderní tanec neodpovídal ideologickým potřebám státního socialismu a jeho rozvoj byl také omezen vlivem odklonu od německých kulturních vlivů po druhé světové válce a snahou vyzvednout národní folklor a kulturu (Gremlicová 2010: 26, Hošková 2010: 29). Výrazné podpory se tak dostává lidovým tancům, vzniká profesionální uskupení Československý státní soubor písní a tanců, jehož cílem bylo „usměrnit přirozené taneční nadání našeho národa a zavést naši taneční tvorbu na novou cestu, vésti ji směrem, který odpovídá zdravému hudebnímu cítění našeho národa i jeho vysoké civilizační úrovni" (Šaršeová 1947 in Hošková 2010: 32). Pětiletý obor „lidové specializace" bylo od roku 1977 možné studovat i na Hudební a taneční fakultě akademie múzických umění (HAMU). Jako lidový tanec byl vyučován také jazzový tanec s afro-americkými kulturními kořeny v rámci taneční skupiny Uměleckého souboru ministerstva vnitra, což bylo symbolem opozice vůči americké vládě diskriminující černošské obyvatelstvo. Učila ho zde Jacqueline Ward, která v roce 1954 požádala se svým manželem o politický azyl, po jejím návratu do Ameriky pokračoval ve výuce stepař a jazzový tanečník Frank Towen (vlastním jménem František Novotný). (Hošková 2010: 33)

Dále se institucionalizuje balet, který se dostává i do regionálních divadel a vlastní soubor má také Československá televize (Vašut 2010: 21). Moderní tanec nevymizel, ale nové techniky Marthy Graham nebo Maurice Béjarta jsou učeny a rozvíjeny v rámci Vysokoškolského uměleckého souboru (VUS), který sice oficiálně fungoval jako amatérský spolek, ale poskytl první choreografické zkušenosti například choreografovi Jiřímu Kyliánovi a mnoha dalším osobnostem v oboru (Gremlicová 2010: 26, Niček 2021).

K velkým strukturálním změnám dochází v České republice po roce 1989. Mění se financování kulturního sektoru, kde se začínají uplatňovat pravidla tržní ekonomiky, což se prakticky projevuje v šíření narativu o nutnosti finanční nezávislosti kulturních subjektů.

Omezené finanční možnosti vedly k snižování počtu zaměstnanců a zaměstnankyň. Například Národní divadlo zaměstnávalo v roce 1980 sto dvanáct tanečníků a tanečnic, v roce 2007 už jen padesát dva. (Vašek 2010: 50) Ve srovnání s rokem 1980 se celkově snížil počet úvazků v baletních souborech v České republice o zhruba 285 míst (Vašek 2017: 8). Vedle toho výrazně narostl počet kratších smluvních úvazků, především těch na jeden rok, což výrazně navyšuje prekaritu takto zaměstnaných, kteří se nemohou spolehnout, že jim smlouva bude na další sezonu obnovena. V roce 2017 měla zhruba desetina tanečníků a tanečnic baletu smlouvu na dobu neurčitou, což je pokles oproti roku 2011, kdy ji mělo 20 % lidí. (Vašek 2017: 12)

Narostl ovšem počet soukromých škol a různých tanečních stylů, které zde nebyly nebo byly přítomné jen omezeně. Myslím tím street dance, voguing nebo různé druhy párových tanců jako salsa, tango, swing atd., tedy styly pocházející z jiného kulturního prostředí, které našly celosvětovou popularitu a po roce 1989 se mohly naplno rozvíjet i v České republice. Podobně jako v jiných částech Evropy byl tento proces v některých případech doprovázen problematickými aspekty v podobě kulturní apropriace, komercionalizace a ztráty původních hodnot s daným stylem spojených. Tanečníci a tanečnice v těchto stylech pracují nejčastěji jako osoby samostatně výdělečně činné, ale tato forma úvazku se stává čím dál častější i u tanečníků a tanečnic vystupujících v divadlech, především v případě muzikálů. (Josková 2010: 52)

Také v Belgii jsou tyto styly vyučovány především v rámci soukromých subjektů a systémově jsou klasifikovány jako sport. Způsobům financování tance a druhům zaměstnaneckých poměrů se budu podrobněji věnovat v další kapitole, kde se zaměřím také na status umělce, přijatý v Belgii v roce 2003, který, ač v některých aspektech problematický, snížil prekaritu uměleckých profesí, mezi nimi i té taneční.

2.1.4 Závěr

Vývoj moderního tance v první polovině 20. století umožnil etablovat tanec jako svébytné umění a zvýšit tak částečně jeho prestiž. Paralelně vznikaly nové taneční styly, které si získaly velkou popularitu, ale pro svůj z pohledu dobových kritiků zábavný nebo exotický charakter nebyly jako umění ve většině případů definovány. Toto dělení na tanec umělecký a zábavní se promítá do organizace tanečního sektoru stále. Balet a moderní tanec byli institucionalizovány, lze je studovat na tanečních akademiích, dostává se jim podpory v

podobě sítě sálů, rezidencí i grantů, jde tedy o profesionalizované prostředí s vlastními institucemi.

Oproti tomu jiné taneční styly vyučované jako volnočasové aktivity pro děti a dospělé, například hip-hop, street dance, step, salsa, swing atd. existují uvnitř subkultur, kde se díky velké dobrovolnické podpoře konají různé festivaly, vystoupení a lekce, ale nemají tak silnou institucionální podporu.[8] Dostat se s nimi do divadel je velmi obtížné, pokud projekt není založen na propojování stylů[9] a většina profesionálů a profesionálek se tak živí především učením amatérských osob, příležitostnými vystoupeními na firemních večírcích nebo podobných akcích a taneční práci často kombinují s jinou profesí, aby si byli*y schopni*y zajistit pravidelný příjem.

Nicméně i institucionalizované tance čelí finančním nejistotám, vysoké zaměstnanecké prekaritě a nižšímu finančnímu ohodnocení než jiné divadelní formy (T´Jonck 2009, Vašek 2009).

2.2 Pozice tance v rámci správních orgánů a způsob vyplácení honorářů

V této části se pokusím stručně vysvětlit, jakým způsobem je možné provádět vyplácení honorářů profesionálních tanečnic a tanečníků. Mým cílem není přinést vyčerpávající a detailní popis všech forem vyplácení honorářů, ale ukázat, jaké jsou možnosti a jak ovlivňují postavení tanečnic a tanečníků v procesu vyjednávání honorářů nebo v kontextu sociálního zabezpečení.

2.2.1 Způsoby plateb za odvedenou práci jako tanečnice nebo tanečník v Belgii

Belgie má velmi rozsáhlý systém způsobů vyplácení honorářů za odvedenou práci. Na jednu stranu se tím pokrývají různé druhy pracovních vztahů, v rámci kterých mohou být legálně vypláceny honoráře. Na druhou stranu je nutná orientace v těchto systémech, jak ze

8 Příkladem z mé osobní zkušenosti jsou různé rezidence nebo stáže, které nabízí zpětnou vazbu na rozpracovanou choreografii. Jenomže představa choreografie je zde postavena na kontextu současného tance, kde jsou díla delší a jeden pohyb se může opakovat několik minut. Video rozpracované choreografie tak má být mezi pěti až deseti minutami dlouhé. V kontextu stylů, kterým se věnují já, tedy step a jazz, je ale choreografie propojená s písní, která většinou trvá kolem tří nebo čtyř minut. Pokud tak nevystoupím ze svého stylu a nezačnu ho kombinovat s jazykem současného tance, nemohu se na tyto rezidence ani přihlásit. To je na jednu stranu výzva, na druhou se jeden styl tance musí podřídit tomu stylu, který byl institucionalizován a má tak mnohem více možností pro tvorbu.

9 Úspěšným příkladem propojení stepu a současného tance je Sebastian Weber Dance Company sídlící v Lipsku, jediná stepařská skupina v Evropě, které se dlouhodobě daří produkovat profesionální vystoupení, kde je step hlavním výrazovým prostředkem. Na tvorbu svého nejnovějšího představení Bats získala vládní grant z Německého kulturního fondu. (Sebastian Weber Dance Company, citováno 8.1.2022).

strany organizujících subjektů, tak ze strany tanečnic a tanečníků, protože na některé platby se sice nevztahují daně, ale zase nezahrnují sociální zabezpečení a dlouhodobě jsou pro profesionálky a profesionály nevýhodné nebo mohou kolidovat s pravidly spojenými s uměleckým statusem a mohla by hrozit pokuta nebo jeho odebrání. Hlavními způsoby vyplácení odměny za odvedenou taneční práci v Belgii jsou: zaměstnanecký úvazek, interim (prostřednictvím sociální agentury pro umělkyně a umělce), platba za dobrovolnickou činnost, schéma malé kompenzace, nezávislá osoba a umělecký status.

Zaměstnanecký úvazek může být uzavřen na dobu určitou, neurčitou, na plný nebo částečný úvazek. Zaměstnávající subjekt se podílí na placení sociálního a zdravotního pojištění a odvádí jej ze mzdy/platu zaměstnance nebo zaměstnankyně. Zaměstnanecký úvazek je spojen s množstvím ochran jako minimální příjem, odstupné, kompenzace přesčasů atd., nicméně v tanečním sektoru není příliš častý.

*Interim nebo sociální agentury pro umělkyně*ce (Interim of SBK – Sociaal Bureau voor Kunstenaars)* působí jako prostředník mezi umělkyní nebo umělcem a klientkou nebo klientem. Má-li tanečnice nebo tanečník vystoupení, vyplní přes online systém agentury kontaktní údaje klienta nebo klientky, datum vystoupení, výši honoráře a agentura následně odešle klientovi, klientce fakturu, z které se odečítají daně, pojištění, poplatky na sociální zabezpečení a také poplatek agentuře. Agentury tak v rámci belgického systému vystupují v roli zaměstnavatele, kdy tanečnicím a tanečníkům poskytují krátkodobé pracovní smlouvy, i na jeden den a umožňují tak kombinovat práci na volné noze a zároveň být zaměstnankyní nebo zaměstnancem. Tímto způsobem je možné vystavovat faktury také zahraničním klientům a klientkám. (Danspunt 2022).

Faktury lze takto vystavovat na vystupování i učení, ale tyto aktivity se liší výškou daně z přidané hodnoty. Vystoupení jako umělecká činnost je daněna 6%, na učení se vztahuje zdanění 21%, a při vyjednávání honoráře je nutné si vyjasnit, která strana bude DPH platit. V případě, že ji platí klient nebo klientka, je honorář navýšen např. u učení o 21%, pokud to klient*ka odmítne, je tato suma odečtena z honoráře tanečnice nebo tanečníka, čímž se honorář výrazně krátí. Obecně platí, že by zdanění měl platit ten*ta, kdo umělce najímá, ale není to dané zákonem a taneční profesionálky a profesionálové nemají jak se bránit, pokud klient nebo klientka odmítnou.

Fakturace přes agentury zjednodušuje administrativu jak pro tanečnice a tanečníky, tak pro klientky a klienty. Nicméně právě kvůli všem poplatkům, které se odvádějí z

honoráře, je mezi původní sumou a konečným zůstatkem velký rozdíl. Pro příklad ukážu zjednodušenou simulaci – při honoráři 250 euro za vystoupení, kdy zdanění 6% platí klient, klientka, je fakturování 265 euro. Po odečtení sociálních příspěvků zaměstnavatele, kterým je agentura, a poplatků za služby agentury zbude hrubého 152,44 euro. Z toho se odečtou sociální příspěvky zaměstnaných a srážková daň a čistý honorář činí 104,74 euro, tedy méně než polovina. Jelikož ne všechny subjekty, které najímají umělkyně a umělce na vystoupení, mají vhled do fungování tohoto systému, vznikají představy, že jsou honoráře vysoké, především pokud si chtějí najmout celou taneční skupinu. Například při honoráři 250 euro na osobu bude za pěti člennou skupinu rozpočet s DPH a cestovným zhruba kolem 1200 euro, ale tanečníci a tanečnice si čistého vydělají 104,74 euro na osobu a není započítán čas, který strávili*y zkoušením a trénováním.

V případě *platby za dobrovolnickou činnost (Vrijwilligersvergoeding)* nejde o honorář za vykonanou práci, ale o proplácení výdajů a tento způsob platby tedy nevytváří žádná práva na sociální zabezpečení jako důchod nebo podpora v nezaměstnanosti. V případě jiného než stanoveného použití hrozí organizaci i dobrovolnici nebo dobrovolníkovi pokuta, nicméně jsou případy, kdy k tomu dochází, jak ukazuje svědectví jedné z mých komunikačních partnerek (viz podkapitola 3.2.1.4 Zneviditelnění práce formou zviditelnění).

Osoby s uměleckým statusem musí požádat pracovní úřad o povolení k vykonávání dobrovolnické činnosti. Pokud tak neučiní, hrozí jim pokutu a nutnost vrácení peněz, které jim přes systém statusu byl vyplacen v době, kdy dobrovolnickou činnost vykonávali*y. Zde se ukazuje, že umělci a umělkyně musí mít přehled o platbách a jak konkrétně se promítají do jejich situace.

Schéma malé kompenzace (Kleine vergoeding regeling, KVR) může být použito jakoukoliv organizací nebo soukromou osobou k proplacení vykonané umělecké práce. V případě tanečníků a tanečnic se vztahuje na vystoupení, nikoliv ovšem na učení. Jelikož se na tyto výplaty nevztahují daně, je lákavou formou výplat honorářů, protože umělkyně nebo umělec dostane celou částku, zároveň ale dlouhodobě navyšuje prekaritu tanečních profesionálů a profesionálek, protože zde nevznikají práva na sociální zabezpečení. Tím dochází ke zkreslení adekvátní výšky honorářů, které bez veškerých poplatků a zdanění mohou být nižší než je vzhledem k sociálnímu zabezpečení nutné. V podstatě jde o systém, který legalizuje platby, jež by jinak byly vypláceny načerno. Částečně ochranným

mechanismem je stanovený limit 134, 63 euro na osobu za den a jedna osoba může pracovat přes KVR maximálně 30 dní za rok. Umělkyně a umělci s uměleckým statusem mohou pracovat přes KVR. (Danspunt 2022).

Status *nezávislé osoby (zelfstandig)* je srovnatelný se statusem osoby samostatně výdělečně činné v České republice, nicméně vzhledem k jiným možnostem úpravy pracovních vztahů, například právě SBK nebo interim, není nezávislý status pro tanečnice a tanečníky výhodný především vlivem vysokých poplatků na zdravotní, sociální pojištění a daně[10] a také větší administrativě (Cultuurloket 2022).

Existují další druhy proplácení honorářů, ale ty jsou spojené s kombinací umělecké a jiné činnosti. Jelikož je moje práce zaměřená na profesionální tanečníky a tanečnice, rozhodla jsem se je dále pouze vyjmenovat pro ilustraci: OSVČ ve vedlejším zaměstnání (Zelfstandig in bijberoep), pravidlo 25-dní (25-dagenregel) – pro proplácení příležitostných sociokulturních pracovníků a pracovnic, např. lektoři a lektorky tance, práce při studiu (Studentenarbeid). (Danspunt 2022)

Umělecký status (Kunstenaarsstatuut) existuje od 1. července 2003 a v belgickém systému je veden jako platba dávek v nezaměstnanosti a slouží ke kompenzaci prekérní povahy umělecké profese, kde dochází k časté fluktuaci práce. Status tak umožňuje překonat období mezi projekty, kdy tanečnice nebo tanečníci v dnech, které nemají pokryté pracovní smlouvu, dostávají dávky v nezaměstnanosti. Ty jsou vypočteny na základě hrubé mzdy za poslední tří měsíce před podáním žádosti o umělecký status. S uměleckým statusem se pojí neutralizace dávek, to znamená, že nedochází k jejich postupnému snižování jako u běžných dávek v nezaměstnanosti. (Cultuurloket 2022) Status tak umožňuje pracovat na volné noze, ale zároveň mít výhody jako zaměstnanec nebo zaměstnankyně, například v budování důchodových nároků a to i v obdobích, kdy tanečnice a tanečníci nejsou pod pracovní smlouvou (Van Assche 2018: 47, 123).

K získání statusu musí umělkyně nebo umělec doložit dostatečný počet odpracovaných dní za určené období.[11] Jelikož taneční činnost je placena za výkon, výše honoráře nesouvisí s počtem odpracovaných dní jako u běžných zaměstnaneckých úvazků.

[10] Nezávislý status v Belgii je spojen většinou s vysoce vydělávajícími povoláními právě kvůli vysokým poplatkům. Je nicméně paradoxní, že minimální měsíční odvody činí v roce 2022 v přepočtu 6250 Kč (Cultuurloket 2022), což je méně než v České republice, kde je možné určit si měsíční základ mezi 7 000 Kč a 11 188 Kč. (Ministerstvo práce a sociálních věcí, Sociální pojištění 2022).

[11] Umělci nebo umělkyně do věku 35 let musí doložit 312 odpracovaných dní v období 21 měsíců, 468 dní v období 33 měsíců nebo 624 dní v období 42 měsíců. Od 36 let 468 dní v období 33 měsíců nebo 624 dní v období 42 měsíců a od 50 let 624 dní v období 42 měsíců. (Danspunt 2022)

Ke stanovení odpracovaných dnů se hrubá mzda za daný výkon dělí částkou 69,45 euro.[12] To znamená, že pokud tanečnice obdrží 400 euro hrubého za vystoupení, bude se ji počítat 5,75 odpracovaných dní. (Cultuurloket 2022)

Tento systém výpočtu odpracovaných dnů se používá i k doložení dostatečného množství odpracovaných dnů k udržení statusu. Pokud v období 18 měsíců tanečnice nebo tanečník odpracuje 156 dní, z toho minimum 104 dnů uměleckou činností, má právo odmítnout veškeré neumělecké pracovní nabídky úřadu práce. (Cultuurloket 2022) Menší část odpracovaných dní tak může pocházet z neumělecké činnosti, ale například mnoho tanečníků a tanečnic kombinuje vystupování s učením. Najít práci jako lektorka nebo lektor je často jednodušší než mít pravidelná vystoupení, především u stylů, které nejsou natolik institucionalizované jako balet nebo současný tanec. Jelikož se učení jako umělecká činnost nepočítá, mnoho tanečníků a tanečnic na umělecký status nedosáhne.

Každý měsíc pak tanečnice nebo tanečník vyplňuje kartu v nezaměstnanosti, kde zadává, které dny pracoval*a, o jaký druh práce šlo a kdo byl zaměstnavatel. Do karty se vyplňují také dny nemoci nebo dovolené. V případě chybného vyplnění, nebo neoznačení dnů, na které byla uzavřena pracovní smlouva, je nutné proplacené peníze vrátit a hrozí pokuta.

Umělecký status je výjimečný systém vyrovnávání prekarity uměleckých profesí. Na druhou stranu se s ním pojí hodně administrativy a v některých případech také stresu, především při nutnosti opakovaně dokládat dostatečný počet odpracovaných dnů. Tanečníci a tanečnice s uměleckým statusem jsou ze strany systému chápáni*y jako nezaměstnaní*é a návštěvy úřadu práce mohou být ponižující, obzvlášť, pokud úřednice a úředníci nemají vhled do fungování taneční profese. Na tuto skutečnost upozorňuje Annelies Van Assche ve své práci *Dancing Precarity* (Van Assche 2018: 197, 198) a objevila se i během jednoho z rozhovorů. Annelies Van Assche také argumentuje, že umělecký status nereflektuje charakter projektové umělecké práce, v které se množství aktivit spojených s prací neodehrává pod pracovní smlouvou. „Dospěla jsem k závěru, že dráha projektového umělce ve skutečnosti není rozpoznána tak, jaká pro většinu lidí je: je to soubor krátkodobých pracovních smluv s obdobími práce bez smluvního vztahu.“ (Van Assche 2018: 320) Na tento aspekt taneční profese upozorňuji také v této práci v

[12] Tato částka se postupně navyšuje. V období od 1. 6. 2016 do 31. 5. 2017 činila 58,92 euro. 400 euro hrubého se tedy rovnalo 7,85 pracovních dnů. (Cultuurloket 2022) Získání i udržení statusu se tak postupně stává obtížnější.

podkapitole 3.2.1.3 Platba za výkon.

V době psaní této práce jednala belgická vláda spolu s organizacemi zastupujícími zájmy pracujících v uměleckém sektoru o proměně uměleckého statusu, která by reflektovala neviditelnou práci (např. učení se textů u hereček a herců, choreografická tvorba atd., tedy práce, které nejsou kryty pracovní smlouvou), zahrnula technické pracující v sektoru a začínajícím umělkyním a umělcům usnadnila jeho získání. (Sanen, Vanhelden 2022). Schválení Certifikátu umělecké práce, jak má být umělecký status přejmenován, se krylo s datem odevzdání této práci, proto zde nová podoba statusu není detailně popsána.

2.2.2 Způsoby plateb za odvedenou práci jako tanečnice nebo tanečník v České republice

V České republice mají tanečníci a tanečnice uzavřenou zaměstnaneckou smlouvu nebo pracují jako osoba samostatně výdělečně činná (dále OSVČ). Stálou pracovní smlouvu mají většinou tanečníci a tanečnice v baletních souborech, ale od roku 2000 narostl i zde počet externích tanečníků a tanečnic pracujících jako OSVČ. S externisty pracuje například Laterna Magika nebo operní balet Národního divadla. (Vašek 2017: 10). Mezi hlavní způsoby odměňování za práci tanečnic a tanečníků v České republice patří: zaměstnanecká smlouva, samozaměstnaní, tj. OSVČ, dohoda o provedení práce, dohoda o provedení pracovní činnosti, smlouva o dílo nebo licenční smlouva. Situaci tanečníků a tanečnic z Česka komplikuje práce v zahraničí.

Zaměstnanecká smlouva s sebou nese výhody jako tabulkové platy, spoluúčast zaměstnavatele na placení sociálního a zdravotního pojištění, nároky na důchod či jiné druhy dávek, odstupné. Autorská práva na dílo vytvořené pro divadlo nevlastní umělkyně nebo umělec, ale divadlo. Nicméně, tanečnice a tanečníci v angažmá v České republice byly*i historicky a stále jsou placeni méně než členové a členky opery a činohry a systém navíc nereflektuje specifika jejich povolání, jako je krátká kariéra, kvůli které nedosáhnou na tabulkově vyšší příjmy nebo vyšší důchody. (Bulínová 2013, Vašek 2009, Štokrová 2020) Problematickým aspektem se může stát navyšování platu honoráři za představení. To znamená, že tanečník nebo tanečnice pobírá základní plat a ten se jim navyšuje platbou za každé odehrané představení. Nicméně například v případě zranění se jim dávky v nemoci budou počítat od základního platu, což v případě, že léčba může trvat i několik měsíců, zásadně zasahuje do měsíčních příjmů. (Petra Ottová, účetní pracující v oblasti kulturního

sektoru, osobní komunikace, únor 2022).

Jak jsem již zmínila, narůstá počet řetězících se jednoročních úvazků a to i přes to, že podle zákona není možné opakovaně uzavírat úvazky na dobu určitou. Nicméně pokud to povaha práce vyžaduje, je možné získat výjimku na základě dohody s odborovou organizací. (Bohutínská 2010: 150). Dle průzkumu z roku 2007 byla právě omezená možnost uzavírat opakovaně smlouvy na dobu určitou označena většinou souborů jako nejčastější legislativní problém, protože stěžuje generační obměnu a termínované smlouvy jsou také vnímané jako „motivační nástroj". (Bohutínská 2010: 150, Vašek 2017: 11) Nicméně jednoroční úvazky znamenají pracovní nejistotu, zvyšují prekaritu a znemožňují dlouhodobé plánování. Kromě toho podle výzkumu Daniely Zilvarové se v některých divadlech tanečníci a tanečnice dozvídají o ukončení smlouvy pouze dva týdny před jejím vypršením, což jim nedává čas se na změnu připravit a hledat nové angažmá. (Zilvarová 2013: 171).

Dohoda o provedení práce (DPP) je flexibilním druhem smlouvy mezi umělcem nebo umělkyní a zaměstnávajícím subjektem. Počet odpracovaných hodin je limitován na 300 hodin za jeden kalendářní rok a zároveň zde nejsou takové administrativní nároky jako u zaměstnaneckého vztahu. Podle stránek „Czechmobility.info" je DPP oblíbeným druhem pracovní smlouvy v uměleckém sektoru, protože je vhodným pro pokrytí krátkodobých pracovních projektů, nicméně při příjmu méně než 10 000 Kč za měsíc nevzniká zaměstnavateli povinnost spoluúčasti na sociálním a zdravotním pojištění. (Czechmobility.info, citováno 1. 4. 2022) Umělci a umělkyně si je tedy musí platit samostatně a navíc se jim tato práce nezapočítává do důchodu.[13] Na DPP se také nevztahuje odstupné, pokud dojde k předčasnému ukončení smlouvy ze strany zaměstnavatele (Tomanová 2021). Tento druh pracovního úvazku je výhodnější pro zaměstnavatele, jelikož v sobě nezahrnuje množství ochran spojených se zaměstnaneckou smlouvou.

U *dohody o pracovní činnosti (DPČ)* se sociální a zdravotní pojištění odvádí z příjmu nad 3500 Kč. Rozsah práce je limitován polovinou týdenní pracovní doby, nevzniká zde nárok na odstupné nebo placenou dovolenou, nicméně práce na DPČ se při odvodu důchodového pojištění započítává do důchodu. (Finance 2021)

[13] Průzkum *Český tanec v datech* ukázal, že v současném tanci činí honoráře za vystoupení od 1000 Kč do maximálně 5000 Kč, pokud tanečník nebo tanečnice pracuje na základě DPP, nebude se takto odvedená práce do důchodu započítávat (Návratová 2018: 42).

Smlouvu o dílo lze uzavřít například v případě choreografické tvorby. Tato smlouva nepokrývá činnost, ale výsledek činnosti. (Czechmobility.info, citováno 1. 4. 2022)

Licenční smlouva dává právo k využívání výsledků umělecké činnosti za stanovenou odměnu, na stanovené období a na daném území. Smlouva pokrývá také to, jakým způsobem může být s dílem zacházeno a jak má být vztahováno ke jménu umělce nebo umělkyně. Odměna může být jednorázová – fixní, nebo podílová, například v procentech ze zisku. (Czechmobility.info, citováno 1. 4. 2022).

Většina tanečnic a tanečníků pracuje jako *osoby samostatně výdělečně činné (OSVČ)*. Sociální, zdravotní a důchodové pojištění si odvádějí sami*y a ze svých příjmů každoročně odvádí daně (ČSSZ citováno 3. 4. 2022). S organizujícími subjekty uzavírají smlouvy (nejčastěji výše zmíněné) a svou práci dostanou zaplacenou na základě faktur. S OSVČ se pojí množství administrativy a nutnost znalosti smluv, jejich nároků a vhodnosti pro danou činnost. Zároveň znamená i zodpovědnost za nutné sociální poplatky, které jsou povinné i v případě, že tanečník nebo tanečnice nemá příjmy. Na druhou stranu se status OSVČ pojí s jistou formou svobody, s představou práce na volné noze, kdy si daná osoba sama může určit, s kým a za jakých podmínek bude pracovat.[14] Jak ukážu i v mé práci, vzhledem k prekaritě tanečního povolání je tento pocit svobody často iluzorní.

Často mezinárodní charakter taneční práce není dobře reflektován v zákonných úpravách České republiky. Při práci v zahraničí může vzniknout nárok na důchod nebo jiné dávky, ale je vždy nutné si zjistit, jak tento nárok funguje, jak si o něj zažádat, jak bude vyplácen atd. Pro tanečníky a tanečnice často měnící zemi pobytu pro účinkování v různých projektech, což je praxe běžná především v současném tanci, nastává složitá situace, kdy před každým pracovním závazkem musí zjišťovat, jaké nároky a jakým způsobem jim mohou vzniknout. (ČSSZ citováno 3. 4. 2022). V zemích mimo Evropskou unii navíc záleží i na dohodách, které Česká republika s danou zemí má. Může se tak stát, že tanečnici nebo tanečníkovi se odpracované období vůbec nemusí započítávat do důchodu nebo sociálních nároků.

[14] Zkušenosti tanečníků a tanečnic s prací na volné noze nebo v zaměstnaneckém úvazku přináší výzkum Daniely Zilvarové „Svoboda na volné noze versus jistota v angažmá? Sonda do života tanečníků v 21. století.“ (Zilvarová 2013)

2.2.3 Srovnání Belgie a České republiky

Belgický systém poskytuje mnohem více ochran pro umělce a umělkyně. Jedinečný je umělecký status, který výrazně snižuje prekaritu, ale také možnost pracovat přes „interim“ kanceláře, které ve vztahu k umělkyni a umělci vystupují jako zaměstnavatel. Z honoráře si strhávají poplatky za svou činnost, ale zároveň je například jejich zodpovědností vymáhat na klientech a klientkách nezaplacené faktury. Belgický systém je komplexní s různými způsoby vyplácení honorářů, ve kterých je nutné se orientovat, na druhou stranu jsou informace přístupné na webových stránkách zaměřených na podporu pracujících v kulturním sektoru jako Cultuurloket nebo Kunstenpunt, kde je nejen vysvětleno jejich fungování, ale také to, jaké nároky v jejich rámci vznikají.

V rámci českého systému existuje nově Manuál tanečníka, kde je možné najít stručné vysvětlení zaměstnaneckého úvazku nebo OSVČ. (Databáze tance, citováno 3. 4. 2022). Funguje jako základní přehled možností pro začínající tanečnice a tanečníky. Je zde možné najít odkaz na Czechmobility.info, stránky jejichž cílem je soustředit informace o pracovních smlouvách, právech a povinnostech pracovníků a pracovnic v kulturním sektoru. Zde jsou druhy úvazků vysvětleny podrobněji, nicméně chybí dobré objasnění dopadů na sociální zabezpečení a na vznik důchodových nároků.

Český systém nereflektuje povahu taneční práce v zaměstnaneckém vztahu ani jako OSVČ, nicméně i vlivem dopadů koronavirových opatření na taneční sektor se diskutuje o zavedení statusu umělce v České republice (Culture get together 2021). V době psaní této práce ovšem konkrétních kroků nebylo dosaženo.

2.3 Aspirační práce

V této kapitole přiblížím teoretický koncept aspirační práce Brooke Erin Duffy, která na základě padesáti šesti hloubkových rozhovorů s módními blogerkami, vlogerkami a influencerkami hledala odpověď na otázku, co jejich práce motivovaná imperativem „dělej, co miluješ“ a touhou uplatnit svou kreativitu, obnáší.

Duffy se věnuje otázkám autenticity a viditelnosti, které tvoří důležitou součást práce módních blogerek. Množství „liků“ a „followerů“ nebo „followerek“ se stává digitální měnou, kdy čím větší viditelnost, tím je pravděpodobnější, že se budou schopny svými blogy uživit z podílu z reklam nebo si jich všimne nějaká módní firma či časopis a nabídne jim práci. „Aby kreativní aspirující nalákaly partnery a vydělaly si tak na živobytí, jsou nejen povzbuzovány k tomu, aby se zapojily do sebe brandingových praktik, ale i k vytvoření mediální osobnosti na sociálních sítích, která dobře zapadá do stávajících marketingových diskurzů.“ (Duffy 2016: 184) Blogerky investují energii, čas i prostředky v naději, že se prosadí a jejich práce je charakterizovaná nejistými příjmy a aspirací na stabilnější budoucnost, kdy se budou moci živit tím, co je baví.

Duffy aspirační práci charakterizuje jako „na budoucnost orientované a podnikatelské vykonávání kreativity“ (Duffy 2016: 443). Jedná se o formu kreativního zaměstnání, které zatím neumožňuje finanční nezávislost, ale je zde naděje, že se časová i finanční investice vyplatí v budoucnu. Jinými slovy, člověk se pílí vypracuje a zajistí si postavení i příjmy děláním toho, co ho nebo ji baví a bude mít také nezávislost a prostor pro kreativitu. Duffy na základě svého průzkumu mezi módními blogerkami ovšem zjistila, že tento sen se vyplní jen velmi málo jedincům, zatímco realita většiny aspirujících je pracovně náročná a finančně nejistá.

K vykonávání své vysněné práce si blogerky musí osvojit množství profesních rolí a vytváří v podstatě „jednočlenný tým“ (Duffy 2016: 213). Vedle kreativní části, která je k výběru této práce motivovala, je velká část pracovního času věnována administrativním úkonům, navazování kontaktů a vyjednávání honorářů. Stejné charakteristiky lze nalézt u taneční profese. Představa o možnosti živit se kreativně a nezávisle se rozchází s realitou, kdy tanečnice nebo tanečník musí propojovat mnoho pracovních rolí. Podobně jako u blogerek, jež zkoumala Duffy, úspěch není nemožný, ale je vzácný a pro většinu aspirujících je finanční nejistota stálou realitou, která je navíc v případě tancování

doprovázena rizikem zranění a ztráty nejen práce, ale i fyzické formy.

Aspirační práce je kritickým teoretickým konceptem, který umožňuje přivést pozornost k rozporu mezi představami a praktickou realitou a ukazuje, jak je nejistá, časově náročná práce romantizována. (Duffy 2017: 11, 15).

Ve své knize Duffy pracuje s teorií symbolického kapitálu Pierra Bourdieuho, který jej dělí do tří oblastí: ekonomické (finance), kulturní (vzdělání, intelekt) a společenské (kontakty, známosti) (Duffy 2016: 22, 23). Pomocí symbolického kapitálu Duffy popisuje situaci aspirujících blogerek, které nepropagují pouze vybraný módní předmět, ale i představu o sobě, kým si myslí, že jsou nebo by měly být. Jejich úspěch stojí na sociální image, kterou prezentují, na kontaktech, na vzdělání i na finančních zdrojích, které jim umožňují vlastnit počítač a jinou potřebnou elektroniku, popřípadě kupovat produkty, které propagují.

Podobně u tanečnic a tanečníků je k úspěchu potřebný kulturní kapitál, tedy taneční technika a vzdělání, dále sociální kapitál, přes který je možné získat pracovní nabídky. Patří sem kontakty, ale také viditelnost na sociálních sítích. Pro aspirující tanečnice a tanečníky jsou investice do lekcí, festivalů a soutěží nezbytné, aby dokázaly*i navýšit svůj sociální kapitál a mohly*i udržovat ten kulturní, což často vyžaduje vedlejší zdroje příjmů a kombinování taneční kariéry s prací, jež slouží k placení účtů nebo hledání podpory u rodiny, což není vždy možné. Podobně nezbytná je přítomnost na sociálních sítích jako Facebook, Instragram, nebo čím dál tím více také TikTok. Sociální sítě slouží k prezentování všech možných aktivit spojených s tancem, jelikož pole aspirační práce je spojeno s nutností být vidět v naději, že se tanečník nebo tanečnice touto cestou dostane k možným pracovním příležitostem. Vděčná slova za skvělou lekci, krátké video ze zkoušky na nové představení nebo i nákup nových tanečních bot – to vše může zvýšit viditelnost i konstruovat image aktivního jedince s množstvím projektů.

Do aspirující práce se tak promítají struktury symbolických zdrojů, které pomáhají zviditelnit nerovnosti, jež se v kontextu kreativních profesí stavějících na talentu a píli jedince mohou ztrácet a promítá se do ní také tlak na komodifikaci sebe sama a svého těla jako produktu, jež musí být viděn, stylizován a prodáván.

2.3.1 Autenticita

Duffy (2016) ve své obsáhlé analýze autenticity ukazuje na paradox mezi nutností být autentická a komodifikací sebe sama. Boltanski a Chiapello spojují rozvoj idejí autenticity s rozvojem kapitalismu a jako reakci na tento rozvoj, který za účelem maximalizace zisků standardizoval výrobu, výrobky získaly unifikovanou podobu, lidé unifikovaný vzhled a chování a ve výrobním procesu se staly snadno nahraditelnými. Problematice autentičnosti jako důležité charakteristice moderního života se věnují filozofové Jean Paul Sartre a Martin Heidegger, podle kterých je následování davu a konformismus projevem „špatné víry“, která člověka, jenž nepřevezme zodpovědnost za svůj život, vrhá do imanence. (Boltanski, Chiapello 2007: 440) Jinou tradici filozofické reflexe autenticity rozvíjí frankfurtská škola, která reflektuje způsob řízení společnosti a s ním spojené projevy neautentičnosti: „Jejich cílem je dosáhnout radikální kritiky masifikace a standardizace ovlivňující každou dimenzi existence.“ (Boltanski, Chiapello 2007: 441) V reakci na s kapitalismem spojenou masovost a unifikaci vzrostla touha po autentičnosti, osobnějším kontaktu, možnosti využít svých originálních schopností na pracovním trhu nebo nakupovat výrobky, které nevypadají jako masově produkované. Odpovědí kapitalismu je tak internalizování touhy po různosti a opravdovosti, přijetí těchto hodnot jako vlastní strategie a jejich následné zpeněžení. „Komodifikace tedy vytváří nové formy úzkostí týkající se autenticity předmětů nebo lidí, není možné vědět, jestli jsou ‚autentické‘ nebo ‚neautentické‘, spontánní nebo přetvořené za komerčními účely.“ (Boltanski, Chiapello 2007: 447) Příkladem je komodifikace (původně předpokládaně autentických) subkulturních znaků, které symbolizují odpor vůči dominantnímu systému. Tím dojde k jejich vyprázdnění, čímž si kapitalismus udržuje svou pozici dominantního systému (Hebdige 2012: 193).

Podobný akt komodifikace lze pozorovat i na úrovni pracovních vztahů a emocí. Hochschild ve své studii letušek ukazuje, jak velký podíl z jejich pracovní náplně činí emoční práce (Hochschild 2012). Letušky jsou vybízeny, aby si palubu letadla představily jako vlastní obývací pokoj a cestující jako své hosty. (Hochschild 2012: 105). Práce s emocemi, kterou jsou letušky nuceny si osvojit, Hochschild přirovnává k Stanislavského metodě „hlubokého hraní“, kdy emoce nejsou hrané, ale skutečné, přičemž představa, že cestující jsou osobními hosty, nebo že nepříjemný cestující má pouze strach z létání, jsou technikami, které navození skutečných emocí pomáhají. Firmy za účelem zisku kontrolují

emoce svých zaměstnankyň a zaměstnanců, kteří*ré se mají s firmou identifikovat a vedle dobře odvedené práce je vyžadována i upřímná radost z ní. (Hochschild 2012: 109) Emoce zaměstnanců*kyň jsou komodifikovány, stávají se součástí ekonomické směny a autenticita se dostává na seznam požadovaných vlastností pracujících.

V 60. a 70. letech 20. století se objevuje také kritika autenticity, která úsilí o dosažení pravdivého já, neovlivněného vnějším světem označuje jako buržoazní, elitářskou a iluzorní ideologii. Podle teoretiků jako Pierre Bourdieu, Jacques Derrida nebo Gilles Deleuze je realita pouze napodobenina vnějšího světa, která je zahalená v kódech, jenž jsou námi interpretovány. (Boltanski, Chiapello 2007: 453) Realita kolem nás a naše identity jsou konstruovány, dosáhnout autenticity je tak v podstatě nemožné, protože se do nich promítají normy a zvyky dané společnosti, daného historického období. Vedle komodifikace autenticity, kapitalismus absorbuje i tuto kritiku autenticity, která se prakticky projevuje ve volání po flexibilitě a adaptabilitě na nynějším pracovním trhu. „Toto rozporné dvojité začlenění má tendenci uznat, že požadavek po autenticitě je validní a zároveň vytváří svět, ve kterém se tento požadavek nemusí již klást.“ (Boltanski, Chiapello 2007: 452). V kontextu tanečního sektoru je tento paradox dobře viditelný. Aby tanečníci a tanečnice dosáhli*y úspěchu, musí být extrémně flexibilní, svou profesi navigovat v různých podmínkách i pracovních rolích, ve všech by ale měli*y vystupovat autenticky, musí absorbovat různé choreografické styly a přes ně nechat projít své já. Jedinec je nucen mít paletu „autentických“ já, mezi kterými musí umět snadno přecházet a v případě potřeby je rychle adaptovat na nové podmínky.

Požadavek autenticity se stává součástí trhu práce i mimo umělecké profese. Článek „Osobní branding“ na stránkách bruselského úřadu práce uchazečům a uchazečkám o práci radí: „Buď autentický*á“. (Actiris 2020) Autenticita se stává další „prodejní hodnotou“ na pracovním trhu (Duffy 2017: 97). Závěr odstavce končí větou: „Je pravda, že se musíš prodat, ale nejdi proti pravdě.“ (Actiris 2020). Člověk je vybízen, aby byl*a sám*a sama sebou, ale v editované verzi, která bude vyhovovat potencionálnímu zaměstnavateli.

Autenticita se v taneční profesi setkává v několika aspektech – autenticita k sobě sama, autenticita v tvorbě, autenticita jako prodejní hodnota, autenticita profesní a autenticita vůči tanečnímu stylu. Tanečnice a tanečníci usilují o autenticitu k sobě sama, o nalezení vlastního hlasu, což jim umožňuje sebevyjádření a také být opravdoví*é před publikem. „Hledat svůj hlas a styl je velmi nestálý a iluzivní proces. Bylo by vhodnější

říct, ‚jak si nemám stát v cestě, aby si mě můj hlas mohl najít'." (Bufalino 2004: 47)

Dosažení autenticity k sobě sama není automatické. Slavný choreograf a filmový režisér Bob Fosse[15] zdůraznil své, z tanečního pohledu, fyzické „nedostatky" (shrbená ramena a nohy do X), zůstal tedy autentický svému tělu a vytvořil jeden z nejslavnějších, na první pohled rozpoznatelných choreografických stylů. Nicméně představy publika se nemusí vždy prolínat s autenticitou umělce nebo umělkyně a svou roli zde hraje gender i „rasa" a s nimi spojená stereotypizace. Autenticita tak získává diskriminační potenciál a lze ji vnímat jako privilegium umožněné identitám, které odpovídají kulturním a dobovým představám o ideálním tanečníkovi a tanečnici a lidé, kteří těmto představám neodpovídají, jsou z této autenticity vyloučeni nebo je jim připisována rasisticky konstruovaná identita jako identita autentická. Příkladem jsou zkušenosti černošských umělkyň a umělců v produkci hollywoodských muzikálů, které*ří byly*i nuceni vystupovat v inferiorních rolích[16], jež jim byly v rasistickém kontextu přiděleny jako autentické a případné odmítnutí těchto rolí mělo zásadní existenční dopady. Představy a očekávání definují také vzhled a role ženských umělkyň. Např. tanečnice Katy Pyle popisuje, jak baletní role křehkých dívek, jež musí být zachráněny, neodpovídaly její osobnosti, což ji přimělo s baletem skončit a přivedlo ji k založení queer taneční společnosti Bellez (Pyle 2017). Možnost být autentický*á je historicky spojená s privilegii i štěstím a příběhy lidí, kterým jejich autenticita přinesla slávu, neznamená, že být pravdivý sama*sám k sobě je klíčem, který nám úspěch zajistí.

Hledání autenticity je součástí uměleckého procesu, zároveň se v kapitalistickém systému stává prodejní hodnotou, jejichž správné využití může vést k úspěchu a ziskům. Komodifikováním autenticity mohl kapitalismus reagovat na kritiku masové produkce: „Můžeme říct, že kapitalismus se vzpamatoval z poptávky po autenticitě, v tom smyslu, že z ní profitoval." (Boltanski, Chiapello 2007: 447) Proces komodifikace ovšem s sebou nese omezení v podobě formování určitého typu autenticity, té, která bude mít úspěch. Ta je konstruována v určitém společenském a historickém kontextu a internalizována lidmi ze sektoru a vytváří profesní autenticitu, do které zapadá očekávaný vzhled nebo způsoby

15 Mezi nejslavnější filmy Boba Fosse patří Sweet Charity, Cabaret nebo All that Jazz.

16 V klasických Hollywoodských muzikálech ze 30. a 40. let 20. století jsou černošské tanečnice a černošští tanečníci zobrazovány*i pouze ve služebních rolích, například ve filmu Easter Parade s Fredem Astairem a Judy Garland hraje také vynikající černošská stepařka Jeni LeGon, ovšem pouze jako služebná a její taneční schopnosti v tomto muzikálu vůbec nedostanou prostor. Podobně legendární stepař Bill "Bojangles" Robinson, který byl důležitou postavou ve stepařské historii a ve své době byl velmi slavný, vystupuje ve filmech se Shirley Temple jako sluha.

chování spojované s úspěšnými lidmi. Duffy snahu prezentovat se způsobem, jenž je potenciálně prospěšný, nazývá termínem „kalkulovaná autenticita“ (Duffy 2017:120). Navigovat profesní autenticitu může být velmi náročné či dokonce neslučitelné s osobností dané osoby. V dnešním kontextu, založeném na silných podnikatelských schopnostech a prodejnosti sebe sama jako produktu, se daří více extrovertním osobnostem, které snadno navazují kontakty a umí o sobě sebevědomě mluvit. Lidé nejistí a introvertní se prosazují obtížněji.

Pojem autenticity se navíc komplikuje v kontextu hodnot a tradic tance s afro-americkými kořeny, který byl ale v posledních třiceti letech dominantně apropriován bílými tanečníky a tanečnicemi a jeho hodnoty i podoba se tím značně posunuly. Pro některé tančící znamená autenticita napodobování stylu původních tanečnic a tanečníků. Je ale tento druh autenticity v souladu s hodnotami tance, jehož součástí byla svoboda sebevyjádření v kontextu diskriminační a segregované společnosti? Je tak otázka, zde je možné zachovat vlastní autenticitu v rámci tance, který pochází z jiného historického období a kulturního kontextu a zároveň se nedopouštět kulturní apropriace. Tuto tématiku vnímám jako velmi důležitou také z osobního hlediska, jelikož se sama věnuji tancům, které pochází z afro-americké kulturní tradice. Nicméně by toto téma vyžadovalo samostatnou diplomovou práci a proto se na něj nebudu ve své práci soustředit. Přidávám ji zde proto, abych vykreslila mnohovýznamovost a komplexnost pojmu „autenticita“.

Pojem autenticita je v tanečním sektoru komplexní a jeho mnohovýznamnost pomáhá přenášet zodpovědnost na jednotlivce a odvádí pozornost od nastavení systému a způsobu jeho fungování, jelikož být neautentický*á a tím neúspěšný*á je možné na mnoha úrovních. Je-li autenticita prodejní hodnotou na skutečném i digitálním pódiu, o jaký druh autenticity se vlastně jedná? Je možné být opravdová sama k sobě nebo všichni nějakým způsobem praktikujeme metodu hlubokého hraní?

2.3.2 Ekonomie viditelnosti

Hodnota autenticity se objevuje i v kontextu sociálních sítí. Součástí taneční profese je prezentovat sama sebe a s rozvojem internetu se sociální sítě staly dalším pódiem pro prezentaci nejen díla, ale i sebe sama jako produktu. Budit dojem autenticity je součástí úspěchu, nicméně navzdory očekáváním o možnostech svobody projevu v rámci nových digitálních médií, průzkumy ukazují, že se i zde do sebeprezentace promítají společenské

normy, které mají značně limitující vliv, pokud chce člověk dosáhnout na širší publikum. Do sdíleného obsahu se promítají genderované strategie a autenticita se tak pohybuje ve vymezeném rámci splňujícím představy o „autentické ženě“ nebo autentické tanečnici atd.: „Genderované normy krásy jsou na Instagramu přísnější než v módních časopisech“ (Heřmanová 2021). Podobně se na internetu projevuje exkluze na základě etnicity/„rasy“. „Tvrdím, že tradiční nerovnosti často přetrvávají, a že bariéry ke vstupu zůstávají neuvěřitelně vysoké.“ (Duffy 2016: 223)

Pod vlivem „ekonomie pozornosti“ člověk prezentuje „editované já“ (Marwick 2013 in Duffy 2017: 200), které musí být neustále přítomné, jinak v digitálním prostoru mizí a tím jako by nepracovalo. Tím se navyšuje délka pracovní doby, kdy se tanečník nebo tanečnice musí věnovat nejen fyzickému tělu ale i digitálnímu profilu. Tato „povinnost být vidět,…, je poháněna měnou liků, sdílení a sledujících“ (Duffy 2017: 220). Být neustále ve veřejném prostoru a zabývat se vlastním veřejným obrazem nenechává prostor pro ticho a reflexi, jež jsou nezbytné v tvorbě, tedy v tvorbě, jež má spojení s naším vnitřním prožíváním a není pouze odpovědí na veřejnou poptávku: „..život zcela strávený na veřejnosti, v přítomnosti jiných, se stává, jak bychom řekli, povrchní.“ (Arendt 1958 in Tokumitsu 2015: 22).

Potřeba viditelnosti se již netýká pouze uměleckých oborů. Na stránkách pracovního úřadu v Bruselu lze nalézt článek o důležitosti osobního brandingu a přítomnost na sociálních sítích je zde uváděna jako nutnost: „Ale jen s profilem tam ještě nejsi. Musíš se zúčastnit dialogu se svou komunitou. Takže sdílej příspěvky a hlavně přidávej sám*a obsah. Tímto způsobem ukážeš, co nabízíš víc než tvoji konkurenti v daném sektoru.“ (Actiris 2018). Vedle skutečnosti, že každá*ý uchazečka a uchazeč o práci by si dnes měl*a přeměnit svůj osobní profil v profesionální, mě také překvapil neformální jazyk, kterým je článek napsán. Vzniká dojem, že mluví přímo k nám, jakoby nám radil někdo, koho známe, otázky spojené s prací se tak přibližují naší osobní identitě a rozvolňování pracovních vztahů a romantizace práce, začíná již před tím, než do ní nastoupíme.

Problematika viditelnosti se netýká pouze profilu na digitálních sítích. Je nutné dostat se do zorného pole vlivných lidí v oboru, navazovat kontakty a udržovat ty, které již byly navázány. Spoluúčastnice nebo spoluúčastník na taneční stáži může být budoucí tvůrkyně či tvůrce, která*ý může nabídnout angažmá, kdokoliv může hrát roli v kariérním

postupu a je zde tedy nutnost ukazovat se, chodit na akce, vystoupení a především navazovat kontakty a být neustále ve stavu připravenosti. Dobrý příklad tohoto nastavení mysli uvádí McRobbie. Pro pár grafických designérů byl i rozhovor v rámci jejího výzkumu potenciální profesní příležitostí a McRobbie neměla příležitost položit jedinou otázku, ale dopodrobna byla seznámena s portfoliem daného páru. (McRobbie 2009: 130) Práce tak zasahuje hlouběji do soukromého času, který se postupně stává neoddělitelný od pracovního.

Nutnost viditelnosti má dopad také na vyjednávací pozici tanečnic a tanečníků, když se stává synonymem finanční odměny. Této problematice se budu podrobněji věnovat v následující části.

2.3.3 Neviditelná práce

Paradoxně ve vztahu k ekonomii viditelnosti zůstává odvedená práce v taneční profesi neviditelná. Cílem většiny tanečních vystoupení je právě iluze lehkosti, přirozenosti, za kterou ale stojí roky práce, fyzického tréninku, pilování techniky a formování těla. Ty navíc musí být pravidelně udržovány, jinak se zhoršují. Baletní svět je dobrým příkladem paradoxního vztahu mezi fyzickou silou a formou, která je nutná k provedení tanečních figur na jedné straně a dojmem lehkosti a křehkosti, jež musí baletky docílit na straně druhé. Součástí techniky je dosáhnout co nejtiššího dopadu, baletka by se měla vznášet nad zemí, jako éterická bytost osvobozená od gravitace. „Kdyby někdo nafilmoval všechny výrazy tanečnic, který uprostřed variace běží zády k publiku, byla by to šílená freak show, encyklopedie lidského utrpení. Viděná jen pro zákulisí.“ (Čechová 2019: 132). Jejich práce je tak naprosto zneviditelněná, podobně jako jejich fyzikalita.

Neviditelnost práce je součástí většiny stylů. Fred Astaire přechází z rytmické chůze do tance, jakoby pro něj neexistovalo nic přirozenějšího. Hodiny strávené ve studiu pečlivým trénováním každé choreografie a nekonečná frustrace nad vlastní nedokonalostí, zůstanou publiku utajeny. Legendární vystoupení bratrů Nicholasových ve filmu Stormy Weather (1943) je provedeno s takovou lehkostí a jistotou, že kolovala fáma, že takto složité vystoupení bylo natočeno na první dobrou, bez předchozího zkoušení. Tato představa byla umocněna rasistickým podtextem, který schopnosti afro-amerických umělců a umělkyň odkazuje do sféry přirozenosti, taktéž zneviditelňuje jejich práci a navíc jim odebírá vůli na sobě pracovat.

Toto zneviditelňování je důsledkem nízkého statusu tanečního povolání, které je na jednu stranu obdivováno, na druhou nedoceňováno.[17] Za práci, jež není vidět, je složité žádat adekvátní ohodnocení, protože hodiny tréninků, zkoušení a cvičení na udržování formy zůstávájí mimo zorné pole a za práci je považován výkon, který tvoří pouze zlomek času ve srovnání s časem vynaloženým na realizování výkonu.

Dalším aspektem zneviditelnění práce je nefinanční forma odměny paradoxně v podobě zviditelnění. Daná organizace nemá rozpočet, aby tanečnici nebo tanečníka zaplatila, ale vystoupení pro ni*něj bude příležitostí se zviditelnit. Podobná vyjednávání jsou součástí uměleckého prostředí již dlouho, Augustin Berger tancoval v roce 1882 v Národním divadle bez honoráře v naději, že dostane angažmá. Divadlo nemělo dostatek financí a renomovaného tanečníka, který se později stal baletním mistrem Národního divadla, požádalo, aby tancoval „jen z ochoty." (Bulínová 2013: 50) Absurdnost tohoto způsobu vyjednávání se ukáže, když si ji představíme v jiném kontextu. Přijít do kadeřnictví a tvrdit, že zrovna nemáme rozpočet, ale sestřih bude dobrou příležitostí ke zviditelnění kadeřnictví, popřípadě tvrdit, že příště třeba rozpočet bude, je naprosto nepředstavitelné a zároveň zcela běžné v tanečním světě.

Přijímání těchto „nabídek" devalvuje hodnotu práce, jelikož v kontextu tržní ekonomiky je neplacená práce koníčkem, vášní, nikoliv seriózním zaměstnáním. Vzniká tím dynamika, kdy aspirující tanečníci a tanečnice usilují o zviditelnění v naději, že se jejich práce v budoucnu zpeněží. Paradoxně tím oslabují vyjednávací pozici nejen svou, ale i dalších lidí v oboru. „...údajná platba přes zviditelnění zajišťuje, ironicky, že její práce [blogerky] zůstane neviditelná." (Duffy 2017: 164) Kromě toho, schopnost odhadnout vyjednávací pozici je obtížné, protože najímaní*é tanečníci a tanečnice v naprosté většině případů nemají vhled do rozpočtů organizací. Tvrzení, že organizace nemá dostatek financí, tak může být pravdivé, ale může být také manipulativní vyjednávací strategií, která zvyšuje příjmy. Situace se problematizuje i značnou neformálností vztahů v rámci tanečního sektoru, kdy zaměstnavatelem nebo zaměstnavatelkou může být někdo z

[17] Například běžnou formou zneviditelnění taneční práce je neuvedení jmen tanečníků a tanečnic v úlohách dublérů a dublérek ve filmových produkcích nebo umenšování jejich podílu na vykonaném díle. Například ve slavné závěrečné scéně ve filmu Flashdance tancovaly*i dvě tanečnice a jeden tanečník (Jahan - technika, Shapiro – gymnastické prvky, b-boy Crazy legs – break dance prvky), nikdo z nich ale nebyl v závěrečných titulcích jmenován. (Fuhrer 2018, citováno 1. 7. 2021). Kontroverze vznikla také u filmu Černá labuť. Produkce filmu tvrdila, že většinu tanečních scén nafilmovala sama Natalie Portman a pouze na pár nejtěžších prvků ji zaskočila profesionální baletka Sarah Lane, ta se ale proti tomuto tvrzení ohradila. Podle Lane odtancovala většinu scén ona, nikoliv Portman. (Fuhrer 2018, citováno 1. 7. 2021).

blízkého okruhu, bývalý*á nebo současný*á kolega, kolegyně a žádat o vyšší honorář nebo se ohradit proti domnělé neférovosti jednání, ohrožuje nejen blízké vztahy, kde se předpokládá důvěra, ale i možné další pracovní příležitosti.

2.4 Romantizace práce

Do věty „To musí být skvělé živit se tím, co tě baví“, kterou jsem zmínila na začátku, se promítá další teoretický koncept a to ideologie „Do What You Love“ - „Dělej, co miluješ“, se kterým pracuje Angela McRobbie. (McRobbie 2016). Tato ideologie působí jako cesta ven od monotónní, nenaplňující práce. Jelikož musíme pracovat, abychom se uživily*i, můžeme si to zpříjemnit tím, co nás baví a naplňuje a naše láska nás zároveň bude motivovat k lepším výsledkům, a tudíž pomůže k úspěchu. „Dělej, co miluješ“ působí jako klíč k osvobození, jakékoliv potíže na cestě za seberealizací jsou představovány jako dobrodružství (McRobbie 2016: 15). Nicméně milovat svou práci se stává „normativním požadavkem“ (McRobbie 2016: 74) a vášeň pro danou práci je po budoucích zaměstnancích a zaměstnankyních požadována podobně jako řidičský průkaz nebo jazykové znalosti.

Romantická představa o práci, jež je pro nás víc než prací, má ovšem úskalí a následky, které nemusí být na první pohled patrné. McRobbie upozorňuje například na sebedisciplinační aspekt této ideologie, kdy skutečnost, že k práci máme bližší emocionální vztah, usnadňuje přehlížet špatné pracovní podmínky, nejistotu, nevhodné zacházení či pracovní vztahy. (McRobbie 2009: 124). Na vykořisťující potenciál této ideologie upozorňuje také Tokumitsu: „Také jsem tvrdila, že DWYL [Do What You Love – Dělej co miluješ] vystavuje své stoupence vykořisťování, ospravedlňuje neplacenou a podhodnocenou práci házejíc motivaci pracujících zpět na ně; když se vášeň stane společensky akceptovanou motivací k práci, diskuze o mzdách nebo rozumném časovém rozvrhu se stanou nepodstatnými.“ (Tokumitsu 2015: 5)

Slogan „dělej, co miluješ“ se zdá být jednoduchým řešením neustálého hledání rovnováhy mezi pracovním a osobním životem. Práce již není prací a problém tím mizí. Tokumitsu si klade otázky, které velmi dobře nasvěcují dopad a systémový rozsah DWYL: „Kdo prospívá z toho, že práce je předělána na ne-práci? Proč by se pracující měli*y cítit, jako by nepracovali*y, když pracují?" (Tokumitsu 2014). Jestliže neexistuje práce, neexistují ani špatné pracovní podmínky a pracovní místa nezbytná pro běžný život,

například v oblasti péče, práce v obchodě s potravinami nebo odvoz odpadků, zůstávají v tomto kontextu zcela neviditelná a v podstatě bezcenná. „Povýšení určitých druhů povolání na něco, co je hodno lásky, nutně znevažuje práci těch, kteří vykonávají nehezkou práci, jež zajišťuje fungování společnosti, zejména klíčovou práci v péči“. (Tokumitsu 2014).

Tokumitsu upozorňuje na paradox, kdy Steve Jobs ve svém proslovu k absolvujícím studentům na Stanfordu v roce 2005 apeloval, aby si našli práci, kterou milují a zároveň byl jeho sen aktualizován zneviditelněnými pracujícími montážních linek Applu daleko od jeho reality, nejen geograficky, ale i sociálně.[18] (Tokumitsu 2014). Zdánlivá nevinnost poselství DWYL z něj vytváří ideální nástroj kapitalismu a „nejelegantnější ideologii proti pracujícím“ (Tokumitsu 2014).

Právě láska k tanci, spolu s možností sebevyjádření se a nezávislostí, je častou motivací k volbě tohoto povolání. (Bartoš 2018). Protancovat se životem má velmi romantický podtext, který ovšem vlivem emocionální blízkosti a identifikace může přispívat k vlastnímu vykořisťování.

2.4.1 Práce jako identita

Aspektem ideologie „Dělej, co miluješ“ je sebeidentifikace s prací, kterou milujeme. Kathi Weeks zde klade paralelu k ženské domácí práci, jež byla zahalena do pojmů jako láska a štěstí a představovala jakousi esenci ženství, kdy každá žena má potřebu milovat, mít rodinu a pečovat o ni. Domácí práce tak symbolizovala identitu ženy formovanou v heterosexuálním, patriarchálním rámci. Podobně se i práce v neoliberálním kontextu stává více než způsobem obživy, je součástí identity, naše zaměstnání vypovídá něco o nás a dělat, co nás nebaví, začíná být čím dál častěji vnímáno jako selhání. (Weeks 2017: 38-39). Roste tím tlak na konformitu jednotlivce, očekává se, že rozpoznáme naši jedinečnost a rozvineme ji v úspěšnou kariéru. Slogany jako „Jdi za svým snem“ evokují blízkost jeho splnění, jen my jsme sobě překážkou v dosažení spokojenosti a štěstí, stačí se rozhodnout.

Dochází tak k silnému propletení osobní a pracovní identity a neúspěch v práci se stává osobním selháním vypovídajícím o nedostatku vůle a kvalitách dané osoby, nikoliv o pracovních podmínkách, jež svým nastavením mohou práci ztěžovat nebo činit nemožnou

[18] Apple čelil mnoha obviněním ve spojení s pracovními podmínkami ve svých továrnách v Číně. Kromě jiného to byla nedostatečně zajištěná bezpečnost, dětská práce, více jak šedesáti hodinové pracovní týdny a platy nedostačující na životní minimum. V roce 2010 spáchalo několik zaměstnanců sebevraždu a podle žurnalistů BBC špatné podmínky pokračovaly i přes závazek Applu situaci zlepšit. (Bilton: 2014).

(Hochschild 2012: 132). To je dále umocněno neoliberálním nastavením společnosti, jež klade víc a víc zodpovědnosti na jednotlivce. „Svázat se s prací a pak prezentovat toto sloučené pracovní-já veřejnosti v jednotvárné, neideologické, široce konzumovatelné podobě je limitující a oslabující.“ (Tokumitsu 2015: 23). Ač zde vzniká dojem, že jedinec pracuje sám*a na sobě a navíc v oboru, který si sám*a zvolil*a, svoboda je iluzorní.

2.4.2 Iluze volby

Kathi Weeks si všímá zdánlivé možnosti volby, kterou ideologie romantizace práce poskytuje. Každá*ý má možnost zvolit si povolání, které ji*ho naplňuje nebo se naučit oceňovat povolání, které má a zlepšit tím svůj život. Tato spirituální představa o hledání síly a vyrovnanosti uvnitř sebe sama má ovšem dopad na možnost kolektivního boje za lepší pracovní podmínky, kdy navýšení mzdy nebo snížení pracovní zátěže již není cílem kolektivu a zodpovědností vedení, ale stává se zodpovědností jednotlivců, kteří mají možnost se rozhodnout být šťastni tam, kde jsou, nebo hledat naplnění a uplatnění pro svůj talent jinde. (Weeks 2017: 42)

Vedle individualizace pracovního trhu romantizace práce také zakrývá společenské nerovnosti, které znemožňují jít za svým snem, jelikož láska a vášeň získávají v rámci této ideologie potenciál překonávat všechny překážky a zajistit naplnění i úspěch. Soustředění se na sebe sama znecitlivuje vůči okolí a podporuje k nesolidaritě vůči pracujícím v lásce nehodných zaměstnáních. Proč by mělo být politicky důležité zlepšovat pracovní podmínky a mzdy pracující třídě, když všichni mají teoretickou možnost hledat práci, kterou budou milovat? Třídní nerovnosti nebo diskriminace na základě barvy pleti, původu, sexuality nebo genderu se z individualizovaného kontextu vytrácí.

Ve vysoce konkurenčním tanečním prostředí je kolektivní spolupráce za lepší pracovní podmínky obtížná a propojenost s romantizací práce to značně komplikuje právě proto, že se zdá přirozené vynakládat energii a čas na něco, co člověk miluje. Navíc nabídku vezme někdo jiný, komu špatné podmínky vadit nebudou, protože doufá, že to přinese zviditelnění a více pracovních příležitostí v budoucnu, čímž se vracíme ke konceptu aspirační práce. Další roli hraje již zmíněná neformálnost pracovního prostředí a rozpočtová nepřehlednost. Celý sektor je tak silně individualizovaný, což velmi komplikuje změnu jeho nastavení.

2.5 Prekarita taneční profese

Výše zmíněné koncepty charakterizují narativy spojené s taneční profesí, které umožňují ospravedlňování nebo přehlížení pracovních nejistot. Narativy o úspěšných jedincích, ideologie romantické lásky k práci, identifikace s prací a její přesah do soukromých životů vytváří normativní obraz kreativní osoby, která rozpozná svou vášeň, identifikuje své silné schopnosti, umně je využije a v podnikatelském duchu zpeněží. Pozornost je zcela soustředěna na jednotlivce, na jeho*její schopnost se uplatnit a podmínky, ve kterých má být tento proces uskutečněn, se dostávají mimo zorné pole. Nicméně prekarita je umocněna také strukturálním zakotvením uměleckých činností v rámci pracovních trhů, které ji svým nastavením mohou pozitivně či negativně ovlivňovat.

Angela McRobbie si všímá vývoje ve Velké Británii, kde New Labour začala podporovat kreativní průmysl, který s sebou nese zajímavé výhody pro stát, kdy snižuje nezaměstnanost a zároveň minimalizuje roli státu v oblasti kontroly pracovních vztahů. Hlavní mantrou je svoboda a rozvoj vlastní kreativity, které by stát neměl stát v cestě, nicméně sociální ochrana pracujících vybojovaná v předchozích letech tím zaniká a u pracujících to nevyvolává odpor, protože zde na první pohled vzniká nový typ zaměstnání naplněného zábavou, kreativitou a možností třídní mobility. (McRobbie 2016: 13). „Tvrdím, že podpora kreativní práce se stala depolitizační strategií, způsobem, jak odstranit politiku z práce a nahradit ji představami o naplnění sebe sama, odměně a sebevyjádření.“ (McRobbie 2009: 124). Odpovědí na touhu po životě nezávislém na nudné monotónní práci se stala podnikatelsky využitá kreativita. Kapitalismus i zde komodifikoval svou kritiku (McRobbie 2009: 136). Z potenciálních zaměstnaných udělal podnikatele a podnikatelky zodpovědné za své pracovní podmínky, výdělky i (ne)jistoty a tento posun s sebou přináší nárůst lidí, kteří se ocitají v prekaritě. Podle Lorey je moderní společnost spravována prekaritou. „Prekérní životní a pracovní podmínky jsou v současné době normalizovány na strukturální úrovni a staly se tak základním vládnoucím nástrojem vlád.“ (Lorey 2015: 63).

Leah F. Vosko definuje prekérní zaměstnání „jako práci za odměnu charakterizovanou nejistotou, nízkým příjmem a omezenými sociálními benefity a zákonnými nároky“ (Vosko 2010: 2). Standing definuje prekérní práci na základě absence jistoty v sedmi bodech, které charakterizují dnes již méně obvyklý zaměstnanecký vztah. Jsou to: jistota pracovního trhu (dostatečná příležitost práci najít), jistota zaměstnání

(ochrana před svévolným propouštěním, finanční sankce pro zaměstnavatele, kteří se neřídí pravidly), jistota pracovního místa (možnost udržet si odpovídající pracovní pozici a mít příležitost k vzestupné mobilitě z hlediska statusu a příjmu), jistota bezpečnosti práce, jistota rozvoje dovedností, jistota příjmu (v podobě mechanismu minimální mzdy, dávek v nezaměstnanosti, progresivním zdanění za účelem snížení nerovností), jistota reprezentace (společný hlas na trhu práce, například díky odborům). (Standing 2018: 28-29). Podívám se teď na jednotlivé body z perspektivy taneční profese.

Jistota pracovního trhu vlivem vysoké konkurence a nedostatku financí v kultuře neexistuje. Dalo by se také říct, že je možné nalézt příležitosti pracovat, ale jsou neadekvátně ohodnocené nebo zcela bez honoráře. Jistota zaměstnání se ukázala být zcela nejistá hlavně během pandemie, kdy došlo k neustálém přesouvání závazků na pozdější datum nebo k jejich zrušení, většinou bez kompenzace. Zrušení vystoupení nebo lekcí bez nároku na kompenzaci je součástí taneční praxe i mimo pandemii, nová pandemická situace jen zviditelnila již existující problém. Co se jistoty pracovního místa týče, tak i zde hraje roli vysoká konkurence, kdy tanečníci a tanečnice mohou být snadno nahrazeni*y někým jiným, často mladším, kdo pod vidinou příležitosti bude ochoten*na vystupovat za méně peněz.

Jistota bezpečnosti práce se liší od druhu angažmá a pracovního poměru. Tanečníci a tanečnice na volné noze pracují v různých prostředích, kde ne vždy mají kontrolu například nad druhem povrchu pokrývajícím pódium nebo nad časovým harmonogramem akce, kdy nezbývá čas na adekvátní stravu a odpočinek. Oproti tomu tanečníci v angažmá mohou mít zajištěný větší servis, například fyzioterapii, divadelní prázdniny, stálé prostředí kamenného divadla s pódiem, které znají atd. Jistota rozvoje dovedností je mezi tanečníky a tanečnicemi různá. Rozvoj dovedností je v taneční profesi nutností, kdy je potřeba udržovat tělo ve formě, aby bylo schopné vydržet fyzické vypětí a dlouhodobě fungovat pod zátěží. Navíc je nutné trénovat techniku a neustále se rozvíjet. I zde je rozdíl mezi tanečníky a tanečnicemi v angažmá nebo na volné noze. V angažmá velkých scén jako Národní divadlo jsou tréninky často zajištěny a tvoří součást pracovní náplně. Pro tanečníky a tanečnice na volné noze je tento servis naprosto nepředstavitelný a tréninky či účast na stážích si hradí z vlastních peněz.

Z hlediska jistoty příjmu je situace složitější pro tanečnice a tanečníky na volné noze, kteří*ré vyjednávají výšku honoráře s organizátory. Zajištění minimálního příjmu,

který pokryje jejich základní potřeby a výdaje, závisí na jejich schopnosti vyjednávat a na jejich viditelnosti, protože slavné osoby s sebou nesou publikum a jejich vyjednávací pozice je silnější. Mechanismy jako tabulkové platy (v institucích financovaných ze státního rozpočtu) nebo minimální mzda (v případě zaměstnaneckého vztahu) mohou naopak tuto nejistotu zmenšit, ale opět závisí na nastavení systému. Tabulkové platy mohou být nastaveny příliš nízko a práci tanečnic a tanečníků kompenzovat neadekvátně.

Co se jistoty reprezentace týče, tak taneční profese je charakteristická velkou konkurencí, časovou náročností a aspirační charakter této práce má vysoce individualizační dopady. Organizace společné stávky nebo jiného druhu kolektivní akce je tak velmi obtížná, protože není jistota, že se jí zúčastní všichni. Roli hraje také uzavřenost v rámci tanečních stylů, které vytváří vlastní komunity a k jejich prolínání dochází málo.

Na míru prekarity tanečního povolání má velký vliv nastavení pracovně-právních vztahů a sociálního státu. Nejvíce sociálních jistot je spojeno s povoláními se standardním zaměstnaneckým vztahem, který Vosko definuje jako „práci na plný úvazek, vykonávanou kontinuálně pod stejným zaměstnavatelem, na určeném pracovišti, pod přímým dohledem, s přístupem k sociálním výhodám a sociální ochraně“. (Vosko 2010: 1). Je otázkou, zda by bylo řešením implementovat charakteristiky tohoto úvazku na taneční profesi a zmenšit tak prekaritu s ní spojenou. Nicméně, jak ukazuje McRobbie na příkladu kreativního průmyslu, pracovní podmínky spojené s uměleckými profesemi nejsou vlastní jen určité skupině pracujících v uměleckém sektoru, ale stávají se normou neoliberálního pracovního trhu. Vosko navíc argumentuje, že standardní zaměstnanecký vztah, jehož sociální jistoty jsou podmíněny národností příslušností a který byl vytvořen podle heteronomartivního modelu rodiny, kde děti a domácnost zaopatřuje manželka a muž-pracující tráví většinu času mimo domov v zaměstnání, je v dnešní mobilní společnosti, kde ženy plně vstupují na trh práce, neudržitelný. Mnoho zaměstnání navíc svým charakterem neodpovídá standardnímu zaměstnaneckému vztahu nebo lidé preferují jinou formu uspořádání práce a tito pracující jsou pak vyloučeni ze sociálních jistot. (Vosko 2010: 209 – 210). Právě taneční profese je toho příkladem. Nastavení systémů států má dopad na úroveň prekarity taneční profese. Zjištění této práce pro mě budou východiskem k formulování alternativy, která by mohla prekaritu pracujících v tanečním sektoru snížit.

2.6 Gender a tanec

Tanec lze vnímat jako arénu, kde dochází ke komplexnímu vyjádření společenských vztahů. Na jednu stranu má socializační funkci, kdy se na lekcích a tančírnách učíme nejen tancovat, ale internalizujeme i společenské normy a hodnoty (dobrým příkladem jsou taneční), na druhou stranu může jako umění působit subverzivně, kdy v rámci vystoupení, ale i společenského tancování může nabourávat společenské hierarchie a normy. Tanec nestojí vně společenských struktur a dochází zde k zrcadlení systému a jeho genderových, „rasových“ i třídních nerovností. To má dopad jak na pracovní podmínky a příležitosti jednotlivých tanečníků a tanečnic, tak na způsob, jakým je k nim přistupováno na lekcích, ať už jsou v roli studentů nebo lektorů nebo také na to, co se od nich očekává jako od vystupujících.

2.6.1 Genderované instituce

Joan W. Scott definuje gender jako analytickou kategorii, která označuje mocenské vztahy. (Scott 1999: 44). Jako taková se projevuje nejen na subjektivní úrovni, ale je přítomná ve společenských institucích, na pracovním trhu, ve vzdělání, v kultuře a v symbolech, v normativních konceptech, které tyto symboly vysvětlují na základě binárních opozic. (Scott 1999: 43).

Joan Acker pracuje dále s touto definicí v kontextu organizací a institucí a všímá si, že tato prostředí jsou často konceptualizována jako genderově neutrální, ačkoliv gender hraje roli v rozhodování, v pracovních hierarchiích a v interakcích mezi lidmi. Všímá si také procesů přizpůsobování genderových reprezentací tak, aby odpovídaly požadavkům pracovního prostředí. (Acker 1992: 568) Acker pracuje s termínem „genderované instituce“, který znamená, že „gender je přítomný v procesech, v praxích, obrazech, ideologiích a v rozdělení moci v různých oblastech společenského života.“ (Acker 1992: 567).

V euro-americkém kontextu lze aplikovat analytický koncept genderovaných institucí na taneční profesi a to i s tím ohledem, že se jedná o prostředí různorodé. Ať již jde o projekty fungující čistě z vlastních příjmů nebo grantů, soukromé taneční školy nebo akademie, stále se jedná o instituce, jež se musí nějakým způsobem organizovat a způsob organizace a společenské nerovnosti, které se do nich mohou promítat, mají dopady na pracovní podmínky tanečnic a tanečníků. Přičemž gender je jen jednou z možných

analytických kategorií, „rasa“, třída nebo sexualita jsou dalšími z nich. (Acker 2006: 443). Ve své práci se zaměřím na kategorii genderu, ale budu s ní pracovat v kontextu a intersekcionálně s dalšími kategoriemi, abych mohla dosáhnout reálnějšího pohledu na taneční profesi a nezpůsobila zneviditelnění dalších aspektů a žitých zkušeností.

2.6.1.1 Tanec jako feminizovaná profese

Tanec byl historicky velmi feminizovanou profesí a zůstává jí i nadále. Staf Vos popisuje, že v belgické společnosti v první polovině 20. století byl tanec chápán jako ženská aktivita a tedy jako nevhodná profese pro muže. Ačkoliv vystoupení Vaclava Nižinského získala popularitu a nadšené kritiky, „jen s velkými obtížemi se mužští tanečníci prosazovali na tanečních recitálech mimo baletní scénu... Museli především dokázat, že nejsou ‚nepovedené ženy‘.“ (Vos 2012: 318-319).

Jak ukazují výzkumy, profese, ve kterých pracují převážně ženy, jsou méně ohodnocené a nedosahují takové prestiže. Zároveň i v těchto profesích dochází k obsazování vedoucích a tedy lépe placených pozic převážně muži. (Křížková, Pospíšilová, Maříková, Marková Volejníčková 2018: 20, 21). Tato situace se objevuje i v taneční profesi, podle výzkumu v Belgii z roku 2014 tvoří ženy většinu na tanečních konzervatořích, ale tato početní převaha se dále nepromítá v obsazování vedoucích nebo choreografických pozic. (Langendonck, Magnus, Bresseleers, De Graeve 2014). Podobně převahu studentek vůči studentům tance ukázal i průzkum v České republice. (Vašek 2017:12).

Christine L. Williams popisuje zvýhodňování mužů ve feminizovaných profesích termínem „skleněný výtah.“ (Williams 2013). Studovala čtyři profese, které jsou tradičně velmi feminizované (ošetřovatelství, sociální práce, učitelství a knihovnictví) a její výzkum ukázal, že „muži byli považováni za kompetentnější a lepší vedoucí než ženy. Výsledkem toho bylo, že mnoho z nich bylo vytaženo do lépe placených specializovaných nebo administrativních pozic. Vedoucí, kolegyně, kolegové, klienti, klientky a muži samotní participovali na reprodukování maskulinních privilegií.“[19] (Williams 2013: 611). Williams se v článku z roku 2013 ke svému konceptu skleněného výtahu, jež formulovala v roce 1992 (Willliams 1992), vrací a nazírá jej z intersekcionální perspektivy a v kontextu

19 Autorský překlad. Přeloženo z anglického originálu, kde použitá podstatná jména (supervisors, clients, coworkers) nejsou genderovaná. Do českého překladu jsem vložila femininní tvary těchto podstatných jmen, abych se vyhnula generickému maskulinu.

proměn pracovního trhu v neoliberálních systémech. Na základě výzkumů, které na její koncept navázaly, Williams uznává, že skleněný výtah je prostředkem pro bílé heteronormativní muže v pozicích, které umožňují kariérní růst.[20]

Willams (2013) ukazuje, že v neoliberálním kontextu se pracovní podmínky zhoršili celkově a nelze tedy volat pouze po dorovnání podmínek žen s muži, ale po celkovém růstu mezd a sociálních jistot. Na celkové zhoršení pracovních podmínek upozorňuje také Angela McRobbie, kdy podle ní charakteristiky ženské práce, jako jsou nejistota, finanční i společenské podhodnocení, se šíří i do dalších sektorů. Tento proces nazývá v návaznosti na Standinga (1989; 1999) „feminizace práce“ (McRobbie 2016: 95).

Ačkoliv se trh práce proměňuje a jak sama Williams upozorňuje, je nutné s konceptem skleněného výtahu pracovat intersekcionálně, stále je uplatnitelný na taneční profesi a umožňuje všímat si, jak jsou maskulinní projevy chování upřednostňovány v choreografických nebo vedoucích pozicích.

2.6.2 Práce jako genderovaná kategorie

Acker, podobně jako Vosko (2010), vnímá moderní definici práce jako genderovanou kategorii, jelikož je vytvořena na představě bílého muže, který se může plně soustředit na práci a věnovat jí spoustu času, protože jeho hlavní povinností je finančně zajistit rodinu, o kterou se doma stará manželka (Acker 2006: 448). Tato definice práce je pro ženy, které stále nesou hlavní zodpovědnost za péči o domácnost a starost o děti, znevýhodňující. A je znevýhodňující i pro muže, kteří kvůli tomu nemohou trávit tolik času s rodinou, protože je jim vymezen prostor veřejné sféry.

Genderovaný aspekt práce se v taneční profesi setkává ze dvou stran. Na jednu stranu je zde maskulinní aspekt založený na podnikatelské představě jedince oddaného práci, která vyžaduje práci po dlouhé hodiny, na druhou stranu je zde ideál romantické lásky, představa, že děláme něco, co milujeme, co je více než práce, co je poslání, díky kterému jsme ochotni se obětovat, tedy stejná charakteristika jako u ženské domácí práce. (Weeks 2017: 38-39). Pracovní morálka, jenž definuje práci jako ctnost, jako správnou

20 Například Harvey Wingfield ve svém výzkum ukázala, že pro černošské ošetřovatele skleněný výtah nefunguje, protože čelí rasismu. Zatímco bělošského ošetřovatele si pacienti zaměňují s doktorem, černošského ošetřovatele si zaměňují se sanitářem nebo s vrátným. A dvojí standard se ukazuje ve spojení s chováním. Chování, které je u bělošských mužů chápáno jako projev vedoucích schopností, je u černošského muže chápáno jako hrozba. (Wingfield 2009 in Williams 2013: 615). Podobné paralely lze vidět u homosexuálních pracovníků, kteří jsou diskriminováni na na základě jejich sexuality.

náplň života se propojuje s ideologií romantické lásky k práci a výsledkem je zneviditelnění pracovních podmínek, kdy se dlouhé dny a nejistý příjem stávají normou.

2.6.3 Genderové reprezentace

Gender lze chápat jako proces, není fixní kategorií, ale utváří se. West a Zimmerman používají termín „dělání genderu“, jež „zajišťuje interakční kostru sociální struktury, spolu se zabudovaným mechanismem sociální kontroly“ (West, Zimmerman 2008: 116). Dělání genderu v každodenních aspektech života, v soukromé i veřejné sféře legitimizuje binární genderové rozdělení a společenského uspořádání (West, Zimmerman 2008: 115). V tanečním prostředí se gender dělá na pódiu reprodukováním stereotypních genderových postav, promítá se do tanečních soutěží, lekcí, do očekávání publika. Tanečníci a tanečnice se dostávají do situací, kdy musí předvést „genderovou reprezentaci“, jež se od nich očekává, jinak by mohli*y přijít o vystoupení nebo umístění v soutěži. Pojem reprezentace jsem si vypůjčila od Ann Daly, která tak vyjadřuje vztah mezi subjektem (tanečnice, tanečník) a publikem, které si vytváří vlastní interpretace (Daly 1991: 2). Genderovou reprezentací myslím stylizování sebe sama do určitého vzhledu a chování, jež odpovídá prostředí, ve kterém tanečnice nebo tanečník zrovna pracuje, přičemž tato prostředí mohou být značně odlišná a vyžadovat velmi femininní/maskulinní reprezentaci nebo být genderově neutrální. Genderové reprezentace se zároveň prolínají s profesní autenticitou, kterou jsem zmiňovala výše.

Kvůli proměnlivosti pracovního prostředí, které klade nároky na přizpůsobivost, chci pracovat s termínem „genderová reprezentace“ spíše než dělání genderu, protože podle mého názoru lépe vystihuje profesní situaci tanečnic a tanečníků, kde se prolíná snaha o sebevyjádření s očekáváním a požadavky okolí.

2.6.3.1 Mužský pohled

Teoretický koncept „male gaze“, nebo-li „mužský pohled“ použila Laura Mulvey k popsání mocenských vztahů, jež se dostávají do genderového zobrazování ve filmové tvorbě. Mulvey ve své teorii vychází z psychoanalýzy, kdy film má uspokojovat prvotní touhu po potěšení z dívání se, kterou Freud spojuje se sexuálním vývojem dítěte, a díky identifikaci s postavami ve filmu dochází také k uspokojení ega diváka a divačky. (Mulvey 1999: 59, 60). Vzhledem ke genderové nerovnosti ve společnosti, jsou to ženské postavy, které se stávají objektem pohledu kamery, mužského hrdiny a publika a tento pohled je

erotizuje. „Ve světě uspořádaném na sexuální nerovnosti, potěšení plynoucí z pozorování bylo rozděleno na aktivní/mužské a pasivní/ženské. Rozhodující mužský pohled promítá svoji fantazii na ženskou postavu, která je podle toho stylizována.“ (Mulvey 1999: 62). Tato objektivizace má dopad na to, jak ženy vnímají samy sebe a disciplinují svá těla, aby odpovídala tomuto zobrazení i mimo filmovou produkci, a jako symbolická reprezentace patriarchálního systému je součástí jiných uměleckých oborů i běžného života.

V návaznosti na Mulvey definuje teoretička tance Ann Daly pozici publika a vystupujících jako genderované. Kdo se dívá, konzumuje, je v pozici moci, tedy tradičně v mužské pozici. Kdo vystupuje, je v pasivní ženské roli, je pozorován*a. Daly si klade otázku: „Jak se tanečnice nebo tanečník, která*ý předvádí své tělo divákovi a divačce může vyhnout objektivizaci?“ (Daly 1991: 3). A když se zaměříme na postavení žen: „Jak ženy mohou samy sebe reprezentovat na pódiu bez toho, aby kooptovaly konvence a očekávání mužského pohledu?“ (Daly 1991: 3).

Historička tance Sally Banes ovšem upozorňuje na možná zjednodušení, kterých se Ann Daly dopouští, když tuto teorii aplikuje na analýzu duetu v třetí části Balanchinových Čtyř temperamentů[21] a zpochybňuje její závěr, že v baletu „žena zůstává tou jinou, na kterou se dívá, normou.“ (Daly 1987: 17, Banes 1998: 210). Pro Banes má tanec subverzivní potenciál a teorie „mužského pohledu“ může tento potenciál potlačit, protože tanečníky a tanečnice vnímá jako objekty a předurčuje jim pasivní roli. Na analýze klasického baletu „Spící krasavice“ (1890, choreografie Marius Petipa) ukazuje, jak tanec jako aktivní element nabourává pasivitu, jež je postavě spící krásky v příběhu přidělena. „Děj může verbálně popisovat ženskou postavu jako slabou nebo pasivní, zatímco fyzická zdatnost tanečnice vykonávající roli ji může naplnit agentností. Tedy i tance s misogynními narativy nebo patriarchálními tématy mají tendenci líčit ženy jako aktivní a vitální.“ (Banes 1998: 9). Banes bere v potaz i prostor pro interpretaci jednotlivých tanečnic a tanečníků, kdy jejich fyzikalita, technika a způsob uchopení role mají opět vliv na konečný výsledek. Jako příklad uvádí právě styl Carlotty Brianzy ve Spící krasavici, který byl více postaven na fyzické síle než éteričnosti a možná i to mělo vliv na odpasivnění postavy Aurory. (Banes 1998: 49).

Sama Daly začala ve svých dalších pracích aplikování teorie „mužského

[21] George Balanchine, umělecký ředitel New York City Ballet a choreograf, vytvořil Čtyři temperamenty pro „Ballet Society“ (později přejmenováno na New York City Ballet). Premiéra byla v roce 1946. (New York City Ballet, citováno 1. 5. 2022)

pohledu“ zpochybňovat. Ve svém textu „Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male“ argumentuje, že teorie mužského pohledu limituje interpretační prostor teoretiků a teoretiček tance, protože jejich optiku staví do „situace bez výhry“: „Očekáváme od choreografa*ky, že svrhne mocenskou strukturu, kterou jsme teoretizovali*y jako monolitickou. Daný*á tanečník*ce nebo choreograf*ka bude vždy odsouzen*a k posilování patriarchálního statusu quo, navzdory jakémukoliv transgresivnímu chování, protože z definice to, co je komunikováno, vychází z nitra kultury, a tedy z nitra patriarchátu.“ (Daly 1992: 243).

Nicméně tento odklon Daly je z mého pohledu vyhraněný a kritický potenciál teoretického konceptu mužského pohledu se tak zcela vytrácí. Podle mého názoru má tato teorie stále uplatnění, protože zasazuje tanečníky a tanečnice do kontextu systému, ve kterém jsou nuceni fungovat, jsou podrobeni pohledu, který je posuzuje, formuje, hodnotí, oslavuje nebo zavrhuje. Tento pohled je jak pohled publika, tak pohled kolegů a kolegyň a definuje, jak má vypadat profesionální tanečník nebo tanečnice, je to pohled, který určuje, co je krásné, co je ošklivé, co je hodnotné a co ne. Přístup Banes zase zmocňuje tanečníky a tanečnice a hledá náznaky subverze i tam, kde na první pohled nejsou vidět, například v klasických baletech, kde jsou ženské role často stereotypně dualistické – světice vs femme fatale, čarodějnice. Pokud se oba přístupy (Daly a Banes) propojí, vytváří teoretický přístup, který nabádá ke kritickému čtení tanečních děl, ale zároveň zde zohledňuje taneční umění ve své jedinečnosti, jako pohybové médium, jež má vlastní jazyk a tím může „přepsat“ i stereotypně nastavené role.

Koncept mužského pohledu je používán pro interpretaci tanečních děl, v mé práci mě ovšem bude zajímat, jak se „mužský pohled“ projevuje v kontextu pracovních podmínek a příležitostí. Jaký vliv má na genderovou reprezentaci tanečnic a tanečníků? Především v komerčním tanečním prostředí lze vypozorovat tlak na konformitu k tradičním genderovým reprezentacím. Vzhled tanečnic je předem definován a očekáván, krása a svůdnost prodávají a make-up, perfektní účes a šaty zvýrazňující tělesné křivky se stávají v podstatě uniformou a známkou profesionality. Kostým je samozřejmě součástí uměleckého vyjádření, ale vlivem „mužského pohledu“, který lze v dominantní kultuře vnímat jako eurocentrický, je toto vyjádření limitováno do stereotypní představy o ženské kráse, která vylučuje nenormativní těla nebo způsoby sebevyjádření.

Na druhou stranu jsou tanečnice a taneční styly, které tradiční projevy ženské

sexuality zcela přijímají a vnímají ji jako projev síly, kontroly a zmocnění. Dobrým příkladem jsou například burleskní vystoupení, která jsou viděna jako umění erotiky, svůdnosti, ale i schopnosti ovládat publikum. Zároveň ovšem dochází k stereotypnímu vymezení ženské sexuality do obrazu femme fatale. Lze vnímat tyto projevy genderové reprezentace jako zmocňující nebo jde o vnitřní kolonizaci, kterou popisuje Millet (1998: 74), kdy je objektivizace ženského těla normalizována a předváděna jako síla?[22]Problémem vnitřní kolonizace je, že těmto tanečnicím odebírá agentnost i schopnost sebereflexe. Pro některé umělkyně může vyjadřování sexuality, ať již v jakékoliv podobě, dávat pocit zmocnění. Může jít o uměleckou nebo osobní volbu, která má v tanečním umění své místo. Jako problematické ale vnímám, že implicitní nebo explicitní sexualizace ženského těla je v mnoha tanečních stylech normou, a jiné způsoby vyjádření jsou tím omezeny. Nekonformní reprezentace může mít vliv na pracovní uplatnění. Jít proti proudu v prostředí, kde je již tak vysoká konkurence, vyžaduje odvahu, zajištěné příjmy nebo umělecký koncept, který na tanečním trhu najde uplatnění, což je ale riskantní. Představa kreativní svobody a možnosti sebevyjádření v taneční profesi tak naráží na překážku v podobě genderových stereotypů, což má nejen vliv na způsob reprezentací tanečnic a tanečníků, ale i na rozdělení pracovních pozic (tradičně mužský choreograf a tanečnice). A genderovou nerovnost lze nalézt i v historickém přehlížení množství ženských tanečnic, jejichž práce byla zneviditelněna, což bylo navíc umocněn rasistickým kontextem.[23]

Zde se teorie mužského pohledu a já zde přidávám eurocentrického, propojuje s konceptem autenticity a jeho diskriminačním potenciálem, který jsem popsala výše. Z autenticity se stala tržní komodita a tím dochází v rámci kapitalistického systému k jejímu vyprázdnění, protože v rámci soutěže, budování image a komodifikace sebe sama, do

[22] Tento rozpor je patrný i v rozhovoru s burleskní umělkyní Terézií Bělčákovou v časopisu Heroine (Patočková 2022: 30 - 34), která burlesku chápe jako prostor pro přijetí vlastního těla a vlastní sexuality, nicméně transformování těla a snaha dosáhnout nějakého ideálu krásy, tvoří značnou část rozhovoru a nelze se ubránit dojmu, že přijetí je podmíněné úpravou těla, které v přirozené podobě není dostačující. Tato proměna je kontextualizovná jako možnost každé ženy „dělat si se svým tělem, co chce“, ale zůstává otázkou, nakolik je snaha přiblížit se vysněnému ideálu poháněna imperativem ženské krásy.

[23] Příkladem jsou černošské ženy, jež měly vlastní stepařské taneční skupiny ve 20. a 30. letech 20. století. The Whitman Sisters byly ve své době velmi významnou profesionální skupinou, která zaměstnávala mnoho budoucích hvězd (Leonard Reed, Willie Bryant, Jeni LeGon), jedna ze sester Alice Whitman byla přezdívána „královnou stepu“ (Frank 1990: 119). Nicméně historické zmínky jsou o nich minimální, neexistují žádné nahrávky, protože vystoupení černošských žen nedostávala prostor ve filmu. Běžné bylo nedávat filmové kredity ženským choreografkám, například Marie Bryant, výborná tanečnice a zpěvačka, pracovala v Hollywoodu, choreografovala, učila herce a herečky, spolupracovala s významnými choreografy jako Gene Kelly, Hermes Pan nebo Jack Cole, ale tato její role není všeobecně známá a ve filmech není její jméno uvedeno. (Smith 1996: 72).

kterých se vpisuje mužský eurocentrický pohled, je autentické předem definováno a redefinováno daným kontextem a aspirující tanečník nebo tanečnice naplňuje předem vytvořené formy. To ale nebere pryč jeho nebo její schopnost tyto formy překročit, rozbít nebo předefinovat. Tuto schopnost reflexe a subverze vnímám jako součást uměleckého procesu a důležitý přínos. Pro účely mé práce vnímán teorii mužského pohledu nikoliv z psychoanalytické perspektivy, jak s ní pracuje Mulvey, ale v její, dalo by se říct, základnější podobě, kdy tento pohled symbolizuje dominantní diskurz definující, co je krásné a hodnotné. Vnímán jej jako kritický koncept, který umožňuje nasvěcovat dynamiky moci promítající se do tanečního umění a jeho pracovních podmínek.

3 Empirická část

3.1 Metodologie

K zodpovězení výzkumné otázky jsem se rozhodla pracovat s kvalitativními metodami, protože umožňují vhled do subjektivních zkušeností tanečnic a tanečníků s jejich profesí. Denzin a Lincoln poskytují tuto definici: „Kvalitativní badatelé a badatelky studují věci v jejich přirozeném prostředí a snaží se pochopit nebo interpretovat fenomény z hlediska významů, které jim lidé dávají.“ (Denzin, Lincoln 2018: 43). Ve své práci se pohybuji v rámci konstruktivistického paradigmatu, kdy získané poznání chápu jako konstrukce reality založené na interpretacích vlastních zkušeností zúčastněných a následné mé interpretaci zpracovaných dat (Guba, Lincoln 1994). Jde o „částečnou perspektivu“, formovanou specifickým kulturním, historickým a společenským kontextem (Haraway 1988: 583). Konkrétně budu pracovat s metodami autoetnografie a polostrukturovaných rozhovorů.

Pro způsob práce s kvalitativními metodami jsem se nechala inspirovat přístupem V. J. Janesick, která návrh výzkumu chápe podobně jako proces taneční tvorby a improvizace. (Janesick 2003 in Denzin, Lincoln 2018: 549). Paralelu s tancem jsem hledala během celého výzkumu, snažila jsem se použít taneční pracovní metody a uplatnit zkušenosti ze svého oboru. Konkrétně jsem například polostrukturované rozhovory vnímala podobně jako stepařskou improvizaci, která se odehrává v rámci určité hudební struktury, ale jinak je v ní volnost. Důležitým aspektem improvizace je schopnost naslouchat, dát prostor ostatním a být soustředěna na daný okamžik. To vše vytváří prostor pro sdílení a společnou tvorbu. Rozhovory tak pro mě byly prostorem pro improvizaci ve vymezené struktuře, kde je hlavním cílem možnost sebevyjádření a sdílení.

Proces analýzy dat mi zase připomínal tvorbu choreografie, kde člověk postupně přidává pohyby, opět se k nim vrací a upravuje je, hledá mezi nimi spojení, odstraňuje ty, které nefungují, nebo zcela předělává strukturu díla. Hledání tanečních referencí je podobné jako vracení se k teoretickým zdrojům výzkumu. Mým zvykem je finální choreografii znovu a znovu procházet, zaměřovat se na detaily a v případě nutnosti některé části stále přepracovávat. Jde o dlouhodobý proces a dílo je výsledkem neustálé reflexe, součástí procesu jsou pochyby i nedůvěra v sebe sama, podobně jako radost z nových

nápadů. Chápat analýzu jako paralelu k choreografické tvorbě mi pomáhalo organizovat si pracovní proces, ale také rozpoznávat situace, kdy se zdá, že nic nepřichází, kdy žádný pohyb, nebo v případě výzkumu, žádná věta nedávají smysl. V takových momentech jsem věděla, že je nutné pokračovat dál a brát to jako součást procesu.

3.1.1 Autoetnografie

Mým vstupním zdrojem jsou vlastní zkušenosti s profesí tanečnice, které se věnuji přes deset let. Mé zkušenosti, podobně jako u mnoha tanečnic a tanečníků, jsou rozložené do množství rolí – angažmá v tanečních skupinách, choreografování pro divadla, videoklipy a vlastní projekty, učení v soukromé taneční škole i státní akademii, účast na mezinárodních festivalech v roli studentky i lektorky, organizace workshopů. Byla jsem v roli organizátorky, která najímá umělce pro svou událost, i v roli tanečnice, jež je pro práci najata. Všechny tyto zkušenosti mi přinesly vhled do fungování sektoru, ve kterém se pohybuji. Je to nicméně vhled vymezený stylem, kterému se věnuji a mou vlastní identitou bílé české ženy.

Ke zpracování vlastních zkušeností jsem použila metodu autoetnografie, která „umožňuje výzkumnicím a výzkumníkům čerpat z vlastních zkušeností k pochopení určitého fenoménu nebo kultury“ (Méndez 2013: 280). Pro tyto účely jsem využila techniku retrospektivního deníku, abych mohla sesbírat veškeré vzpomínky, které se konkrétně týkaly profesních aspektů a dále své běžné deníky, které ale sloužily jen na doplnění, protože jsem si do nich nezapisovala všechny události spojené s prací nebo jsem měla období, kdy jsem nepsala vůbec, ale pomohly mi přiblížit mé postoje a motivace během vývoje mé kariéry.

Další technikou sběru dat byl rozhovor, kdy jsem sama sobě kladla otázky na základě hlavních okruhů polostrukturovaných rozhovorů. Rozhovor jsem nahrála, přepsala a zařadila jej mezi ostatní rozhovory.

Výhodou autoetnografie je snadný přístup ke zdrojům, jelikož badatelka nebo badatel čerpá přímo z vlastních zkušeností. Osobní vyprávění může přispět k lepšímu vhledu čtenářů a čtenářek do výzkumu, kteří*ré na jeho základě mohou reflektovat o své vlastní situaci. (Méndez 2013: 282). Přínos metody autoetnografie vnímám především v možnosti sebereflexe a využití mých zkušeností, zároveň jde pouze o jeden úhel pohledu, který je formován mou subjektivitou, není neutrální reprezentací tanečního sektoru.

3.1.2 Polostrukturované rozhovory

Jelikož mě zajímalo, jakým způsobem se konstruuje profesní identita tanečníků a tanečnic a jaké je subjektivní prožívání této profese, byla metoda polostrukturovaných rozhovorů vhodným nástrojem sběru dat, „protože umožňuje otevřeně se ptát na situační významy nebo motivace k akci, nebo sbírat každodenní teorie a interpretace sebe sama diferencovaným a otevřeným způsobem“ (Hopf 2004: 203). Cílem mé práce bylo pochopit motivace k vykonávání této profese, jakým způsobem jsou reflektovány pracovní podmínky, popřípadě jaké strategie jsou používány k vyrovnávání se s nimi. Proto jsem považovala za důležité nechat účastníky a účastnice odpovídat vlastními slovy, aby mohl zaznít jejich hlas, který v rámci veřejného prostoru není často slyšet. Z toho důvodu jsem se snažila o zachování hlasů tanečnic a tanečníků v přepisech rozhovorů.

Na podobu rozhovorů mělo vliv feministické tématizování moci, které popisuje Reinharz. Místo oddělených pozic badatelky a zkoumaných subjektů chápou feministické badatelky zúčastněné ve výzkumu jako partnery a partnerky (Reinharz 1992). Podle Ann Oakley nemá být vzniklý vztah založen na hierarchii a odstupu vůči zúčastněným ve snaze zachovat domnělou objektivitu, ale má jít o vzájemné sdílení informací, které vytváří prostor pro důvěru a intimitu a umožní spolehlivější sběr dat (Oakley 1981 in Letherby 2003: 83). Nicméně, tento přístup v sobě obsahuje potenciál pro zneužití a manipulaci a přes snahu o maximální rovnost mezi zúčastněnými výzkumu a badatelkou či badatelem, přetrvává fakt, že je to badatelka nebo badatel, kdo data analyzuje a interpretuje (Letherby 2003: 85). Pouhé sdílení informací o sobě tak neřeší problematiku moci ve výzkumu. Bylo pro mě důležité si mocenskou dynamiku neustále uvědomovat, provádět rozhovory i následnou analýzu s otevřeností, plnou soustředěností a respektem.

3.1.3 Výběr vzorku a zkoumaného prostředí

Svůj výzkum jsem zaměřila na systémy České republiky a Belgie, konkrétně Bruselu a vlámského regionu, jelikož Belgie je federací a jednotlivé regiony mají vysokou míru nezávislosti, bylo by příliš komplexní srovnávat ještě vlámský a valonský region.[24]

[24] Například problematika sociální podpory a jistot spadá pod federální vládu, ale zaměstnanost pod jednotlivými regiony. (About Belgium 2022). Regiony také mají samostatné rozpočty na podporu kultury. Konkrétně se tato situace projevila během koronavirové pandemie, kdy vlámská vláda vymezila finance na podporu kultury, tzv „kulturní prémie.“ Jednalo se o snadno dosažitelné granty například k organizovaní online koncertů. Díky tomu proběhlo během zimy 2020 a 2021 mnoho online akcí, které zaměstnaly nejen vystupující, ale také filmařský a technický personál. Podobné prémie ve valonské části nebyly

Rozhodla jsem se zaměřit na vlámský region a Brusel, protože zde mám sama více zkušeností a vlámštinu ovládám lépe než francouzštinu.

Na začátku svého výzkumu jsem váhala, zda se věnovat tanci všeobecně nebo se soustředit na určitý taneční styl. Zúžilo by to rozsah mého výzkumu a přineslo konkrétní data vypovídající o daném žánru. Nakonec jsem se rozhodla svůj výzkum nezužovat, protože mě zajímá tanec jako profese a rozdílnost stylů nemění skutečnost, že se daná osoba živí tancem. Je pravda, že můžeme najít rozdíly mezi tanečníky a tanečnicemi v angažmá a na volné noze, nicméně přes jiný druh smluvního nastavení pracovního vztahu je stále spojuje stejná profese. Důležitým faktorem, který ovlivnil mé rozhodnutí, byla právě tato roztříštěnost tance do jednotlivých stylů, která brání kolektivní snaze o zlepšení pracovních podmínek. Svým výzkumem jsem chtěla ukázat na propojenost tohoto sektoru, kde se tanečnice a tanečníci setkávají s podobnými dynamikami systému bez ohledu na styl, kterému se věnují.

Pro rozhovory jsem tedy oslovila tanečníky a tanečnice z různých tanečních stylů. Podmínkou bylo, že se tancem skutečně živí a nemají další zaměstnání mimo obor. Toto vymezení jsem udělala na základě vlastní zkušenosti, kdy v taneční škole, kde učím, jsem jedna z mála profesionálních tanečnic. Většina lektorů a lektorek má plný úvazek zcela v jiném oboru a tanec je pro ně intenzivním koníčkem, na kterém nejsou finančně závislí*é a často tak nemají vhled do fungování sektoru.

Celkem jsem provedla 13 rozhovorů. Jednou z komunikačních partnerek jsem byla já sama a tento rozhovor sloužil jako nástroj sběru dat v rámci metody autoetnografie. Sedm (i se mnou) komunikačních partnerek a partnerů žilo v Belgii, čtyři z nich byli*y z jiných zemí původu (Spojené státy americké, Austrálie, Jižní Korea a Česká republika). V České republice jsem provedla šest rozhovorů, pět zúčastněných mělo české občanství, jedna komunikační partnerka byla původem z Japonska. Tři z komunikačních partnerů byli muži (jeden žil v Belgii, dva v České republice), žen bylo deset, nejnižší věk byl 26, nejvyšší 56, většině zúčastněných bylo mezi 30 a 40 lety.

3.1.4 Techniky sběru dat

K rozhovorům jsem oslovila nejdříve kolegyně a kolegy z blízkého okolí. Byl to pro mě způsob, jak si metodu polostrukturovaných rozhovorů vyzkoušet v kontaktu s lidmi, které již znám. Další osoby jsem kontaktovala na základě jejich publikační činnosti, která

souvisela s tématem mé práce, nebo na základě zhlédnutého představení. Několik kontaktů jsem získala přes své známé překvapivě mimo taneční profesi.

Rozhovory probíhaly na místech, která vyhovovala účastnicím a účastníkům. Jeden proběhl v kavárně, tři v pracovních prostorech, dva u mě doma, pět online a jeden v kuchyni při škrábání brambor na večeři pro účastníky tanečního kempu, což dobře vystihovalo množství rolí, které daný člověk, tanečník a jeden z organizátorů celé akce, musel zastat. Rozhovory probíhaly v češtině, vlámštině nebo angličtině a se svolením zúčastněných jsem je nahrávala na diktafon. Jeden rozhovor proběhl na žádost komunikační partnerky písemnou formou. K rozhovorům jsem si připravila okruhy témat a jednotlivé otázky k nim. Tuto strukturu jsem si znovu sepsala před každým rozhovorem, což mi dalo možnost reflektovat nad otázkami a mentálně se připravit. Díky tomu jsem mohla plně poslouchat, reagovat a volně měnit pořadí otázek nebo okruhů témat podle toho, kam se rozhovor ubíral. Teprve ke konci rozhovorů jsem si z poznámek zkontrolovala, zda jsem na něco nezapomněla. Součástí přípravy bylo také hledání dostupných informací o kariéře zúčastněných, které jsem dříve neznala. V případě publikační činnosti jsem se snažila přečíst několik jejich textů nebo se podívat na představení. Myslím, že moje znalost jejich práce mi umožnila dostat se hlouběji do určitých témat nebo klást otázky, které by mě jinak nenapadly. K přepisu rozhovorů jsem použila tři různé programy – Otter pro rozhovory v angličtině, Happy Scribe pro vlámštinu, Word Dictation pro češtinu nebo jsem rozhovory přepisovala ručně. Rozhovory jsem přepisovala v mluvené podobě, aby byl zachován hlas a styl projevu dané osoby. Protože je ve vlámštině i angličtině například slovo danser/dancer genderově neutrální, ale český překlad automaticky označuje gender osoby, rozhodla jsem se při překládání rozhovorů do češtiny generické maskulinum nepoužívat a vždy uvádět oba tvary tanečnice a tanečník. Rozhovory, které proběhly v češtině a bylo v nich používáno generické maskulinum, jsem neměnila. Uvědomovala jsem si, že tím zasahuji do překladu a rozhovory provedené v Belgii mohou budit dojem větší genderové uvědomělosti, ačkoliv to tak nemusí být, ale na druhou stranu mi překlad pomocí generického maskulina u slov, která jsou v jiném jazyce genderově neutrální, připadal jako zneviditelňování práce žen a jejich zastoupení v sektoru.

K doplnění metody autoetnografie jsem se rozhodla zaujmout roli jedné z komunikačních partnerek a udělat rozhovor sama se sebou. Původní záměr odpovědět na otázky písemně jsem zavrhla a rozhodla jsem se pro nahrání otázek a odpovědí, protože

jsem chtěla simulovat situaci rozhovorů a umožnit i sobě volný proud myšlenek. Myslím, že tento postup mi umožnil do jisté míry vystoupit z role badatelky a sdílet moje zkušenosti a názory na taneční povolání, ačkoliv naprosté oproštění nebylo možné, protože oproti ostatním komunikačním partnerkám a partnerům jsem samozřejmě měla v povědomí teoretické koncepty, se kterými zde pracuji a také názory a zkušenosti, které se objevily v ostatních rozhovorech.

Na začátku výzkumu jsem si založila deník, kam jsem si zapisovala pozorování nebo témata a pojmy z teoretické literatury. Při čtení knih jsem si zapsala stránku a pojem, větu nebo krátké vysvětlení o čem stránka pojednává. Především pro práci s literaturou se mi deník osvědčil, protože mi umožnil snadné dohledávání informací. Takto jsem s deníkem pracovala, pokud jsem četla tištěné knihy, z on-line knih nebo článků jsem se stejným způsobem dělala poznámky na počítači. Dále jsem si do deníku zaznamenávala poznámky z webinářů, ze zhlédnutých vystoupení, z vlastních pracovních setkání, cokoliv, co tématicky souviselo s tématem mé práce.

Dále jsem si založila retrospektivní deník, kam jsem si zapisovala moje pracovní zkušenosti, začátky mé kariéry, situace, kdy jsem měla pocit, že jsem nebyla placena férově, netransparentní vyjednávání pracovních podmínek, nerovné zacházení na základě genderu, formy genderovaných reprezentací, které jsem v rámci vystoupení zažila atd. Tento deník jsem pak doplnila výpisky z deníků, jenž jsem si během své kariéry psala, nicméně jsem v nich nenašla mnoho zápisků věnujících se přímo práci.

Koronavirová opatření pro mě byla v určitých situacích výhodou, protože se mnoho akcí přesunulo do online prostoru a mně to umožnilo zúčastnit se webinářů a diskuzí, které by pro mě jinak byly nedostupné z důvodu času nebo lokace.

3.1.5 Pozicionalita

Problematiku vlastní pozicionality jsem vnímala na několika úrovních. Pracovala jsem s vlastními zkušenostmi, ale zároveň jsem si byla vědoma, že reflektují pouze určitou část velmi heterogenního tanečního sektoru a má pozorování jsou ovlivněna mojí subjektivitou formovanou specifickým kontextem.

Jako sama profesionální tanečnice jsem měla vhled do oboru, ale zároveň pro mě bylo téma velmi blízké a sdílení vlastních zkušeností a jejich reflexe může být konfrontující nebo vyvolávat pocit zranitelnosti. Z tohoto důvodu jsem metodu

autoetnografie vnímala také jako nástroj, jež mi umožňoval hlubší vhled do mého prožívání a díky tomu byl vhodným doplňkem metody polostrukturovaných rozhovorů. Reflektování mých zkušeností a postojů mi pomáhalo k otevřenějšímu naslouchání ostatních a umožňovalo mi to rozpoznávat emoce, které během výzkumu vyplouvaly na povrch a také rozdílné postoje k problematikám spojených s tancem. Zde jsem vycházela z dynamické objektivity Keller, kdy zkoumaná oblast a aktéři v něm nejsou pasivními objekty výzkumu stojící mimo svět výzkumnice. „V tomto není dynamická objektivita nepodobná empatii, formě poznání jiných lidí, jenž čerpá výslovně ze společných pocitů a zkušeností, aby bylo možné obohatit naše porozumění druhým.“ (Keller 1985: 117). Keller poukazuje na propojenost všech aktérů a aktérek. Zároveň tvrdí, že na cestě za poznáním se potkává snaha oddělit se od předmětu výzkumu a potřeba „dostatečné sebejistoty, aby bylo možné tolerovat rozdíly a kontinuity“ (Keller 1985: 118). Haraway pak definuje feministickou objektivitu jako propojenou s určitou lokalitou, historickým obdobím, vyprodukovanou tělem, které je společensky a kulturně situováno (Haraway 1988: 583). Uvědomění si vlastní pozicionality je důležitým aspektem výzkumu, jehož reflexe je nutná ve všech výzkumných krocích a zároveň může přispět k hlubšímu porozumění během provádění rozhovorů.

3.1.6 Intersekcionalita

Teorie intersekcionality upozorňuje na křížení nerovností a spolupůsobení mocenských hierarchií. Pojem „intersekcionalita“ použila Kimberly Crenshaw v právnickém kontextu jako metaforu pro vyjádření žitých situací černošských žen, které byly diskriminovány na základě genderu a „rasy“, nicméně křížení os nerovností na základě „rasy“, třídy, genderu, sexuality, etnicity, postižení se v teoriích, publikacích a aktivismu barevných žen objevuje již před objevením tohoto pojmu.[25] (McBride, Hebson, Holgate 2015: 332).

V rámci mé práce pracuji s intersekcionální perspektivou jako s aspektem pozicionality a uvědomění si situovanosti mé zkušenosti s taneční profesí. Anne McBride, Gail Hebson a Jane Holgate zahrnují intersekcionalitu do metodologie a popisují ji jako citlivost vůči odlišnostem nejen mezi kategoriemi ale také v jejich rámci. Podle nich lze intersekcionalitu „...považovat za metodologické varování před přílišným zobecňováním“ (McBride, Hebson, Holgate 2015: 334). Vzhledem k mezinárodnímu

[25] Například Combahee River Collective (1978) nebo texty v antologii This Bridge Called My Back (2015).

charakteru taneční profese bylo pro mě důležité nepřehlédnout zkušenosti tanečníků a tanečnic různých etnicit, podobně jako vliv mocenských struktur a hierarchií na vývoj taneční profese a na tanečnice a tanečníky samotné.

3.1.7 Etika výzkumu

Metoda autoetnografie přináší etická dilemata, kdy autorka nebo autor sdílí informace o lidech, kteří jsou součástí výzkumného pole. Získat od všech informovaný souhlas není v závislosti na velikosti výzkumu vždy možné, a i se souhlasem zůstává výzkumnice nebo výzkumník stále v nejisté pozici, protože sdílí svůj úhel pohledu, a ten se může lišit od lidí, kteří jsou ve vyprávění zahrnuti. Základním pravidlem je „neublížit“, ale praktické kroky, jak toho dosáhnout, sepsány nejsou. (Méndez 2013: 283) Ellis autoetnografii definuje jako etickou praxi (Ellis 2007: 26). Úkolem badatelky a badatele je usilovat o upřímnost a otevřenost a neustále zpětně reflektovat svou pozici. „Dělání autoetnografie zahrnuje pohyb tam a zpět mezi prožíváním a zkoumání svého zranitelného já a pozorováním a odhalováním širšího kontextu této zkušenosti.“ (Ellis 2007: 14) Koncept autoetnografie jako etické praxe jsem se snažila inkorporovat do výzkumu a zároveň sdílet mé zkušenosti takovým způsobem, aby nepoškodily kolegyně a kolegy v sektoru.

K zajištění anonymity byla všechna jména komunikačních partnerek a partnerů změněna a vzhledem k malým komunitám, ve kterých se tanečnice a tanečníci pohybují v rámci jednotlivých stylů, jsem se rozhodla neuvádět ani bližší údaje jako přesný věk, působiště a pokud to nebylo nutné ani styl tance, kterému se věnují, aby výzkum nemohl ohrozit jejich kariéry. Styl tance jsem uvedla pouze na místech, kde to kontext citace rozhovoru vyžadoval. Můj vlastní rozhovor nebyl anonymizován a je označen jako „Bára“. Účastníci a účastnice výzkumu podepsali*y informovaný souhlas (kopii v češtině a angličtině přikládám do příloh), který je seznamoval s předmětem zkoumání a informoval je, že kdykoliv během procesu bádání mohou odmítnout svou účast.

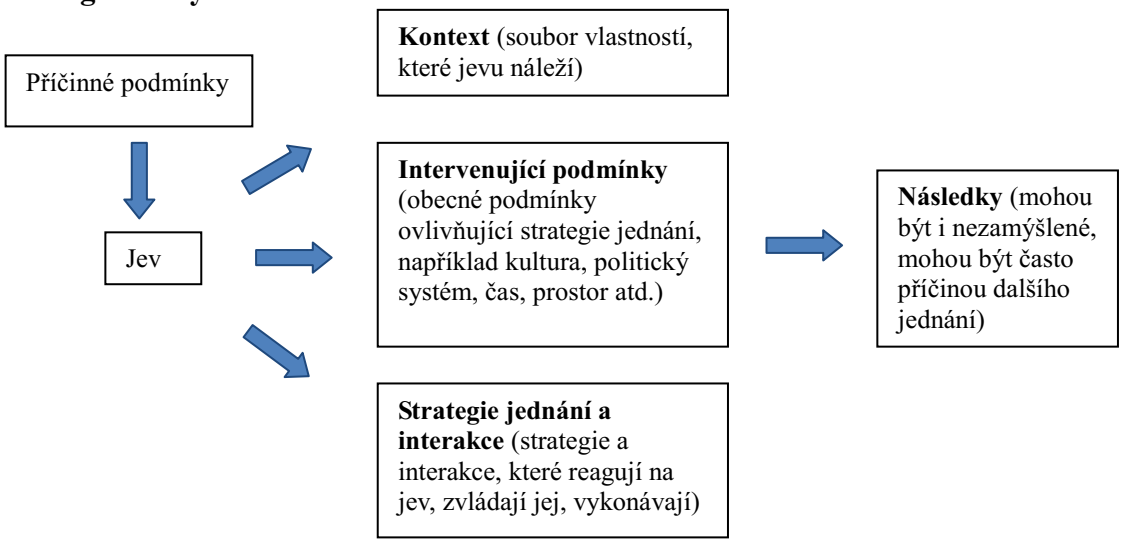
3.1.8 Metody analýzy dat

K analýze dat jsem použila zakotvenou teorii, která se skládá ze tří typů kódování - otevřené kódování, axiální kódování a selektivní kódování. Otevřené kódování je procesem kategorizace dat, kdy dochází k definování jevů, porovnávání jejich podobností a rozdílů. Součástí tohoto procesu je kladení otázek, ptáme se, co pozorované jevy reprezentují a těmto významům přidělíme pojmy. Podobné jevy přiřazujeme ke stejným pojmům a pojmy

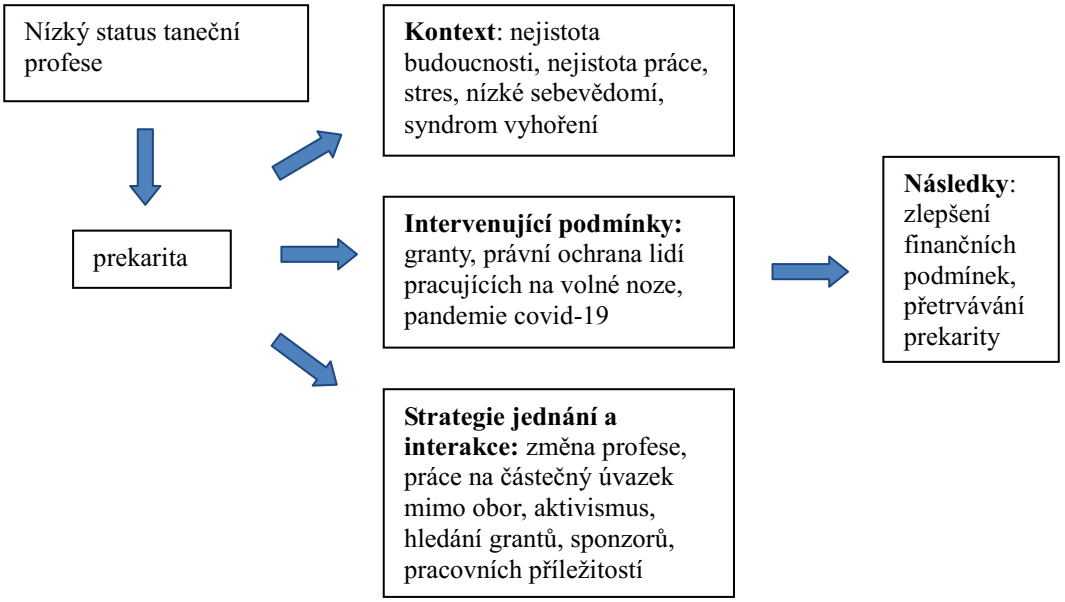
roztřídíme do kategorií „pojmy jsou seskupovány do vyššího řádu – pod abstraktnější pojem nazývaný kategorie”(Strauss, Corbin 1999: 42)

U axiálního kódování se hledají spojení mezi kategoriemi. Corbin a Strauss v tomto kroku představují paradigmatický model, který umožní opět pomocí kladení otázek, rozšířit vlastnosti kategorií, k těmto vlastnostem přiřadit dimenze, které je dále přiblíží a najít mezi kategoriemi spojitost (Strauss, Corbin 1999: 72). Pro lepší pochopení jsem si paradigmatický model zaznamenala.

Paradigmatický model



Zde uvádím příklad, jak jsem s paradigmatickým modelem pracovala. Příklad je pouze přehledový, neuvádím proto celý seznam subkategorií a vlastností jevu.



Axiální kódování je kombinací induktivního a deduktivního myšlení, kdy na základě jevů formulujeme výroky a ty neustále zpětně ověřujeme na základě dat nebo hledáme, zda se předem formulované vlastnosti a spojení skutečně v datech objevují. „Pojmy a vztahy, k nimž dojdeme dedukcí, je třeba neustále ověřovat podle skutečných údajů. Zpočátku je považujeme za provizorní, a pokud je údaje nepotvrdí, zavrhneme je.“ (Strauss, Corbin 1999: 82). Axiální a otevřené kódování nejsou dva oddělené kroky, ale dochází k jejich prolínání a k neustálému pohybu mezi nimi. (Strauss, Corbin 1999: 71).

Posledním krokem je selektivní kódování, jehož cílem je formulovat teorii daného jevu. Na základě nasbíraných dat a předchozího kódování si vymezíme kostru příběhu, která nám umožní vymezit centrální kategorii výzkumu a poté opět pomocí paradigmatického modelu hledáme spojení mezi centrální kategorií a dalšími hlavními kategoriemi. Spojení mezi centrální kategorií a hlavními kategoriemi se zpětně kontroluje na základě dat, popřípadě dochází k doplnění potřebných dat. Podobně jako u axiálního kódování, i zde dochází k přeskakování a prolínání jednotlivých kroků selektivního kódování. (Strauss, Corbin 1999: 87).

Pro analýzu jsem si vytvořila několik hlavních kategorií, které jsem od sebe barevně odlišila, například kategorie „gender“ byla zeleně, kategorie „autenticita“ červeně atd. Data jsem si zorganizovala do kartiček, kam jsem si pod hlavní kategorie vypisovala výroky komunikačních partnerek a partnerů, kdo je řekl a na které stránce je najdu. Části v rozhovorech, které se daným kategoriím věnovaly, jsem si také barevně odlišila, což mi usnadnilo vyhledávání v textu a vracení se k výrokům při selektivním kódování. Při analýze jsem pracovala s myšlenkovými mapami, kde jsem si hlavní kategorie rozdělila do podkategorií a sledovala, jak se ovlivňují, jaké jsou mezi nimi vztahy a souvislosti. Celý proces se tak skládal z pohybu mezi hlavními kategoriemi na kartičkách, z hledání souvislostí, opakovaného pročítání rozhovorů, kreslení myšlenkových map, třídění do textu a formulování výroků.

3.2 Analýza a interpretace dat

Následující část práce je strukturována podobně jako část teoretická a na základě provedených rozhovorů a mých vlastních zkušeností nahlíží, jakým způsobem je taneční profese prožívána a chápána tanečnicemi a tanečníky. Hlavní pozornost je zaměřena na romantizaci taneční práce a vliv genderu na pracovní příležitosti.

3.2.1 Aspirační charakter taneční profese

Aspirační práce je, podle definice Brooke Erin Duffy, kreativní práce orientovaná na budoucnost (Duffy 2016: 443). Vyznačuje se sbíráním zkušeností, navazováním kontaktů, investováním do svých schopností v naději, že takto vynaložený čas a energie přinesou pracovní nabídky, vysněné angažmá nebo zajímavé formy spolupráce. Znamená to následovat svůj sen a doufat, že se vyplní, přičemž příběhy osob, které uspěly, budí dojem, že odhodlání a tvrdá práce umožní těm, kteří*ré se odvážili*y jít za svým snem, jeho splnění. Realita aspirační práce ale může být náročná, prekérní či dokonce neudržitelná. Následující kapitola popisuje, jaká je realita taneční profese z pohledu tanečnic a tanečníků, které*ří souhlasily*i s účastí v tomto výzkumu, a co to znamená jít za svým tanečním snem.

3.2.1.1 Tým jednoho člověka

Brooke Erin Duffy termínem „tým jednoho člověka“ popisuje situace aspirujících blogerek, které si k vykonávání své vysněné práce musí osvojit mnoho pracovních rolí a úspěšně je kombinovat, aby mohly doufat ve zpeněžení vykonané práce. (Duffy 2016: 213). Podobně v tanci je nutné přestupovat z role do role, které mohou být velmi odlišné - od choreografování, vystupování v divadle nebo na firemních večírcích, učení, trénování a udržování fyzické síly, veškeré administrativní práce jako posílání faktur, psaní grantových žádostí a shánění financí na projekty, až po nezbytnou přítomnost na sociálních sítích a udržování vlastního profilu. Zatímco ve větších produkcích pracuje na těchto úkolech několik lidí, většina tanečníků a tanečnic přechází z role do role nebo je vykonávají najednou.

Když jsem se zeptala Mirky, co všechno její práce obnáší, zmínila přípravy lekcí, učení, práci s hudbou a tvorbu choreografií. Během rozhovoru jsme ovšem narazily na to,

že její profese vyžaduje ještě další hodiny práce mimo studio.

„Řešíš maily, kdy ti rodiče píšou nebo lidi píšou: chci chodit k tobě tam a tam, kde mám koupit boty, kdy mám přijít, kam to mám zaplatit, ale tím, že učím vždycky pod nějakým studiem, tak mě se ta administrativa vlastně tolik netýká, pokud to není třeba, že řeším lidi na soukromý lekce.(...) Potom ještě nějaký P.R. řekněme, abych si vůbec zpropagovala sama sebe jako lektora, nebo nějaký vystoupení třeba, takže vlastně ještě tady to zabírá dost času (...) Nějaké sebevzdělávání. Ježdění na workshopy (...) Do té administrativy spadá, že každý měsíc fakturuješ každé škole zvlášť, každé představení zvlášť. Vlastně, když se nad tím jako zamyslíš, tak jo, tak to má docela dost věcí, co všechno musíš dělat.“ (Mirka)

*„Myslím, že ti nejúspěšnější tanečníci a tanečnice, nebo ještě u tanečníků a tanečnic dobrý, ale určitě u choreografů a choreografek – ti nejúspěšnější jsou ti*y, kteří*ré mají určitý podnikatelský smysl. A tady nejde jenom o administrativu, ale také o navazování kontaktů, jít za správnými lidmi, navázat správný druh kontaktu, být na správném místě. Jde vidět, že umělci a umělkyně, kteří*ré to tolik neumí, tam je to složité. Je to škoda, ale to je realita, to je jasně vidět.“* (Lien)

Lien zde vykresluje typ umělkyně nebo umělce, který se dostává do popředí. Jak jsem popisovala v kapitole věnující se autenticitě, v taneční profesi lze detekovat něco jako profesní autenticitu, tedy soubor vlastností a chování, který se od daných profesionálů či profesionálek v sektoru očekává, přičemž tento autentický obraz je s časem proměnlivý, jak ukazuje sama Lien.

*„Umělecký génius, který se musí věnovat pouze svému umění a nechá ostatní, aby dělali ten zbytek, ještě existuje, ale je na konci své kariéry. Ti mladí*é si to už nemohou dovolit, bohužel.“* (Lien)

Narůstající věk může mít vliv na vykonávání různých rolí. Rory je tanečník, lektor, vede vlastní studio a produkuje představení. Tyto rozdílné role se mu během kariéry dařilo kombinovat, ale s přibývajícím věkem začíná pociťovat jistá omezení.

„Teď s různými zraněními a s uvědoměním si svého těla a jeho problémů se cítím limitovaný, takže teď tam konflikt mezi těmi rolemi je. Jestliže chceš, abych udělal vystoupení, nemůžeš mě žádat o to, abych učil víc než dvě lekce. I když je to jen malé hostující vystoupení v tělocvičně na pět minut. Pokud mi dáš tři lekce, neuvidíš mě na těch

pět minut, protože omezuji, jak moc se můžu rozcvičovat a zase protahovat. Fyzicky mám omezení, ale emocionálně necítím, že je tam konflikt.“ (Rory)

3.2.1.2 Důležitost být vidět

Integrální součástí taneční práce je nutnost být vidět. Znamená to ukazovat se v tanečním sektoru, navazovat kontakty, mluvit o svých projektech a také sdílet na sociálních sítích. Brooke Erin Duffy cituje Nancy Baym, která navazování kontaktů a propagování sebe sama označuje termínem „vztahová práce“, bez které je získání pracovních příležitostí v podstatě nemožné. (Baym 2015 in Duffy 2017: 72). Jedná se o formu „ne tak docela volného času“ (Duffy 2017: 80), odehrávajícího se v podobně neformálních prostředích jako kavárny po vystoupení, během festivalů či doma u počítače. Komunikační partnerky a partneři mého výzkumu se shodly*i, že tato součást profese je velmi důležitá pro získávání pracovních nabídek.

„To bylo tak, že tam jsem poznal někoho, tady na tom jobu jsem poznal někoho, v divadle jsem poznal někoho a najednou jsem měl spoustu lidí a ti si mě začali všímat a ti si mě začali zvát a pak jako hodně přes sociální sítě. Tam nejvíc práce přes sociální sítě mám takhle učení, protože ty taneční skupiny vidí ty videa a pozvou si mě pak na soustředění nebo na nějaké workshopy.“ (Hynek)

„Zviditelnění online nebo zviditelnění na akcích, soutěžích a v důsledku toho online je v naší komunitě jednou z hlavních cest k získání pracovních míst.“ (Sally)

Zviditelnit se s sebou nese určitou formu tlaku, kdy tanečnice nebo tanečník ví, že navazování kontaktů nebo vyhrání soutěže může podstatně ovlivnit jejich pracovní příležitosti a stává se svým druhem vystoupením, ve kterém prezentují sebe.

*„A můžeš to mít s promotéry, můžeš to mít s choreografy, setkáváš se s nimi a vždycky trochu očekáváš, že když se jim budeš líbit, můžeš s nimi pracovat. Nesnáším být v takové pozici, a přesto se v ní stále často nacházím. Jako že, možná mi můžeš něco dát, možná mě někam dostaneš a tak je velmi těžké být přirozená a sama sebou. To je pro mě docela složité, protože si opravdu myslím, že to stojí na tom, že prostě máš ráda toho člověka, víc než na schopnostech. Jo, můžeš být dobrá tanečnice, ale tolik lidí je dobrých. To není problém. Je to zvláštní, protože si myslím, že lidi tak tvrdě trénují, aby se staly*i dobrými tanečnicemi a tanečníky. A myslím, že vám to pomůže, ale není to podle mě to jediné, na čem záleží.“* (Sanne)

„Myslím, že to tolik nezávisí na vašich tanečních schopnostech. Můžete mít skvělý trénink, skvělou techniku, ale pokud ji nedokážete prodat, pokud ji nedokážete přijít ukázat a prostě se dál propagovat, nikdo si nebude pamatovat, že jste měli skvělé vystoupení, protože to rychle přejde.“ (Bára)

Sally měla potíže zúčastnit se soutěží a získávat práci tímto způsobem. Tlak spojený se soutěžením narážel na její nedostatek sebejistoty, což chápala jako překážku v úspěchu.
„Nezapadala jsem do toho proudu zveřejňování videí na internetu, účasti ve všech soutěžích, mít určitý vzhled, a tím mít úspěch. A určitě bych mohla spadnout do pasti obviňování druhých lidí a nepřijímat zodpovědnost za sebe. Myslím, že si do soutěží a podobných věcí přenáším určitý druh nejistoty, takže nemusím být nutně tak upřímná, když jsem v nich. Nebo jsem v minulosti nebyla. Když máš pocit, že musíš něco udělat, a pak se při tom soudíš, jdeš tam, nevyjádříš se upřímně, tak to nedopadne dobře. Určitě i já mám podíl na tom, že ta cesta nebyla pro mě.“ (Sally)

Pandemie covidu-19 ukázala na strach ze ztráty příležitostí v důsledku neviditelnosti, která pak zvyšuje ochotu přijímat špatné podmínky.
„Bohužel v tom tanci je to tak, v té panice, že možná nebudou moct tancovat, tak tancují klidně zadarmo, protože zpátky se bojí, že někdo jim to místo zase sebere, že nebyly slyšet, nebyly vidět, nebyli na konkurzech. Takže tady je to zase takové opačné, že jsou rádi, že tancují a budou tancovat klidně zadarmo a ještě si to dotovat sami.“ (Anežka)

Ačkoliv je navazování kontaktů důležité, často se objevovalo, že komunikační partnerky a partneři nemají pocit, že by v tom byly*i dobré*ří.
„A to [navazování kontaktů] *mi opravdu absolutně nejde. A nevadí mi, že nejsem dobrá. Jsem ve fázi, kdy se nepotřebuji tolik přemáhat, jako když je vám dvacet, tak prostě MAKÁTE! Když je vám třicet, tak nějak víte, co a jak a ve čtyřiceti je to jako ok, už jsem to dokázala. Myslím, že vím, kdo jsem, ale nebudu se ohýbat před kýmkoli – kvůli příležitostem. Nevadí mi, že nemám příliš široké kontakty.“* (Minji)

Sociální sítě hrají důležitou roli ve zviditelněné vlastní práce a fungují jako nástroj k udržování kontaktů.
„Teď jsme narazili na to, že hodně lidí funguje přes Instagram, takže musím – a já nejsem úplně člověk, který by na tom trávil dlouhý čas, ale zjistila jsem, že to funguje (...) Je to propagace tvé práce a nějaký připomínání těm lidem: ‚hele, furt tu jsem, furt něco dělám,

existuju'.“ (Mirka)

Vztah k sociálním sítím byl často dvojznačný, tanečníci a tanečnice vnímali*y, že jsou nástrojem zviditelněné práce, ale zároveň popisovali*y i negativní dopady přítomnosti na sociálních.

„Se sociálními médii mi to moc nejde, je to vztah lásky a nenávisti. Svým způsobem bych chtěla být takový člověk, který každý den píše příspěvky a dostává tisíce lajků, to by se mi líbilo. Ale zároveň se mi takový způsob života nelíbí a nelíbí se mi to, co generuje, a já se vlastně cítím zdravějším člověkem, když jsem mimo sociální sítě. Protože vlastně věnuji čas sobě a svému životu. A opravdu mám pocit, že mi odumírá mozek, když jsem na sociálních sítích, a často se pak cítím hůř než líp.“ (Sanne)

*„Sociální sítě nemám moc ráda. To, že tam musíte být, vystavovat se a že je tam to srovnávání. Srovnáváte sebe s ostatními. Myslím, že je to spojenou s mou nejistotou ohledně sebe sama, ale to je jiný příběh.“ (*Bára)

„Na sociálními sítích mám nějakou přítomnost, je to náhodné, není to konzistentní, někdy se to týká mé profese, někdy ne. Nesnáším Instagram, mám účet, nikdy jsem na něj nic nedal. Svým způsobem nic z toho nemám rád.“ (Rory)

Nicméně pro Roryho bylo důležité udržovat kontakty a sociální sítě byly jedním ze způsobů, jak to dělat.

„Ale kolem čtyřicítky, když se mi rozpadalo manželství a já jsem necestoval, lidé mi přestávali volat a přicházeli mladí lidé, kteří mě nahrazovali, přišel okamžik, kdy jsem si uvědomil, že jsem starý, kdy jsem měl pocit, že už neexistuji. Takže přišla existenciální krize typu: byl jsem všude a teď nejsem nikde. A tak je pro mě důležité udržovat kontakty s lidmi.“ (Rory)

Navazování kontaktů je součástí taneční práce, která vytváří sociální kapitál a v době sociálních sítí se k nim přidala i povinnost vytvářet svůj mediální obraz, přičemž jak ukazuje Duffy (2017), udržet si pozornost vyžaduje kontinuální sdílení a komunikaci. Platformy jako Instagram a Facebook se staly prostorem pro sdílení profesní identity, které je možné se věnovat kdekoliv a kdykoliv a vlastně být stále propojeni s prací. Problematice propojení práce s osobní identitou se budu podrobněji v kapitola 3.2.2.3 Práce jako identita.

3.2.1.3 Platba za výkon

Pro taneční profesi je typické, že honorář je spojen s výkonem, tedy vystoupením nebo učením, což ale často nepokrývá množství vynaložených hodin na činnosti s profesí spojené. Vydělí-li se honorář počtem skutečně odpracovaných hodin věnovaných vystoupení nebo přípravě lekce, výsledkem je často minimální hodinová sazba a někdy dokonce nižší, protože roky trénování a udržování těla v kondici započítávány nejsou. Právě udržování fyzické kondice a starost o tělo, aby vydrželo zkoušky, vystoupení, tréninky a učení, jsou často přehlíženým aspektem této profese.

*„Tanečník a tanečnice se musí udržovat ve formě a trénovat, jen aby byl*a ve formě. To je málokdy bráno v úvahu, u žádného klienta. Možná jenom, když jsi ve Vlámském baletu, v baletu ano, tam je trénink zahrnut ve smlouvě. U ostatních je to ještě nadstavba vedle práce."* (Lien)

Pro Hynka, který vystupuje v rámci divadelního i komerčního prostředí (sem mohou patřit reklamy, vystoupení na firemních večírcích, v televizních pořadech atd.) je důležité starat se o tělo, ale i o vzhled.

„Tak rozhodně, co je asi nejdůležitější pro nás tanečníky, je práce a starost o své tělo. To zahrnuje jak už posilování, stravu, zajímat se o to, co jíš, jak jíš, zároveň se zajímat o kosmetiku, obličej, o vzhled, aby jsme prostě vypadali dobře. ... já dělám vlastně oboje, i ten umělecký směr, i ten komerční směr a musím se o sebe vlastně pořád starat. Takže to bere strašně moc času, já když jsem se to učil, tak já prostě na těch začátcích jsem byl úplně vyčerpaný. A říkám to je jenom třeba tři hodiny ráno, než se někam dostanu a něco začnu dělat, než se dostanu ven". (Hynek)

Starost o tělo je také vkladem do budoucnosti. Při trénování choreografie tanečnice nebo tanečník opakuje stejné pohyby, které mohou být zaměřené jen na určitou část těla a způsobovat zde nadměrnou zátěž, což může vést k rozvoji svalové nerovnováhy a k následným zraněním. Trénink zaměřený na celé tělo a pravidelné konzultace na fyzioterapii jsou důležité k udržování tanečního těla ve formě a k prodloužení kariéry.

„Samozřejmě i proto se starám o to tělo, že fakt jako cvičím každý den, starám se o stravu, snažím se relaxovat, masáže a sauny a všechno. Mám doma takový wellnesko zároveň fitko a snažím se o to tělo starat tak, aby vydrželo co nejdéle." (Hynek)

Když jsem se Hynka ptala, jaké by pro něj byly ideální pracovní podmínky, zmínil právě

příspěvky ze strany státu na péči o tělo pro tanečníky a tanečnice a upozornil tak na situaci, kdy tato část práce je nadstavbou, kterou si musí sami*y zajišťovat a financovat. Jistota rozvoje dovedností byla jedním z bodů, pomocí kterých Standing (Standing 2018: 29) definuje prekarizovanou práci. Tato jistota pro mnoho tanečníků a tanečnic neexistuje. Jak jsem již psala výše, záleží na druhu angažmá, například v kamenných divadlech jsou tréninky a fyzioterapie součástí pracovní smlouvy, nicméně nemusí být adekvátní.

*„Máme zajištěná pouze čtyři místa týdně na fyzioterapii. Bylo by skvělé, kdybychom mohly*i mít víc.“* (Kaoru)

Pro spoustu tanečníků a tanečnic nicméně zajištěny nejsou a do rozvoje dovedností spadají vedle udržování kondice i vzdělávání se (učení se nových technik, zlepšování svých schopností), což je opět vynaložený čas a energie, které nejsou hrazené, nebo které musí tanečnice a tanečníci financovat z vlastních zdrojů.

Platbou za výkon dochází k zneviditelnění vykonávané práce, kdy vzniká dojem, že tanečník nebo tanečnice jsou placení adekvátně, a to vzhledem k délce vystoupení. To ale značně komplikuje vyjednávací pozici, jak popsala Mirka:

„*Když máš vystoupení a ty tam přece vystoupíš jenom s jednou tří minutovou choreografií, proč bychom ti za ni měli dávat nějakou částku peněz. Nebo, to se nám stalo, že jsme někde vystupovali a měli jsme ve smlouvě, že máme mít tři vystoupení a oni najednou přišli, že mají víc času, jestli tam nemůžeme dát další dvě navíc. Říkám ano, ale ty dvě navíc chceme zaplatit - ‚A proč? Vždyť už jste tady, vždyť už to umíte.'* [Mirka pokračuje:] *Mně přijde, že tady v Čechách, lidi nevidí tu práci za tím. Nevidí ty hodiny toho tréninku, ty hodiny toho vymýšlení. Toho, že to vůbec vymýšlíš, že ti kolikrát trvá dát dobrou choreografii dohromady několik hodin, že to není, že přijdeš a takhle* (luskne prsty) *to uděláš. Což je ten čas právě, který do toho investuješ bez nějakého honoráře, který by sis pak ale ráda vybrala na nějakém tom performance. Ale to už ty lidi, který si tě chtějí vybrat, tak oni už vidí jenom ty tři minuty (...) Vidí v tom jenom tu finální cenu za to, která jim občas přijde strašně moc. A ty jim strašně složitě vysvětluješ, že já jsem strávila deset hodin tím, že jsem se to učila a další věc – ty lidi nevidí ty roky před tím, kolik ty si investovala peněz do svýho vzdělání nebo do toho, že to vůbec umíš. To není, že se narodíš a umím tancovat, zaplaťte mi za to, ale ne moc, protože já jsem se s tím narodila přece, já to umím odjakživa.“ (*Mirka)

Mirka zde upozorňuje na naturalizaci tanečních schopností, které se pro okolí stávají

součástí těla a roky tréninku zůstávají skryty.

„Lidi si neuvědomují, tu práci, že když je ta show nebo něco, tak ta show trvá jenom tři minuty a oni si myslí, že za tři minuty nemůžete vydělat tolik peněz a vůbec si neuvědomují a to fakt jako někteří, fakt jim to nedocvakne, že ty strávíš několik dní, x hodin na tom sále, ten choreograf ještě x hodin k tomu navíc vymýšlením úplně všeho, to zabere milion času prostě, milion příprav, tady to strašný kvantum energie a času, jenom ty lidi vidí ten výsledek tři minuty, neuvědomují si, co je za tím a nechtějí to pak ohodnotit. Což je pak prostě blbý.“(Hynek)

Zneviditelnění práce vzniká i zkresleným pohledem okolí na taneční profesi a na to, co obnáší. Tanec je často chápán jako koníček a ne jako skutečná práce.

„S tím se jako občas setkám, že jako lidi se hodně ptají - Tím se dá uživit?“ (Hynek)

„Vnímá [okolí] *ji tak, že jsi trošku bohém, nevnímá to jako plnohodnotné zaměstnání, si myslím. Vnímá to tak, že se půl dne flákáš a půlku dne děláš něco, co tě baví, takže ti to částečně dost lidí i závidí, protože oni musí chodit do té práce, do který třeba nechtějí. Mezi tanečníky samozřejmě ta práce - všichni víme, jaká ta práce je, všichni se respektujeme, ale ta běžná veřejnost nebo lidi, který vůbec nemají s tímto světem, ať už jakýmkoliv uměleckým světem, ať už muzikant nebo tanečník nebo herec, nebo malíř, to je jedno, umělec jako takový, tak tě neberou moc, si myslím. Nebo berou, ale nevidí tu práci za tím, vidí jenom ten výsledek, který jim připadá - pff, to bych zvládla taky.“* (Mirka)

„Nemá to [tanec] *stejné charisma jako práce pro banku, abych tak řekla, v profesionalitě, v kariéře, v profesionálním přístupu.“* (Lien)

Uvedené příklady popisovaly pohled okolí, které nemusí mít vhled do taneční profese. Nicméně i v rámci sektoru, kde je časová náročnost zkoušení známá, dochází k zneviditelňování práce platbou za výkon. Zkoušky na vystoupení jsou často neplacené a to dokonce i v případě, kdy zkoušky na větší vystoupení trvají několik měsíců. Minji sdílela zkušenost se slavným belgickým choreografem, který jí z celkových pěti měsíců zkoušení nabídl pouze tři placené.

„Nabídl mi práci v jeho dalším díle – ‚budeme pracovat pět měsíců, zaplatím ti tři.' A byl tak pyšný! Byla jsem zmatená – ‚Měla bych ti poděkovat? Jsi tak pyšný.' Později jsem slyšela, že spoustu lidí tu práci vzalo bez zaplacení [zkoušek]. *Takže pro něj, z jeho pohledu bych měla ocenit, že mi nabídl ty tři měsíce. Ale já, protože jsem věděla, že to bude*

*velmi náročná práce a co – dva měsíce neplacené? Je to žádat příliš mnoho? A stejně dostanu minimální mzdu. Tak jsem to odmítla a myslím, že byl překvapený. Věděla jsem, že spousta tanečníků a tanečnic tu práci vzala, přestože nebyli*y placení*é, byli*y velmi hladoví*e* [po práci]. *Neměli bychom to dělat."* (Minji)

Neplacené zkoušení je také běžnou praxí v pražských muzikálech.
„V divadlech to funguje bohužel tak - pro nás tanečníky, neříkám pro všechny, protože ty hlavní role a celebrity, ty mají placený všechno, že jo, i když jdou na záchod podle mě. Ale pro nás je to tak, že dva měsíce až tři zkoušíš zadarmo, každý den a pak dostaneš zaplaceno až za vystoupení. To pak hraješ třeba čtyřikrát za měsíc, takže to máš - záleží na ceně, ale tady v Praze je průměrná cena za muzikál 1800 Kč. Což je naprosto směšný. Takže zkoušíš dva měsíce zdarma a pak dostaneš 1800 za představení. To je prostě blbý."(Hynek)

Problémem v těchto případech je slabá vyjednávací pozice tanečnic a tanečníků, kteří*ré mohou být snadno nahrazeni někým jiným, kdo, ve snaze se v sektoru prosadit a navázat kontakty, přijme práci i za velmi špatných podmínek. Právě zde se objevuje aspirační charakter práce, kdy daná osoba doufá, že vynaložená energie, čas a prostředky se v budoucnu vrátí, a zatím je ochotná pracovat za nízkou nebo žádnou mzdu. Na tuto skutečnost narazil Hynek, když si žádal o větší honorář za vystoupení v muzikálu.
„Tady v ČR ti vždycky řeknou - ‚no tak to vezme někdo jiný za ty stejný peníze'. Tak to bylo třeba v těch muzikálech, že jsem si řekl nějakou cenu a oni samozřejmě řekli - ‚ne, to je moc', ale za mnou už bylo deset ve frontě dalších, kteří to vzali za tu cenu, kterou oni nabídli, takže to je pro ně mnohem výhodnější." (Hynek)

V soukromých pražských muzikálových produkcích, ale i v Hudebním divadle Karlín (podporováno městem Praha), jsou pracovní podmínky horší[26] než v muzikálových produkcích v Brně, Plzni nebo Ostravě, které fungují jako příspěvkové organizace měst. Zde dostávají tanečnice a tanečníci za zkoušení zaplaceno a honoráře za vystoupení jsou vyšší. (Vašek 2021: 43-44). Z rozhovorů také vyšlo najevo, že se objevují taneční soubory, které hradí období zkoušek, například Dekkadancers a ojedinělým případem je taneční soubor Lenky Vagnerové (Lenka Vagnerová & Company), která své tanečníky a tanečnice

[26] Roman Vašek ve svém výzkumu Český tanec v datech uvádí, že v některých případech nejsou tanečníci a tanečnice v pražských muzikálech placeni ani za výkon, například pokud je představení pro sponzory, nebo jde o sérii veřejných generálních zkoušek. (Vašek 2021: 45).

přímo zaměstnává. I v Belgii jsou soubory současného tance, které zkoušky platí; jsou to především ty, které dostávají strukturální dotace. Nicméně pro mnoho tanečníků a tanečnic realitou stále zůstává, že zkoušení placené není.

3.2.1.4 Zneviditelnění práce formou zviditelnění

Brooke Erin Duffy upozornila na paradox pracovních nabídek slibujících zviditelnění, ale nikoliv mzdu (Duffy 2017: 164). Vykonaná práce zde není ohodnocena a má být chápána jako investice do budoucnosti. Nicméně skutečnost, že je normalizována situace, kdy práci není nutné finančně ohodnotit, ji v konečném důsledku zneviditelňuje. S nabídkami na tzv. promo vystoupení má zkušenosti většina lidí z tanečního sektoru a stává se vyjednávací strategií dokonce i organizací a firem, které rozpočty mají.

„S tím mám milion zkušeností – x lidí mi psalo, třeba na videoklip: ‚Hele uděláš choreografii, seženeš tanečníky a za promo?' To je úplně: Ne!" (Hynek)

„Měla jsem takové nabídky jako vystupovat ve tři ráno na festivalu za promo a možná z toho bude video, jako způsob platby – možná. A já jsem si říkala, kdo si bude pamatovat moje vystoupení ve tři ráno na festivalu, kde jsou ve tři ráno všichni opilí? A já se budu stresovat a týdny zkoušet. Nikdo si to pamatovat nebude a možná budu mít video. Tak to nefunguje, nemyslím si, že bych tímto způsobem kdy získala práci. Spíš je to přes osobní kontakty. Myslím, že to funguje spíš naopak, pokud děláš neplacená vystoupení, je to tvůj koníček. Ale samozřejmě, když člověk začíná, chce dělat všechno, být všude, všechno je zkušenost, všechno vidíš jako příležitost. A s věkem se dostaví deziluze a už nechceš tyhle nabídky brát."(Bára)

Vystoupení výměnou za zviditelnění se časem stává hranicí, za kterou tanečníci a tanečnice nechtějí jít, ale tento argument je používán také v situacích, kdy je rozpočet omezený. Dostanou zaplaceno, ale ne tolik, kolik odpovídá jejich minimu, jenomže nabídku nechtějí odmítnout, protože zviditelnění hraje svou roli. Může jít o velký festival, kde opravdu mohou navázat kontakty, nebo o spolupráci s choreografem nebo choreografkou, která bude dobře vypadat na jejich životopise.

„*Například ‚Theater aan Zee'* (Divadlo u moře)*, velký letní festival v Oostende, velmi velký festival, přijíždí tam hodně profesionálek a profesionálů, to je absolutně velká šance tam hrát, ale stále programují mladé umělce, velká příležitost atd. - za dobrovolnický poplatek za den. Promiň, ale to je podle mě strašné. Já pracuji v sektoru již 15 let a už tehdy mě to*

rozčilovalo, ale teď jde poznat, že to přece jenom mizí, protože víc a víc se ten sektor sám zasazuje za férové praktiky, spravedlivé mzdy, korektní práci a všechny organizace vlastně žádá, aby podepsali závazek ‚Fair Practice'[27] (Férová praxe) *a pak to musí taky dodržovat. Myslím, že to postupně mizí, ale je to opravdu velký problém."* (Lien)

Že debata o férových praktikách v Belgii probíhá, dokazuje i stížnost tanečníků a tanečnic, kteří se podíleli*y na natáčení nového videoklipu belgické popové hvězdy Stromae během ledna 2022. Honorář za zkoušení, kostýmové zkoušky a venkovní natáčení v teplotách kolem 0ºC, které trvalo pět dní, byl 150 euro. Společnost Abyssal, která produkci zajišťovala, komunikovala na poslední chvíli, tanečníci a tanečnice nevěděli*y dostatečně dopředu, kdy budou zkoušky, výška honoráře jim byla sdělena až po castingu a během natáčecích dní jim byly nabídnuty vafle jako ekvivalent stravy. (Carlot 2022). Oznámit takové podmínky až po castingu znamená, že lidé už investovali do projektu, prošli výběrovými koly – a v tomto momentě už se z projektu vystupuje hůř. A být v novém videoklipu mezinárodní hvězdy je kariérní příležitostí, videoklip bude mít mnoho zhlédnutí a tak argument zviditelnění hraje velkou roli. Tento příklad ukazuje, jak snadné je dostat se do vykořisťované pozice, ale skutečnost, že se kritika pracovních podmínek tanečnic a tanečníků dostala do hlavních belgických médií, naznačuje posun v pohledu na taneční práci a její ohodnocení.

3.2.1.5 Netransparentnost

Zranitelnost postavení tanečnic a tanečníků v sektoru dává silnější vyjednávací pozici organizacím, vedení divadel a produkčním firmám, pro které je snadné najmout někoho jiného, kdo s podmínkami souhlasit bude a nebude klást otázky.

Mnoho tanečníků a tanečnic se ocitá v situaci, kdy jsou během vyjednávání honoráře požádáni*y, aby vzali*y v potaz omezený rozpočet organizující strany a snížili*y svůj honorář, popřípadě jsou rovnou postaveni*y před fakt, že honorář je tolik a tolik. Aspirační charakter práce a chybějící ochranné mechanismy jako minimální výška honoráře ztěžují vyjednávací pozici tanečnic a tanečníků, které*ří nemají vhled do rozpočtů organizací a musí operovat na víře, že jim říkají pravdu nebo si osvojovat dobré

27 Fair Practice je iniciativa neziskové organizace Konzultace s uměleckými organizacemi (Overleg Kunstenorganisaties - oKo), která na svých webových stránkách „Juist is Juist" (Správně je správně) definuje férové pracovní praktiky v uměleckém sektoru v Belgii a uvádí seznam organizací, které se k nim zavázaly. (Juist is Juist, citováno 18. 4. 2022).

vyjednávací techniky. Tuto zkušenost mají především tanečnice a tanečníci na volné noze, které*ří vyjednávají podmínky pro každou pracovní příležitost zvlášť.

„Samozřejmě občas prostě, když vidíš, že máš job, který je za takový průměrný peníze od jednoho člověka a máš jich jako několik těch jobů od něho za průměrný peníze. Občas si řekneš: ‚hele, tohle je málo', on ti řekne: ‚no, ale víc to prostě nejde'. Ale pak vidíš, že si chodí v botách za 20 tisíc a bydlí v bytu na Pařížské, tak si říkáš dobrý, ty z toho máš průměrný prachy, ale on z toho má asi tak desetkrát tolik. Takže si pak říkáš, jestli je to správně nebo ne. Ale zase nevidíme do toho, kolik on si bere, což je jako pak škoda. To bych rád věděl." (Hynek)

„*Dostala jsem nabídku na vystoupení a otázku, jaký požaduji honorář. Zeptala jsem se, jaký je rozpočet a odpovědí bylo jedno slovo: ‚Základní' a návrh na 150 euro. Nevěděla jsem, zda si organizátor myslí, že mám přehled o rozpočtech všech kulturních akcí nebo mi rozpočet prostě nechce sdělit, abych souhlasila s jeho nabídkou.*" (Zápis z retrospektivního deníku)

Pro Sally je sdílení tance, který miluje, důležitou součástí jejího členství v dané taneční komunitě a z toho důvodu je otevřená diskuzi ohledně výšce honoráře. Zároveň upozorňuje, že touha tančit a zviditelnit se, může být silnější, než snaha chránit se před špatnými pracovními podmínkami, což oslabuje vyjednávací pozici.

„Jestliže někdo řekne ‚zviditelnění', tak to okamžitě neberu. Jestliže řeknou: ‚nemáme na to rozpočet', tak jsem otevřená vyjednávání, kvůli komunitě, ve které jsme. Často si myslím, že jestliže škola nebo někdo říkají, že nemají rozpočet, tak věřím, že říkají pravdu. Někdy neříkají a většinou dokážeš říct kdy. Takže jsem otevřená diskusi, protože miluji to, co dělám a chci, aby to mohli dělat i jiní lidé. Ale myslím, že musíš znát svoje limity a poznat, kde jsou, může vyžadovat čas a praxi. Někteří lidé se pravděpodobně nechrání, jak by měli, protože zoufale touží po možnosti vystoupit a po zviditelnění." (Sally)

Netransparentnost se objevuje nejen ve vyjednávání honoráře, ale také v nejasném definování obsahu práce. Rory měl zkušenosti z workshopů, kde bylo očekáváno, že se po celodenním učení bude účastnit večerních akcí a vystupovat na nich, aniž by tato práce byla nějak ohodnocena.

„V případech, kdy to nebylo uvedeno, jsem měl pocit, že jsem nějakým způsobem využíván. Tyhle situace tě rozčílí, kdy máš pocit, že je to jenom očekávání. Očekává se, že budeš

tancovat na té akci a na tamté akci a na další akci celou noc, ale není za to honorář.“ (Rory)

Všechny uvedené příklady se týkají tanečnic a tanečníků na volné noze, nicméně podobnou netransparentností lze nazvat také najímání externích tanečníků jako OSVČ některými divadly v České republice místo uzavírání zaměstnaneckých smluv. Argumentem je nedostatek finančních prostředků divadel, nicméně tento trend se objevuje napříč pracovním trhem v různých oborech[28], protože je pro zaměstnavatele výhodnější. Takto zaměstnaná osoba ale nenabývá nároků ani ochran zaměstnance nebo zaměstnankyně. Bránit se je těžké, protože danou pozici i za takových podmínek vezme někdo jiný.

Situace se ještě komplikuje v sektoru, kde se mnoho pracovních nabídek tvoří přes známosti, protože zaměstnavatelem nebo zaměstnavatelkou může být kolegyně, kolega nebo dokonce někdo z okruhu přátel. Tato neformálnost vztahů činí vyjednávání těžší, protože dochází k míchání pracovních a osobních sfér a snaha chtít být řádně zaplacen*a se střetává s touhou vyjít vstříc.

„Někdy mám zkušenost, především tady v Belgii, že pracuji za méně, než bych měla, protože je to pro známé nebo pro lidi, které mám ráda, ale to je tím, kde žiji, nikoliv specificky Belgií. Jestliže ti záleží na tom, co děláš, pak chceš – když si myslíš, že jsi vhodná osoba pro tu konkrétní práci, pak je těžké říct ne, protože když je to kamarád nebo kamarádka, tak chceš pro ně nebo s nimi pracovat, pak děláš ústupky.“ (Sally)

Zápis z mého deníku z května 2014 popisuje akci organizovanou mými známými, na které jsme měly vystoupení s taneční skupinou, pro kterou jsem vytvořila choreografii.

„*Jen musím vymyslet, jak s těmito choreografiemi vystupovat a dostat za to zaplaceno. Včera jsme si musely koupit i ten blbý vstupní lístek. To mě nenapadlo, když jsem se jich ptala, jestli bude možné tam vystoupit. Příště si na to dám pozor, tohle bylo naposled.*“

O stejné události jsem psala také v retrospektivním deníku. Tento výňatek ukazuje zpětnou reflexi situace: „*Dnes bych odešla. Moje důvěřivost, že tito kolegové, které dlouho znám, nás do takové situaci nikdy nepostaví, mě chytla zcela nepřipravenou.“*

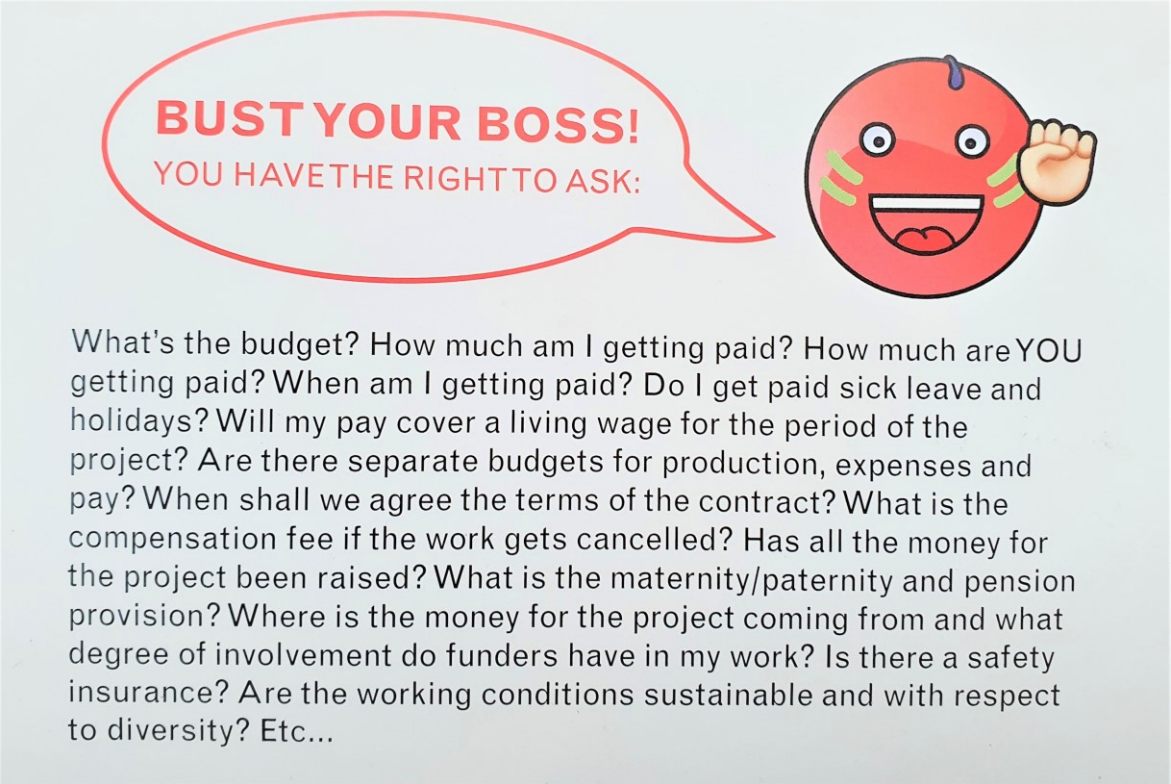
Rory se v zájmu udržení vztahů s kolegy a kolegyněmi rozhodl opustit studio, pro které

28 Velmi dobrým příkladem je firma Rohlík, kde vykonávaná práce měla veškeré charakteristiky zaměstnaneckého úvazku (práce pro jednu firmu, uniforma, služební auto…), ale řidiči a řidičky pracují jako OSVČ. (Šplíchal 2022).

pracoval, když odmítli jeho požadavek na zvýšení honoráře.

„Skončil jsem, už jsem to nemohl dělat. V jeden moment jsem si uvědomil, že jak ta struktura byla nastavená, že jsem měl pocit, že jsem vykořisťovaný. Cítil jsem se využívaný a abych zachránil sebe a mé vztahy...protože jsem tam všechny respektoval, neměl jsem vůči nikomu špatné pocity.“ (Rory)

Na netransparentnost, nedostatečnou komunikaci ohledně financí a neformálnost pracovních vztahů upozornila „Socialistická unie pro kulturu a média“ (ACOD/CGSP) v Belgii, která vytvořila kartičku shrnující, na co mají umělci a umělkyně při vyjednávání právo se ptát a co mají právo odmítnout. Mezi otázkami je například: „Kolik dostanu zaplaceno? Kolik dostanete vy zaplaceno? Pokryje můj honorář náklady na život během trvání projektu? Jaké je mateřské/otcovské a důchodové zabezpečení?“



Právo odmítnout zahrnovalo například – „nemlčet o penězích, nedotovat projekt z vlastní kapsy, nepřijímat práci s příslibem budoucnosti“. Kartička obsahovala také varování: „V kulturním sektoru nemusí tvůj šéf nebo šéfová vypadat jako šéf nebo šéfová – může to být tvůj kamarád nebo kamarádka, někdo, s kým občas zajdeš na skleničku...můžeš to být i ty.“

Cílem bylo zvýšit povědomí mezi lidmi pracujícími v uměleckém sektoru o jejich právech, nicméně jak ukázala i moje zkušenost, skutečnost, že se člověk zeptá na rozpočet, neznamená, že dostane odpověď, protože organizace nejsou povinny tyto informace sdílet. Je důležité znát práva, ale ty často nejsou v dané situaci vymahatelná, nebo hrozí ztráta příležitosti. Co může tanečnice nebo tanečník dělat, když jim festival oznámí, že jejich honorář bude proplacen přes dobrovolnický poplatek jako v případě Theater aan Zee, o kterém mluvila Lien? Vyjednávat a pak práci odmítnout, pokud nedojde k dohodě? To ale znamená nezúčastnit se důležité akce, kde mohou navázat kontakty. Jak ukáži dále, zasazovat se za svá práva může navíc vytvořit negativní pověst „potížistky nebo potížisty“ a znamenat ztrátu příležitostí.

3.2.1.6 Dělat potíže

V rozhovorech se objevilo, že v rámci tanečního sektoru nemusí být bez následků projevit svůj názor nebo vyjádřit nesouhlas s podmínkami. Učinit tento krok a vyjádřit se kriticky vyžaduje odvahu a u mnohých také překonání výchovy, během které je tanečnicím a tanečníkům vštěpována disciplína a upozadění sebe sama.

„Myslím, že lidé, kteří chtějí mít práci ve velkých tanečních souborech a jezdit na turné po

*světě, myslím, že je pak složitější být politicky explicitní nebo dělat potíže v zásadě ohledně čehokoliv. Myslím, že ten sektor má rád lidi, s kterými je snadné pracovat a snadné pracovat znamená moc nemluvit a nebýt moc kritická*ý.“* (Anja)

Sdílet otevřeně své názory tak může mít konkrétní následky ve ztrátě pracovních příležitostí.

„Cítím, že bych chtěla být ještě hlasitější [ohledně svých názorů], *než jsem teď a mám pocit, že se tím bohužel stanu méně populární u hodně lidí, kteří poskytují práci a mít tanec jako profesi by se tím mohlo stát ještě obtížnější. Pokud by mi jiná práce dala svobodu, abych mohla říkat své názory uvnitř komunity bez toho, abych to pocítila finančně, pak bych raději dělala jinou práci a účastnila se této komunity upřímně.“* (Sally)

Ohradit se vůči praktikám či podmínkám jde často i proti výchově během studia.

„Jenom pár sólistů na té scéně stojí samo za sebe, ale dost často se tanečníci učí hlavně empatii v prostoru, nějakou synchronizaci s někým dalším, nonverbální komunikaci tak, aby se s někým ostatním sladil, takže upozadit vlastní ego pro ten celek a pro ten kontext, takže proto tanečníci nekřičí a neargumentují tolik.“ (Anežka)

Anja také upozornila, že vyjádřit nesouhlas s podmínkami nebo situacemi, do kterých se člověk během projektu dostane, může být obtížné, protože k uvědomění jejich problematičnosti může dojít až zpětně.

„Jsi natolik ponořená do té věci, že je složité říct: ‚počkejte minutu, teď z toho vystoupíme a zhodnotíme si tu situaci.‘ Takže někdy je to pouze retrospektivně, den potom, dokonce rok nebo deset let potom, kdy si říkáš: ‚Vlastně, ty věci, které jsem dělala, necítila jsem se v nich dobře nebo byly divné‘.“ (Anja)

Navíc hranice mezi pracovní náplní a překračováním hranic může být nejasná nebo dokonce manipulovatelná.

A také je zde i ten aspekt toho, že tohle je ta práce, za kterou jsi placená. Takže když říkáš, že něco nechceš dělat, tak je zde to pojítko, že možná se pro tuhle práci nehodíš. A tak to může být viděno tou osobou, která ti tu práci dala – vlastně neděláš tu práci tak, jak chci, abys tu práci dělala, tak pojďme tě vyhodit.“ (Anja)

Vzniká tím prostředí, kde je složité říci „ne“, protože to může podkopat kariéru. Zde se opět dostává do hry profesní autenticita – tanečníci a tanečnice by měli*y být otevřeni*é a ochotní*é dělat pro umění v podstatě cokoliv. Kde je ale hranice mezi uměleckým

vyjádřením a zneužíváním moci, může být nejasné, což podrobněji ukážu v podkapitole 3.2.4.5 Dopady hnutí #MeToo na taneční sektor.

Možnost bránit se vůči špatným pracovním podmínkám naráží na mnoho aspektů, které taneční práci charakterizují. Pracovní nabídky přicházejí především přes osobní kontakty, které mohou být často přátelské, což stěžuje vyjednávání o podmínkách. Aspirační charakter a nedostatek pracovních příležitostí pak nutí přijímat i špatně placené nabídky a to především u začínajících tanečnic a tanečníků. Horší vyjednávací pozici tanečníků a tanečnic ukázala předchozí kapitola o netransparentnosti. Situace se komplikuje v situaci, kdy je práce motivována láskou a příležitost tančit se stává důležitější než pracovní podmínky. Tématu romantizace práce se budu věnovat v následující kapitole.

3.2.2 Ideologie romantické lásky k práci

Spojujícím motivačním faktorem komunikačních partnerů a partnerek k vykonávání taneční profese byla láska k tanci, pocit naplnění i nalezení sebe sama. Taneční začátky mnoho z mých komunikačních partnerek a partnerů popisovalo jako období, kdy byly*i tancem pohlceny*i a věnovaly*i mu maximum času, energie a prostředků.

*„Poprvé jsem našla něco, co mě opravdu pohltilo. Měla jsem pocit, že jsem TO našla. O budoucnost jsem se nestarala, chtěla jsem tancovat, ať to stojí, co to stojí.“ (*Bára)

„Měl jsem peníze v bance? Ne. Měl jsem nějaké jistoty? Ne. Měl jsem auto, které sotva jezdilo? Ano. Bylo mi to jedno, opravdu mě to nezajímalo. Pokud jsem mohl tancovat, bylo mi to jedno. Ale v tu dobu to byla téměř čistá láska.“ (Rory)

„Já tu práci mám tak strašně ráda, nebo stalo se to součástí mého života natolik, že si nedokážu zatím představit, že bych to nedělala. Jako vůbec, to si vůbec nedokážu představit.“ (Mirka)

„Prostě mám pocit, že radši budu dělat tohle [tanec] *a budu trochu chudá, než nestrávit tím všechen ten čas a mít denní zaměstnání a pak se tomu věnovat jen párkrát po večerech“* (Sally)

Tanec se propojoval s osobností tanečnic a tanečníků a symbolizoval podstatnou součást jich samotných.

„Jsem ráda na pódiu, to je místo, kde opravdu můžu najít sebe sama, jsem klidná a moc si to užívám.“ (Minji)

„Miluji tancování a mám pocit, že skrze tanec můžu vyjádřit své emoce a pocity víc než mluvením nebo děláním čehokoliv jiného.“ (Kaoru)

3.2.2.1 „Není nic lepšího, než se živit tím, co tě baví“

McRobbie popsala ideologii lásky k práci jako na první pohled „klíč k vysvobození“, díky kterému budeme moct trávit náš pracovní čas tím, co nás baví a naplňuje. (McRobbie 2016: 15). Milovat svou profesi je vnímáno jako štěstí, ale Angela McRobbie (2009, 2016), Kathi Weeks (2017) a Miya Tokumitsu (2014, 2015) popisují, jak romantizace práce může mít sebevykořisťující potenciál a komplikovat kolektivní boj za lepší pracovní podmínky, protože touha práci vykonávat je motivována láskou a diskuze o odměňování, sociálních jistotách a pracovních podmínkách se stává druhotnou. I v rozhovorech se ukázalo, že láska k tanci má moc zakrývat nejistoty taneční profese a špatné podmínky. Možnost tancovat je prioritou, která vše ostatní dokáže převážit.

„U ničeho jsem dlouho nevydržel a pak přišel tanec a nějak jsem u toho dlouho a naplňuje mě a ještě když se tím pak člověk živí, tak podle mě není nic lepšího, než že se člověk živí tím, co tě baví, víš? A pak do toho dáš všechno a obětuješ tomu všechno a je jedno, že nemáš vůbec žádný osobní život, že nemáš čas na ostatní, na party nebo takový věci, na randění, což na rande jsem nebyl už asi dva roky. Vůbec na to nemáš čas, ale je ti to jedno a obětuješ tomu a vůbec ti nevadí to obětování tomu.“ (Hynek)

„Já už jsem teď neměla dva měsíce víkend. Ale pak to stejně skončí tím, že tě to strašně naplňuje, takže tě to vůbec netrápí, že nemáš volno, že nemáš čas si vyprat.“ (Mirka)

„A já si opravdu myslím, že je to ta neuvěřitelná žízeň nebo vášeň, které v sobě potřebujete uspokojit, které vlastně nakonec umožní, že v té džungli dokážete přežít.“ (Sanne)

Sara Ahmed se ptá: „Jak lépe zajistit souhlas s neplacenou nebo špatně placenou prací, než popsat takový souhlas jako původ dobrého pocitu?“ (Ahmed 2010: 50). Milovaná práce má samo motivační charakter pracovním podmínkám navzdory a odhodlanost a láska k tanci mohou mít také destruktivní dopad na tělo, které je přitom hlavním pracovním nástrojem v profesi tanečnice*níka. Minji popisovala, jak její tělo prošlo rychlou transformací ve snaze dohnat ostatní a přiblížit se ideálu tanečního těla.

*„Bylo mi osmnáct, když jsem začala chodit na první lekce. Byla jsem docela baculatá, vážila jsem 64 kg na 158 cm a moje učitelka/můj učitel tance mi řekl*a, že musím být poloviční. Zhubla jsem 20 kg za jeden měsíc. Samozřejmě je to tím náročným tréninkem,*

ale já jsem jedla jen, co by se vešlo do krabičky od filmu na focení. Nikomu bych to nedoporučovala. Takže od osmnácti jsem byla trénována velmi tvrdě, jako jedna osoba jednu nohu, jedna osoba druhou nohou – 1, 2, 3 – paf (ukazovala, jak najednou zatáhli za její nohy)*, kvůli natahování vazů. Kulháš, ale stále jdeš tancovat, protože po tom toužíš, něco v tobě po tom touží. Tvoje tělo to hrozně chce."* (Minji)

S respektováním hranic svého těla měl problémy i Hynek.

„To jsem typický já, já jdu vždycky přes hranice. Stane se občas, že je to za ty hranice, ale říkám, tím, že to miluješ a nechceš dělat nic jiného, tak v tu chvíli ti to vlastně nevadí a je ti to jedno, že když cítíš, že už je to moc, tak prostě zpomalíš a vyrovnáš to tak, aby se to udrželo." (Hynek)

3.2.2.2 Zneviditelnění práce láskou

Práci, která nás baví, jsme často ochotny*i věnovat víc času a energie a zároveň tím, že je to něco, co nás baví, se stírá samotná představa, že jde o práci. V rozhovorech se objevoval skoro pocit provinění, že člověk dělá, něco, co má rád*a. Ačkoliv tanečníci a tanečnice mluvili*y o náročnosti své profese a prekaritě svého postavení, skutečnost, že je baví, vnímali*y jako svým způsobem kompenzaci. Miya Tokumitsu upozorňuje na tento dopad romantizace práce, který je velmi výhodný pro zaměstnavatele, méně již pro pracující a označuje to za nejdokonalejší ideologický nástroj kapitalismu: „Odsouvá stranou práci druhých a skrývá naši vlastní práci před námi samými." (Tokumitsu 2014). Na jednu stranu si tanečníci a tanečnice uvědomují, že okolí často nemá vhled do toho, co jejich práce obnáší (viz podkapitola 3.2.1.3 Platba za výkon), zároveň v některých případech do jisté míry internalizují představu, že jejich práce není ve srovnání s jinými profesemi skutečná nebo, že láska samotná je určitým druhem kompenzace.

„Já se někdy třeba přistihnu, že se třeba dívám na nějaký videa, taneční nebo divadelní a hrozně se jako obviňuju, že si tady takhle užívám a pak ale si vždycky řeknu, vždyť ale to je tvoje práce, to je tvoje práce se na to kouknout, mít přehled i třeba kvůli studentům, protože si to pak pouštíme a vlastně mi to nedochází, že je to vlastně moje práce. (smích) *Nebo, že člověk dělá takový vlastně věci a pak mám pocit, že nic nedělám, že musím jako něco reálnýho udělat."* (Stela)

„Nevnímáš to úplně jako práci. Skvělý na tom je, že to nevnímáš jako práci, kvůli který ráno - že to není takový to nutný vydělávání peněz. Spousta lidí chodí do práce, protože

musí zaplatit nájem, musí zaplatit sociální, zdravotní a řeší to skrz tohle, ale já to řeším asi obráceně jako hej, skvělý, že mi za to někdo platí. Ale tím, že to primárně neberu jako práci, tak vlastně ta motivace je pro mě jako pořád, že mě to naplňuje a když tě něco naplňuje a ještě za to dostáváš peníze, no tak to je ideální kombinace. Otázka je samozřejmě, kolik peněz za to dostáváš, ale já si myslím, že tím, že tě to naplňuje vnitřně nebo mentálně, tak už potom to, že tím trávíš víc času, než bys musela, nebo že je za to méně peněz, tak to je vykoupení toho, že děláš něco, co tě baví.“ (Mirka)

Skutečnost, že láska k práci a pocit naplnění jsou vnímány jako druh kompenzace, vede k normalizování nízkých výdělků, které jsou chápány jakou součást profese a následek volby jednotlivých osob. Individualizujícím dopadům romantizace práce se budu podrobněji věnovat v podkapitole 3.2.2.4 Individualizace a iluze volby.

„Myslím, že být umělcem nebo umělkyní bude nevyhnutelně znamenat neplacený čas a do jisté míry si myslím, že je to tím, že děláme to, co milujeme, co by jinak bylo koníčkem, ale my to děláme jako práci.“ (Sally)

Lien si uvědomovala dopady zneviditelňování práce láskou a zdůrazňovala důležitost jednoty sektoru.

*„Myslím, že především u lidí, kteří nejsou v profesionálním sektoru, tak tam je tato mentalita problém, že pracovní den umělkyně nebo umělce nevnímají jako pracovní den někoho jiného, protože to přece rádi dělají. Ale práce je práce. Taky bys nešla za účetní nebo účetním, a možná dělá svou práci rád*a, ale taky by ses nezeptala, jestli by to nedělal*a zadarmo. To je stejné a myslím, že jako sektor si zatím musíme stát.“* (Lien)

Sally mluvila o taneční profesi z pohledu učení.

„Chci říct, že to musí být opravdu práce z lásky, protože množství práce a přípravy, které vynaloží [taneční lektoři a lektorky] *na přípravu lekce a honorář, který dostanou za hodinu, to není honorář, vlastně to není dobrý honorář.“* (Sally)

Nasazení a odhodlanost, kterou komunikační partnerky a partneři pociťovaly*i na začátku kariéry se s věkem a s rodinnou situací proměňují. Stela byla v souboru, ale nakonec pro ni nebylo možné v této práci pokračovat, ačkoliv nadále tanec učí a vystupuje.

„Tak je pravda, že já už jsem to pak v jeden moment nevydržela, jakože mám dvě děti a vlastně už to nešlo, protože to opravdu vyžaduje - člověk je pořád v tom a pořád to řeší a přijde domů a sedne k počítači a znova to jakoby nějak posouvá dál a já už jsem pak v

jeden moment nemohla a celý se to pak rozpadlo, jak byla ta inflace a teď ty platy šly nahoru, ale my jsme nedostávali vyšší dotace (...) A už bych se do toho nechtěla vrátit, protože to je hroznej stres." (Stela)

S postupem kariéry dochází k určité deziluzi způsobené uvědoměním si, že charakter taneční práce zůstává aspirační i po letech v sektoru.

„Před pár lety jsem tvořila hodně choreografií, pro sebe, pro jiné skupiny i pro divadlo. Většina této práce byla málo nebo nebyla vůbec placená. U prvních choreografií mě snad ani nenapadlo, že bych si měla říkat o honorář. Byl to trochu krok do neznáma, měla jsem ambice choreografovat a věděla jsem, že musím ukázat, co chci tvořit. Zadarmo jsem choreografovala pro skupinu studentů stepu, za velmi nízký honorář pro skupinu studentů jazzového tance. Bavilo mě to, vnímala jsem to jako investici do svých schopností tvořit a pracovat se skupinou, do budoucnosti. Nicméně po nějaké době mi začalo docházet, že to nikam nevede. Můžu takhle učit choreografie do konce kariéry a bude z nich video na youtube, které si nikdo nepustí. Došla mi energie, už jsem na to neměla sílu a zpětně mi dochází, že jsem investovala energii, čas a finance, které jsem doufala, že se mi vrátí, ale nevrátili. Škola se vinou účetní dostala do finančních problémů, a aby se nemusel vyhlásit bankrot, snížili nám všem honoráře. Nově jsme navíc sami museli platit zdanění, které většinou platí zaměstnavatel a ze snížené hodinové částky tak ještě odcházelo 21%." (Zápis z retrospektivního deníku)

„Myslím, že je to těžká cesta. Opravdu je těžké to dělat dlouhodobě, není to udržitelné a ne nadarmo mnoho lidí také přestává. Je to pochopitelné. Já to mám teď se svým synem neustále. Říkám si: Aha, já bych mohla pracovat čtyři dny v týdnu. Vydělávala bych víc, než co stejně vydělávám teď, nemusela bych se bát, měla bych víkendy, užívala bych si volného času, užívala bych si dětí, s manželem bychom mohli jet na dovolenou – skvělé (smích). *Proč bych se měla držet tohoto nejistého životního stylu – kdy bude další výplata?"* (Sanne)

Láska k tanci se časem s nabitými zkušenostmi a s měnícími se životními okolnostmi proměňuje, dalo by se říct, že ztrácí zaslepující charakter a spíš motivuje navzdory nejistotě a pracovním podmínkám.

3.2.2.3 Práce jako identita

Práce motivovaná láskou se stává velmi propojenou s osobní identitou člověka. Na

některých odpovědích citovaných výše lze pozorovat, jak je tanec víc než povoláním. Minji se na pódiu cítí být sama sebou, Kaoru má pocit, že přes tanec se dokáže nejlépe vyjádřit, Mirka si neumí představit, že by dělala něco jiného. Nicméně tato provázanost znamená silnou emocionální investovanost a může být velmi bolestivá, pokud se tanečnici nebo tanečníkovi nedaří nebo je opakovaně odmítán*a v konkurzech, protože neúspěch je překládán jako projev vlastní nedostatečnosti.

„Myslím, že se to velmi podepisuje na duševním zdraví lidí, protože se tolik potýkáme s odmítnutím. A hlavně je potřeba se s odmítnutím vypořádat, aniž byste si ho brali osobně.“ (Sanne)

Minji začala ke konci studia hledat práci, ale než získala své první angažmá, musela si prožít mnoho odmítnutí.

*„Myslím, že jsem byla doslova na sto konkurzech. A nikam jsem se nedostala. Pro jeden soubor jsem byla moc současná, pro jiný soubor moc neoklasická. Jela jsem do Německa, Francie, jela jsem autobusem kamkoliv, na konkurz do všech koutů Evropy a nevybrali mě. Pak jsem to ke konci studia trochu vzdala. Musím být opravdu špatná tanečnice, jak říkali*y moji profesoři a mé profesorky. Tohle prostě nemusí být práce pro mě.“* (Minji)

Prosadit se v tanci vyžaduje psychickou odolnost vůči odmítnutím. V podstatě je důležité „nebrat si věci osobně“, což je paradoxní v profesi, kde je propojení práce a identity velmi silné.

*„A myslím, že to opravdu stojí na tom, že máte drive a odolnost - Kolik odmítnutí zvládnu? Kolikrát vydržím to, že mě vyškrtnou v prvním kole konkurzu, nebo že mě ani nepozvou, nebo že budu dělat projekt s choreografem, s choreografkou a nebudu pozvána na další, nebo že místo tebe obsadí tu*toho, která*ý tebe měl*a zaskakovat?. Všechny ty bolestivé věci. To je podle mě zásadní pro prosazení se v této profesi.“* (Sanne)

Emocionální a identitní provázanost s tancem se ukazuje být velmi zraňující s přibývajícím věkem, kdy opotřebování těla neumožňuje pracovat stejným způsobem jako dřív.

„*Učím se pilates a jogu, abych to mohla učit, protože moje tělo už nějak říká ne na spoustu věcí. Nemůžu moc dobře ohnout kolena. Buď potřebuji operaci – musím být ke svému tělu šetrná (...) myslím, že to musím přijmout, například moje další dílo, které předvedu v Koreji bude pravděpodobně první dílo, ve kterém nebudu. Vždycky jsem byla ve svých dílech...Musím čelit skutečnosti, že stárnu.“* (Minji)

Věk se podepisuje i na kariérních příležitostech, kdy tanečnice nebo tanečník již není nově vycházejícím talentem. Na tuto skutečnost upozornila také Annelies van Assche ve své doktorandské práci *Dancing Precarity* (2018). Několik lidí v jejím výzkumu mělo pocit, že se nachází v tzv. mezeře uprostřed kariéry (Assche 2018: 272), kdy nejsou novými tvůrkyněmi a tvůrci, které chce někdo objevit, a zároveň nejsou slavnými osobnostmi, které práci a finanční zdroje získávají na základě vybudovaného jména. Jejich tvorba si tak těžko hledala místo v programech tanečních a kulturních akcí. (Assche 2018: 272). Podobnou zkušenosti měl Rory a pozoroval ji i u svých kolegyň a kolegů.
*„Jako tanečník dosáhneš okamžiku, kdy už nejsi mladý, což je zničující. Protože tady někdo mladý*á je a lidé ho*ji chtějí, takže cítíš i vlastní zastaralost. Já jsem to cítil. A pak jsem si uvědomil, že všichni moji kolegové a kolegyně byli ve stejně nejisté pozici, byli na tom hůř než já, protože já jsem byl ženatý, a najednou jsem byl v tom bohatém aspektu vesmíru.“* (Rory, v jiné části rozhovoru zmínil, že jeho tehdejší manželka měla dobře placenou práci).

3.2.2.4 Individualizace a iluze volby

Romantizace práce personalizuje vztah k práci, která se stává prostředkem našeho vyjádření, projevem naší identity a dochází k individualizaci vztahu k profesi, protože práce je skryta pod emocí lásky a stává se otázkou osobní touhy tancovat. Jak říkal Hynek: „ *A pak do toho dáš všechno a obětuješ tomu všechno...“*

Komunikační partnerky a partneři v mém výzkumu si byly*i vědomi pracovních podmínek a nejistot, kterým čelí. Láska k tanci je nezaslepovala, ale motivovala je pokračovat jim navzdory. Nicméně individualizující dopady romantizace práce se projevovaly i ve vztahu k sektoru jako celku. Ačkoliv se v rozhovorech objevovala kritická reflexe profese, promítala se spíše do kroků na individuální úrovni, například právě v odmítání vystoupení výměnou za zviditelnění nebo stanovením si minimálního honoráře.

Personalizováním vztahu k práci, která se stává něčím blízkým, něčím, co definuje identitu, se individualizace posiluje a možnost společné snahy o změnu se vytrácí, protože je zodpovědností jednotlivých osob zajistit si, aby to, co má rád*a, bylo také výdělečným povoláním. „Tím, že se ideologie romantické lásky k práci soustřeďuje na nás samotné a naše individuální štěstí, odvádí naši pozornost od pracovních podmínek ostatních a zároveň potvrzuje naše vlastní rozhodnutí a zbavuje nás povinností vůči všem, kteří pracují, ať už

se jim to líbí, nebo ne.“ (Tokumitsu 2014).

Individualizace je podpořena i neoliberálním nastavením trhu, kde je kladen důraz na možnost jednotlivců se seberealizovat. Tato představa je založená na předpokladu, že všichni mají stejné šance, jejíž důsledkem je přenesení zodpovědnosti na jednotlivce za zajištění vlastního štěstí. Jak ukazuje Kathi Weeks (2017) vzniká zde dojem, že pro každého někde čeká ta správná lásky hodná práce, která zaručí osobní naplnění a štěstí. Tato představa zakrývá nejen skutečnost, že ne všechny práce, ačkoliv nezbytné, mají potenciál probudit vášeň. Zároveň také vytváří iluzi volby, kde každá osoba má možnost hledat, rozhodnout se a být šťastná díky své vysněné profesi, bez ohledu na společenské nerovnosti. (Weeks 2017: 42). Takto individualizovaná podoba usilování o šťastný a spokojený život, komplikuje kolektivní snahy za zlepšení pracovních podmínek.

Jak v Belgii, tak v České republice fungují neziskové organizace a asociace zasazující se o zlepšení pracovních podmínek tanečníků a tanečnic, přesto na základě rozhovorů nelze usoudit, že by jejich aktivity komunikační partneři a partnerky blíže sledovali*y nebo se jich účastnili*y.

„Jsou různé platformy, na které je možné se obrátit, ať už, když jsou nějaký problémy právního charakteru, tak ta možnost tady je. Nebo oni se snaží nastartovat nějakou tu druhou kariéru těch tanečníků. Já to vždycky jenom tak letmo čtu, nikdy jsem tam nebyla jako, zatím to není moje téma, ale vím, že to běží.“ (Stela)

Mirky jsem se ptala, zda si myslí, že by bylo dobré se organizovat do odborů.

„Oni to zkoušeli přes covid, právě z těchto důvodů, ale nějak jim to nevyšlo. Že ta platforma existuje, ale nevím, jak to probíhá dál.

Nezajímala ses o to?

Ne, ale vím, že ta snaha tady přes covid byla, protože spousta lidí zůstala bez práce a dosáhnout na ty příspěvky bylo pro spoustu dost těžký, že to bylo nastavený tak, že ne každý na to dosáhl, což bylo hrozně nepraktický.“ (Mirka)

Mirka zde používá zájmeno „oni“, jakoby sama nebyla součástí sektoru a situace se jí netýkala. V její promluvě je patrný odstup od společného organizování se, zároveň ale vnímá silnou individualizaci v oboru jako problematickou.

„Tady lidi jsou zvyklý si hrabat na vlastním písečku a tak to tady bylo vždycky. Třeba ve Španělsku to funguje úplně jinak. Chceš pomoct, jasně, já ti pomůžu, tam lidi spolu komunikují, jsou ochotní si pomáhat (...) To není asi úplně problém tanečníků, ale naší

mentality český si myslím.“ (Mirka)

Zasazování se za lepší podmínky a organizování se naráží i na prostou skutečnost, že s množstvím rolí, které tanečníci a tanečnice musejí zastávat (viz podkapitola 3.2.1.1 Tým jednoho člověka), by role aktivistická byla ještě něco navíc, na co už nezbývá čas. To je také umocněno krátkostí kariéry, kdy se chce tanečník a tanečnice maximálně věnovat tanci, dokud jsou jejich těla ve formě.

„Spíš není čas, rozhodně bysme to [organizovat se] *měli nějak udělat, jenom vlastně vůbec nevím jak.“* (Hynek)

Opět se zde ukazuje, že tanec je prioritou, které se vše podřídí i na úkor budoucnosti a finančního zajištění.

„Přirovnala bych to opravdu k vrcholovému sportovci, který nemůže mít zároveň diplom z psychologie, protože se teď potřebuje soustředit na to a pak si dodělat vysokou školu třeba časem a všechno odkládá. Odkládá rodinu, odkládá své vlastní pohodlí, protože má ten kratší čas (...) A myslím si, že je potřeba mnohem víc podporovat takové ty teoretiky, kritiky nebo někoho, kdo za ten tanec mluví, protože tanečníci sami za sebe, i když vědí, že to chtějí, tak oni sami do žádných konferencí, odborů, lobbistických skupin atd. nepůjdou.“ (Anežka)

Personalizace vztahu k práci, zneviditelnění práce láskou a roztříštění času a pozornosti nutností vykonávat různé pracovní role jsou faktory, které posilují individualizaci v již tak individualizovaném a vysoce soutěživém pracovním trhu. Svou roli pak hrají neinformovanost o fungování systémů, jejichž komplexnost situaci tanečnic a tanečníků neulehčuje.

*„Ale stejně mám dojem, že třeba tanečníci a tanečnice, kteří*ré absolvují, nemají vlastně dostatečný přehled o těchto tématech* [fungování systému]. *Ačkoliv si myslím, že se na to ve vzdělávání víc a víc zaměřuje (...) Já pracuji s tanečníky a tanečnicemi, kteří*ré jsou v kariéře trochu dál, kteří*ré jsou zhruba uprostřed kariéry, mají děti a tak dále, kteří*ré už mají stabilnější existenci a u nich je to samozřejmě mnohem lepší, jejich znalosti a status obecně. Možná je to také proto, že ti, kteří*ré se tím nezabývají, nevydrží tak dlouho.“* (Lien)

V Belgii i České republice existují iniciativy, které se zasazují za zlepšení podmínek tanečnic a tanečníků, je ale otázka, nakolik se daří celý sektor skutečně sjednotit a jaké je o

nich povědomí. Podle výzkumu *Český tanec v datech* je zastoupení tanečnic a tanečníků baletu v odborových organizacích nízké (jedna až dvě osoby na soubor) a povědomí o tanečních iniciativách je malé. (Vašek 2017: 35). O něco lepší povědomí se ukázalo být v současném tanci. (Návratová 2018: 29).

Podobný výzkum se mi v rámci Belgie nepodařilo nalézt, nicméně tance, které dosáhly větší institucionalizace (balet nebo současný tanec), jsou lépe kolektivně organizované a mají zajištěny větší možnosti dotací a rezidencí, odpovídající jejich potřebám. Jiné styly, ač mohou těžit z této infrastruktury, nemusí svým charakterem odpovídat požadovaným kritériím. Příkladem je právě nezahrnutí učení do umělecké činnosti a vyloučení mnoha tanečníků a tanečnic různých stylů z možnosti dosáhnout na umělecký status.

Individualizace ukazuje na absenci společného hlasu a podle Standinga (2018) je absence jistoty reprezentace jedním z bodů charakterizujících prekérní zaměstnání. Vztahu taneční profese a prekarity se budu věnovat v následující kapitole.

3.2.3 Prekarita taneční profese

Nutnost zastávat množství pracovních rolí, nejistota pracovních příležitostí, velmi omezená možnost se bránit v případě špatných pracovních podmínek, zneviditelňování práce láskou, propojení osobní a pracovní identity, netransparentnost během vyjednáváních o honorářích - to jsou vše aspekty taneční práce, které ji činí prekérní. V rozhovorech panovala shoda na prekaritě tohoto povolání, která se navíc silněji ukázala pod dopady pandemických opatření. Například Hynek do vypuknutí pandemie covid-19 neměl zásadnější výpadek pracovních příležitostí, ale po uzavření kulturního sektoru musel hledat zdroj příjmů jinde a nějakou dobu pracoval v supermarketu Lidl. V rozhovorech se ukázalo, že prekérní pracovní podmínky mají dopad na vztah k budoucnosti a ovlivňují také uměleckou tvorbu.

3.2.3.1 Taktická vystoupení

Pojem „taktické vystoupení“ jsem si vypůjčila od Annelies Van Assche, která jím popisuje, jak omezené rozpočty vedou k volbám, které sníží náklady. Jde například o použití jednoduchých kulis a techniky, čímž odpadne nákladný převoz materiálu a jeho montáž a demontáž. Stále častěji se objevují taneční sóla, kde choreograf nebo choreografka zároveň vystupuje, protože se tím spojí honoráře za dvě různé pracovní pozice, nebo pokud není

rozpočet na pokrytí tvorby, dostane choreograf nebo choreografka honorář alespoň za vystoupení. Nedostatek financí může ovlivnit také choreografii samotnou, kdy jednodušší prvky s množstvím improvizace sníží nutný čas zkoušení před vystoupením. (Van Assche 2018: 328). Podobné strategie se objevily i v rozhovorech během mého výzkumu. Stela sdílela systém jedné své kolegyně choreografky.

„Třeba rok připravuje jedno představení a pak s tím představením jezdí hodně a tím vlastně vydělává peníze a teď ten covid jí to úplně poslal všechno k ledu no a docela se tím asi byla schopná živit, že měla kontakty. Ale uzpůsobila i tomu to představení, že to bylo nízkonákladový představení, ve smyslu málo herců, ne moc složitá scénografie.“ (Stela)

Na skutečnost, že v případě vlastních projektů nemusí být dostatek financí na zaplacení tvorby, upozornila Minji. Její popis choreografické práce se zde vrací k části „Tým jednoho člověka“, která popisuje množství rolí, které v kontextu své práce musí tanečnice nebo tanečník vykonávat.

*„A také potřebujete být ve spojení. Musíte najít peníze, napsat žádost o grant, najít tanečníka nebo tanečnici, udržovat s ním*ní dobrý kontakt. I když zaplatíte tanečnici nebo tanečníkovi, sami sebe někdy zaplatit nemůžete.“* (Minji)

Standing argumentuje, že nutnost tzv. multitasking snižuje schopnost se soustředit, vede k nižší produktivitě a omezuje schopnost duševně se rozvíjet (Standing 2018: 41), přičemž absence jistoty rozvoje dovedností je jedním z bodů, pomocí kterých Standing definuje prekérní práci. (Standing 2018: 29)

Je otázkou, nakolik nastavení sektoru a ekonomická omezení ovlivňují možnosti umělecké tvorby. Jednoduchá vystoupení s minimem scenérie nemusí být volbou umělců a umělkyň, která má co nejlépe vyjádřit jejich záměr, ale pragmatickým rozhodnutím, které jim umožní snížit náklady a možná zajistit i příjmy. Podle Sanne je možné najít autentický způsob vyjádření i v takto omezených podmínkách.

„Když vím, že nahota opravdu funguje a že představení bez kulis se dnes prodávají snadněji, mohla bych si říct, že udělám představení, kde budu pracovat s nahotou, s minimem kulis, protože to chci prodat co nejvíc. A od toho začneš, ale pak můžeš i v tomto rámci vytvořit autentické dílo. Můžu tak být dobrou obchodnicí, kdy si dobře předem rozmyslím svůj produkt.“(Sanne)

To, co zde Sanne popisuje, by se v přeneseném smyslu dalo přirovnat ke „kalkulované

autenticitě“, o které pojednává Brooke Erin Duffy (Duffy 2017:120). V kontextu práce blogerek znamená kalkulovaná autenticita prezentovat se takovým způsobem, který zajistí sledování (followers). V tvorbě pak může znamenat právě volbu strategických rozhodnutí, v jejichž rámci o autenticitu, která zde pro Sanne zůstává důležitým kritériem tvorby, usilujeme. Jde o proces vypořádávání se s pravidly kapitalistického trhu v umělecké tvorbě a o příklad inkorporace autenticity do kapitalismu, kdy je na jednu stranu autentické chápáno jako legitimní požadavek tvorby, na druhou stranu se ale zdůrazňuje nutnost být flexibilní a adaptabilní. (Boltanski, Chiapello 2007: 452).

Boltanski a Chiapello mluví o komodifikování autenticity kapitalismem, kdy se autentické stává prodejní hodnotou, způsobem, jak se odlišit na trhu a vyhovět poptávce po něčem opravdovém. (Boltanski, Chiapello 2007: 447). Na tento aspekt autenticity upozornila Anja v kontextu práce s lidmi bez tanečního tréninku.

*„Vzpomínám si, že jsem pracovala s někým, kdo rád*a pracoval*a s lidmi, kteří nejsou profesionálními tanečníky a tanečnicemi. A pak to vždy bylo: ‚ty, máš moc manýrů', což je asi do jisté míry pravda, jsi formovaná svým tréninkem, ale pak najednou ten člověk, který nikdy netančil, ať dělá cokoliv, jako - panebože, to je zajímavé."* (Anja)

Nejenom, že má takto pojímaná autenticita potenciál devalvovat léta tanečního tréninku, může být prostě ekonomicky výhodná a taneční profesionály a profesionálky postavit mimo práci, zatímco tzv. amatérští*ské účinkující nemusí být z titulu provádění tance jako svého hobby placeni vůbec. Tato situace poukazuje na další aspekt prekarity, jak o ní uvažuje Standing – jde o absenci jistoty pracovního místa tedy schopnost a příležitost udržet si odpovídající pracovní pozici, ochrany proti úpadku dovedností a možnost vzestupné mobility.“ (Standing 2018: 28)

*„A opět, nemyslím si, že každé představení, ve kterém nejsou profesionálové nebo profesionálky, je problematické nebo tak něco. Ale vždycky mám otázky a vždycky mě zajímá, jestli jsou také placené*í. Nebo děláte představení s dětmi, které nemusíte platit a najednou může být na jevišti dvacet lidí. Takže autenticita velmi často oslavovaná, velmi špatně placená.“ (*Anja)

Nedostatek finančních prostředků na tvorbu mohou vyvážit granty, které doplňují rozpočet uměleckých produkcí, kde v naprosté většině případů nelze spoléhat na zisky z prodeje vstupenek právě kvůli nákladnosti taneční tvorby. Granty mohou vytvořit podporu, ve které je možné tvořit volněji, nicméně způsob, jakým jsou nastaveny, nezajišťuje možnost

jistého plánování budoucnosti.

*„Z vlastní zkušenosti v mém souboru vím, že jsme měli strukturální dotace na pět let a nyní musíme předložit další žádost na dalších pět let. Takže ještě nevíme, jestli to bude, ale samozřejmě už plánujeme novou tvorbu na rok 2023, žádáme tanečníky a tanečnice, aby si nechali*y volno, děláme konkurzy, vlastně ještě nevíme, jestli je můžeme zaplatit. Takže tanečníci a tanečnice musí mít volný rozvrh a vlastně ještě nevíme, jestli budeme mít peníze.“* (Lien)

Možnost dostat dotace na pět let se z pohledu souborů v České republice může zdát jako luxus dlouhodobější jistoty. Stela, která jako členka souboru grantové žádosti sama psala, popisovala stres, jaký je s nimi spojený a nutnost každoročního žádání nutí neustále plánovat do budoucnosti, ačkoliv nynější projekt ještě není dokončen.

„Hlavně to ovlivňuje nás všechny neskutečným způsobem. Já jsem psala ty granty docela dlouhou dobu a už to nechci dělat, protože je s tím spojený strašně velký stres, je to hrozně velká zodpovědnost za ty všechny lidi, který z toho potenciálně budou mít živobytí. Pak s tím, jestli se to správně vyúčtuje (...) Je to velký stres s tím, jestli další rok budou peníze nebo ne, ovlivňuje to ten kreativní proces v tom smyslu, že dneska ráno jsem zrovna mluvila s choreografem[29] *a říkám: ‚No tak co ten příští rok?‘ A on říká: ‚Já teď prostě jsem nejvíc zaměřený na to, abychom jsme dokončili tu premiéru a abychom překlenuli to období a já na nic víc nemám prostor.‘ Protože jenom se hledá nějaký řešení, jak to udělat, aby se to období těch 4 měsíců nějakým způsobem přežilo a to sežere strašně moc času.“* (Stela)

Obdobím čtyř měsíců Stela myslí čas mezi koncem jednoho projektu podporovaného grantem a obdržením peněz na další projekt, pokud byl grant přidělen.

„Občas se třeba stalo, že jsme si museli vzít jako soubor půjčku, abychom překlenuli to období, kdy ten grantový systém opravdu funguje takovým neuvěřitelným způsobem, že vlastně deadline na podání žádostí k ministerstvu kultury je 1. listopadu na příští rok. Oni rozhodnou někdy v únoru a peníze vám přijdou někdy v dubnu, takže my jsme si opravdu dvakrát brali půjčku u banky, abychom překonali období od ledna do nějakýho dubna, kdy ta banka vám dá úvěr vlastně proti rozhodnutí o přidělení dotace, jakmile ty peníze přistanou na účtě, tak ta banka si to zase vezme.“ (Stela)

29 Stela použila jméno choreografa, ale v zájmu zachování anonymity jsem jej neuvedla.

Takto nastavený grantový systém sice podporuje tvorbu, ale udržuje temporalitu projektů a nejistotu nejen ohledně dostatečného finančního ohodnocení, ale práce vůbec a vyžaduje od všech zúčastněných extrémní flexibilitu, adaptabilitu a staví je do závislé pozice vůči grantovým komisím. Vzniká tím kvazi zaměstnanecká struktura, ovšem bez pracovních jistot, jak je definuje Standing – jistota zaměstnání (ochrana před svévolným propuštěním, regulace náboru a propouštění atd.) nebo jistota pracovního místa (příležitost udržet si odpovídající pracovní pozici, bariéry proti úpadku dovedností). (Standing 2018: 28)

Zdálo by se být řešením nespoléhat na granty a vymyslet komerční projekt, který na sebe vydělá, jenomže nákladnost taneční a divadelní produkce zůstává problémem i při vyprodaných sálech. Kromě toho komerční úspěch automaticky neznamená dobré podmínky pro tanečníky a tanečnice, jak ukazují zkušenosti z pražských muzikálů, o kterých mluvil Hynek (viz podkapitola 3.2.1.3 Platba za výkon). Problémem zůstává neoliberální nastavení sektoru, kde je podporována podnikatelská vynalézavost a nikoliv spravedlivé podmínky pro pracující.

Zároveň komunikační partneři a partnerky ze stylů jako step nebo street dance neměli*y s granty zkušenost a většinou nevěděli*y, na co by grant žádali*y. Mirka usuzovala, že pro step nejspíš granty nejsou.

„Nevím o nich a na ten druh tanec, kterým se zabývám já, tak ten už nezajímá vůbec nikoho.“ (Mirka)

„Já nevím, na co bych žádal ten grant. To mě nenapadá, co bych vlastně vytvářel. Tím, že nemám taneční školu, nebo skupinu, nevytvářím žádná představení pro tu skupinu, nejezdím se skupinami na soutěže nebo takhle, nemám jako zatím důvod nebo nevím na co, bych tohle žádal.“ (Hynek)

Granty jsou zaměřeny na podporu tvorby, ale vzniklá díla stále fungují v rámci systému trhu, v jehož rámci je projekt nutné prodat, aby se mohl hrát. Annelies van Assche upozorňuje na paradox, který vzniká v belgickém systému, kde je tvorba podporována granty a rozsáhlou sítí rezidencí, nicméně diseminace je nechána na umělkyních a umělcích, které*ří často nemají kontakty ani prostředky na propagaci svého díla, přičemž se stává, že promotéři nebo promotérky místo možnosti vystoupení nabídnou rezidenci na tvorbu dalšího projektu. (van Assche 2018: 295). V taneční profesi, kde platba přichází za výkon, tak tanečníci a tanečnice zůstávají v prekérní pozici, kdy jim grant sice částečně pokryje tvorbu, ale svá vystoupení stěží dále prodávají. Spousta děl, kterým předcházely

měsíce tvorby je předvedena jednou nebo dvakrát, jejich práce zůstává neviditelná, neohodnocená a při opakované zkušenosti se stává demotivující.

3.2.3.2 Problematika budoucností

Podle Standinga se prekérní pracovní pozice kvůli nejistotě kariérního a osobního růstu podepisují na schopnosti uvažovat v dlouhodobém horizontu. (Standing 2018: 40) Také v rozhovorech se vztah k budoucnosti ukázal být velmi komplexní. Na jednu stranu jsou myšlenky na vzdálenější budoucnost potlačovány a lze to vnímat jako určitý obranný mechanismus vyrovnávání se s prekaritou, kdy otázky spojené s budoucími sociálními jistotami nebo například s výplatou důchodu nejsou adresovány.

„*Já se snažím nad tím* [nad budoucností] *moc nepřemýšlet. Užívat si to, co mám teď, to co je, užívat si to naplno (...) Uvidím. Někdo je aktivní tanečník i ve čtyřiceti, že pořád jako tančí, někdo i dýl. Uvidím, kam mě to zanese, nechávám to zatím otevřené. Chtěl bych si samozřejmě koupit třeba byt nebo takhle, ale to je s našimi poměry tady českými, s našimi platy tanečníků nereálná představa.“* (Hynek)

Podobně tomu bylo i se započítáváním odpracovaných let do důchodu, kdy tanečníci a tanečnice neměli*y představu, jak a zda se jejich zaměstnanecká situace započítává do důchodu, situace o to komplexnější u mezinárodně pracujících tanečnic a tanečníků, které*ři za svou kariéru mohou vystřídat několik angažmá v různých zemích světa. I zde se jedná o další aspekt prekarity v podobě absence jistoty příjmu (adekvátní, stabilní příjem, minimální mzda, garance mzdy, sociální systém a progresivní zdanění za účelem snížení nerovností). (Standing 2018: 29)

„*Mnoho mezinárodních tanečnic a tanečníků, které znám, pracují na projektu pro belgického choreografa, poté na projektu pro německého choreografa v Německu, pak jsou na turné tam a tam a pak ve Švédsku na několik měsíců...u nich spočítat sociální zabezpečení a penze musí být neuvěřitelně složité.“* (Lien)

„O tomhle [důchody] *toho moc nevím a nikdo z divadla nám to nevysvětlil.“* (Kaoru, pracuje v českém divadle)

„Ve skutečnosti nevím, jak to je s důchodem.“ (Minji)

Na druhou stranu právě prekarita nutí taneční profesionály a profesionálky žít často s pohledem upřeným do blízké budoucnosti, kdy je nutné již v přítomnosti hledat nebo tvořit

další projekt a nemohou se tak plně soustředit na projekt, který právě dělají.

„Mám pocit, že ve své profesi jsem pořád v budoucnosti, jsem ohledně budoucnosti velmi neklidná. Znám svůj rozvrh do června a to je skvělé, to je pro mě už velmi dobrá sezóna. Je to poprvé, co se mi podařilo mít skoro celou sezónu práci, takže to mě uklidňuje, že vím, že do konce května mám peníze, ale od června vůbec nevím, co budu dělat, takže na tom pracuji teď, protože vím, že to musím udělat teď, jinak nebudu mít v červnu příjem.“ (Sanne, rozhovor proběhl v listopadu 2021).

3.2.3.3 Svoboda v uvozovkách?

Svoboda byla pojmem, který se v rozhovorech často objevoval a pro mnohé byl právě pocit svobody také jistou kompenzací za prekaritu povolání. Lorey upozorňuje, že touha kulturních producentek a producentů organizovat svůj život jiným způsobem než v tradičním pracovní vztahu, vede k přijímání prekarizovaných podmínek, které jsou chápány jako „nezměnitelný fakt“ a právě pocit svobody a seberealizace je motivuje v práci pokračovat nebo ji financovat jinou nekreativní a často taktéž prekérní prací. (Lorey 2010: 58). Svoboda se projevovala v možnosti plánovat si svůj kalendář podle sebe nebo mít možnost rozhodnout se s kým spolupracovat a s kým ne.

„Když si plánuju lekce a cokoliv, tak si to naplánuju tak, jak já chci a udělám si volno tak, jak já chci. Tohle mám rád, že vlastně jo – tady vidím v kalendáři, že za dva dny mám zkoušku, tak už si tam soukromku nedám a dám si ji na den, kdy toho mám míň.“ (Hynek)

„To jsem bral jako největší privilegium téhle kariéry, že jsem si mohl vybrat, jestli s někým budu pracovat nebo ne.“ (Rory)

„Mohla bych dělat práci, kde bych měla třikrát tolik peněz, ale neměla bych tam tu svobodu – jo svoboda je další podle mě věc, nebo svoboda v uvozovkách – ty musíš jít na ten trénink a musíš to tam odučit. Můžeš si říct „dneska nejdu“, ale neuděláš to.“ (Mirka)

Svoboda, podobně jako láska k tanci, hrála roli určité formy kompenzace, která svým způsobem vyvažovala nízké výdělky.

„Ne určitě, mě na tom baví, že v tom umění je taková trošku flexibilita a svoboda, že si to člověk může přizpůsobit tak nějak sobě. Ale možná je to vykoupený právě tím, že to není ohodnocený finančně. Nebo takhle, tím si to člověk nějakým způsobem obhájí sám před sebou, že dobře nejsou tam peníze, ale máš tuhle svobodu.“ (Stela)

Na druhou stranu je taneční profese spojená i se silnou flexibilitou a její dopady na časový harmonogram mohou svobodu značně omezovat. Pracovní nejistota nutí přijímat nabídky, které přicházejí, čímž může dojít k přeplnění diáře na měsíce dopředu a fluktuace práce s sebou přináší období bez práce a finanční nejistotu.

„Třeba teď je to až strašidelný, já se podívám do kalendáře a já mám plný kalendář až do září a každý den, což je strašidelný, když je únor. Já už to mám nalajnovaný každý den až do září.“ (Hynek)

„Je to takový, že je vždycky pak období tý frustrace a pak zase období toho, že se člověk veze na vlně nějakýho projektu a pak zase to spadne dolů, protože neví, co zase bude.“ (Stela)

Pojem svobody je tak vymezen na základě tradičního zaměstnaneckého vztahu (viz Vosko 2010), kde si člověk nemůže vybírat, s kým pracuje a pracovní doba je přesně daná. Svoboda v tanečním povolání neznamená mít více času pro sebe a na soukromý život, právě naopak. Pracovní aktivity prostupují do času, který by jinak byl chápán jako volný a svoboda spočívá v možnosti rozhodnout se, jak a kdy tyto aktivity udělat. Tím, že člověk dělá něco, co miluje, se pak čas strávený prací stírá, protože práce je chápána jako nepráce (Tokumitsu 2004) a tím se svoboda stává poněkud iluzorní.

3.2.3.4 Pandemie covid-19

Pandemie covid-19 zcela zásadně dopadla na kulturní sektor a ukázala prekaritu těchto povolání a také spustila vlnu diskuze, jak v Belgii, tak v České republice o pracovních podmínkách a nutnosti změny nastavení systému.[30]

Pandemická opatření měla často rozdílné dopady na komunikační partnerky a partnery, hodně záleželo na jejich osobní situaci a na jaký systém podpory dosáhly*i, což se ale většině z nich podařilo. Největší kariérní dopady měla pandemie na Sally, která byla nucena hledat si jiné zaměstnání a k tanci se dosud nevrátila. Práci na částečný úvazek si našla také Mirka, ale ve zbylém čase se tanci věnuje nadále. Viktor má příjmy z pronájmu bytu a spolu s podporou a příležitostnými brigádami byl finančně zajištěn. Na Sanne

30 V České republice například konference Culture get together (https://www.novasit.cz/en/culture-get-together) nebo vznik České komory tanečních oborů (https://www.tanecnikomora.cz/index.html). V Belgii se konalo několik protestů proti dlouhodobému uzavření kulturního sektoru pod iniciativou Standing Still for Culture (https://www.stillstandingforculture.be/nl/)

neměla pandemie zásadnější dopady, protože se jí zrovna narodilo dítě a neměla tedy žádné naplánované projekty a navíc díky změněným podmínkám dosáhla na umělecký statut a poprvé měla jistější příjmy.

Nemožnost plně trénovat a vystupovat se odrazily na fyzické kondici, připravenosti těla k návratu do plného režimu a také psychice tanečnic a tanečníků, protože pandemie zviditelnila problematiku nastavení taneční profese.

„*Tanec byl jeden z prvních, protože je kolektivní, tak byl jako první odseknutý a profesionální tanečníci, kteří nebyli třeba půl roku ve stoprocentním nasazení, jim to uškodilo velmi, mohli si sice doma skákat a dělat nějaké kliky, ale není tam ta performance. My říkáme, že vlastně na zkoušce vydá tanečník třeba 80%, ale na tom představení, když tam jsou ty lidi a ten stres, tak to tělo jde do adrenalinu. Pokud máte pořád trénink a nejsou tam výkony, tak celé to jde dolů. Nebezpečí různých úrazů, přetěžování organismu, chcete automaticky naskočit na těch 150%, to tělo ani mozek na to nejsou zvyklí (...) Takže tanečníkům to ublížilo hodně, jednak fyzicky, jednak psychicky, protože vnímali, že jsou jedni z nejlimitovanějších sportů a najednou vnímali tu svoji situaci, že jsou až na konci toho řetězce, že to nemají vyargumentované, takže stres z toho všeho, to že i kdyby si chtěli jít do Amazonu nebo někam do skladu najednou rychle vydělat, často na nějakou jinou práci nemají kapacitu, nemají tělo, nemají nervy, nemají znalosti. Tohle je hodně často hodilo do takového stresu, jestli někdy zvládnou něco jiného než tancovat a jak dlouho zvládnou ještě tancovat. Takže ten obor se dostal do velkého tlaku. Myslím si, že na jednu stranu to pomůže, že si právě uvědomí, že podceňoval třeba tu veřejnou diskuzi.“* (Anežka)

Slova Anežky popisují prekarizovanou pozici tanečníků, tanečnic, pro které se zmíněné absence pracovních jistot vlivem pandemie ještě zintenzivněly. V návaznosti toho, co Anežka popisuje, lze přidat i absenci jistoty bezpečnosti práce (ochrana před nehodami a s prací spojenými chorobami). (Standing 2018: 28)

Kapitolu o prekaritě bych ráda uzavřela slovy Minji, jenž vystihuje realitu lidí v prekérních zaměstnání, kteří jsou „‚přezaměstnaní' a ‚podzaměstnaní' zároveň“ (Standing 2018: 43). Jinými slovy do práce vkládají mnoho času, energie a schopností, ale míra kompenzace tomu neodpovídá.

„Jako tanečnice a tanečníci toho přinášíme tolik, naši duši, naše tělo, naši mysl, naši fyzikalitu, všechno tam je jako jeden balíček, není to jen mozek, není to jen … a pak to, co dostaneš, je tak málo.“ (Minji)

3.2.4 Genderované instituce a taneční profese

Joan Acker upozorňuje, že ačkoliv je trh práce koncipován jako neutrální, promítají se do něj genderová znevýhodnění a genderové reprezentace. Průzkumy provedené v sektoru vlámských pódiových umění mezi lety 1993 a 2012 ukazují, že ačkoliv je více žen na tanečních konzervatořích, toto většinové zastoupení se nepropisuje do vedoucích pracovních míst v sektoru a choreografických pozic a dlouhodobou taneční kariéru má méně žen než mužů. (Langendonck, Magnus, Bresseleers, De Graeve 2014). Princip genderovaných institucí se promítá do hierarchického uspořádání tanečního sektoru a do pracovních vztahů.

Na základě rozhovorů s mými komunikačními partnerkami a partnery bylo možné vypozorovat několik aspektů, které se navzájem prolínají a způsobují, že je méně žen na těchto pozicích. Jedním je „vzácnost“ mužů v sektoru, která funguje v jejich prospěch, dalším oceňování maskulinních povahových vlastností na vedoucích pozicích a stálé propojování života žen se soukromou sférou, kdy se taneční profese obtížně propojuje s rodičovstvím.

3.2.4.1 Tanečník jako chráněný exemplář

Mnoho z mých komunikačních partnerek a partnerů z České republiky se shodlo, že v tanci dochází k zvýhodnění mužů, protože jich je podstatně méně než žen a v rámci binárního vnímání společnosti si tak muži mezi sebou tolik nekonkurují. To dlouhodobě dokládají také výsledky z průzkumů. Podle průzkumu z let 2015 a 2016 se na taneční konzervatoře hlásilo 168 dívek a pouze 22 chlapců, studium pak zahájilo 82 dívek a 20 chlapců (Vašek 2017:12), přičemž podíváme-li se následně na obsazení pracovních pozic v baletních souborech, bylo v roce 2016 56,1% pozic obsazeno ženami a 43,9% muži. (Vašek 2017: 27). V současném tanci v průzkumu z roku 2011 bylo průměrné zastoupení ve skupinách podobné jako v baletu 59,5% pro ženy a 40,5% při muže. (Vašek, Riedlbauch 2012: 34). Absolventky tanečních konzervatoří mají tak procentuálně nižší šanci na získání pracovního místa než muži. Podle jedné z mých komunikačních partnerek jsou muži chráněni především v klasickém baletu, jehož repertoár vyžaduje silné mužské postavy.

„Pokud to byl kluk mužný, s rozvinutou muskulaturou, nějakou jasnou výškou a silou v nohách na odraz a zároveň sílou v pažích na zvedání dam, tak je to opravdu exemplář, který je chráněný, který jsme šťastní, že je v baletu, protože bez těchto pánů se ten

repertoár nedá dělat.“ (Anežka)

Podle Anežky je naopak současný tanec genderově vyváženější, nicméně na „vzácnosti“ mužů jako tanečníků se shodlo mnoho komunikačních partnerů a partnerek napříč tanečními styly, které byly v mém výzkumu zastoupeny, tedy současný tanec, street dance, step, swing a balet.

„Získat chlapa je strašně náročný a v tomhle to oni mají jednodušší, že nemají tak velkou konkurenci mezi sebou. A těch příležitostí tím pádem oni mají mnohem víc než ženy.“ (Stela)

„Já mám teda výhodu samozřejmě, že jsem kluk. Kluci v tomhle oboru, obzvlášť tady ještě v České republice to mají mnohem snadnější než holky. Tanečnic je spoustu, tam už rozhoduje každý centimetr, jestli měří 160 cm nebo 161 cm, tam už hraje roli jako každý centimetr v pase třeba. Protože těch holek je hodně a oni si mohou vybírat, kluků je mnohem méně, takže v tomhle to máme my kluci snazší.“ (Hynek)

„A v určitou dobu jsem si uvědomil, že na mě bylo pohlíženo jako na víc než na ženu, v určitou dobu mi to došlo. Dostal jsem práci ve studiu, ale možná tam byla lepší tanečnice nebo učitelka než já, která ale nebyla vzata v potaz (...) možná mi mužský gender pomohl způsoby, které jsem si neuvědomoval. Proč mě chtěli do taneční skupiny, když tam byly ženy, které tancovaly mnohem lépe než já? Myslím, že mužů, kteří byli svým způsobem kompetentní, bylo méně.“ (Rory)

Vzácnost tanečníků jim umožňuje snadněji najít uplatnění a zároveň na základě rozhovorů vyplývá, že genderovanost trhu a rozdílné způsoby socializace mužů a žen, ovlivňují, jak tanečnice/choreografky vnímá jejich okolí a jak ony vnímají samy sebe.

„Já si opravdu myslím, že muži historicky byli vždy podporovaní, aby si šli za svým, je to pro ně jednodušší být ve vedení, mluvit o sobě, vnímat to jako normální, že lidé jim dají peníze nebo příležitosti. Myslím, že mají méně nejistoty v tom, že – samozřejmě, to je můj projekt, samozřejmě. (říká to sebejistým hlasem). *Zatímco ženy jsou spíš – mám takový nápad, ráda bych něco zkusila.* (říká to opatrně). (Sanne)

Sama Sanne se potýká s nedostatkem sebevědomí a vnitřní síly, která by ji dodávala pocit oprávněnosti si něco nárokovat.

„Opravdu si musím neustále říkat: to je dobré, co děláš, jen to dělej, stůj si zatím, co děláš, je to v pořádku, jen to dělej. Musím hodně posilovat svoje sebevědomí a také hledat silné lidi, kteří mi umožní to dělat.“ (Sanne)

„Problémem mého kariérního postupu bylo a stále je neprůbojnost, neschopnost vytvořit o sobě narativ, který by fungoval a přesvědčil ostatní o mé jedinečnosti a nezbytnosti mé přítomnosti na jejich festivalu/události. Navíc jsem si uvědomovala, že nemám dostatečné zkušenosti ani techniku, je to takový „imposter syndrome". Jen proplouvám a předstírám, netroufám si na větší projekty, protože si myslím, že na ně ještě nejsem dost připravená. Jeden z mých kolegů je v tomto ohledu přesný opak. O svých schopnostech mluví zcela přesvědčeně, nepochybuje o svém právu ani dovednosti dělat toto povolání. V době, kdy jsme spolu úzce spolupracovali, pomáhalo jeho sebevědomí i mě. Dostali jsme se na festival, obklopení lektory s letitou praxí a my tancovali jen pár let. On ovšem nepochyboval, že zde máme co přinést, že děláme dobrou práci. Nebál se diskutovat o výši svých honorářů a o podmínkách. Byl přesvědčen o tom, že přináší kvalitu. Je to moje neprůbojnost nebo socializace do hodné dívky, která nechce dělat problémy a ví, že by neměla příliš přitahovat pozornost, protože chtít pozornost je jaksi neslušné?" (Zápis z retrospektivního deníku)

Tato nejistota v sebe sama je posílena okolím, které neočekává, že žena by mohla být choreografkou nebo někým ve vysoké funkci. Anja popisovala, jak se cítí mnoho jejích kolegyň, které choreografovaly vlastní díla:

*„Na začátku své kariéry měly pocit, že okolí, nikoliv úmyslně, ale mělo slepé místo v rozpoznávání jich jako autorek, například přišly do divadla a tam si mysleli, že choreografem je technik, protože je to starší muž." (*Anja)

Tvořit autorská díla je samo o sobě proces provázený pochybnostmi a nejistotami, ale v případě žen dochází k stereotypizaci, kterou ony samy mohou internalizovat. Anja v rozhovoru zmínila pojem „hrozba stereotypizace", která podle průzkumů[31] způsobuje, že pod hrozbou negativní stereotypizace, se výkon člověka zhoršuje. Podle Anji tak tanečnice, které aspirovaly na vlastní tvorbu, určitým způsobem sabotovaly svou práci, protože sebe samy jako autorky nedokázaly vnímat.

„A proto, je těžké vidět sama sebe jako autorku, protože cítíš, že z venku takto viděna nejsi." (Anja)

Jedna z mých z komunikačních partnerek popsala, jaký typ charakteru musí úspěšný

31 Tento pojem byl poprvé použit v práci Steele a Aronson, jejích výsledky ukázaly, jak stereotypizace černošských studentů a studentek ohledně jejich intelektuálních dovedností, snížila jejich výkony při zkoušení. (Steele, Aronson 1995). Podobný výzkum ukázal, že hrozba stereotypizace ovlivňuje výkony žen v matematice. (Spencer, Steele, Quinn 1999).

choreograf nebo choreografka mít:

„Choreograf musí být loktař, musí si dupnout, musí mít presence, musí mít charisma, musí být respektovaný a musí mít tu sílu říct, takhle teda ne, pod tohle nejdu, v tomto divadle to bude takhle. A ne každá žena to umí z povahy toho oboru nebo té ...zase, je to možná společnost, ale jsou to ty ambice. Myslím, že je to společensky úplně stejné, proč jsou na vedoucích pozicích muži, protože prostě asi ne každá žena je schopná to ustát s rodinou a prát se o tu vedoucí pozici.“ (Anežka)

Pro choreografickou pozici jsou důležité vlastnosti jako dravost, rozhodnost, nekompromisnost, tedy vlastnosti spojené s tradiční maskulinitou. Podle Lien, pak úspěšná*ý choreografka nebo choreograf má také podnikatelský smysl a umí navazovat kontakty (viz podkapitola 3.2.1.1 Tým jednoho člověka). Jinými slovy jde o extrovertní typ rozhodné osobnosti vyzařující sebevědomí, která se stane úspěšnou. Je přitom paradoxní, že v rámci umění, které přitahuje svou svobodou (jak mnoho z mých komunikačních partnerek a partnerů zmínilo), je nutné se přiblížit k tomuto ideálu, aby v profesi bylo možné fungovat, přičemž to znamená limitování nejen sebe, ale i své tvorby, jak bylo možné vidět v podkapitole 3.2.3.1 „Taktická vystoupení“. Jedná se o určitý typ genderované profesní autenticity, která je v sektoru považována za úspěšnou.

Genderově strukturovaný trh práce oceňuje maskulinní kvality a na tomto základě vzniká jev „skleněného výtahu“, kdy dochází k zvýhodňování mužů ve feminizovaných profesích, protože je předpokládáno, že mají vlastnosti, které se lépe hodí na vedoucí pozice. (Williams 2013). To vede k přímé diskriminaci, kdy žena je na základě genderu vnímaná jako pro danou pracovní pozici nevhodná, ale dopady mohou být i vnitřní: již zmíněný negativní vliv na sebevědomí žen autorek nebo přijetí maskulinního typu chování u žen ve vedoucích pozicích, jak popsala Anja:

*„Když jsem se zamyslela nad svoji kariérou, bylo jasné, že tam bylo množství zkušeností s různými lidmi, se kterými jsem pracovala, kteří všichni byli muži, ale také ženy, stalo se mi – nemyslím sexuální obtěžování, ale určitý způsob ukazování autority, který je přebrán od mužů, což je také zajímavé, jak si přivlastníme některé způsoby chování, abychom mohli*y zaujmout místo v sektoru.“* (Anja)

Tento způsob chování je někdy popisován jako fenomén včelí královny a projevuje se právě maskulinní sebe-prezentací, distancováním se od mocensky níže postavených kolegyň a podporováním stávajících genderových hierarchií. (Derks, Van Laar, Ellemeers

2016: 457). Přebírání maskulinního chování je reakcí některých žen na skutečnost, že jejich gender by mohl být překážkou kariérního úspěchu. (Derks, Van Laar, Ellemeers 2016: 458). Místo zpochybnění nastavení celého systému a uskutečnění kolektivní změny, je tato strategie zaměřená na individuální mobilitu. Studie také ukazuje, že tato reakce na diskriminaci se objevuje i u jiných znevýhodněných skupin.

Problematikou tohoto fenoménu je, že tradičně maskulinní vlastnosti jsou chápány jako univerzální vlastnosti pro osobu ve vedoucím postavení, skutečnost, na kterou upozorňuje i Joan Acker: „Osoby ve vedoucích pozicích a úspěšné firmy jsou často prezentovány jako agresivní, cílevědomé, soutěživé, výkonné, ale jen zřídka jako podporující, laskavé a starostlivé. Tato genderovaná realita je nicméně zastřena způsoby, jakými jsou instituce, kromě rodiny, konceptualizovány a teoretizovány v genderově neutrálních pojmech.“ (Acker 1992: 569). Nicméně Sanne si v Belgii všimla i posunu ve způsobech spolupráce pod vlivem kampaně #MeToo a otevření debaty o mocenských dynamikách v pracovních vztazích.

„Je zde teď nová „cool“ vlna feminismu a ženy tvoří a dostávají víc příležitostí a také způsob, kterým tvoří, myslím tím zkušenost ze zkoušek je příjemná, někdy až příliš, někdy je to jako: 'Ok, můžeš mě požádat, abych něco dělala, kvůli tomu jsem tady, najala sis mě, je v to v pořádku'.“ (Sanne)

3.2.4.2 Taneční profese a genderovaný trh práce

Joan Acker definuje práci jako genderovanou kategorii, která je pro ženy znevýhodňující, protože je postavena na modelu bílé heteronormativní rodiny, kde je hlavním vydělávajícím muž, a ačkoliv je dnes většina žen v nějakém druhu pracovního úvazku, protože jeden příjem většinou nestačí na pokrytí rodinných výdajů a v mnoha případech nestačil ani v minulosti, práce žen je často stále vnímaná jako doplňková a jejich hlavním posláním je starost o rodinu. (Acker 2006: 448). Toto rozdělení na veřejnou a soukromou sféru má praktické dopady na životy žen a jejich možnost dosahovat finanční nezávislosti, obsazovat vysoké pracovní posty nebo se věnovat časově náročným povoláním. Podobně Okin argumentuje, že maskulinní nastavení trhu práce je vůči ženám znevýhodňující, protože musí pracovat za stejných podmínek jako muž a zároveň se od nich očekává, že se budou starat o rodinu. (Okin 1989: 139) „Nerovnosti mezi pohlavími na pracovišti a doma se tak navzájem posilují a prohlubují.“ (Okin 1989: 146).

V taneční profesi se propojují dva aspekty práce jako genderované kategorie. Maskulinním aspektem je představa podnikatelské osoby, která se plně věnuje své kariéře (viz Acker 2006, Okin 1989), druhým pak femininní představa romantické lásky, kdy se dané povolání stává posláním, životní náplní vycházející z vnitřní potřeby tančit, podobně jako byla u žen definována práce v domácnosti. (Weeks 2017: 38-39). Práce jako genderovaná kategorie od pracujících vyžaduje, aby většinu svého času věnovaly*i práci a láska k práci ji zneviditelňuje a tím přispívá k ještě větší angažovanosti i přes nedostatečné finanční ohodnocení. Tyto dva aspekty vytváří pracovní nároky složitě kombinovatelné s rodičovstvím.

Na začátku výzkumu mě nenapadlo, jaké může mít rodičovství dopady na taneční kariéru, sama tuto zkušenost nemám a ani v mém okolí zatím nemám mnoho kolegyň a kolegů, které by tuto situaci řešily*i. Nicméně několik z mých komunikačních partnerek měly děti a dvě z nich byly čerstvými matkami a tak se během rozhovorů toto téma opakovaně objevovalo. Při oslovování tanečnic a tanečníků jsem předem nezjišťovala, zda mají děti. To že se mi podařilo nasbírat data ohledně zkušeností s rodičovstvím a taneční kariérou je náhodnou, nicméně podle mého názoru velmi cennou součástí výzkumu.

3.2.4.3 Slučování rodičovství a taneční profese

Tělo je pro tanečnice a tanečníky nástrojem jejich profese, dlouhodobě ho trénují a formují, aby s ním mohly*i pracovat, je prostředkem jejich projevu. Těhotenství, porod a následné poporodní období jsou velkým zásahem do rovnováhy těla, které se během krátké doby rychle proměňuje. Krátkost kariéry a vysoká konkurence v oboru zároveň často nutí k rychlému návratu. Komunikační partnerky v mém výzkumu se shodovaly na náročnosti tohoto období a nutnosti podpory, bez které by kombinace rodičovství a taneční kariéry byla velmi obtížná.

„*Jestliže se staneš matkou – pro jakéhokoliv rodiče je to náročné, ale rozhodně v Belgii, když máš pouze tři měsíce mateřské a obzvlášť pro taneční tělo! Některá těla to zvládnou, ale myslím, že lidé, co to zvládají, mají hodně štěstí a hledají způsoby, jak to zvládnout, ale rozhodně to není dané.*“ (Anja)

„*Jenom ten fakt, že se tvoje tělo tolik změní (...) nemáš čas plně trénovat své tělo, ničí to tvé tělo, protože taky já nejsem mladá matka a pak vrátit se do tanečního světa je ještě těžší, takže chápu, proč někteří lidé po porodu přestanou s tancem.“* (Minji)

Péče o děti znamená zásadní změnu v časovém harmonogramu, který je před plánováním rodiny často zcela podřízen tanci, mnohdy na úkor soukromého života. Jak ukázala nezbytnost zastávat množství rolí, být časově flexibilní a nutnost navazovat a udržovat kontakty, si vyžadují angažovanost, kterou je obtížné kombinovat s péčí o děti. „*Takhle, kdybych neměla ty dvě děti, tak bych asi pracovala víc a určitě bych toho stihla mnohem víc a nějak bych v tom byla víc ponořenější. Na druhou stranu, já jsem se toho nechtěla vzdát, takže ačkoliv mi bylo řečeno, že už teda jsem skončila a že když budu mít druhý, tak to je úplný konec, že to už nemám šanci vůbec a bylo to náročný, to je pravda. No, bylo to náročný. (*Stela)

Mnoho tanečníků a tanečnic pracuje na projektech v zahraničí a s příchodem dětí se tato pracovní situace značně komplikuje.

*„Většina mé práce bývala v zahraničí, minimum šest měsíců v roce jsem pracovala v zahraničí. Takže teď mám tyto možnosti: buď vezmu svého syna s sebou a zaměstnám někoho, kdo se o něj bude starat, protože můj manžel nemůže pokaždé jet se mnou, což znamená, že také on bude muset postrádat svého syna. To je ten největší problém. Skutečnost, že všechna práce byla venku a dítě má místo, kde zůstává, nejdřív jesle, pak školka, potom škola, je geograficky zafixované. To znamená, že bych musela trávit spoustu času bez svého dítěte, pokud bych chtěla pokračovat se svou kariérou.“ (*Sanne)

Sanne se snaží najít způsoby, jak ve své práci pokračovat. Jedním z nich bylo soustředit se na lokální pracovní příležitosti, ale práce v zahraničí zůstává důležitou pro její kariérní rozvoj. Zatím nenašla způsob, jak zkombinovat zahraniční projekty s rodičovstvím.

„*Stále doufám, že budu dělat jednu tvorbu v zahraničí za rok, protože stále chci spolupracovat se zajímavými umělkyněmi a umělci a kde žiji, to není místo, kde je to možné a prostě mám pocit, že je to něco, co musím dělat a v čem jsem dobrá. Potřebuji také naplnit své povolání, myslím, že je důležité tomu naslouchat. Ještě jsem neskončila. A bohužel vidím, že logisticky je to neslučitelné. Jestliže jsi bohatá, máš finance nebo matku nebo otce, kteří mohou cestovat s tebou a postarat se o jejich vnouče, to by bylo skvělé. Ale ty finanční náklady jsou obrovské. To je ten největší problém. Mohla bych přijmout ty nabídky, ale v podstatě dvě třetiny mého výdělku, pokud ne víc, bych vydala na zaplacení někoho, kdo by se staral o mé děti.“* (Sanne)

Anja popisovala, jaký dopad by na její psychiku měla snaha dostát svým ambicím, zatímco

je její dítě malé.

„Myslím, že mám kapacity na to, abych byla, já nevím, ředitelkou, ale vím, že kdybych do toho šla teď, s dítětem, kterému je rok a půl, byla bych opravdu ve stresu. Byla bych přepracovaná. Nevím, jak sloučit realitu života se svými schopnostmi. Myslím, že spousta lidí se takto cítí, ale myslím, že ženy se tak cítí především.“ (Anja)

Na skutečnost, že bez podpory je udržení taneční kariéry v podstatě nemožné, upozornila Stela.

„*Teď už jsou starší, tak je to lepší, ale když byli úplně malinký, tak jsem třeba začala zpátky hrát, já nevím, když jim byli nějaký čtyři - pět měsíců, ale ne nějak moc často. Pak jsem začala zkoušek, no bylo to náročný. Pak jsem byla hodně vyčerpaná, proto jsem tak nějak polevila, ale zase neztratila jsem ten kontakt vůbec s tím oborem a myslím si, že se to dá, ale chce to teda podporu. Já má velkou podporu mýho muže, kdyby on se o ty děti nestaral, skoro bych řekla stejnou měrou jako já, tak by se to nedalo zvládnout. Pokud je někdo sám nebo nemá nějaký prarodiče, což já zase nemám prarodiče, tak mám opravdu pocit, že to je nezvládnutelný.“* (Stela)

„*Tanečnice a děti, to je velký problém, myslím, že to jde dobře, do té doby než mají děti. Za prvé tělo, musíš se o něj starat novým způsobem, za druhé kojení, za třetí mezinárodní turné, dlouhé dny, nutnost být flexibilní, jesle, většinou partner, který také pracuje v sektoru.“* (Lien)

Lien zde naznačuje problém, který vzniká, když oba partneři pracují v sektoru, kdy nestabilita jak pracovních dní, tak finanční, se týká obou rodičů. Anja ovšem sdílela jiný názor na tuto situaci.

„Někteří lidé říkají, že je dobré, když jsi umělkyně a pak někdo z páru má opravdovou práci. Jenomže blbé na tom je, že když dítě onemocní, ty jako freelancer se pravděpodobně přizpůsobíš. A pak všechna tahle práce navíc, kterou stejně děláš z domu, je odsunuta bokem, protože ta druhá osoba, která má skutečnou práci, nemůže tak jednoduše odpadnout.” (Anja)

Flexibilní součást taneční práce, která nemá přesně vymezenou pracovní dobu a místo, kde je vykonávána, například komunikace, fakturace, ale například i tvorba, která nemá stanovený deadline atd., se zdá být méně skutečnou a tím snadněji odsunutou na později. V případě rodičovství je tato situace ještě markantnější, protože může být složité takto

flexibilní práci prioritizovat nad péči o nemocné dítě, pokud partner nebo partnerka se „skutečnou“ prací doma zůstat nemohou.

U tanečníků a tanečnic také dochází ke změně priorit, kdy už nechtějí věnovat své profesi tolik času na úkor rodiny.

„Rozhodně je to [taneční kariéra] *s dětmi náročnější. A také, co se hodně změní je tvůj pocit během projektů, pokud je tvé dítě ve stejném městě, řekla bych. Když tam mé dítě není, jdu na skleničku, vaříme spolu, děláš všechny tyhle věci před a po a teď, skončíme a já říkám: ‚ahoj, mějte, mám vás ráda, uvidíme se.' A spěchám za svým dítětem, protože mi tolik chybí. Ale to je proto, že je ještě malý. Myslím, že se to změní, stane se svým vlastním člověkem, bude nás potřebovat méně.“* (Sanne)

„*Už nerada tolik cestuji. Přijela jsem do Francie a všichni jsou nadšení, že tady jsou. A já chci domů.“* (Minji)

Nastavení taneční profese dopadá především na ženy, které jsou často primárními pečovatelkami o děti, nebo od kterých se neočekává, že by se nadále plně věnovaly kariéře. Jak ovlivňuje rodičovství ženy v choreografické kariéře, popisovala Anežka.

„Ty výchozí pozice jsou stejné, tam není problém, tam opravdu přichází problém zase s tou rodinou. Já bych řekla, choreograf, jako skladatel, zase žije z ruky do huby. Kolik znáte žen skladatelek? Málo. Jsou to tvůrčí pozice, které vyžadují nějaké občas se zavření, ježdění. Vlastně to, že dáte té pozici naprosto všechno a když máte příležitost, tak prostě jedete do Japonska dělat 2 měsíce choreografii. A jde to tehdy, když máte vedle sebe někoho, kdo se vám postará o děti, o rodinu nebo je nemáte. Myslím si, že tohle je ten důvod. Choreografky máme, máme jich dost, jsou šikovné, ale je pravda, že většina z nich po té čtyřicítce bojuje s tím, jak uživit rodinu, jak dělat dál choreografie. Není to tak jednoduché jako u těch mužů, kteří jsou zvyklí, že té kariéře dají všechno. (Anežka)

Taneční poslání se střetává s posláním rodičovství a obtížná sloučitelnost obou znamená kompromisy nebo nutnost volby, které dopadají většinou na ženy.

„Myslím, že pro mladé matky je to velmi složité. A to není jen zkoušet, vystupovat, být na turné, ale především pokud tvoříš, vzhledem ke struktuře se to stává skoro nemožné. Už nemůžeš jít na premiéru tam a tam, jít na bar dát si skleničku s promotérkou nebo promotérem, protože...“ (Lien)

Zde se ukazuje, jak důležitou roli hrají činnosti navíc, hodiny mimo taneční studia nebo

pódia, které by se daly chápat jako volný čas, nicméně nadále jsou věnovány profesi a k navazování nezbytných pracovních kontaktů, bez kterých je taneční práce a ještě více choreografická, tvůrčí práce velmi obtížná. Najít si čas na tvorbu, je stejně, ne-li více, důležité jako o vlastní tvorbě mluvit a být přítomná*ý v sektoru.

Tato situace se netýká pouze žen, ale pod vlivem nastavení systému na ně zneviditelnění dopadá kvůli rodičovství více a jejich zranitelnost se zvyšuje, pokud ještě nejsou za stejnou práci stejně finančně ohodnoceny jako muži.

„Jako někdy se to stává, že ti chlapi berou víc a tak nějak se to bere za samozřejmý, že prostě ten chlap bude mít víc.

A čím se to odůvodňuje?

No většinou, že musí živit tu rodinu. (smích) *Jako kdyby ta žena tu rodinu taky neživila.“* (Stela)

Nicméně lze nalézt pokusy o hledání jiných forem organizace. Lien pracuje v belgické taneční skupině, která se snaží nastavit pracovní podmínky pro tanečnice s dětmi tak, aby pro ně byly vhodné, ale podle jejích zkušeností jsou výjimkou v sektoru.

„V našem případě jsou u nás dvě ženy, které kojí, takže musí mít přestávky na kojení. Taneční skupina, pro kterou pracují si je toho vědoma a zajišťuje jim vše, co je potřebné. Mají pracovní hodiny od 10:00 do 17:00 a ne déle, když je dítě nemocné, je nemocné a tak zůstanou doma, musejí-li dříve domů, jdou dřív domů atd., ale my jsme v tomhle výjimka.“ (Lien)

Vlivem nastavení taneční profese a nastavení trhu práce je sloučení rodičovství s taneční kariérou obtížné a stále dopadá hlavně na ženy, pro které rozhodnutí mít děti může znamenat konec kariéry. I tanečnice, kterým se daří pokračovat, čelí kompromisním rozhodnutím a kariérním omezením.

3.2.4.4 Genderové reprezentace v tanci

Taneční profese je provázána se společenskými strukturami, ve kterých se nachází a je tedy formována také genderovým řádem, který ovlivňuje nejen pracovní příležitosti, ale také způsob očekávaných reprezentací na pódiu. K definování, jakým způsobem je ženské tělo objektivizováno a sexualizováno, je vhodným nástrojem teorie „mužského pohledu“ (Mulvey 1999), která popisuje, stylizaci ženského těla do objektu touhy. Také v tanci dochází k odosobnění těla, které se stává krásným objektem se svůdnými křivkami,

objektem, který můžeme pozorovat. Tento „mužský pohled“ není pohledem konkrétního diváka nebo choreografa, ale vzniká pod vlivem celých společenských struktur, které definují co je ženské a dále, aby ženské bylo krásné. Nicméně tato perspektiva může být někdy příliš zjednodušující a zneviditelnit agentnost, kterou tanečnice svým pohybem mohou vyjadřovat (Banes 1998) a tanec jako umělecký projev nejen inkorporuje genderový řád, ale může být také prostorem pro rezistenci a dekonstrukci genderových rolí.[32]

Na základě rozhovorů jsem si uvědomila, že genderové reprezentace lze vnímat i jako archetypy, které v literatuře nachází například Pam Morris (1993). Archetyp je opakovaně se objevující typ postav a lze je nalézt nejen v literatuře, ale i ve filmu, divadle, umění nebo právě v tanečních dílech. Anja si typologii postav, se kterými se během své kariéry setkala, začala uvědomovat na základě četby feministické literatury a rozhovorů se svými kolegyněmi.

„*Byly to především Lolita, hysterická žena, sexualizovaná žena, krásná žena, objekt prezentovaný k pohledu, divoká a necudná, dále matka, moudrá stará žena nebo múza.* (Anja)

U komerčních zakázek, kterými jsou například reklamy nebo vystoupení na firemních večírcích je kladen důraz na vzhled a jsou požadovány stereotypní reprezentace.

„*V komerčním světě, je to* [vzhled] *jeden z hlavních bodů. Prvně se na tebe podívají, jak vypadáš a pak teprve na to, jak tančíš. V ostatních odvětvích, jakože uměleckých, tam ten vzhled nehraje až takovou roli (...) V těch komerčních, tam jsou daný cm, musíš být dostatečně vysoký, jak holka, tak kluk. Nejlíp, aby všichni byli v podobné výšce, kluk musí být vždycky vyšší než holka. Holky nejlíp v jedné výšce, kluci nejlíp v jedné výšce, aby se to lišilo minimálně, aby to na kameře vypadalo stejně. Samozřejmě, holky jako plochý břicha, hezký prsa. Ten choreograf, režisér si vždycky vybere toho hezčího tanečníka no.“* (Hynek)

Na příkladu, který sdílel Hynek je patrné, jak komerční sféra tyto reprezentace nejen požaduje, ale i kóduje jako normu, kdy typ reprezentace založený na pečlivém výběru tanečníků a tanečnic je neustálým zobrazováním stejného vzhledu prezentován jako ideál a

[32] Příkladem dekonstrukce femininní genderové reprezentace v taneční tvorbě je představení Nutcrusher původem jihokorejské tanečnice Sung Im her (https://www.sungimher.com/nutcrusher), která ve svém díle velmi dobře ukázala, jak jsou těla feminizována neustálým opakováním stejných pohybů a póz, které následně vnímáme jako přirozené projevy ženských těl a jak se ty samá těla mohou zbavit genderové příznakovosti, pokud předepsané pohyby dělat přestanou. Analýza tohoto představení původně tvořila součást této práce, ale vzhledem k délce se sem již nedostala.

opakování tohoto ideálu má následně normotvornou funkci, která má sílu definovat, jak má vypadat žena a muž.

Upřednostňování určitého typu tanečnice nebo tanečníka, většinou na základě vzhledu, nedává prostor pro vlastní projev. Podle Mirky a Hynka u komerčních zakázek na autentickém projevu nezáleží.

„No ale pak máš kšeft, který je vyloženě na prachy a tam nějaká autenticita nehraje vůbec, to už je jako práce, kdy to děláš kvůli tomu, že dostaneš dobře zaplaceno a je to pořád v nějakých v tvých mantinelech, že se tam třeba nebudeš obnažovat, že to třeba není v tvých morálních hodnotách, tak tam to neřešíš. Můžeš to řešit, ale stejně potřebuješ zaplatit ten nájem občas.“ (Mirka)

„Ale pokud jde zase o ty komerční věci, tak tam moc lidi nezajímá nějaký takový věci [autenticita]. *Tam prostě chtějí vidět hezký lidi a jak hezky tančíš. Takže tam o to moc nejde.“* (Hynek)

Vzhled může hrát roli v získávání pracovních příležitostí a být podstatnější než taneční schopnosti.

„*Jedná organizátorka v Belgii si na vystoupení vyžádala konkrétní dvě tanečnice z naší skupiny. To se nikdy nestalo, vždy jsme rozhodovali*y mezi sebou, kdo pojede na vystoupení, většinou podle toho, kdo byl volný nebo kdo delší dobu neměl job. V minulosti jsem ji slyšela několikrát se vyjadřovat o našem vzhledu, účesech a kostýmech a věděla jsem, že její rozhodnutí bylo postaveno čistě na vzhledu. Chtěla ty nejhezčí tanečnice, schopnosti byly vedlejší. Bolelo to a přišlo mi to nespravedlivé. Je jedno jak moc trénuji, stejně nemám vzhled.*“ (Zápis z retrospektivního deníku)

Genderové reprezentace se promítají také do výběru kostýmů.

„Když jsi holka a máš nějaký mužské publikum, tak oni samozřejmě vidí radši víc holek tančit než kluky a holky dohromady, že třeba vím, že jsou vystoupení, kdy vyloženě chtějí jenom holky.

A když chtějí v tom představení vidět holky tancovat, tak nereflektuje se to třeba na kostýmu, který očekávají?

No samozřejmě (Smích)*, to víš, že jo.*

A jaké kostýmy?

Hele, ale to je třeba jedna ze sta zakázek. Když tančíš třeba charleston, tak to víš, že chtějí

vidět hezkou holku, co nejméně oblečenou.“ (Mirka)

Genderové reprezentace mohou být jak femininní tak maskulinní a Rory sdílel, jaké pro něj bylo, když měl vystupovat v maskulinních rolích na pódiu:

„Nedokázal jsem zahrát macho roli (...) Párkrát jsem měl hrát ‚chlapa', tradičního chlapa a já toho jsem jaksi neschopný, také proto si myslím, že jsem měl takové problémy v párovém tancování, protože si opravdu nemyslím, že je správné postrkovat ženu okolo, ta představa vedení je jaksi inherentně sexistická (...) Byl jsem v té roli takový „loser“, nemohl jsem. Jsem muž, jsem heterosexuál, mám rád ženy, ale nedokázal jsem to externalizovat takto stereotypním způsobem.“ (Rory)

Genderové reprezentace ovlivňovaly také sebepojetí a taneční vývoj u Sally, která se inspirovala mužskými tanečníky, protože chtěla, aby její taneční styl byl „powerful“. Později tento postoj sama pojmenovala jako inherentně sexistický.

„Dlouhou dobu jsem se nechávala inspirovat mužskými tanečníky, protože jsem chtěla, abych byla viděna jako silná tanečnice a proto jsem se vyhýbala tomu, abych ve svém tancování byla femininní nebo jsem chtěla vyjmout něco z té femininity, abych byla vnímána jako silnější, což je samo o sobě inherentně sexistické, protože je to stejné jako tvrdit, že mužské tancování je silné a ženské není. Být tím, co esteticky považujeme za ženské, není nějakým způsobem silné.“ (Sally)

Do reprezentací se promítají i další faktory a proto je důležité se na ně dívat z intersekcionální perspektivy. Dochází zde ke stereotypizaci nejen na základě genderu, ale také etnicity.

„Černošské ženy jsou často spojovány s přírodou a živočišností. Asijské ženy jsou reprezentovány jako záhadné malé objekty, které na pódiu moc nemluví, velmi dívčí.“ (Anja)

Minji, tanečnice jihokorejského původu popisuje svou zkušenost s reprezentací asijských žen:

„Byla jsem často uprchlice, chudá asijská dívka, která nemluví moc dobře anglicky. Neměla jsem s tím problém, hrála jsem to, užila jsem si to a myslím, že jsem se hodně naučila, ale v určitý moment si uvědomíš – tohle jsem jenom já, moje role v tomto souboru a je ani nenapadne přemýšlet jinak. Když jsem řekla, že si chci ostříhat vlasy – ne, musíš mít dlouhé vlasy, protože potřebuji tvoje dlouhé vlasy. A já jsem si říkala, že mají fixní

představu o tom, co je asijská žena a já pak musím hrát tuhle roli. Ale já jsem odjela z Koreji, protože se mi tahle role nelíbila a proč mám tuhle roli dělat tady? Je neuvěřitelné, jak je ta představa zafixovaná. Tohle je, kdo jsi: dlouhé vlasy, velmi křehká, ale velmi sexy a umíš být velmi svůdná, když je to nutné, ale většinu času jsi velmi záhadná." (Minji)

V teoretické části (viz podkapitola 2.3.1 Autenticita) jsem mluvila o diskriminačním potenciálu autenticity, kdy ve veřejném prostoru mohou autenticky vystupovat lidé, kterým je to umožněno. Tato skutečnost je například patrná u zkušenosti Minji, která byla neustále obsazována do stereotypních rolí asijské dívky. Pro určitá těla je tak autenticita předem škatulkovaná a vzniká tím méně prostoru pro vlastní hledání a vyjádření.

„Někdy jsem měla pocit, když jsem se srovnávala s mužskými kolegy, byli vnímáni prostě jako mnohem autentičtější, mnohem víc sami sebou. A připadalo mi, že už my - protože ženy mají často dřívější průpravu, takže já jsem začala tančit, když jsem byla hodně mladá a tak samozřejmě jsem formovaná a můj tanec se stal více generickým a asi už v tom není moc autenticity. Ale já už s tím nemám problém. Ale myslím, že v minulosti jsem hledala, jak můžu být výjimečná, a vidíš tanečnice a tanečníky, jak si stříhají vlasy, barví si je, ta krize identity, protože chcete být, chcete přijít na to, kým autenticky jste (...) Opravdu mám pocit, ale to je jen volný postřeh, že muži mají mnohem víc prostoru pro celou tu autenticitu." (Anja)

Narazila jsem na různé způsoby, jak těmto stereotypním reprezentacím čelit – a to od jejich přijímání jako součásti práce až po jejich odmítání. Reakce se liší situace od situace, velký vliv hrají věk, zkušenosti, dostatek pracovních příležitostí, které umožňují odmítat nechtěné pracovní nabídky, ale i míra feministického povědomí. Většina zúčastněných na začátku kariéry přijímala všechny taneční nabídky a právě nejistota práce a aspirace na kariéru v tanci jim nedávaly prostor k odmítnutí. Kromě toho si problematičnost často uvědomovali až zpětně. Nicméně některé stereotypní reprezentace motivovaly buď k vlastní tvorbě nebo k vyhledávání spolupráce s ženskými choreografkami, ačkoliv ženský gender samozřejmě automaticky neznamená bezproblémový přístup k tanečnicím a tanečníkům. Nicméně právě opakovaná zkušenost s mužskými choreografy vedla Minji k rozhodnutí dále s nimi nepracovat.

„Myslím, že jsem dosáhla stádia, kdy už jako asijská tanečnice nechci pracovat s mužskými choreografy, protože je to tak fixní nebo jejich představivost je tak fixní." (Minji)

Omezená možnost volby přiměla Mirku akceptovat stereotypní genderové reprezentace jako součást práce.

„Asi to beru jako součást práce, nemůžeš si občas úplně vybírat.“ (Mirka)

3.2.4.5 Dopady hnutí #MeToo na taneční sektor

Kampaň #MeToo[33] byla v rámci Belgie zmíněna jako důležitý bod změny, kdy se otevřela debata o genderové nerovnosti, zneužívání moci a sexuálním obtěžování v rámci tanečního sektoru. Naproti tomu u zúčastněných z České republiky nebyla zmíněna ani jednou.

„Myslím, že je zde taková věc, mluvím o tom s mými kamarádkami častěji a častěji, je to ve vzduchu od ‚MeToo'. Myslím, že je mezi ženami více solidarity a více o těch věcech mluvíme, je to docela dojemné.“ (Sanne)

„Myslím, že Belgie udělala skrze ‚MeToo' velký skok, je to neuvěřitelné. Je to jen za poslední čtyři roky, kdy se v mainstreamových novinách objevuje každý den nebo každý druhý den něco o genderu. V Belgii dochází k jakémusi novému feministickému oživení.“ (Anja)

V reakci na kampaň #MeToo bylo v Belgii založeno hnutí Engagement, jehož cílem bylo otevřít debatu o sexismu a zneužívání moci v uměleckém sektoru a adresovat systémovost tohoto problému. Kampaň nasbírala svědectví mnoha lidí ze sektoru, díky čemuž bylo možné vidět rozsah problému. Za sexuální obtěžování, sexuální útok a používání donucovacích praktik na pracovišti byl na osmnáct měsíců podmíněně[34] odsouzen Jan Fabre, slavný belgický umělce. (Verstraete, Sanen 2022). Obvinění a následní žaloby se objevily poté, co bývalé*í členky a členové jeho divadelní společnosti Troubleyn sdílely*i v otevřeném dopise zkušenosti s jeho chováním na pracovišti. Učinily*i tak v reakci na rozhovor, ve kterém tvrdil, že nikdy neměl problémy s překračováním hranic.[35] (Verstraete 2022)

---

33 Kampaň #metoo založila v roce 2006 Tarana Burke ve snaze pomoci přeživším sexuálního násilí a upozornit na systémovost tohoto problému. V roce 2017 byla kampaň vysoce medializovaná ve spojení s obviněními proti Harvey Weinsteinovi, Hollywoodskému producentovi a dostalo virální podobu, když spousta lidí sdílela zkušenosti se sexuálním násilím, nebo na svých sociálních sítích prostě sdíleli*y #metoo. Kampaň ukázala na obrovskou rozšířenost sexuálního násilí, které se dotýká žen a dívek všech barev pleti, queer a trans, lidí se zdravotním postižením a z různých tříd. (Burke citováno 26.3.2022)

34 Pokud tak v následujících pěti letech nespáchá trestný čin, nemusí nastoupit k výkonu trestu. Na pět let byl také zbaven občanských práv.

35 „Vždy musí existovat vzájemný respekt a rozhodně v mém oboru. Moji herci a tanečníci, muži i ženy, vynakládají velké fyzické i psychické úsilí, a to se může stát jen díky důvěře. Důvěřují si navzájem a důvěřují tvůrci, se kterým pracují. Zatím to vždycky fungovalo skvěle.“ (Fabre in Verstraete 2022).

Jedna ze zakladatelek hnutí Engagement se mnou sdílela, že ji překvapilo, jak se všechny případy sexuálního obtěžování odehrávaly v různých tanečních souborech podle velmi podobného scénáře, především pokud profily choreografů byly podobné. Tímto profilem byli umělci ve středním věku nebo starší, jejich díla byla často transgresivní a pracovala se sexualitou a mocenskými hrami. Několikrát se objevilo, že své zaměstnance nazývali „partners in crime“, tedy spolupachateli, spolupachatelkami.

Dalšími podobnostmi byly konkurzy, kde byl pouze choreograf a tanečnice byla sama, požadavek, aby tanečnice zůstala déle po zkoušce, nabídky příležitostí jako „speciální projekt jen pro tebe“. Pokud došlo k diskuzi ohledně chování choreografa, přicházely podobné reakce, například: „Hledám jen lásku“, „Je to také mé právo jako člověka, jako muže“, „Jakmile jsi řekla ne, tak jsem přestal“. Odmítnutí pak bývá doprovázeno systémem trestů, kdy je najednou zrušeno sólo s tím, že se do celku nehodí, nebo je tanečnice či tanečník vyškrtnut*a z projektu přičemž se složitě dokazuje, zda jde o trest, protože se choreograf v těchto případech brání, že jde o umělecké rozhodnutí. Možnost bránit se je ještě umenšena právě prekérním postavením tanečnic a tanečníků, kdy vysoká konkurence, systém výchovy, nejistota příjmů i krátkost kariéry velmi omezují prostor proto, říct ne (viz podkapitola 3.2.1.6 Dělat potíže).

„*Mít problém s říkáním „ne“ je obecným symptomem v tomto sektoru. Čemukoliv – pracovním nabídkám, které nechceš dělat, spolupráci s lidmi, které nemáš ráda, protože si říkáš – je opravdu těžké živit se jako freelancer v oboru, který je tak nestálý a nejistý. Taky chceš být součástí věcí, tak děláš kompromisy, aby sis mohla udržet kariéru umělkyně.“* (Anja)

Nikdo z mých komunikačních partnerek a partnerů se mnou nesdílel zkušenosti se sexuálním obtěžováním. Jedna z komunikačních partnerek pracovala s již výše zmíněným Janem Fabrem. Sdílela, že to byla tvrdá a náročná spolupráce, zkoušení od deseti ráno do deseti večer a byl podle ní velmi dobrý v manipulování lidí, ale naštěstí ji sexuálně neobtěžoval. Skutečnost, že se tyto zkušenosti v rozhovorech neobjevily, nemusí znamenat, že je dotazované a dotazovaní nezažily*i. Zneužívání moci v pracovním kontextu nebylo předmětem mého zkoumání a cíleně jsem se na tyto zkušenosti neptala. V rámci Belgie jsem ale narazila na množství aktivit a článků spojených s touto problematikou a vhled do diskuze mi dala jedna ze zakladatelek hnutí Engagement, která mi poskytla rozhovor.

V Belgii Sociální fond pro scénická umění (Sociale Fond voor podiumkunsten) ve

spolupráci s dalšími partnery[36] vytvořil soubor nástrojů, které umožní rozpoznat, předcházet a řešit zneužívání moci a překračování hranic v pracovních vztazích. Organizace si tento soubor nástrojů mohou online stáhnout a v rámci svého týmu pomocí tzv. vlajkového systému hodnotit obrázky, reprezentující možné situace, které se v pracovních kontextech mohou objevit. Vlajky jsou rozděleny do kategorií „v pořádku“, „částečně v pořádku“, „není v pořádku“, „zcela nepřípustné“. Cílem tohoto kroku je otevření diskuze a zcitlivění na situace, kde dochází k zneužívání moci. Dalším krokem je pak diskuze o prevenci a možných řešení, které tento soubor nástrojů také nabízí, podobně jako seznam organizací, na které se obrátit v případě, že k sexuálnímu obtěžování došlo. (Toolbox grensoverschrijdend gedrag, citováno 27.3.2022)

Zúčastnila jsem se školení, kde byl vlajkový systém představen. Ve skupině byli*y tanečnice a lidé pracující v čele organizací pořádajících kulturní akce. Diskuze, během které jsme rozebírali*y jednotlivé situace a odůvodňovali*y, proč jsme zvolili*y danou vlajku, byla velmi přínosná, protože se objevily momenty, které byly rozdílně čteny a až po hlubší diskuzi došlo k pochopení. Pro příklad uvedu obrázek, kde je tanečnice fotografem požádána, aby pózovala v erotické pozici a bez jejího souhlasu je tato fotografie zveřejněná v plakátu na vystoupení.

Jedna ze zúčastněných situaci četla jako méně závažnou, protože tanečnice v daný moment s fotografováním souhlasila, nicméně vztahuje se tento souhlas i na zveřejnění dané fotografie a jaké má v dané situace tanečnice možnosti? Z diskuze se ukázalo, že v případě námitek hrozí, že bude označena za „potížistku“ (viz podkapitola 3.2.1.6 Dělat potíže) a tato pověst může mít negativní dopad na pracovní příležitosti. Ze strachu o budoucí uplatnění se může stát, že raději bude mlčet. Tyto aspekty a dynamiky nemusí být

36 Mezi nimi právě hnutí Engagement, dále Sensoa (vlámské odborné centrum pro sexuální zdraví), IDEWE (Externí služba pro prevenci a ochranu při práci) a oKo (Konzultace s uměleckými organizacemi)

známé lidem, kteří v sektoru sice pracují, ale jako organizátorky nebo organizátoři a nemají tak přímou zkušenost z druhé strany, přičemž jsou právě v pozicích, kde se s podobnými situacemi mohou potkat.

3.2.4.6 Srovnání vnímání genderové problematiky v České republice a v Belgii

V rámci České republiky jsem se během mého výzkumu setkala s opatrným či neochotným artikulováním jiných forem znevýhodnění než z důvodu „vzácnosti“ mužských tanečníků, jak jsem uvedla výše. Objevila se otázka mateřství a jeho dopadů na kariéru, ale podobně jako reprezentace žen na pódiu, byly v podstatě brány jako fakt plynoucí z ženské role. Naopak komunikační partnerky z Belgie na postavení žen v sektoru nazíraly velmi kriticky a mluvily o znevýhodnění na poli tvorby, o stereotypní reprezentaci žen na pódiu nebo zneužívání mocenského postavení choreografů vedoucí až k sexuální obtěžování a napadení.

Nemyslím si, že by se podobné jevy neděly v rámci tanečního sektoru v České Republice, ale spíše jsou tato témata stále ještě tabuizována a teprve postupně se otevírají, ač ne přímo v tanečním sektoru. Příkladem je protest studentstva Divadelní akademie múzických umění (DAMU) „Ne!musíš to vydržet“ proti ponižování, sexismu a šikaně ze strany vyučujících. (Rychlíková 2021). A dále konference „Culture get together“, která se konala 15. 9. a 16. 9. 2021 v Praze a kde se o iniciativě „Ne!musíš to vydržet“ také diskutovalo. (Culture get together 2019). Na stránkách Vize tance, Asociace tanečních umělců České republiky, Nadačního fondu pro taneční kariéru a České komory tanečníků jsem služby spojené s problematikou sexuálního nátlaku nebo zneužívání moci nenašla, ačkoliv Nadační fond nabízí psychologické služby, ale blíže nespecifikované.

Nepodařilo se mi ani dohledat průzkumy spojené s tématem sexuálního obtěžování v tanečním sektoru, kromě anonymního průzkumu novinářky Anny Sochorové, která otázku „Setkal*a jste se někdy se sexuálním obtěžováním v tanečním prostředí?“ zařadila do svého dotazníku ohledně pracovních podmínek v baletu. Ve svém článku, kde shrnuje výsledky průzkumu, uvedla: „Několik baletek odpovědělo, že o tom často slyší a děje se to běžně. Jedna napsala, že v baletním prostředí jsou hranice hodně posunuté a nelze si to brát osobně.“ (Sochorová 2019). Podobně Michal Krčmář, baletní tanečník působící ve Finsku, v rozhovoru pro Taneční aktuality na otázku ohledně odvolání uměleckého šéfa Finského národní baletu Kennetha Greve z důvodu nevhodného chování odpověděl: „Je dobře, že se

o tom mluvilo a že se to řešilo. Smutné je, že podobné, ba dokonce mnohem horší věci se děly či dějí i v českých souborech a je to veřejné tajemství.“ (Krčmář in Truksová 2019). Lze usuzovat, že neexistence otevřené debaty o zneužívání moci v tanečním sektoru v České republice, není známkou neexistence těchto problémů, ale projevem normalizace takových to projevů chování a vysoké prekarity povolání, kde je riskantní „dělat potíže“.

3.3 Shrnutí výsledků výzkumu

Na základě provedených rozhovorů jsem dospěla k této charakteristice taneční profese: Taneční profese je prací, k jejímuž vykonávání je potřeba osvojit si mnoho rolí. Všichni dotazovaní a všechny dotazované se věnovali*y vystupování, choreografování, učení, organizační činnosti, administrativě spojené s fakturami, komunikací s klienty a kolegy, udržování vztahů nezbytných pro pracovní příležitosti, buď přímo v rámci sektoru nebo/a pomocí sociálních sítí. Součástí profese jsou tak i úkony, které často nejsou pokryty pracovní smlouvou (například navazování kontaktů, které je ale nezbytné pro získání pracovních nabídek) a jako práce zůstávají neviditelné. Tato profese se vyznačuje flexibilitou, která se projevuje dvěma navzájem se prolínajícími způsoby. Na jednu stranu je flexibilita vnímána jako možnost plánovat si pracovní dny podle sebe nebo si vybírat spolupracující a je tedy projevem svobody, která byla silným motivační aspektem pro volbu a zůstávání v tomto povolání. Na druhou stranu flexibilita také znamená přístupnost a připravenost pracovat, když přijde nějaká nabídka. Finanční nejistota, snaha využívat všech příležitostí zesílená i krátkostí kariéry může stěžovat odmítání pracovních nabídek, což vede k přehlcení diáře a nedostatku času na regeneraci a osobní život, čímž se představa svobody stává poněkud iluzorní.

Většina účastnic a účastníků se shodla, že okolí si nedokáže dobře představit, co jejich práce obnáší. Jsou překvapení, že se tancem někdo živí nebo si myslí, že mají hodně volného času. Tanec je často chápán spíše jako koníček nebo zábava, než jako „skutečná“ práce. Toto chápání taneční profese se projevuje v její nízké prestiži a promítá se také do procesu vyjednávání honorářů a pracovních podmínek, kdy se komunikační partneři a partnerky často setkávají se špatně placenými nabídkami práce či dokonce s nabídkami zcela bez honoráře výměnou za zviditelnění. Na získání pracovních nabídek má vliv množství navázaných kontaktů a zviditelnění má ve vyjednáváních sílu, nicméně tato forma „odměny“ práci zneviditelňuje, nezaručuje další pracovní nabídky a lze ji chápat jako manipulativní nástroj, jehož cílem je zajistit vykonání neplacené práce výměnou za potenciální budoucí pracovní příležitost nabídnutou někým blíže nespecifikovaným, kdo možná vystoupení uvidí.

Láska k tanci, svoboda a pocit naplnění motivovali k vykonávání této profese a pro komunikační partnerky a partnery byla možnost tancovat většinou důležitější, než finanční

zabezpečí. Možnost dělat něco, co je baví, brali*y jako druh odměny, která vyvažovala nízké výdělky a pracovní nejistoty. Láska k práci tak fungovala jako sebemotivační, ale i sebedisciplinační nástroj a v některých případech zneviditelňovala vykonanou práci i tanečníkům a tanečnicím samotným. Na tento aspekt ideologie lásky k práci upozorňuje Tokumitsu (Tokumitsu 2014).

Personalizace vztahu k práci má vliv na individualizaci sektoru, kdy se tanec stává otázkou osobní touhy a snahy o vyjádření sebe sama. To brání kolektivním snahám o změnu, což je umocněno časovou náročností této profese a nutností zastávat různé pracovní role, protože dochází k tříštění pozornosti a překrývání pracovního času s osobním. V kontextu tance je problém kolektivních snah o změnu spojen i s krátkostí kariéry, které se chce tanečník nebo tanečnice věnovat ve vymezeném čase naplno a najít prostor a energii pro další aktivity je složité. Na individualizaci má také vliv aspirační charakter taneční práce, který úspěch spojuje s odvahou jít za svým snem a odhodlaností tvrdě pracovat, nicméně překrývá společenské nerovnosti a také nastavení systému, které úspěch mohou činit obtížně dosažitelný.

Shoda byla na silné prekaritě tohoto povolání, jejíž příčiny lze spatřovat v nízké prestiži tance jako profese, nepochopení ze strany okolí, co tato práce obnáší, zneviditelňování vykonané práce láskou, ve vysoké individualizaci a nastavení systémů pracovních trhů. Taneční profese vykazuje absenci pracovních jistot, na jejichž základě Standing (2018) definuje prekaritu.

Taneční profese je historicky více obsazována ženami, to se ale neukazuje na vedoucích pozicích, kde stále převládají muži. Na základě rozhovorů lze usuzovat, že důvodem je genderovanost pracovního trhu, kde jsou preferovány tradičně maskulinní charakterové vlastnosti na vedoucích pozicích a dochází tak k zvýhodňování mužů, kteří jsou vnímáni jako vhodnější do těchto pozic. Důležitou roli hraje i mateřství, které v případě tanečnic dopadá nejen na jejich těla, ale vzhledem k přetrvávajícímu úzkému napojení žen na soukromou sféru, také stěžuje pokračování v taneční profesi, která je časově náročná a přitom většinou neposkytuje dostatek prostředků pro zajištění rodiny. Situace je o to složitější, pokud se ženy věnují choreografické činnosti, která je časově ještě náročnější. Jak ukázalo svědectví jedné z komunikačních partnerek, která se setkala s rozdílným odměňováním mužských kolegů, odůvodněnou jejich potřebou starat se o rodinu, může rodinný status u tanečníků fungovat jako argument pro lepší honorář, zatímco

u tanečnic stejný argument nefunguju a mateřství může být důvodem k ukončení kariéry a je překážkou v obsazování lépe placených pozic. Z tohoto pohledu je nynější nastavení taneční profese prekérnější pro tanečnice, které navíc mezi sebou čelí mnohem větší konkurenci než muži a mají menší šanci najít uplatnění.

V rozhovorech se objevily také zkušenosti se stereotypními genderovými, etnickými a „rasovými“ reprezentacemi na pódiu, které byli kritičtěji vnímány především u tanečnic a tanečníků působících v Belgii. U komunikačních partnerek a partnerů z České republiky genderové reprezentace problematizovány nebyly nebo byly brány jako součást práce.

Jako zásadní se pro belgický taneční sektor ukázalo hnutí #MeToo, které otevřelo diskuzi o problematice zneužívání moci a sexuálním obtěžování na pracovišti a vedlo ke vzniku nových iniciativ a nástrojů, jak tuto problematiku řešit. Podobná diskuze se v České republice postupně otevírá, v rozhovorech se toto téma neobjevilo, nicméně na základě sekundárních zdrojů lze usuzovat, že se tanečníci a tanečnice setkávají s nátlakovým jednáním na pracovišti a je tedy možné předpokládat a doufat, že otevření této diskuze je otázkou času.

Taneční profese odpovídá neoliberálnímu imperativu o nalezení a realizování vlastního potenciálu, na druhou stranu není viděna jako práce v tradičním slova smyslu. David Graeber ve své knize *Bullshit Jobs* zasazuje dnešní pohled na práci do teologie. (Graeber 2018: 194). Práce je stavěna do opozice vůči hraní, které je motivované radostí. Cílem hraní není produkovat něco potřebného, ale jeho smysl je v tom, že nás baví. Naopak práce je aktivita, kterou by člověk sám od sebe nedělal, je prostředkem k dosažení něčeho potřebného, například jídla nebo v dnešní době příjmu, z kterého jídlo a další potřebné věci platíme. Právě touto opozicí vůči hraní získává práce status ctnosti. Jak Graeber ukazuje, samotná hodnota práce, tedy to, nakolik je práce společensky prospěšná, nehraje roli, člověk může tvrdě pracovat v naprosto zbytečné práci a stejně bude oceňována jeho*její pracovitost. (Graeber 2018: 220). O práci jako o etické hodnotě mluví také Kathi Weeks: „Tím, že etika práce oslavuje práci jako cíl sám o sobě, a ne jako prostředek k dosažení jiných cílů, a jako ústřední bod našeho života, spíše než jednu z jeho složek, učí nás žít pro práci, a ne pracovat pro život.“ (Weeks 2014: 11).

Ideologie romantické lásky k práci se v kontextu práce jako etické hodnoty, kdy práce je sama o sobě hodnotná a ctnostná, stává velmi efektivním nástrojem produkce

pracovní činnosti, která nemusí být dostatečně ohodnocena. Práce, která nás baví, je chápána jako hraní a zároveň je ceněna pracovitost jako morální hodnota. Tyto dva koncepty spojené dohromady vytváří prostředí, ve kterém je normální pracovat hodně a nebýt za to ohodnocen*a, protože tu práci děláme rády*i. Neustálé zaneprázdnění prací pak nedává prostor zastavit se a zamyslet se nad vlastním jednáním nebo se dokonce pokusit o změnu, protože čeká další projekt, další učení, video, které je potřeba sdílet a faktura, kterou je potřeba poslat a za zády nám stojí další, mladší a plní energie, ochotní*é chopit se příležitostí a pak pracovitost je cestou k úspěchu. Jde o cyklus snahy dělat něco, co nás baví a vystoupit z nekonečného koloběhu produktivity výměnou za příjem, ale tato snaha naráží na imperativ pracovitosti jako lidské ctnosti, která devalvuje hodnotu práce, jakmile je také zábavou.

Při srovnání belgického a českého tanečního sektoru vyplývá, že belgický sektor disponuje mechanismy, které prekaritu taneční profese korigují, například umělecký status, široká podpora tvorby systémem rezidencí, dotací nebo možnost fakturovat přes interim kanceláře, což tanečníkům a tanečnicím umožňuje pracovat na volné noze, ale vystupovat v roli zaměstnance nebo zaměstnankyně. V kombinaci s uměleckým statusem si budují sociální jistoty jako lidé zaměstnaní. To je ve velmi příkrém rozporu s Českou republikou, kde většina tanečníků a tanečnice pracuje jako OSVČ, musí si platit sociální a zdravotní pojištění i v případě, že nevydělávají a ohledně důchodových nároků panuje nejistota, především u tanečníků a tanečnic pracujících často v zahraničí. Podobně i systém grantů se ukazuje být nastaven nedostatečně pro potřeby tanečního sektoru a nejistoty spíš navyšuje než umenšuje. Zavedení uměleckého statusu je momentálně v České republice diskutováno, ovšem vzhledem k nynější pravicové vládě lze těžko předpokládat, že by získal takovou podobu, jakou má v Belgii, tedy jako dávka v nezaměstnanosti mezi projekty.

Přes výhody, které belgický systém nabízí, lze pozorovat, že získání a udržení statusu se stává složitější a skutečnost, že učení tance se do umělecké činnosti nevztahuje, znemožňuje tanečnicím a tanečníkům, které*ří se živí především učením, na status dosáhnout.[37] Z rozhovorů provedených v Belgii vyšlo najevo, že tanečnice a tanečníci vnímají své povolání jako prekérní, podobně jako v České republice, kde jsou pracovní

[37] Jak jsem již zmínila na začátku, těsně před odevzdáním této práce byla projednávána proměna statusu, která by je měla učinit přístupnější a lépe reflektovat charakter umělecké práce. Jelikož se přijetí nového statusu krylo s datem odevzdání, nebylo možné zahrnout jeho novou podobu do této práce.

podmínky z mého pohledu obtížnější. Systémy podpory v Belgii tak chápu spíše jako náplasti, které se snaží korigovat vysoce soutěživý trh práce v oblasti tance, nikoliv jako řešení.

Řešením by mohlo být zavedení „nepodmíněného univerzálního příjmu“, za který argumentují mimo jiné Kathi Weeks (2011) a David Graeber (2018). Ten by zajistil příjmy všem a přerušil podmínění sociálních jistot placenou prací, spojení, které se ukazuje být prekérní pro spoustu lidí, především v době hledání způsobů, jak obcházet vybudované systémy ochrany pracujících[38]. To je problémem také u taneční profese, kdy divadla najímají tanečníky a tanečnice jako OSVČ a nikoliv na zaměstnanecký poměr, ačkoliv forma jejich práce pro divadlo zaměstnaneckému vztahu odpovídá. Myslím, že zavedení nepodmíněného univerzálního příjmu by vyřešilo existenciální prekaritu lidí, zároveň by odpadla nutnost pracovat pro pokrytí základních výdajů a vznikl by prostor pro rozmýšlení se, jakou práci a za jakých podmínek jsme ochotni dělat. Nicméně nepodmíněný univerzální příjem neřeší nedostatečné ohodnocování práce. Jak ukázaly rozhovory, v taneční profesi je honorář spojen s výkonem, což zneviditelňuje práci vynaloženou před výkonem a způsobuje, že tréninky a tvorba jsou často finančně neodměněny. Riziko, které vidím v přijetí nepodmíněného univerzálního příjmu, ale neproměnění vztahu k práci jako ctnosti, je skutečnost, že tento příjem ospravedlní nedostatečné ohodnocení práce, především u profesí motivovaných láskou. Jak Anežka, jedna z komunikačních partnerek, řekla: „*tanečníci budou tancovat zadarmo a ještě si to sami dotovat*.“

Umělecký status lze chápat jako druh nepodmíněného univerzálního příjmu, díky kterému nemusí tanečník nebo tanečnice přijímat všechny pracovní nabídky a získává tím větší vyjednávací prostor, protože se neocitá ve finanční nouzi. Nicméně může se stát podpůrnou hůlkou, na kterou spoléhají nejen tanečnice a tanečníci, ale i lidé, kteří je najímají. Právě netransparentnost se ukázala být problémem při vyjednávání o honorářích. Tanečníci a tanečnice se během kariéry často dostávají do situací, kdy jsou žádány*i, aby snížením svých honorářů pomohly*řešit malý rozpočet klientky nebo klienta. V případě, že jde o někoho blízkého, je odmítnutí takové žádosti o to těžší a umělecký status pak může být vnímán jako mechanismus, který koriguje špatně placené nabídky. Pokud práce, jakákoliv práce, motivovaná láskou, či nikoliv, nebude vnímána jako práce, kterou je nutné

[38] Firmy jako Amazon, Uber nebo Deliveroo a mnohé další najímají pracující nikoliv jako zaměstnance, ale jako „partnery“. Dopady takovýchto smluvních dohod na pozici pracujících, jejich sociálních jistot a na bezpečnost práce ukazuje filmový dokument Shannon Walsh „The Gig is Up“ (2021).

ohodnotit, může nepodmíněný univerzální příjem v rámci kapitalistického systému práci ještě více zneviditelnit a v konečném důsledku držet pracující na životním minimu, protože jejich základní potřeby budou pokryty a odměnou za vykonanou práci bude radost z ní. Přesto si myslím, že ničím nepodmíněný základní příjem pro všechny, dostatečně vysoký, aby z něho bylo možné žít, je dobrým krokem ke změně systému a k překonstruování vztahu k práci.

Romantizace práce a definování práce jako ctnosti jsou nástroje, které mají moc práci oslavovat a zároveň ji neohodnotit. „Ukazuje se, že práce jako sama o sobě oslavovaný cíl je značně omezující pohled na svět, který slouží pracujícím jen zřídka. Mantry jako ‚Dělej, co miluješ' a ‚Následuj své štěstí' často zakrývají bezohlednou ideologii nepřetržité a neúnavné výroby a spotřeby do útulného pohodlí péče o sebe a potěšení." (Tokumitsu 2015: 64). Neustálá produkce a konzumní způsob života se ukázaly být neudržitelné a vedoucí k destrukci životního prostředí. Reorganizace pracovního trhu a našeho vztahu k práci se jeví být důslednějším řešením, než jednotlivé mechanismy vyrovnávající prekaritu soutěživého trhu práce.

4 Závěr

Tato práce se snažila odpovědět na výzkumnou otázku „Jaké jsou dopady romantizace práce a genderovaného pracovního trhu na taneční profesi?“ Nasbíraná data ukázala, že romantizace taneční práce zneviditelňuje vykonanou práci a navyšuje prekaritu tanečníků a tanečnic, která je umocněna nastavením systémů, jenž nereflektují specifika této profese. Její aspirační charakter pak vytváří naději, že investovaná energie a čas se vrátí, což podporuje vykonávání podhodnocené práce. Vlivem genderovanosti trhu práce dopadá tato prekarita výrazněji na tanečnice, které čelí větší konkurenci a v menší míře obsazují vedoucí pozice v sektoru. To je ovlivněno jak upřednostňováním tradičně maskulinních povahových kvalit na tyto posty, čímž dochází k zvýhodňování mužských kandidátů, tak vlivem rodičovství, které více dopadá na kariéry žen. Jinými slovy, způsob, jakým je taneční profese nastavená, ji s rodičovskou rolí činí obtížně sloučitelnou. Podrobnější shrnutí výsledků výzkumu lze nalézt v předchozí kapitole 3.3 Shrnutí výsledků výzkumu.

Tato práce si vzala za cíl zkoumat taneční sektor, nikoliv pouze jeden taneční styl a také se pokusit o srovnání taneční profese v rámci Belgie a České republiky. Tento záběr se ukázal být široký a vzhledem k rozsahu práce neumožnil věnovat se některým problematikám hlouběji, nicméně si myslím, že se podařilo odkrýt některé dynamiky, které taneční profesi formují. Dalším směrem, který by mohl navázat na můj výzkum, by bylo zkoumání pohledu tanečníků a tanečnic, kteří*ré se rozhodli*y taneční kariéru opustit. Jejich pohled by přinesl další podněty ohledně fungování sektoru, jak pracovní podmínky dopadají na profesionály a profesionálky a jakým způsobem ovlivňují jejich volby. Moje práce se zaměřila na osoby, které přes prekaritu spojenou s jejich profesí v oboru stále zůstávají. Jaké jsou důvody a motivace k předčasnému ukončení taneční kariéry zde prozkoumány nebyly.

Podobně by dalším směrem zkoumání mohlo být vyrovnávání se s přechodem do druhé kariéry. Jak i moje práce ukazuje, tanečnice a tanečníci jsou se svou prací silně emocionálně propojeny*i, stává se součástí jejich identity, časová náročnost často neumožňuje rozvoj jiných schopností nebo navazování kontaktů a přátelských vztahů mimo obor. Odchod tak může být velmi náročný a bolestivý. Předmětem zkoumání by mohlo být, jakým způsobem tuto situaci tanečnice a tanečníci řeší, jak se s ní vyrovnávají? Jaké mají druhy podpory v rámci sektoru a ze strany státu?

V rámci České republiky by byl žádoucí rozsáhlý výzkum věnující se pracovním podmínkám a otázkám zneužívání moci, sexismu, sexuálnímu obtěžování a genderové diskriminace, ačkoliv se ukazuje, že tato problematika je součástí zkušeností v českém tanečním sektoru, není veřejně diskutována a nemůže tak být ani řešena.

Žádoucím by byl také výzkum zaměřený na zkušenosti tanečnic s mateřstvím, konkrétně jakým způsobem těhotenství, porod a péče o děti dopadají na jejich kariéry a možnosti uplatnění. Má práce se této problematiky dotkla a poodkryla některé aspekty, především dopady mateřské role na uplatnění v časově náročných pozicích jako choreografka nebo na vedoucích postech, nicméně rozsáhlejší výzkum, který by přinesl podrobnější vhled do zkušeností tanečnic, by byl potřebný.

Během výzkumu se u mě střídaly různé přístupy k mé profesi. Pochopení aspirační práce a ideologie romantické lásky k práci mi dávalo pocit, že se ve své profesi začínám lépe orientovat a chápat, jak funguje. Nutnost být vidět jsem v ten moment vnímala jako něco praktického, co by se mělo stát součástí mé každodenní práce. Po více jak deseti letech v tanci jsem si konečně vytvořila webové stránky, abych je vzápětí nezveřejnila. Pocit prozření vystřídaly opět nejistota. Jak mi webové stránky pomohou v kariéře? Kdo se na ně podívá? Nic se nezmění na tom, že pokud v této kariéře budu pokračovat, budu neustále shánět vystoupení, vymýšlet, jak zaujmout, vyjednávat o právu být dostatečně finančně odměněna a mé roky zkušeností na tomto postavení nezmění vůbec nic. Pocit kontroly z nabitého poznání vystřídalo chuť skončit, především v momentech, kdy jsem znovu čelila netransparentnímu vyjednávání o podmínkách práce nebo se v rozhovorech setkávala se snahou prosadit se i u lidí, kteří toho z mého pohledu už dosáhli. Na druhou stranu mi můj výzkum dal sebevědomí vytyčit si hranice a klást otázky, které jsem se dříve neodvažovala položit, například právě otázky spojené s honoráři. Vyjednávat o pracovních podmínkám pro mě stále není jednoduché, ale v hlavě mi zůstala věta jedné z komunikačních partnerek: „*Práce je práce*“.

5 Literatura

About Belgium (2022). Belgium, a federal state. [Online] *belgium.be* [citováno 17.4. 2022] Dostupné z: <https://www.belgium.be/en/about_belgium/government/federale_staat>

Actiris, (2020). Personal Branding: 4 tips om goed over te komen. [Online] *Actiris blog* 18.8. [citováno 21.3. 2021] Dostupné z: <https://yes.actiris.brussels/nl/article/personal-branding-4-tips-om-goed-over-te-komen>

Acker, J. (1992). From Sex Roles to Gendered Institutions. *Contemporary Sociology*, Sep. 1992. 21 (5), s. 565-569.

Acker, J. (2006). Inequality Regimes Gender, Class, and Race in Organizations. *Gender and Society.* 20 (4), s. 441- 464.

Banes, S. (1998). *Dancing women. Female bodies on stage*. London: Routledge

Barber, N. (2017). Who was the real Mata Hari? [Online] *BBC Culture*. 24.10. [citováno 10.1. 2022] Dostupné z: <https://www.bbc.com/culture/article/20171020-who-was-the-real-mata-hari>

Bartoš, J. (2018). Motivace k výkonu taneční profese na „volné noze" v současné české společnosti. *Národopisná revue.* 12/2018, s. 295-302.

Bilton, R. (2014). Apple 'failing to protect Chinese factory workers'. [Online] *BBC.* 18.12. [citováno 31.10. 2021] Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/business-30532463>

Boltanski, L., Chiapello, E. (2007). *The New Spirit of Capitalism*. Verso.

Bufalino, B. (2004). *Tapping the Source*. New Paltz, NY: Codhill Press.

Bulínová, K. (2013). Sociální a ekonomické postavení členů baletních souborů v Praze do roku 1945: „Nemožno jest slušně žíti“. In: Bulínová, K., Burešová, L., Gremlicová, D., Kazárová, H., Zilvarová, D. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením*. Praha: AMU, s. 47-115.

Burke, T. (nedatováno). Metoo. History and inception. [Online] *Me too*, [citováno 26.3. 2022], Dostupné z: <https://metoomvmt.org/get-to-know-us/history-inception/>

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. (nedatováno). Modern Dance. [Online] *Encyclopedia Britannica*, [citováno 7.1.2022], Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/modern-dance>

Carlot, P. (2022). Des artistes et des figurants dénoncent les conditions de tournage d'un clip de Stromae. [Online] *RTBF* [citováno 17.3.2022] Dostupné z: <https://www.rtbf.be/article/des-artistes-et-des-figurants-denoncent-les-conditions-de-tournage-dun-clip-de-stromae-10950946?fbclid=IwAR22PZYIOtlJbpiGHjKMXBJqNNKFTrPxS76sonOV33smmwuCdAajYOub7lo>

Culture get together, (2021). Konference o spolupráci v kultuře 2021. [Online] *Nová síť.* [citováno 17.3.2022] Dostupné z: <https://www.novasit.cz/culture-get-together/konference-o-spolupraci-v-kulture-2021.html>

Cultuurloket, (2022). Kunstenaarstatuut. [Online] *Cultuurloket* [citováno 2.4.2022] Dostupné z: <https://www.cultuurloket.be/kennisbank/sociale-statuten/kunstenaarsstatuut>

Czechmobility.info. (nedatováno). Status umělce v České republice [Online] *Czechmobility.info* [citováno 1.4.2022] v Dostupné z: <https://www.czechmobility.info/cs/temata/status-umelce/status-umelce-v-ceske-republice/zamestnanec>

Čechová, M. (2019). *Baletky*. Praha: Paseka.

Česká správa sociálního zabezpečení, (2022). OSVČ. [Online] *ČSSZ*. [citováno 3.4.2022] Dostupné z: <https://www.cssz.cz/web/cz/osvc-povinnosti>

Česká správa sociálního zabezpečení, (2022). Pobyt a práce v zahraničí, EU. [Online] *ČSSZ*. [citováno 3.4.2022] Dostupné z: < https://www.cssz.cz/web/cz/pobyt-a-prace-v-zahranici-obecne-informace>

Daly, A. (1991). Unlimited Partnership: Dance and Feminist Analysis. *Dance Research Journal.* 23 (1), s. 2-5.

Daly, A. (1992). Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male Gaze. In: *Gender in Performance.* Laurence Senelick (Ed.), Hanover, N.H.: University Press of New England, s. 239-259.

Danspunt, (2022). Vergoeden en betaald worden. [online] *Danspunt*. [citováno 13.4.2022] Dostupné z: <https://www.danspunt.be/ondersteuning/vergoeden-en-betaald-worden/>

Databáze tance. (nedatováno). Manuál tanečníka. [online] *Databáze tance*. [Citováno 3.4.2022] Dostupné z: < https://www.databazetance.cz/manual-tanecnika/>

Denzin, N. K., Lincoln, Y. S. (2018). *Handbook of Qualitative Research*. London: SAGE Publications.

Derks, B., Van Laar, C., Ellemeers, N. (2016). The queen bee phenomenon: Why women leaders distance themselves from junior women. *The Leadership Quarterly.* 27, s. 456–469

Dierickx, L. (2019). Jeanne Brabants, Vrouw tussen twee werelden. In: Bollen, K., Vos, S. (Eds.) *50 jaar Ballet Vlaanderen: van Jeanne Brabants tot Sidi Larbi Cherkaoui.* Lannoo NV.

Duffy, B. E. (2017). *(Not) Getting paid to do what you love. Gender, social media, and aspirational work*. Yale University Press.

Duffy, B. E. (2016). The romance of work: Gender and aspirational labour in the digital culture industries. *International Journal of Cultural Studies.* 19 (4), s. 441-457.

Duncan centre (nedatováno). O nás, Z Historie. [Online] *Duncan Centre*. [Citováno 8.1.2022] Dostupné z: <https://www.duncancentre.cz/o-nas/>

Finance (2021). Dohoda o pracovní činnosti je výhodná pro studenty i seniory. [Online] *Finance.cz* [Citováno 1.4.2022] Dostupné z: <https://www.finance.cz/519162-dohoda-o-pracovni-cinnosti/>

Frank, R. (1994). *The Greatest Tap Dance Stars and their Stories 1900 – 1955.* New York: Da Capo Press.

Fuhrer, M. (2018). Our Favourite Movie Dance Doubles of All Time. [online] *Dance Spirit*. 27.2. [Citováno 1.7.2021] Dostupné z: < https://www.dancespirit.com/movie-dance-doubles-2540397639.html?rebelltitem=1#rebelltitem1>

Graeber, D. (2018). *Bullshit Jobs*. *A Theory*. UK: Penguin Random House.

Gremlicová, D. (2010). Moderní tanec. In: Navrátová, J., Vašek R. (Eds.). *Tanec v České republice*. Praha: Divadelní ústav*,* s. 24-27.

Gremlicová, D. (2010). Reflexe oboru. In: Navrátová, J., Vašek R. (Eds.). *Tanec v České republice*. Praha: Divadelní ústav*,* s. 206-212.

Guba, E. G., Lincoln, Y.S. (1994). Competing paradigms in qualitative research. In: Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. *Handbook of qualitative research*. London: SAGE Publications, s. 105-116.

Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: *Feminist Studies.* 14 (3), s. 575-599.

Hebdige, D. (2012). *Subkultura a styl.* Praha: Dauphin: Volvox Globator, s. 25-47.

Heřmanová, M. (2021). The Good Authentic Life: Gendered Normativity of Instagram. [online] Webinar*, Institute of Advanced studies*, 2.6. [Citováno 4.7.2021], Loughborough University.

Hochschild, A. R., (2012) *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling.* Los Angeles: University of California Press.

Hopf, Ch. (2004). Qualitative Interviews: An Overview. In: U. Flick, E. Kardoff, I. Steine. (Eds.). *A Companion to QUALITATIVE RESEARCH.* London: SAGE Publications, s. 203-206.

Hošková, J. (2010). Lidový tanec. In: Navrátová, J., Vašek R. (Eds.). *Tanec v České republice.* Praha: Divadelní ústav, s. 27-36.

Josková, M. (2010). *Tanečník v muzikálu*. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Hudební a taneční Fakulta.

Juist is Juist. (nedatováno). Fair practice. [online] *Juist is juist.* [Citováno 18.4.2022] Dostupné z: <https://www.juistisjuist.be/artikels/omslag-naar-fair-practice-richtlijn-voor-verloning-in-beeldende-kunsten-gelanceerd/>

Keller, E. F. (1985). Dynamic Objectivity: Love, Power, and Knowledge. In: *Reflections on Gender and Science.* New Haven: Yale University Press, s. 115-126.

Křížková, A., Pospíšilová, K., Maříková, H., Marková Volejníčková, R. (2018). *Rozdíly v odměňování žen a mužů v ČR. Pracoviště, zaměstnání, stejná práce a rozklad faktorů.* Praha: Ministerstvo práce a sociálních věcí.

Letherby, G. (2003). Quoting and counting: the qualitative/quantitative divide. In: *Feminist research in theory and practice*. Philadelphia: Open University Press, s. 80-98.

Lorey, I. (2010). Governmentality and Self-precarization: On the normalization of cultural producers. In: *CAPITAL (It Fails Us Now).* Berlin: b_books 2006, s. 117-139.

Lorey, I. (2015). *State of Insecurity. Government of the Precarious*. London: Verso

Méndez, M. (2013). Autoethnography as a research method: Advantages, limitations and criticisms. *Colomb. Appl. Linguist. J.* 15 (2), s. 279-287.

Millett, K. (1998). Sexuální politika (P. Slabá, Trans.). In: L. Oates-Indruchová (Ed.), *Dívčí válka s ideologií: klasické texty angloamerického feministického myšlení.* Praha: Sociologické nakladatelství, s. 69-88.

Ministerstvo práce a sociálních věcí. (2022). Sociální pojištění v roce 2022. [online] MPSV [Citováno 5.1.2022] Dostupné z: <https://www.mpsv.cz/socialni-pojisteni>

McRobbie, A. (2009). Reflections on Precarious Work in the Cultural Sector. In: B. Lange, A. Kalandides, B. Stöber, I. Welman (Eds.) *Governance der Kreativwirtschaft: Diagnosen Und Handlungsoptionen*. Bielefed: Trancript Verlag, s.123-137.

McRobbie, A. (2016). *Be Creative. Making a Living in the New Culture Industries.* Cambridge: Polity Press.

Moore, C. (2013). Diaghilev and the Ballets Russes. [Online] *National Gallery of Art.* [Citováno 8.1.2022] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=lmsR8eR2-MI>

Moraga, Ch., Anzaldúa, G. (Eds.) (2015). *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Fourth edition. New York: Suny Press.

Morris, P. (1993). *Literature and Feminism*. Oxford: Blackwell Publishers.

Mulvey, L. (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Braudy, L., Cohen, C. (Eds), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings.* New York: Oxford UP, s. 833-844.

Návratová, J. (2010). Současný tanec. In: Navrátová, J., Vašek R. (Eds.). *Tanec v České republice.* Praha: Divadelní ústav, *s*. 55-66.

Návratová, J. (2018*). Českých tanec v datech*. 3/Současný tanec. Praha: Divadelní ústav

New York City Ballet (nedatováno). George Balanchine. [online] New York City Ballet, [Citováno 1.5.2022] Dostupné z: <https://www.nycballet.com/discover/our-history/george-balanchine/>

Niček, M. (2021). 60 let svobodného současného tance. [online] *Taneční aktuality*, 31.12. [Citováno 5.1.2022] Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/reportaze/60-let-svobodneho-soucasneho-tance>

Okin, S. M. (1989). *Justice, Gender and the Family*. New York: Basic Books.

Opera Ballet Vlaanderen (nedatováno). Maurie Béjart. [Online] *Opera Ballet Vlaanderen/Het Huis/Bio.* [Citováno 8.1.2022] Dostupné z: https://operaballet.be/nl/het-huis/bio/maurice-bejart

Patočková, J. (2022). Se svým tělem si můžu dělat, co chci. *Heroine*. 2, s. 30-34.

Pyle, K. (2017). The LGBTQ Dance Company Challenging Gender Norms With Ballet. [online] *NBC Left Field*. 22.6. [Citováno 9.7.2021] Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ah_Kvh-ISGM>

Reinharz, S. (1992). Feminist interview research. In *Feminist methods in social research*. New York: Oxford University Press, str. 18-45.

Rychlíková, A. (2021). „Nikdo by neměl mít povinnost trpět," říkají iniciátorky platformy Nemusíš to vydržet. [online] *A2larm*. 8.7. [Citováno 7.3.2022] Dostupné z: <https://a2larm.cz/2021/07/nikdo-by-nemel-mit-povinnost-trpet-rikaji-iniciatorky-platformy-nemusis-to-vydrzet/>

Said, E. (2003). Introduction. In *Orientalism: Western Conception of the Orient*. London: Penguin, s. 1-28.

Sanen, S. Vanhelden, V. (2022). Kunstwerkattest vervangt kunstenaarsstatuut: "Noodzakelijke update voor sociale bescherming". [online] *VRT NWS*. 4.5. [Citováno 2.5.2022] Dostupné z: <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2022/05/03/kunstwerkattest/>

Scott, J. W. (1999). Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: *Gender and the politics of history: revised edition.* Columbia University Press, s. 28-52.

Sebastian Weber Dance Company. (nedatováno). The Company. [online] *Sebastian Weber Dance Company.* [Citováno 8.1.2022] Dostupné z: <https://sebastianweber.de/en/the-company>

Siongers, J., Van Steen, A.**,** Lievens, J. (2016) *Loont passie? Een onderzoek naar de sociaaleconomische positie van professionele kunstenaars in Vlaanderen*. University Gent

Smith J. C. (Ed.). (1996). *Notable Black American Women II*. Detroit: Gale Research.

Sochorová, A. (2019).Výchova baletek nejen v Čechách - krev, pot a slzy. [online] *E15.* [Citováno 27.3.2022] Dostupné z: <https://www.e15.cz/the-student-times/vychova-baletek-nejen-v-cechach-krev-pot-a-slzy-1362519>

Spencer, S. J., Steele, C. M., Quinn, D. M. (1999). Stereotype Threat and Women's Math Performance. *Journal of Experimental Social Psychology.* 35, s. 4-28.

Standing, G. (1989). Global feminization through flexible labor. *World Development*. 17(7), s. 1077-1095.

Standing, G. (1999). Global Feminization Through Flexible Labor: A Theme Revisited. *World Development*. *27*(3), s. 583-602.

Standing, G. (2018). *Prekariát: nová nebezpečná třída* (A. Handl & P. Janus, Trans.). Praha: Rubato.

Standing Still for Culture. (nedatováno). [online], [Citováno 4.5.2022] Dostupné z: <https://www.stillstandingforculture.be/nl/pourquoi/>

Steele, C. M., Aronson, J. (1995). Stereotype Threat and The Intellectual Test Performance of African-Americans. *Journal of Personality and Social Psychology.* 69, s. 797-811.

Stormy Weather (1943) [film]. Režie Andrew L. Stone, USA, 20th Century Fox.

Strauss, A., Corbin, J. (1999). *Základy kvalitativního výzkumu. Postupy a techniky metody zakotvené teorie.* (Ježek. S., Transl.), Boskovice: Nakladatelství Albert.

Sung Im Her (nedatováno). Nutcrusher [online] Sung Im Her. [Citováno 4.5.2022] Dostupné z: <https://www.sungimher.com/nutcrusher>

Šplíchal, P. (2022). Únava, bouračky a stálý dohled. Podle Čupra je ale 99 procent kurýrů spokojených. [online] *A2larm*. 25.1. [Citováno 3.4.2022] Dostupné z: <https://a2larm.cz/2022/01/unava-bouracky-a-staly-dohled-podle-cupra-je-ale-99-procent-kuryru-rohliku-spokojenych/>

Štokrová, A. (2020). Konec kariéry v pětatřiceti a začátek od nuly. To je druhý život baletek. [online] *Heroine*. 19.3. [Citováno 4.7.2021] Dostupné z: <https://www.heroine.cz/kultura/2141-konec-kariery-v-petatriceti-a-zacatek-od-nuly-to-je-druhy-zivot-baletek>

Taneční komora. (2022). Česká komora tanečních oborů [online] *ČKTO* [Citováno 4.5.2022] Dostupné z: <https://www.tanecnikomora.cz/>

The Combahee River Collective: A Black Feminist Statement. (1978). In: Z. R. Eistenstein (Ed.), *Capitalist patriarchy and the case for socialist feminism.* New York: Monthly Review Press, s. 362-372.

T'Jonck, P. (2009). Hedendaagse dans in Vlaanderen 1993-2009. In: C. Vandevyver (Ed.). *Concertgebouwcahier: Dans in Vlaanderen.* Gent: Borgerhoff & Lamberigts, s. 11-27.

Tomanová, V. (2021). Zdanění přivýdělku z dohody o provedení práce v letech 2021 a 2022. [online] *Finance.cz* [Citováno 1.4.2022] Dostupné z: <https://www.finance.cz/zpravy/finance/405249-zdaneni-privydelku-z-dohod-o-provedeni-prace/?szn-session=student.finance.cz>

Toolbox grensoverschrijdend gedrag. (2021). [online] *Podiumkunsten* [Citováno 27.3.2022] Dostupné z: <https://www.podiumkunsten.be/organisatiebeleid/grensoverschrijdend-gedrag/469/beleidskader-en-toolbox/4850>

Truksová, B. (2019). Rozhovor s Michalem Krčmářem: „I balet se vyvíjí a mění s každou generací." [online] *Taneční aktuality.* 15.10. [Citováno 27.3.2022] Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-michalem-krcmarem-i-balet-se-vyviji-a-meni-s-kazdou-generaci>

Tokumitsu. M. (2014). In the Name of Love. [online] *Jacobin.* 1.12. [Citováno 29.10.2021] Dostupné z: <https://www.jacobinmag.com/2014/01/in-the-name-of-love>

Tokumitsu, M. (2015). *DO WHAT YOU LOVE: And Other Lies About Success And Happiness*. New York: Regan Arts.

Van Assche, A. (2018). *Dancing precarity. A transdisciplinary study of the working and living conditions in the contemporary dance scenes of Brussels and Berlin*. Universiteit Gent. Faculteit letteren en wijsbegeerte.

Van Langendonck, K., Magnus, B., Bresseleers, M., De Graeve, L. (2014). *Vrouw/man-verhoudingen in het Vlaams podiumkunstenlandschap Een genderstudie van 1993 tot 2012*. Maart, WoWmen! Brussel: Kaaitheater, Podiumkunsten, Kunstenpunt.

Vašek, R. (2009). Balet: bezkonkurenční cena/výkon. Kolik brigád po taneční šichtě zajistí důstojnou budoucnost? [online] *A2*, (18) [Citováno 4.7.2021] Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2009/18/balet-bezkonkurencni-cenavykon>

Vašek, R., Riedlbauch, V. (2012) *Studie návazné uplatitelnosti uměleckého personálu.(Zaměřeno na vybrané umělce z oblasti Performing Arts)*. Praha: Oeconomica

Vašek, R. (2021*). Českých tanec v datech*. 6/Tanečníci v muzikálech. Praha: Divadelní ústav

Vašek, R. (2017*). Českých tanec v datech*. 2/Balet. Praha: Divadelní ústav

Vašek, R. (2017*). Českých tanec v datech*. 1/Taneční Vzdělání. Praha: Divadelní ústav

Vašut, V. (2010). Balet. In: Navrátová, J., Vašek R. (Eds.). *Tanec v České republice.* Praha: Divadelní ústav, s. 17-24.

Verstraete, J. (2022). Proces tegen theatermaker Jan Fabre begonnen: beschuldigd van pesterijen, geweld en aanranding. [online] VRT NWS. 25.3. [Citováno 27.3.2022] Dostupné z: <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2022/03/24/start-proces-jan-fabre/>

Verstraete, J, Sanen, S. (2022). Kunstenaar Jan Fabre veroordeeld tot 18 maanden cel met uitstel voor onder meer aanranding. [online] VRT NWS. 29.4. [Citováno 2.5.2022] Dostupné z: <https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2022/04/29/uitspraak-jan-fabre/>

Vos, S. (2012) *Dans in België* 1890-1940. Leuven: University Press.

Vosko, L.F. (2010). *Managing the Margins Gender, Citizenship, and the International Regulation of Precarious Employment.* Oxford University Press.

Weeks, K. (2011). *The Problem with Work. Feminism, Marxism, Antiwork Politcs and Postwork Imaginaries*. London: Duke University Press.

Weeks, K. (2014). The Problems with Work. *New Labor forum*. 23 (2), s. 10-12.

Weeks, K. (2017). Down with Love: Feminist Critique and the New Ideologies of Work. *WSQ: Women's studies Quarterly.* 45 (3), s. 37-58.

West, C., Zimmerman D. H. (2008). Dělat gender. Fakulta sociálních studií Masarykovy univerzity, *Sociální studia.* (1), s. 99-120.

Williams, C. L. (1992). The glass escalator: Hidden advantages for men in the" female" professions. *Social Problems.* 39 (3), s. 253-267.

Williams, L. CH. (2013). THE GLASS ESCALATOR, REVISITED: Gender Inequality in Neoliberal Times, SWS Feminist Lecturer. *Gender and Society*. 27 (5), s. 609-629.

Zilvarová, D. (2013). Svoboda na volné noze versus jistota v angažmá? Sonda do života tanečníků v 21.století In: Bulínová, K., Burešová, L., Gremlicová, D., Kazárová, H., Zilvarová, D. *Profese tanečníka: mezi obdivem a odsouzením.* Praha: AMU, s. 169-186.

Přílohy

Příloha 1 – vzor informovaného souhlasu v češtině

INFORMOVANÝ SOUHLAS

Název diplomové práce:

Taneční profese z perspektivy aspirační práce

Badatelka: Barbora Hřebačková

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Ľubica Kobová, MA, Ph.D.

Genderová studia, Fakulta humanitních studií,Univerzita Karlova

Abstrakt diplomové práce:

Tématem mé práce je tanec jako profese, konkrétně způsob konstruování tanečního pracovního trhu a pracovních podmínek. Toto téma budu analyzovat pomocí teoretických konceptů aspirační práce, ideologie lásky k práci, feminizace a prekarizace práce. Ve výzkumu chci použít vlastní zkušenosti profesionální tanečnice a pracovat s daty získanými na základě rozhovorů s profesionály/kami v oboru. Právě dopady rétoriky aspirační práce a ideologie „Do what you love" na taneční profesi a formování pracovních vztahů budou předmětem mé diplomové práce.

Prohlášení a souhlas účastníků s jejich zapojením do výzkumu:

Prohlašuji a svým níže uvedeným vlastnoručním podpisem potvrzuji, že dobrovolně souhlasím s účastí ve výše uvedeném projektu a že jsem měl/a možnost si řádně a v dostatečném čase zvážit všechny relevantní informace o výzkumu, zeptat se na vše podstatné týkající se účasti ve výzkumu a že jsem dostal/a jasné a srozumitelné odpovědi na své dotazy. Byl/a jsem poučen/a o právu odmítnout účast ve výzkumném projektu nebo svůj souhlas kdykoli odvolat bez represí.

Jméno a příjmení účastníka/ce: …….....Datum:.....

Podpis účastníka/ce: ……

Jméno a příjmení badatelky: Barbora Hřebačková.....Datum:.....

Podpis badatelky:.....

Příloha 2 – vzor informovaného souhlasu v angličtině

INFORMED CONSENT

Title of the diploma thesis:

Dance profession from the perspective of aspirational work

Researcher: Barbora Hřebačková

Thesis supervisor: Mgr. Ľubica Kobová, MA, Ph.D.

Gender Studies, Faculty of Humanities, Prague

Abstract of the thesis:

The topic of my thesis is dance as a profession, specifically the modes of constructing the dance labor market and working conditions. I will analyze this topic using theoretical concepts of aspiration work, the ideology of love of work, feminization and precarisation of work. In the research, I want to use my own experience as a professional dancer and work with data obtained from interviews with professionals in the field. I will therefore combine the methods of ethnography, auto-ethnography and interviews. It is the effects of the rhetoric of aspiration work and the ideology "Do what you love" on the dance profession and the formation of working relationships that will be the subject of my diploma thesis.

CONFIDENTIALITY

Your responses to this interview will be anonymous. Measures taken to ensure confidentiality: Assigning code names/numbers for participants that will be used on all research notes and documents. The interview will be recorded and transcribed and all information will be used only for the purpose of the thesis

CONSENT

I have understand the provided information and have had the opportunity to ask questions. I understand that my participation is voluntary and that I am free to withdraw at any time, without giving a reason and without cost. I understand that I will be given a copy of this consent form. I voluntarily agree to take part in this study.

Participant's name:

Date:…….Participant's signature…….

Researcher's name: Barbora Hřebačková

Date:…… Researcher's signature……