

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Natálie Rychetská Benyovszká

**Dynamika vztahů v baletním
souboru -
etnografický výzkum**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Hedvika Novotná

Praha 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě. Práce nebyla použita k získání stejného či jiného titulu.

V Praze dne 19. 6. 2012

.....
podpis

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem svým informátorům za jejich důvěru a poskytnuté rozhovory a Mgr. Hedvice Novotné za odborné vedení, cenné rady a nezměrnou trpělivost, bez níž by práce nevznikla.

Obsah

1. Úvod	2
2. Teoretická východiska	3
2.1 Výzkumný problém, výzkumné otázky	7
3. Metodologie	8
3.1 Výzkumná strategie.....	8
3.2 Techniky sběru dat.....	10
3.3 Výběr vzorku prostředí výzkumu	11
3.4 Analytické postupy a transkripce.....	13
4. Etické otázky, hodnocení kvality výzkumu a vlastní reflexe	15
5. Empirická část	19
5.1 Divadelní svět a jeho aktéři	19
5.2 Příprava nového představení	23
5.2.1 Konkurz	23
5.2.2 První zkoušky	25
5.2.3 Jevištní zkoušky	28
5.2.4 Práce choreografem	30
5.2.5 Práce s asistenty choreografa	32
5.3 Mocenské pozice v souboru.....	34
5.3.1 Dynamika vztahů mezi tanečnicí - Vzájemné sledování	38
5.3.2 Potlesk jako habitus.....	40
5.3.3 Choreografova snaha o zlepšení atmosféry v souboru	40
5.3.4 Reakce sboristů na danou situaci.....	43
5.3.5 Zakončení příprav na premiérové představení	44
5.3.6 Baletní mistři a umělecký šéf během sledovaného období	46
6. Interpretace změn mocenských pozic	50
7. Závěr	54

1. Úvod

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodla zkoumat problematiku mocenských struktur a vztahů ve specifickém prostředí profesionálního baletního souboru, a to v období přípravy nové premiéry. Toto prostředí jsem pro svou práci zvolila především z toho důvodu, že v profesionálním baletním souboru už řadu let pracuji, toto prostředí je mi blízké a dlouhodobě ho znám. Vybraný profesionální baletní soubor je charakteristický především tím, že kolektivně vytváří na koordinaci náročný produkt v podobě divadelního představení. Tvoří ho 55 tanečníků a s tímto počtem produkuje tři premiéry ročně už osmým rokem.

Celá příprava nového představení je pro zaměstnance divadla záležitost dlouhodobá a náročná, nicméně také se odvíjí od typu toho kterého představení (celovečerní balet, kratší moderní taneční kusy). Pro profesionální baletní soubor je příprava většinou rozdělena na dvě části a v závislosti na náročnosti představení trvá dva až čtyři měsíce. První období je doba, kdy si choreograf z řad tanečníků vybírá, s kým bude pracovat, případně koho do jaké role obsadí, v druhém období se soubor choreografii učí a trénuje na samotnou premiéru. Na novém představení se kromě tanečníků baletního souboru podílejí především choreograf se svými asistenty, umělecký šéf baletu, baletní mistři – asistenti baletu, dirigent, orchestr, scénograf, kostymér, asistent režie, inspicient, korepetitoři, fotografové, manažer, fyzioterapeut a dále správa baletu, propagace a produkce, dílny – krejčovny, garderoba, maskérna, přeprava a technika. Jinými slovy, baletní soubor je poměrně složitým silně strukturovaným organismem, který v době přípravy nového představení prochází náročnými a dynamickými situacemi. Právě na tyto situace jsem se ve svém výzkumu rozhodla zaměřit pozornost.

Na základě etnografického výzkumu jsem se snažila studovat, pochopit a interpretovat, jaké sociální interakce probíhají v sociální skupině baletního souboru, jaké typy vztahů se zde odehrávají a v jakých souvislostech. Svůj výzkum jsem prováděla v období od prosince 2011 do května 2012, v době přípravy nového představení. Během sledovaného období došlo k proměně mocenských struktur v závislosti na tom, že přijel cizí choreograf se svými asistenty. Tuto dynamiku mocenských vztahů a jejich vyjednávání jsem se snažila zachytit a následně interpretovat podle toho, jak ji sami aktéři výzkumu uvnitř profesionálního baletního souboru reflektují.

2. Teoretická východiska

Problematika moci, mocenských struktur, vztahů a jejich vyjednávání patří mezi ústřední témata sociologie/humanitních věd. Pro teoretické ukotvení mé práce a pro pochopení dynamiky mocenských vztahů jsem se snažila využít některé koncepty autorů, kteří se fenoménem moci zabývali.

Tanečník v profesionálním baletním souboru se doslova živí vlastním tělem. Je od dětství vychováván k tomu, aby své pocity vyjadřoval tělesnými pohyby. M. Foucault ve svém díle *Dohlížet a trestat* popisuje tělo jako objekt různých omezení, zákazů či povinností. Mluví o politickém obsazování těla ve smyslu jeho ekonomického využití. Je přesvědčen, že na tělo bezprostředně působí vztahy moci, „*zmocňují se ho, označují ho, cvičí ho, střeží ho, nutí ho pracovat, podřizují ho ceremoniím, vyžadují od něj, aby se vykazovalo jistými znaky*“ (Foucault 2000: 60).

Možná více než kdokoli jiný právě tanečník ukazuje svým tělem svou dovednost v daném oboru – tedy dělá to, co se od něj žádá, ale rovněž může prozradit (a to i neúmyslně), že jedná tak, jak se po něm chce. „*Disciplína tak vyrábí podřízená a vycvičená těla, těla poslušná.*“ (tamtéž: 202). Denní program v profesionálním baletním souboru nebo především některé jeho fáze mají určitý kolektivní a povinný rytmus (srovnatelný např. s výcvikem v armádě). Podle Foucaulta jde o druh anatomicky-chronologického schématu chování. „*Tělem proniká čas a spolu s ním všechny podrobné způsoby mocenské kontroly.*“ (tamtéž: 221).

Jak se s tímto omezováním těla a jeho využíváním jako nástroje v době, kdy se má tělo tanečníka rovněž vyznačovat určitým uvolněním a svobodou tvůrčího procesu, vyrovnává prostředí baletního souboru? Co se odehrává v sociální skupině, v níž je tělo manipulováno autoritou?

Foucault nahlíží na moc jako na strategii, „...*že její projevy ovládnutí nejsou připisovány jejímu ‚přivlastnění‘, ale disponování s ní, manévrování, taktikám, technikám, uspořádáním, že v ní dešifrujeme spíše síť vztahů vždy napjatých, vždy v činnosti než privilegium, jež si lze podržet...*“ (Foucault 2000: 61). Popisuje zde moc trestající a moc disciplinární. Moc disciplinární je uskutečňována přes kontrolu, neustálý dohled, pomocí umění rozdělení, rozvrh času, program atd. Její formou výkonu je tedy „politická ekonomie těla“. Moc tak ve skutečnosti produkuje realitu, produkuje oblasti objektů a rituálů pravdy. Individuum a poznatky, které o něm lze získat, patří k této produkci (Foucault 2000).

Od F. Nietzscheho přejímá Foucault hypotézu, že vědění a poznání nejsou samy o sobě cílem lidského jednání, ale že slouží moci (Šubrt 2001). Vůle k vědění je tedy vůlí k moci. Pro tento komplex moc – vědění používá ve svém díle Dějiny sexuality pojem dispozitiv. Dispozitiv je strategický komplex diskurzů a praktik – tedy vědění a moci, které jsou vzájemně provázané. Foucault tak vidí význam moci i v teoretických systémech vědění. Moc pro něj není pouze represivní, či něčím negativním, ale ukazuje i její integrující účinky a pohlíží na ni jako na princip vývoje a integrace společnosti (Šubrt 2001). „...moc je třeba chápat především jako mnohost vztahů sil, jež jsou imanentní oblastí, ve které působí a kterou konstituují jejich vlastní organizace...“ (Foucault 1999 :108). „Moc je všude; to neznámá, že vše obklopuje, nýbrž to, že odevšad vychází“ (tamtéž: 109). „... není to nějaká síla, kterou by byli někteří vybaveni; je to jméno, které přisuzujeme komplexní strategické situaci v dané společnosti“ (tamtéž: 109).

Vzhledem k tomu, že se však primárně zabývám mocenskými vztahy, zvolila jsem během svého výzkumu a procesu analýzy dat jako stěžejní pro teoretické ukotvení své práce koncept P. Bourdieuho. Inspirací v mém hledání vhodného autora pro uchopení dynamiky mocenských vztahů mi byla bakalářská práce L. Petrasové s názvem Mocenské struktury ženského fotbalového klubu. Protože podobně jako v mocenské struktuře fotbalového klubu je i ve struktuře zkoumaného baletního souboru důležitá nejen samotná pozice aktérů, ale rovněž to, co si s sebou tito aktéři ve formě způsobů vnímání, myšlení a jednání přinášejí (Petrasová 2011).

Bourdieuho koncepcí filosofie jednání nebo také dispoziční filosofie počítá jak s možnostmi aktérů - chápe aktéry jako aktivní a jednající - tak se strukturami situací, v nichž aktéři jednají. „O filosofii, jež v podstatě spočívá v několika málo základních pojmech jako *habitus*, *pole* a *kapitál*, a jejímž hlavním svorníkem je dvousměrný vztah mezi strukturami objektivními (strukturami sociálního pole) a strukturami osvojenými (strukturami *habitusu*).“ (Bourdieu 1998: 7).

P. Bourdieu pojmem habitus spojuje objektivní a osobnostní struktury, tedy objektivismus se subjektivismem. Chápe *habitus* jako schémata lidského vnímání, myšlení a jednání, která jsou navíc společná pro všechny členy téže skupiny. „Jedná se o schémata, jež jsou orientována na určité symbolické autority, reprezentující

vzorke vkusu a chování, které jsou pro danou skupinu či třídu typické (Šubrt 2001: 107). Spojovací funkce pojmu habitus mezi sociální strukturou a jednotlivci spočívá v tom, že představuje systém zvnitřněných struktur, který je společensky i historicky podmíněn a utvářen (Šubrt 2001). Sami aktéři si tak osvojí určité habitusy, které odpovídají určitým pozicím v daném sociálním prostředí. V této souvislosti je důležitý pojem dispozic, nebo-li sklony k určitému chování. „*‘Subjekty’ jsou ve skutečnosti jednající a vědoucí aktéři obdaření praktickým smyslem /.../, totiž přejatým systémem preferencí, principů vidění a třídění (což se obvykle nazývá vkus), trvalých poznávacích struktur (jež jsou v podstatě plodem struktur objektivně existujících) a schémat jednání, podle nichž se orientuje vnímání situace a příslušná odpověď*“ (Bourdieu 1998: 32). Bourdieu tak habitus vidí jako praktický smysl pro to, co je potřeba v určité situaci udělat.

Podle Bourdieuho sociologie nemá ustavovat třídy, nýbrž sociální prostory, v nichž se pak třídy mohou rýsovat, ale pouze na papíře (Bourdieu 1998). Pojem prostoru pak zakládá na myšlence diference, což znamená, že každý sociální prostor je tak celek různých koexistujících pozic. Každá společnost se tedy, *jeví jako sociální prostor, to jest jako struktura diferencí, jež lze pravdivě postihnout jedině tehdy, jestliže stanovíme princip, který ony diference objektivně zakládá. Princip, který není ničím jiným než strukturou rozdělení forem moci a druhů kapitálu pro dotyčný sociální svět rozhodujících – a podle místa a doby proměnlivých*“ (Bourdieu 1998: 38).

Pojmem kapitál Bourdieu chápe zdroje, které mají jednotliví aktéři k dispozici, a rovněž schopnosti, jak je dokážou využít. Bourdieu rozlišuje čtyři druhy kapitálu: 1) ekonomický kapitál, což jsou různé formy materiálního bohatství; 2) kulturní kapitál, u něhož dále rozlišuje mezi několika formami (objektivacemi, inkorporacemi, institucionalizacemi); 3) sociální kapitál, který se zakládá na využití trvalé provázanosti vztahů, jež stojí na vzájemné známosti a uznávání, jsou to tedy vztahy, do nichž je aktér zapojen, a od nichž může očekávat podporu; a konečně 4) kapitál symbolický, který je kapitálem cti a prestiže (Šubrt 2001). „*Symbolickým kapitálem je kterákoli vlastnost (kapitál kteréhokoli druhu – fyzický, ekonomický, kulturní, sociální), pokud je nahlížena sociálními činiteli, jejichž kategorie vnímání jsou takové, že ji dokáží poznat (vidět) a uznat, ocenit*“ (Bourdieu 1998: 81).

Sociální prostor je tedy struktura diferencovaných postavení, které jsou určeny podle místa, jež zaujímají v rozdělení určitého druhu kapitálu. Neboli sociální prostor je struktura, v níž jednotliví aktéři zaujímají pozici podle rozdělení zdrojů.

Sociální pole lze chápat jako specifické hrací prostory, jež jsou definovány přesnými pravidly hry a jejich specifickými vklady, tedy formami kapitálu (Šubrt 2001). Bourdieu vidí sociální pole nejen jako pole praxe, silová pole, hrací pole, ale rovněž jako pole bojová. Na těchto silových polích sociálního prostoru se mezi sociálními aktéry odehrávají boje o prestiž, autoritu, o udržení či změnu poměru mocenských sil. Samozřejmě ne všichni aktéři jsou v polích angažováni stejným dílem. A právě kolem sociálních aktérů se silnějším kapitálem vznikají mocenská centra (Šubrt 2001). Pole moci není stejné jako jiná pole; jde o prostor silových vztahů mezi různými druhy kapitálu; neboli mezi aktéry, kteří disponují některým z kapitálů natolik, že mohou jeho pole ovládat. Skrz strukturu pole se tak uplatňuje ovládání, které není přímým účinkem určitého aktéra či skupiny obdařené mocí, ale nepřímým účinkem celku aktivit vznikajících v síti křížujících se tlaků, kterým je každý z ovládajících vystaven ze strany všech ostatních (Bourdieu 1998).

Podle tohoto konceptu se snažím proniknout do specifického prostředí baletního souboru z perspektivy určitých pozic a jejich vzájemných provázaných vztahů. M. Foucault i P. Bourdieu nahlízejí na mocenskou strukturu jako na dynamickou. Svým výzkumem jsem se pokusila zjistit, jestli jde i na strukturu mocenských vztahů vybraného baletního souboru pohlížet jako na dynamickou, jako na vzájemně propojené vztahy, jež jsou neustále napjaté. Jestli se na tomto sociálním poli o mocenské pozice neustále bojuje. Z hlediska této dynamiky mocenských vztahů se snažím soustředit nejen na pozici, kterou samotní sociální aktéři v tomto sociálním poli zaujímají, ale rovněž na dispozice, které si tito aktéři osvojili, a také na to, jakým způsobem jsou schopni využívat kapitál, jímž disponují. Pro svůj výzkumný problém však jako vhodnější považuji kapitál symbolický a sociální.

Ve svém díle Nadvláda mužů Bourdieu také mluví o tom, že účinky a podmínky účinnosti symbolického násilí jsou natrvalo vepsány do těl ve formě dispozic. Symbolická nadvláda se neuplatňuje cestou logiky vědomí, ale prostřednictvím schémat vnímání, hodnocení a jednání, z nichž sestávají habitusy a jež uznávají všichni členové sociální skupiny. Ovládaní totiž disponují pouze nástroji poznání, které mají s vládnoucím společné a které jsou právě osvojenou formou vztahu nadvlády, čímž ukazují tento vztah jako přirozený (Bourdieu 2000). „Symbolická moc se může uplatňovat jedině za přispění těch, kdo jsou jejím předmětem a kdo ji snášejí právě proto, že ji spoluvytvářejí.“ (Bourdieu 2000: 39).

Jak se tedy objevuje symbolická moc a symbolický kapitál ve specifickém prostředí profesionálního baletního souboru?

2.1 Výzkumný problém, výzkumné otázky

Jako výzkumný problém mě zajímá dynamika mocenských vztahů uvnitř profesionálního baletního souboru ve vypjaté době přípravy baletní premiéry. V jakých podobách se v této sociální skupině projevuje nebo jaké vztahy ji utvářejí.

Co pro tanečníky znamená příprava nového představení? Je tělo tanečníka v této době využíváno jako nástroj? Jaká je dynamika vztahů mezi tanečníky, asistenty a choreografem? Jak tanečníci vnímají vlastní pozici v tomto období? Jak se mění mocenské pozice tanečníků a asistentů souboru příchodem cizího choreografa a jeho asistentů? Co způsobuje napětí mezi kolektivem tanečníků a vedoucími pozicemi souboru?

3. Metodologie

3.1 Výzkumná strategie

Jak jsem již uvedla v úvodu, šlo mi především o pochopení a následné interpretování vyjednávání mocenských struktur uvnitř specifického prostředí. Jelikož jsem hledala především porozumění danému problému, zvolila jsem **kvalitativní výzkumnou strategii**, která mi umožnila dlouhodobý přístup a vhled do terénu a samozřejmě možnost zkoumat vybrané jevy v jejich přirozeném prostředí. *„Právě v možnosti šít konkrétní způsob výzkumné interakce na míru prostředí a lidem spočívá síla kvalitativního či etnografického výzkumu. Máme možnosti neustále ověřovat vzájemné porozumění, či neporozumění a dobírat se tak informací, které mají reálný podklad.“* (Nedbálková 2007: 127).

Zároveň jsem si byla dobře vědoma i možných rizik kvalitativní výzkumné strategie. Získání velkého množství informací od poměrně malého počtu jedinců neumožňuje generalizaci výzkumných závěrů na určitou populaci (Disman 2002). Provedením zúčastněného pozorování i polostrukturovaných rozhovů jsem získala velké množství nestandardizovaných dat, jejichž pozdější analýza byla velmi časově náročná.

Kvalitativní výzkum jsem prováděla formou etnografického výzkumu. Jde o přístup, v němž dlouhodobý terénní výzkum spojený se zúčastněným pozorováním vyústí v celostní popis zkoumaného sociálního prostředí. Nejde v něm pouze o zkušenosti konkrétních aktérů, ale předsevzetím etnografie *„zůstává hledat širší strukturální souvislosti ‚lokální znalostí‘ v mocenském rozložení, a tím přinášet poznání o obecnějších společenských jevech.“* (Abu Ghosh, Grygar, Skovajsa 2007: 9).

Jelikož jsem členem baletního souboru, který jsem zkoumala, zúčastněné pozorování mi umožnilo tzv. native's point of view, tedy perspektivu zkoumaných osob. Pozorování jsem prováděla v průběhu pěti měsíců v prostorách vybraného divadla. To znamená v baletních sálech, jídelně, šatně, zákulisí apod. Ale také na různých neformálních setkáních členů souboru, jakými byly např. party, sezení v divadelním klubu po jiných představeních, společné akce ve volném čase aj. Výhodou pro můj výzkum byl tedy bezproblémový přístup do tohoto specifického a nezúčastněným aktérům uzavřeného prostředí. Při provádění zúčastněného

pozorování a neformálních i polostrukturovaných rozhovorů jsem se setkala s vstřícností, otevřeností a dokonce i projevovým zájmem od svých kolegů, členů baletního souboru i baletních mistrů.

Bylo samozřejmě velmi důležité si po celou dobu výzkumu uvědomovat možný vliv vlastních emocí, myšlenek apod., protože zde hrozilo nebezpečí ztráty odstupů. Jakkoli byla má identita výzkumníka členům skupiny známá, má role byla účastník jako pozorovatel (*participant jako pozorovatel*), v počátcích výzkumu jsem kladla důraz především na účast na veškerém dění, byla jsem integrální součástí souboru, účastnila jsem se zkoušení atp. Sama na sobě jsem tedy zakoušela dynamiku sociální skupiny stejně jako vyjednávání mocenských vztahů v průběhu přípravy představení. „ *Výzkumník plně participuje na životě skupiny, ale nezatajuje, že také dělá výzkum.*“ (Disman 2007: 306).

Vlivem osobních důvodů (v tomto období jsem otěhotněla) se však má role během výzkumu zčásti proměnila a na konečném představení – premiéře - jsem se tedy aktivně nepodílela. Touto změnou jsem ale získala jistý odstup, protože jsem měla možnost plně se soustředit na pozorování zkoumaného prostředí a nebyla jsem zatížena soustředěním na svůj vlastní výkon.

Podle D. J. Jonese je cílem antropologického výzkumu popsat totalitu kultury určitého lidského společenství, a to v co nejvyšší možné míře z pohledu nositelů této kultury. Výzkumník, jež je sám členem kulturní, rasové či etnické skupiny, kterou zkoumá, tzv. *insider*, má (ve srovnání s tzv. *outsiderem*) snazší přístup k jistým typům informací. *Insider* může sice být více závislý na vlastním sentimentu, na svém vlastním zázemí, stejně jako *outsider* může mít určité předpoklady nebo předsudky, a může tedy pravdu zkreslovat. Jeho přínosem by však mělo být, že jeho data nebo náhledy na sociální realitu jsou „jiná“. Autor dokonce uvádí, že by jeho „ *úhel pohledu měl být předpojatý ve prospěch jeho vlastní sociální skupiny.*“ (Jones 2006: 29). Tato má pozice *insidera* mi umožnila dozvědět se o lidech, které jsem zkoumala, mnoho specifických informací, protože na mne skutečně nepohlíželi jako na výzkumníka. Zároveň mě však činila být o to zodpovědnější k datům, jež jsem získala, a způsobu, jakým jsem je zpracovávala.

3.2 Techniky sběru dat

V rámci etnografického výzkumu jsem prováděla **zúčastněné pozorování a polostrukturované i neformální rozhovory**.

Pozorováním jsem sledovala, jak lidé v této sociální skupině jednají, k jakým sociálním interakcím dochází, v jakých podobách tyto interakce jsou atd. Rozhovory se svými informátory jsem zjišťovala, jak tito lidé myslí, jak reflektují situaci ze zkoušení, jak se vztahují vůči aktérům mimo svou sociální skupinu apod. Mým cílem při zúčastněném pozorování bylo zachytit vše, co se odehrává v pozorovaném prostředí. Nešlo tedy jen o zachycení jednání a chování, ale rovněž o neverbální projevy (což vzhledem k tomu, že tanečnick se velmi dobře umí vyjádřit vlastním tělem, bylo často zajímavé i překvapující), krátké poznámky i verbální komunikaci.

Pozorování jsem zaznamenávala heslovitými poznámkami, tzv. jotting, které jsem následně přepisovala na terénní poznámky. „*Terénní poznámky obsahují, co výzkumník slyšel, viděl, prožil, o čem uvažoval v průběhu shromažďování a reflektování dat*“ (Hendl 2005: 197). Již od začátku výzkumu jsem používala pseudonymy. Současně jsem si vedla terénní deník, do kterého jsem vkládala vlastní pocity či hodnocení. Ve stejném prostředí probíhaly neformální rozhovory.

Polostrukturované rozhovory jsem prováděla na místě, které si většinou vybral informátor sám (např. v divadelní kavárně, v jídelně a někdy u samotného informátora doma). U informátorů jsem se snažila získat si důvěru, hned na začátku rozhovoru jsem je seznámila s tématem výzkumu (většinou už o tématu věděli předem, protože se o něj sami zajímali během mého zúčastněného pozorování). Ujistila jsem je o jejich anonymitě i o možnosti z výzkumu odstoupit. S jejich souhlasem jsem rozhovory nahrávala na diktafon. (Všechny nahrávky rozhovorů jsou u autorky v archivu.)

V kvalitativní strategii dotazování je kladen důraz na vliv individuality výzkumníka i informátora, snažila jsem se tedy o co nejsubjektivnější výpovědi informátorů. Polostrukturovaný rozhovor jsem zvolila proto, že informátorům poskytl dostatečný prostor pro vlastní vyjádření a zároveň jak mně jako tazateli, tak informátorovi dal možnost improvizace a především nám otevíral nová témata. „*Bylo by možné říct, že v kvalitativním výzkumu je respondent (informátor) v plném smyslu slova spoluautorem výzkumu, spoluautorem znění otázek.*“ (Disman 2007: 308).

Prostřednictvím těchto rozhovorů jsem se snažila porozumět pohledu a osobní zkušenosti svých informátorů, jejich individuálním názorům a pocitům z toho, jak nahlíželi na průběh příprav premiéry a na dynamiku mocenských struktur v této době. Délka se odvíjela od průběhu každého jednotlivého rozhovoru a rovněž od sdílnosti konkrétního informátora (od 1 hod po 2 hod 50 min). Před každým rozhovorem jsem si připravila okruh témat, na která jsem se informátora chtěla ptát, což samozřejmě vždy záviselo na tom, zdali to průběh rozhovoru umožňoval. Rovněž jsem ale poznala časovou náročnost zpracování těchto rozhovorů, hlavně z důvodu jejich nestejně struktury.

Neformální rozhovory jsem prováděla jako integrální součást zúčastněného pozorování. Během přirozených sociálních interakcí jsem se spontánně ptala, stejně tak jsem byla spontánně dotazována nebo jsem se stávala účastníkem rozhovorů svých kolegů, přirozeně jsem reagovala na konkrétní situaci apod. Nebyla zde tolik patrná role výzkumníka a často se stávalo, že informátoři odpovídali svobodněji než při jiném typu rozhovoru.

Během zúčastněného pozorování jsem se účastnila rozhovoru hostujícího choreografa s uměleckým šéfem baletu, který probíhal na divadelním jevišti, měl formu krátkého představení a byl veřejnosti přístupný. Choreograf zde mluvil o sobě, o svém pobytu tady u nás, o připravované premiéře, o tanci atd.

Také jsem se pokusila účastnit schůze baletních mistrů s vedením divadla. Byla jsem ale vedoucím umělecké správy baletu, který je rovněž důležitou pomocnou rukou uměleckého šéfa baletu, odmítnuta s vysvětlením, že jde o příliš interní záležitosti.

3.3 Výběr vzorku prostředí výzkumu

Jak jsem již uvedla, tento profesionální baletní soubor jsem si pro svůj výzkum vybrala z toho důvodu, že jsem zde již od sezóny 2004/2005 zaměstnána jako člen souboru.

Pro terénní kvalitativní výzkum je zásadní simultánní vytváření vzorku, sběr dat, analýza a interpretace. Vzhledem k tomu, že volba výběrové strategie i vzorku závisí na výzkumném problému, má strategie výběru byla **prostředí** - jak jsem již zmínila, výzkum probíhal ve specifickém prostředí divadla po dobu pěti měsíců.

Vzorek/terén tvořil celý baletní soubor (všichni tanečníci), baletní mistři, choreograf a jeho asistenti a rovněž umělecký šéf baletu. Na základě zúčastněného pozorování a toho, co se mi z tohoto pozorování jevílo, jsem použila techniku **účelové vzorkování** za účelem provedení polostrukturovaných rozhovorů. „*Cílem konstrukce vzorku v kvalitativním výzkumu je reprezentovat populaci problému, populaci jeho relevantních dimenzí.*“ (Disman 2007: 304).

Polostrukturované rozhovory jsem začala provádět až po uskutečnění samotné premiéry, tedy v průběhu měsíce dubna. Vzhledem k tomu, že jsem se na podobných představeních v divadle aktivně podílela už několik let, vím, co tato příprava pro tanečnický znamená. Vedle velké fyzické únavy pociťuji také značné psychické vypětí, většinu dne se plně soustředím pouze na své výstupy a zbytek času se snažím vyplnit odpočinkem a přemýšlením o tom, jakou práci za den odvedli, jaké dostali připomínky, které věci je třeba opravit apod. Nesnažila jsem se proto rozhovory realizovat dřív, dokud tanečníci nebyli dostatečně uvolnění a neměli svou představu o celkové přípravě představení a o samotném večeru této premiéry v sobě alespoň z části uzavřenu.

Velikost vzorku byla šest informátorů (konkrétně tři sólisté a tři sboristé, ženy i muži). Typ vzorku byl **homogenní** z hlediska profese. V ostatních sociodemografických charakteristikách (věk, pohlaví aj.) byl heterogenní. Provedla jsem tedy šest polostrukturovaných rozhovorů. Mými informátory byly čtyři ženy a dva muži. Mou hlavní informátorkou se stala sólistka baletu (Marika 30, sólo), kterou znám již od studia na taneční konzervatoři. Jako svou hlavní informátorku jsem si jí zvolila z toho důvodu, že je v divadle již od svých 18 let, podílela se tedy nejen na mnoha premiérách, ale rovněž zde zažila jiné vedení – předchozího uměleckého šéfa baletu, vedoucího umělecké správy i jiné baletní mistry. V divadle začínala jako sboristka a postupně se přes demi sólovou smlouvu vypracovala až na pozici sólistky, a má tak řadu zkušeností. S ní jsem realizovala nejdelší rozhovor (2 hod 50 min), abych dostala co nejpodrobnější odpovědi a získala tak lepší vhled a porozumění jejím názorům. V této premiéře ztvárnila druhou hlavní ženskou roli.

Další dvě informátorky (Eva 25, první sólo a Gábina 23, demi sólo) jsem oslovila, protože se alternovaly v hlavní ženské roli baletu připravovaného představení, které jsem si vybrala pro svůj výzkum. První informátorka působí v divadle už několik let a rovněž se na svou pozici vypracovala postupem ze sboru. Druhá informátorka do divadla nastoupila letos, rovnou na demi sólovou smlouvu.

Má americkou státní příslušnost a disponuje zkušenostmi z jiných divadel. Poslední žena z mých informátorů (Anežka 24, sbor) je již pět let členkou sboru a má v divadle přítele se sólovou smlouvou. Zajímalo mě její srovnání těchto dvou pozic. V této premiéře tančila všechny sborové tance. Poslední dva informátoři, které jsem oslovila, jsou muži (Oliver 33, sbor a Jan 34, sbor). V této premiéře ztvárnili hlavní herecké mužské role a tančili některé sborové tance. Oba působí v divadle několik let a mají předchozí zkušenost z jiných divadel nebo souborů v České republice. Zajímalo mě jejich porovnávání fungování našeho divadla s jinými. První z nich (Oliver 33) je zástupce tanečníků v odborech, má tedy přístup na některé schůze vedení divadla. Druhý informátor (Jan 34) je nejen tanečník, ale také choreograf, a pro soubor tohoto divadla vytvořil už několik choreografií. Může tedy posoudit přípravu premiéry nejen z pozice tanečníka, ale také člověka, který je na druhé straně, a s tanečníky a celým divadlem pracuje jako hlavní tvůrčí osoba. V jeho případě mě zajímaly především názory z oné druhé strany, např. jaké možnosti měl hostující choreograf oproti jiným, kteří pro tento soubor tvořili premiéru?

3.4 Analytické postupy a transkripce

Výzkumník v rámci kvalitativního výzkumu získává nepřehledné množství nestandardizovaných dat, jejichž současné sbírání, analýza a interpretace by mu měly poskytovat stále nový a hlubší vhled do tématu. Proto je při jejich redukci velmi podstatné mít na paměti výzkumné otázky a to, která data jsou v jejich souvislosti opravdu důležitá.

Protože mě zajímala sociální realita, tedy to, co se skutečně děje, vybrala jsem pro analýzu tzv. **segmentaci/kódování**.

Analýza zúčastněného pozorování probíhá v rámci výzkumného procesu. Neustále jsem se snažila zužovat výzkumný problém. Pozorování jsem prováděla nejprve popisné, dále zaměřené a nakonec selektivní. Vždy jsem se snažila vracet zpět k tomu, co pozoruji. Proto probíhala má analýza dat od začátku, protože se k problému zaměřovala.

Způsob, jakým jsem přepisovala rozhovory, byla doslovná transkripce v případě prvních čtyř rozhovorů. Poslední dva jsem přepisovala transkripcí selektivní. Přepisovala jsem tedy jen pasáže, které pro mě byly relevantní, heslovitě jsem zaznamenávala to, co jsem nezapisovala celé.

Segmentace a kódování je zaměřeno na manipulaci s texty. Všechna data jsem nejprve rozdělovala na segmenty, poté jsem je kódovala a vpisovala poznámky. Při segmentaci jsem identifikovala text, klíčové pro mě byly tematické jednotky. Segmentace může probíhat na různých úrovních (sloupky, řádky, odstavce apod.). Kódování znamenalo samotné označení textu, které mi umožnilo porovnávání, zestručnění a roztřídění dat. Používala jsem kódy otevřené – deskriptivní a interpretativní. Zároveň jsem během segmentace a kódování vpisovala různé poznámky. Poznámky samotné jsou interpretací těch dat, snažila jsem se tedy o propojení částí dat. Zároveň jsem si vytvářela tzv. codebook – můj slovník použitých kódů.

Analýzu považuji za nejnáročnější část výzkumu, a to nejen časově. Podle Konopáska jsou data nejen stopami naší empirické práce, ale také záznamy toho, co říkáme my sami. Práce s texty a analýza je tedy neustálým hledáním, transformováním a tvořením nových poznámek, zápisků, nových textů atd. Jde „...o třídění, indexaci, segmentaci, vyhledávání, porovnávání, přeskupování, spojování, pojmenovávání, rekontextualizaci textových jednotek...výzkumník nejrůznějším způsobem manipuluje s texty, což mu umožňuje číst stále nová a nová data“ (Konopásek 1997: 106).

4. Etické otázky, hodnocení kvality výzkumu a vlastní reflexe

Před začátkem svého výzkumu jsem o něm všechny účastníky informovala. Vysvětlila jsem jim téma, které jsem si pro svou práci vybrala a seznámila jsem je se svým postupem. Většina z kolegů i baletních mistrů byla hned na úplném začátku mého výzkumu tématem mocenských vztahů nadšena. Projevovali zájem a nabízeli mi možnost rozhovoru. Vzhledem k tomu, že jsem měla na počátku obavy, jak uzavřené baletní prostředí můj výzkum přijme, byla jsem jejich nadšením příjemně překvapena. Jak jsem již zmínila, jejich skutečná jména jsem ve své práci anonymizovala. Už v terénních poznámkách i při prepisech polostrukturovaných rozhovorů jsem používala pseudonymy. Tato skutečnost měla u mých kolegů ještě větší úspěch, z něhož jsem pochopila, že se skutečně chtějí k dynamice mocenských vztahů vyjádřit a pocit anonymity je v tom ještě podpořil. Dokonce mi navrhovali různá jména, která bych mohla použít místo jejich skutečných jmen. Rovněž jsem je informovala o svobodě odmítnutí, o tom, že mohou z výzkumu kdykoli odstoupit.

Po vysvětlení svého postupu jsem je informovala o tom, co budu s daty dále dělat, a požádala je o poučený (informovaný) souhlas. *„V ideálním případě identita účastníků není výzkumníkům známa. Pokud není možné zajistit anonymitu, identita nesmí být odhalena nikomu dalšímu.“* (Hendl 2005: 155). O výsledek mého výzkumu se zajímali především moji informátoři, někteří se dokonce netrpělivě ještě před ukončení mé práce několikrát ptali, jestli už „to“ mám hotové.

Rovněž jsem vynaložila dostatek úsilí na to, abych zajistila emoční bezpečí pro své rozhovory s informátory a ujistila je, že si vážím jak jejich času, tak jejich otevřenosti a schopnosti se mnou sdílet své pocity či problémy. Inspirací pro způsob, jakým mám vést polostrukturované rozhovory mi byl text, L. Chvistkové: *Výzkumný vztah jako sdílení zkušenosti s druhými lidmi*. Snažila jsem se nejen být na každý rozhovor připravená, ale rovněž každému z informátorů pozorně naslouchat. „Opravdový zájem“ jsem nepředstírala, výzkumné téma mě skutečně zajímalo. Všem jsem rovněž nabídla možnost seznámení s výsledky výzkumu. Vzhledem k tomu, že informátoři jsou dlouhodobě mými kolegy (a s většinou z nich mám i přátelštější vztah), nejsou vztahy mezi námi limitovány výzkumem. O to víc jsem nechtěla *„jen přijít, vzít a odejít“* (Chistková 2004).

K zajištění úplné anonymity jsem se rozhodla neuvádět, ve kterém divadle jsem svůj výzkum prováděla. I když jsem si vědoma toho, že vzhledem k tomu, o jak specifické prostředí se jedná, bude pravděpodobně samotným aktérům identita některých osob v této práci zřejmá. Snažila jsem se především o to, aby aktéři nemohli být identifikováni na základě osobních nebo citlivých údajů pro osoby zvenčí. Samozřejmě jsem si byla vědoma toho, že můj výzkum nesměl nijak ohrozit tělesné či psychické zdraví účastníků.

Kvalitativní výzkum má vysokou validitu – tedy zkoumáme skutečně to, co jsme chtěli. Rovněž má ale nízkou reliabilitu – jiný výzkumník v případě opakování výzkumu pravděpodobně dojde k jiným závěrům. Problémem se může stát reaktivita (má přítomnost jako výzkumníka, která mohla ovlivnit procesy, na něž byl můj výzkum zaměřen), dále zkreslení ze strany výzkumníka a zkreslení ze strany účastníků (Hendl 2005). V této souvislosti bych ráda zmínila, že jsem si v některých situacích byla těchto procesů vědoma. Například při zapisování poznámek během prvních rozhovorů jsem zjistila, že informátory zajímá, co si zapisuji. Občas během jejich povídání došlo k přerušení díky tomu, že jsem si zapsala nějakou poznámku a oni se ptali, co mě zajímá. V ten moment jsem se snažila je ujistit, že se k tomu vrátíme později a dále je podpořit, aby pokračovali ve svém povídání. Často si na mou poznámku později vzpomněli sami, a to i na konci rozhovoru. Později jsem si poznámky nedělala, protože jsem cítila, že rozhovory plynou daleko spontánněji, pokud na stole neleží můj blok s tužkou. Na malý diktafon, který jsem se snažila postavit vždy tak, aby tolik nepoutal pozornost, se jim vždy dařilo zapomenut lépe. Samozřejmě jsem se před každým rozhovorem opět ujistila, jestli si ho můžu nahrávat, i když jsem se na to svých informátorů ptala již předem, když jsme se na rozhovoru společně domlouvali.

Podobné to bylo při provádění terénních poznámek. V tomto prostředí není příliš časté někoho vidět s blokem a tužkou. Tanečníci si sice někdy zapisují své výstupy a kroky, pokud jde o nová představení, ale když se dozvěděli, že provádím výzkum „o nich“, upoutával můj sešit často moc pozornosti. Nejen, že za mnou chodili a říkali mi věci, které tam „mám napsat“, ale někdy jsem i poznala, jak ztišili hlas nebo dokonce přerušili rozhovor, když si všimli, že jsem v jejich blízkosti.

Ráda bych také zmínila, čeho jsem si všimla v souvislosti s postavením tanečníků v souboru. Já jsem na pozici sboristky. Pokud jsem se stala účastníkem neformálních rozhovorů s jinými dívkami ze sboru, cítila jsem z nich jistou nejistotu, možná dokonce strach, když si všimly, že mi kouká sešit z tašky nebo pokud jsem nechtěně „vypadala víc jako někdo, kdo poslouchá, než kdo se rozhovoru účastní“. Takto však nereagovali muži, a to ani sboristi, ani sólisti. U sólistů jsem si naopak všimla, že je můj sešit nijak neznervózňoval, spíše naopak, rádi za mnou přišli a sdělili mi názor na konkrétní dění apod. Párkrát to ve mně vyvolalo pocit, že se tímto způsobem (byť minimálně) na určité momenty vzdalují své pozici mezi „holkami ve sboru“ a že naopak pro některé sólisty i baletní mistry se stávám něčím zajímavějším. Nechci z toho však vyvozovat žádné závěry, protože jsem byla za jakýkoli projevený zájem o můj výzkum vděčná. K těmto situacím docházelo samozřejmě až po mém oznámení, že jsem v jiném stavu a všichni kolegové si patrně často uvědomovali, že jsem na všech zkouškách z jiného důvodu než oni. Stávala jsem se divákem (doslova tím víc, když probíhaly zkoušky na jevišti), byla to pro mě zcela nová pozice, ale nesmírně zajímavá.

Obtížná byla má pozice účastník jako pozorovatel (např. nesystematičnost sběru dat). Musela jsem si neustále být vědoma toho, že to, že informátory i prostředí dlouho a dobře znám, může ovlivnit nejen má hodnocení i rozhodnutí, ale rovněž naše rozhovory a kvalitu odpovědí informátorů. Po celou dobu výzkumu jsem se snažila myslet na kvalitu výzkumu a stále reflektovat všechny kroky. „ *Reflektivita znamená kritické rozvažování nad tím, jak badatel během výzkumného procesu vlastně poznává – kteří činitelé konstrukci vědění ovlivňují a jak jsou tyto vlivy patrné v plánování, provádění a zpracovávání výzkumu. Reflexivním výzkumníkem je ten, kdo si všechny tyto potenciální vlivy uvědomuje, je schopen si vytvořit odstup a kriticky nahlédnout svou vlastní úlohu ve výzkumném procesu.*“ (Guillemin, Gillam 2004: 35).

Hendl pro kvalitu výzkumu mimo jiné doporučuje především různorodé zdroje informací, delší čas pobytu v terénu, důsledné vyhledávání negativních příkladů a protipříkladů k našim závěrům a kontrolu výsledků (Hendl 2005).

Pravdivost mého výzkumu by mělo dokládat množství citací z terénních poznámek i rozhovorů, z nichž je zřejmé, že se informátoři často v odpovědích na položené otázky shodují. Pro zajištění důvěryhodnosti jsem svůj výzkum po celou dobu konzultovala s vedoucí práce a rovněž jsem se snažila, aby jednotlivé položky výzkumu – oblast zájmu, výzkumná otázka, data, která mají být sebrána a procedura analýzy dat - byly v souladu tak, jak doporučuje Chenail ve své „olovnici“ (Chenail 1998). Důvěryhodnost mého výzkumu by měl posílit i fakt, že toto specifické prostředí dlouhodobě a dobře znám. Mnohokrát jsem se v tomto souboru připravovala na nové představení. Zním tedy nejen postupy a procesy, které jsou s touto přípravou spojené, ale hlavně vím, co obnáší tělesná zkušenost zakoušená přímo na vlastním těle (a to při tvorbě jakéhokoli představení). Tyto zkušenosti, které jistě nelze ničím nahradit, mi umožnily vcítit se do pocitů únavy a bolesti mých informátorů. Rozpoznat, kdy nejsou vhodné okamžiky pro mé postavení jako výzkumníka, ale kdy jsem jednoduše kolegyně a kamarádka, která má být ve chvílích stresu a propadání panice jejich oporou. Také mi to umožnilo prožívat s nimi pocity euforie a zadostiučinění při večerních oslavách po premiérových večerech.

Zmíním ještě skutečnost, že pokud u nás v souboru tanečnice otěhotní, má někdy možnost účastnit se představení v tzv..chodících rolích (což je ovšem ovlivněno repertoárem). Většinou záleží na jejím rozhodnutí, kdy přesně přestane aktivně tančit a bude se pouze fyzicky udržovat podle svého stavu a možností. Tato možnost byla nabídnuta i mně. Samozřejmě je to chápáno jako pomoc, vzhledem k tomu, že ať už hrajete cokoli, odehrané představení znamená, že dostanete svůj normální plat (tedy bez určitých ohodnocení a odměn). Já jsem tuto možnost odmítla a vzhledem ke svému výzkumu jsem za to velmi ráda. Všechn čas, po který jsem měla možnost vybraný soubor sledovat, byl velmi přínosný. Nikdy předtím jsem neměla tu možnost vidět tyto procesy, které (jak jsem měla vždy pocit) „tak dobře znám“, zvenčí. Stával se ze mě divák a hlavně fanoušek, měla jsem možnost se ujistit o tom, že povolání, které jsem si vybrala, pro mě i po letech má stále své kouzlo. A tak je asi na místě přiznat podobně jako K. Nedbálková ve *Sputané rozkoši*, že jsem si uvědomila, „*jak jsem v daném tématu emočně angažovaná, a že nejsem vždy schopna tento stav reflektovat*“ (Nedbálková 2006: 80).

5. Empirická část

5.1 Divadelní svět a jeho aktéři

Profesionální baletní soubor, který jsem zvolila pro svůj výzkum, tvoří 55 tanečnicků, 7 baletních mistrů a 3 korepetitoři pod vedením jednoho uměleckého šéfa baletu, který je současně také choreografem a příležitostným tanečníkem. Také jsem zmínila vedoucího umělecké správy baletu, který je hlavní pomocnou rukou uměleckého šéfa a účastní se schůzí s baletními mistry i tanečnický. Ostatní členy baletní složky tohoto divadla, např. z umělecké produkce, správy baletu aj. nebudu ve své práci uvádět, protože je to vzhledem k mému výzkumnému problému irelevantní.

Běžný den tanečnicka v tomto souboru začíná v 10 hodin ráno tréninkem na baletním sále, který trvá 1 hodinu a 15 minut. Tento trénink, který má tanečnický rozcvičit a tím je připravit na následující taneční zkoušky, ale také udržovat jejich fyzickou kondici, vede některý z baletních mistrů. Tréninky probíhají na dvou sálech současně – dámské a pánské a jsou pro všechny povinné (každý den probíhá zapisování absence). Každý tanečnick může třikrát za měsíc na trénink nepříjít bez udání důvodu, pokud se jeho neúčast opakuje vícekrát a nedoloží k tomu důvod (např. rehabilitace po zranění aj.), strhávají se mu peníze z platu. Sólisté si mohou zvolit, na který z tréninků půjdou – podle toho, kdo trénink vede.

Po tréninku od 11:30 následují zkoušky na jednotlivá taneční představení. Zkoušky probíhají ve třech baletních sálech, pod vedením baletních mistrů, někdy za účasti šéfa baletu, v doprovodu klavíru nebo hudební nahrávky, které mají na starost divadelní korepetitoři. Taneční zkoušky se odvíjejí od tanečních představení repertoáru, které divadlo v průběhu daného měsíce a týdne uvádí. Rovněž jsou závislé na momentální situaci v souboru, jakými mohou být zranění, onemocnění aj., a samozřejmě v závislosti na připravované premiéře a možnosti určitého choreografa či asistenta dané premiéry přijet se souborem pracovat. Rozvrh dne neboli ferman má na starost jeden z baletních mistrů (Jirka, 52) a připravuje ho vždy den dopředu. Tanečnické tedy znají pouze přibližný pracovní plán na konkrétní měsíc, ale dobu zkoušení a konkrétní podobu zkoušek na určitý den se dozví až den předem. Sboristé mají pracovní dobu do 17 hodin, sólisté do 18 hodin, všichni s půlhodinovou

pauzou na oběd. V rámci baletního souboru panuje přesná hierarchie. Člen baletního souboru může být v pozici sboristy, demi sólisty, sólisty nebo prvního sólisty.

Sboristé - členů sboru je 28 (14 žen a 14 mužů, věk se pohybuje mezi 18 až 35 lety). Jejich pracovní náplň tvoří především sborové tance ve všech klasických i moderních baletech divadelního repertoáru. Ve své pracovní smlouvě mají úvazek na dvanáct představení měsíčně, což bývá velmi fyzicky náročné. Členové sboru se rovněž objevují v sólových rolích, nejčastěji v moderním repertoáru. V případě těchto „příležitostí“ však současně musí odvést především svou práci ve sboru. Často se tedy stává, že jeden večer tančí ve sboru a následující večer sólovou roli (může se to rovněž stát v rámci jednoho představení a to i několikrát). Hlavně vzhledem k nazkoušení – natrénování vícera výstupů zároveň - je taková práce nejen fyzicky, ale především psychicky náročná.

Demi sólisté – počet demi sólistů je 13 (9 žen a 4 muži, věk se pohybuje mezi 22 až 35 lety). V pracovní smlouvě mají úvazek na devět představení měsíčně, ale velmi často jich hrají víc. Znamená to, že představení, která hrají nad daný počet, mají navíc finančně ohodnocena. Jejich pracovní náplň je tzv. sólista s povinností sboru. Což znamená, že je-li nedostatek sboristů, tančí sborové věci. To se stává velmi často, především dívkám, protože dívčí sborové tance v klasických baletech mají okolo 16 až 20 tanečnic. Vzhledem k tomu, že tento baletní soubor má pouze čtrnáct sboristek, jsou sborové tance ve velkých baletech pracovní náplní téměř všech demi sólistek. I v případě demi sólistů (častěji než u sboristů) se tedy objevuje problém, že zkouší a poté tančí několik rolí současně. A to mnohdy v rámci jednoho představení – v jednom jednání dělají sbor a v dalším sólovou roli. Tomuto způsobu práce napomáhá i to, že téměř všichni demi sólisté byli předtím členy sboru (pouze jedna z nich nastoupila do divadla rovnou na místo demisólistky), měli svá místa ve sboru a znají repertoár. Pro baletní mistry je často daleko jednodušší nechat jim tato sborová místa, než je učit nově příchozí mladé tanečnice.

Sólisté – počet sólistů je 8 (4 ženy a 4 muži, věk se pohybuje mezi 25 až 37 lety). V pracovní smlouvě mají úvazek na šest představení měsíčně. Jejich pracovní náplní jsou menší i hlavní sólové role tanečního repertoáru. Může se stát, že i sólistka se objeví mezi dvaceti dívkami ve sborovém tanci, ale jde spíše o výjimku, se kterou ona souhlasí. Sólisté mají rovněž problém, že zkouší a poté tančí několik věcí zároveň, i v rámci jednoho představení. Pokud netančí některou z hlavních rolí, mohou se během večera objevovat v několika menších epizodních rolích nebo tanečních výstupech. Vše je samozřejmě ovlivněno typem baletního představení. Jedna ze sólistek, která vystudovala pedagogiku tance, vede baletní tréninky.

První sólisté – počet prvních sólistů je 6 (4 ženy a 2 muži, věk se pohybuje mezi 25 až 40 lety). V pracovní smlouvě mají úvazek na tři představení měsíčně, ale často jich hrají víc. Jejich pracovní náplní jsou především hlavní role, ale někdy i jiné sólové role v baletních představeních divadla. Tři z nich už částečně v divadle fungují jako baletní mistři na některá představení z tanečního repertoáru.

Všichni tanečníci mají v pracovní smlouvě povinnost šesti pracovních dnů v týdnu. Pokud se představení hraje v sobotu nebo v neděli tzv. „dvoják“, hrají se dvě představení v jednom dni. V takovém případě se střídají sólisté v hlavních i menších rolích, sbor dělá celé představení dvakrát. Pod slovem sólisté mám na mysli všechny tanečnický demi sólové smlouvy a výše.

Baletní mistři (nebo také asistenti choreografie) – jejich počet je 7 (3 ženy a 4 muži, věk se pohybuje mezi 33 až 61 lety). Čtyři z nich jsou bývalí sólisté tohoto baletního souboru. Ostatní tři byli tanečnický/sólisty a asistenty v jiných divadlech v zahraničí. Jejich hlavní pracovní náplní je vedení tréninků, nazkoušení tanečního repertoáru s tanečnický, umělecký dohled nad představeními, plánování zkoušek a obsazování tanečnicků do rolí. Každý měsíc odevzdávají uměleckému šéfovi baletu své písemné hodnocení práce všech tanečnicků souboru. Protože je to pro výzkumný problém důležité, krátce je představím:

Mirka - věk 54. Je hlavní baletní mistryně pro sólisty. Vede tréninky pro tanečnický.

Dana – věk 61. Je hlavní baletní mistryně pro sbory. Občas zkouší malé sólové role, především charakterní povahy.

Jirka – věk 52. Má na starost denní ferman baletu – rozpis zkoušek. Vede tréninky pro tanečnický.

Luděk - věk 38. Zkouší se sólisty i se sbory, většinou moderní repertoár.

Tito čtyři asistenti se také účastní představení v tzv. „důchodových“ rolích např. královny, králové, chůvy, matky, strýcové apod.

Jeník - věk 44. Zkouší se sólisty i sboristy moderní repertoár.

Zdenek – věk 33, není české národnosti. Zkouší se sólisty i se sboristy klasický i moderní repertoár. Stále aktivně tančí v některých sólových rolích. V této premiéře tančil hlavní mužskou zápornou roli.

Valerie – věk 47. Zkouší se sólisty i sbory především moderní repertoár.

Umělecký šéf baletu – Pavel 44. Vede celý baletní soubor. Jeho choreografie jsou hlavní náplní moderního repertoáru tohoto baletního souboru. Stále aktivně tančí v některých sólových rolích.

Vedoucí umělecké správy - Radim 50. Funguje jako manažer baletu. Spolu s uměleckým šéfem a vedením celého divadla (s ředitelem divadla a zástupci ostatních složek) plánují představení na sezónu a celkový chod baletní složky. Dále s uměleckým šéfem baletu finančně ohodnocují tanečnický i baletní mistry.

Choreograf připravované premiéry - Manuel 49, Mexičan. Již mnoho let žije pracovní ve Finsku. Ve vybraném souboru hostoval u tohoto konkrétního představení.

Asistentky hostujícího choreografa:

Ivana - věk 53. Zkoušela během přípravy premiéry s celým souborem, se sbory i sólisty. Je české národnosti, ale již mnoho let žije a pracuje ve Finsku.

Julie – věk okolo 50. Také zkoušela se sbory i sólisty, francouzské národnosti.

5.2 Příprava nového představení

5.2.1 Konkurz

Před každou plánovanou divadelní premiérou přijede do souboru choreograf, který ji bude tvořit (nebo ji už vytvořil a soubor na ni bude připravovat), nejčastěji v doprovodu svých asistentů choreografie. Několik měsíců před datem nového představení se přijede podívat na celý soubor a prohlédne si tanečnický trénink za účasti baletních mistrů souboru, kteří mu se seznamem fotek a jmen tanečnicků představují. Na denním fermanu baletu bývá tento trénink označen jako konkurz, proto, aby se všichni tanečníci pokud možno dostavili. Vzhledem k tomu, že trénink trvá 1 hodinu a 15 minut a choreograf si musí prohlédnout 55 tanečnicků na dvou sálech, je většina tanečnicků přesvědčena, že tento první výběr bývá silně ovlivněn tím, koho mu baletní mistři (nebo šéf) doporučí. Choreograf poté za pomoci našich baletních mistrů a někdy i uměleckého šéfa, vybere některé tanečnický, kteří se účastní dalšího výběru. Při tomto prvním výběru se také zohledňují smlouvy tanečnicků, konkrétně u této premiéry to znamenalo, že z něho do druhého výběru postoupili všichni tanečníci, kteří mají demi sólovou a vyšší smlouvu. Druhý výběr (nebo také druhá část konkurzu) probíhá obvykle tak, že se všichni vybraní učí některou pasáž určité role, případně pasáže různých rolí, a choreograf si vybírá, kdo se mu v čem líbí.

Z mého zúčastněného pozorování i z realizovaných rozhovorů je patrné, že přesně takto probíhala první fáze přípravy na premiéru, kterou jsem si vybrala pro svůj výzkum. Na začátku prosince přijel choreograf Manuel, shlédl tanečnický trénink v doprovodu baletních mistrů souboru a s jejich pomocí vybral ty, kteří ten den odpoledne a v následujícím dni pokračovali v konkurzu na určité role. Tohoto konkurzu se neúčastnil umělecký šéf baletu.

Z analýzy mnou shromážděných dat je patrné, že s formou konkurzu byli někteří tanečníci nespokojeni, protože měli pocit, že choreograf byl ovlivňován našimi baletními mistry. *„No, spíš si myslím, že on jako si vybíral z toho, co mu bylo nabídnuto. Protože když byl na tom tréninku, tak vedle něj stál Zdenek a ten choreograf ani neviděl přes něj na ty lidi, co prostě cvičili na tom sále. Že on prostě*

koukal do papíru a Zdenek tam takle stál a ukazoval ty, ty, ty, ty jako. A nemyslím si, že by ten choreograf seděl na tom tréninku a koukal jako jo. A poznával nás až potom vlastně.“ (Anežka 25, sbor). Dívky a chlapci dělali konkurz odděleně. *„Jak probíhal konkurz na ty role?“* (výzkumník). *„Ty se rozdaly. Nebyl žádnéj extra casting, prostě přišli na trénink a nějak to rozebrali. Je pravda, že na přátele prince něco bylo, ale tam byli kluci, tak jsem přišel a zase odešel, protože bylo zbytečný tam chodit, to jsem věděl, že nedám.“* (Oliver 33, sbor).

K druhému kolu výběru se vyjadřují rovněž podobně. *„No jeden den. No, to byl konkurz...Oni nás tam všechny nahnali, všechny sólistky plus jako takový ty aspirantky na sólo ze sboru, že jo. My jsme všichni dělali tu variaci z druhého jednání...No, já si myslím takle, že on plus jeho nohsledové z řad našich pedagogů mu nadiktovali, tak jako to je vždycky, že jo...Mu nadiktovali KDO, jako kdo na ty konkurzy má jako přijít, on na ně dal, řekl, že jo. My sme přišli, udělali jsme to, on si udělal tak předběžně, kdo by se na co hodil...“* (Marika 30, sólo).

Během tohoto druhého výběru už choreograf vybral hlavní ženskou roli. *„On si podle mě udělal předběžně, koho by na co viděl a pak vlastně další dny byly takový už jako konkurzy na role... Na víly se dělaly, na ty dvě....A hlavní roli věděl hned. Hned po tý variaci.“* (Marika 30, sólo). *„Jako po tom prvním konkurzu? Vždyť tam měl ale dost lidí, ne?“* (výzkumník) *„No to byl plnej sál.“* (Marika 30) *„On se podle mě rozhodl už totiž dopředu.“* (výzkumník) Choreograf Manuel v našem souboru nebyl poprvé. Minulou sezónu zde jako host zadával baletní tréninky a viděl některá představení. *„No, a nebo bylo rozhodnuto. Třeba Hanka (demi sólo,32) razí teorii, že sice stokrát může Ivana (choreografova asistentka, 53) říkat, že se jako rozhodl sám, ale že stejně to bylo upečeno...Já si stejně nemyslím, že si ty lidi vybíral jako sám...“* (Marika 30, sólo).

Po konkurzu se vyvěsí na nástěnku obsazení rolí daného baletu. Většinou jsou tato obsazení sólových rolí tři. Sbor se nestřídá. Pouze někteří tanečníci, pokud mají sólový výstup v jednom obsazení, střídají se ve sboru většinou se svou alternací v této roli. Divadlo uvádí dvě premiéry (tedy dvě večerní představení), dva dny za sebou. Po celou dobu zkoušení se tato dvě obsazení sólových rolí střídají. Třetí obsazení jsou náhradníci pro případ nemoci, zranění apod.

5.2.2 První zkoušky

Po absolvování konkurzu a obsazení tanečnicků do rolí následuje další fáze přípravy premiéry a tou je učení se choreografie. Nastudování jednotlivých tanců, výstupů, kroků apod. Tato fáze probíhá v prostorách (baletních sálech) divadla. Tento klasický balet byl již vytvořen v jiném profesionálním souboru, choreograf se svými asistenty ho na tanečnický v souboru pouze „přenášel“. *„Tak my jsme měli výhodu, že už to bylo někde jednou dělaný, že to jenom přenes‘. Že prostě jsme se s tím jako neprděli, že by to vymejšlel. My jsme nebyli u vymejšení tý věci. On tam pár věcí jako změnil, ale...víceméně to bylo daný, tak tam jenom přišel, ukázal nám dvdyčko a řekl chci todle. A ukázal nám, co máme dělat, takže jako normální práce, no.“* (Oliver 33, sbor).

Před začátkem této fáze nastudování, ve druhé polovině ledna, předvedl choreograf všem tanečnickům explikaci, neboli prezentaci video obrázků a textu, jak on si představuje tuto premiéru, jak ji vidí a co se v tomto baletním kuse dějově odehrává. Z mého zúčastněného pozorování vyplývá, že už od začátku se choreograf snažil s tanečnický nalézt „společnou vlnu“, navodit příjemnou pracovní atmosféru. *„Nemusíte mít rádi mě, ale budu šťastný, když budete mít rádi tuhle věc. Každý svou roli, protože není malých rolí.....Najděte si každý ve svém kousku něco osobitého, něco, proč to děláte.“* (Manuel 49, choreograf).

Následující „učení se“ baletu trvalo přes měsíc. Pro tanečnický je toto období velmi náročné a to především proto, že se stále hraje běžný repertoár divadla. Zkouší se několik baletů během dne a v týdnu se v průměru hrají čtyři představení, z toho minimálně dva jiné tituly. Většinou se tedy nejprve nazkouší představení, které se daný týden hraje, a odpoledne probíhají zkoušky na nastudování nové premiéry.

Z mého zúčastněného pozorování vyplývá a neformální rozhovory to jen potvrzují, že toto období bylo náročné především pro tanečnice. Během února divadlo uvádělo několik klasických titulů a studovaná premiéra je rovněž klasický balet. Dívky tak zkouší celé dny ve špičkách (specifická baletní obuv), což je po několika hodinách velmi bolestivé. Vzhledem ke své vlastní zkušenosti i prožitku mohu potvrdit, že následující úryvky z neformálních rozhovorů jsou zcela běžnou součástí denní dívčí konverzace. *„Už nemůžu, včera to představení bylo úplně na doraz.“* (Tamara 33, sbor, terénní poznámky). *„ Oni se fakt zbláznili, dyť máme ty nohy ve špičkách přes pět hodin... ty nehty už vůbec necítím. A zítra máme*

projížděčku (poslední zkouška před určitým představením na baletním sále, která se nezastavuje; pozn. aut.) a *v neděli dvoják*.“ (Denisa 22, sbor, terénní poznámky). Mnohdy mohou bolesti přejít ve vážnější zdravotní problém. „ *Lea? Prosim tě, skončila na pohotovosti. Řekli jí, že chybělo málo a dostala by otravu krve. Zanítilo se jí to kuří oko a dostala tam infekci. Vzala si volno na tři dny. Ale to jí asi moc nepomůže, pak do toho spadne znova, že jo. Víš, jak to měla Bára furt dokola, vracelo se jí to snad dva roky...*“ (Tamara 33, terénní poznámky).

Tato fáze přípravy je neustálý proces zkoušení stejných kroků, denní opakování, získávání jistoty a lepší fyzické kondice. Choreograf se projevoval velmi razantně, především na zkouškách s baletním sborem. Mluvil hlasitě, důrazně a používal i jiných zvuků, tleskal, luskal prsty, poklepával nohou apod. Při zkoušení se sólisty se choval umírněněji, měl trochu osobnější přístup. Vzhledem k malému počtu lidí na sále nemusel mluvit tak nahlas, většinou netleskal ani neluskal prsty. Jeho asistentky mu pomáhaly stavět tanečnický do formací, učily je kroky a dohlížely, aby byli všichni správně do hudby. Jako pomůcku používali nahrávku baletu na DVD. Naši baletní mistři si zapisovali poznámky, někteří jen seděli a situaci na sále pozorovali, jiní se pohybovali okolo tanečnicků, snažili se je opravovat, poradit a zapamatovat si, co přesně choreograf od tanečnicků vyžaduje.

Vzhledem k tomu, že v tomto klasickém baletu (stejně jako ve většině klasických baletů) měly dívky mnohem více sborových tanců než chlapci, stávalo se, že tanečníci – muži na sále postávali vzadu a čekali (někdy i hodiny), než přijdou na řadu. Někteří si opakovali různé kroky, jiní jen znuděně seděli na zemi a pozorovali dění před sebou. V pozdějších odpoledních hodinách tak děvčata pokulhávala a tanečníci měli stále dost energie. Dlouhé čekání na určitý výstup bylo jedním z důvodů nespokojenosti, kdy měli tanečníci pocit, že zkoušení probíhá příliš pomalu. „ *Já ti řeknu, co je tu k... problém. Že tu celý týden dělám h... a pak přijdu v sobotu dělat netopýry. Všichni tu ztrácíme čas, že na něco čekáme, fermany jsou úplně na prd, taky se nemůžeš divit, když to vymejšlí takovej idiot. Je to prostě opruz. Sobota v háji a já tu sedím, sem mohl krásně někde být na běžkách...*“ (Oliver 33, sbor, terénní poznámky).

Učení se choreografie, jednotlivých kroků a formací je především pro sborové tanečnice asi nejméně uspokojivou částí celé přípravy nového představení. U této vybrané premiéry šlo především o dívky, které měly sborové tance náročné, a průběh zkoušek byl často velmi únavný. A právě pro tuto fázi přípravy platí, že disciplína vytváří poslušná a vycvičená těla. Tanečnice jsou při zkoušení neustále pod dohledem, mají přesně dané kroky, pohyby a instrukce, kterými se mají řídit. Jejich tělo je skutečně využíváno jako nástroj, protože jedinou věcí, na kterou je dáván důraz, je naučení se přesných kroků. Rovněž je nejsilněji z celé přípravy využíván rozvrh času, protože zvládnutí daných kroků a choreografie v co nejkratší době je samozřejmě prioritou. Navíc je zde přístup k dívkám silně odosobněn. Sborové tance v klasických baletech tančí 16 až 20 tanečnic najednou. Stejně tomu bylo i u tohoto nového představení. Pro zjednodušení práce a rychlejší orientaci, jak dívek, tak choreografa a jeho asistentek, dostala každá dívka své číslo. Podle instrukcí asistentky choreografa, která měla zápisky tanců choreografie namalované s čísly na papíře, se daná dívka pohybovala podle svého čísla. V této době je tedy pro dívky ve sboru spíše nemožné vykazovat známky nějakého tvůrčího procesu. Na konci večerních zkoušek většinou únava a bolest z oteklých nohou převládají nad pocitem zadostiučinění z dobře vykonané práce. „*Víš, já jsem se na tuhle premiéru těšila, ale ono je to úplně o ničem.*“ (Anežka 25 sbor, terénní poznámky).

Právě tyto zkoušky mají kolektivní a povinný rytmus, jež M. Foucault popisuje jako druh anatomicky – chronologického schématu chování (Foucault 2000). Pocit vykonávání povinnosti převládá nad radostí z tance. Toto podrobení se dané mocenské kontrole neumožňuje uvolnění ani jakýkoli individuální přínos ze strany dívek. Pocit dohledu podporovala i skutečnost, že ani choreograf ani jeho asistentky neznali v této době dívky jménem. Většinou, pokud chtěli některé dívce něco říct, ukázali na ni nebo se zeptali na její jméno někoho z baletních mistrů. Rovněž jsem už zmínila, že jeho přístup nebo spíše způsob, jakým vyžadoval po tanečnicích pozornost a koncentraci, byl jiný ke sboristům než k sólistům.

Na sólových zkouškách nebylo třeba používat čísla. Choreograf od začátku znal jména sólistů. Tanečníci sólových rolí byli navíc od samého počátku podporováni v tom, aby se ve svých sólových výstupech cítili dobře, aby měli pocit, že jim role „sedí“. To znamená, že měli možnost sami hledat svou novou identitu, nové vyjádření pro svou roli. Jinými slovy měli možnost být daleko kreativnější a svobodnější. Museli se samozřejmě naučit dané kroky svých výstupů stejně

jako sboristé, ale choreografův přístup k nim byl daleko osobnější. I na sólových zkouškách bylo nutné dodržovat určitou disciplínu a poslušnost, ale atmosféra na sále byla mnohem uvolněnější a tanečníci s choreografem daleko více komunikovali.

Samozřejmě to neznamená, že všichni sólisté se cítili lépe než sboristé nebo naopak. Přístup k novému představení, k úloze, jakou v něm tanečník má, k asistentům, k choreografii a celkově k práci je značně individuální a odvíjí se od mnoha specifických událostí. Důležitým aspektem, který také sehrává svou roli, je únava a fyzická bolest. Pokud jsou tanečníci fyzicky přetaženi, silně se to odrazí na jejich psychice. I obyčejnou připomínku ze strany baletního mistra, který vede zkoušku, mohou vnímat jako psychický nátlak nebo zbytečnou „buzeraci“.

Pokud moc disciplinární je uskutečňována přes kontrolu, neustálý dohled, rozvrh času atd. a produkuje tak realitu (Foucault 2000), pak je v tomto specifickém baletním prostředí rovněž důležité, kdo tuto kontrolu a dohled nad tanečníky na baletním sále má. Vliv osobnosti baletního mistra nebo choreografa se odráží na celkové práci a dynamice vztahů během zkoušky mezi ním i tanečníky navzájem.

„Já nevím, proč to nemůžeme jednou projet a jít domů, vždyť to zkoušíme celý týden. To si až dnes všimli, že nejsme stejně?... Úplně mě štvla ta Dana (baletní mistr, pozn. aut.), že vidí, že teda máme čas, že jsme to projeli rychle, tak abychom měli ještě tu hodinu a dělali to desetkrát znova a znova. Ted' když jsme nejvíc unavení na konci týdne.“ (Tamara 33, sbor, terénní poznámky).

5.2.3 Jevištní zkoušky

Po naučení choreografie na baletních sálech následovaly zkoušky na jevišti. Nejprve prostorové zkoušky, pak odděleně zkoušky s orchestrem, s dekoracemi a zkoušky v kostýmech a nakonec tři hlavní zkoušky (se světly, s kostýmy, s dekoracemi a orchestrem) a dvě generální zkoušky, které proběhly už jako hotové představení. Jevištní zkoušky začaly tři týdny před premiérou. V této době již divadlo neuvádí jiné baletní představení, a tanečníci se tak mohou plně soustředit na svou úlohu v dané premiéře.

Každá jevištní zkouška začínala tzv. markýrováním (naznačováním) kroků do prostoru. Každé jednání baletu (tento balet se skládal z prologu a třech jednání/aktů) choreograf s tanečníky na jevišti nejprve postupně prošel bez hudebního doprovodu. Každý tanečník tak věděl, kde má tančit svůj výstup, kam

si může či nemůže dovolit zajít, sboroví tanečníci si ujasnili své formace, výměny, řady, diagonály apod. Pak se stejné jednání zkoušelo s hudbou a tanečníci už zkoušeli „naplno“. Hudebním doprovodem byl klavír, který byl umístěn na zavřeném orchestřišti před jevištěm. Na stejném místě stál stůl a židle pro choreografa a asistenty. Ze shromážděných dat z mého zúčastněného pozorování však vyplývá, že choreograf na židli nikdy neseseděl. Při markýrování kroků byl přítomen přímo mezi tanečnickými a při jejich dalším zkoušení stál před nimi a vše ostražitě kontroloval. Na orchestřišti seděli také tanečníci, kteří momentálně netančili (druhé obsazení nebo ti, kteří ještě nepřišli na řadu). Většinou vše sledovali, povídali si mezi sebou, hodnotili své kolegy, čekali. „*Jdu na cigáro, tady to vypadá na dlouho.*“ (Hana 33, demi sólo, terénní poznámky). Podobně to vypadalo i v prostoru zákulisí u jeviště.

Tyto první jevištní zkoušky trvaly tři hodiny denně, vždy zkoušelo v daný den první nebo druhé obsazení. Je to jediný čas, který dostane baletní složka pro zkoušení na jevišti od divadla k dispozici, a je tedy třeba ho dostatečně využít. Na práci choreografa bylo vidět, že si tento „daný“ čas plně uvědomuje. Působil klidným dojmem, přesto se na dění před sebou maximálně soustředil a z jeviště nikdy neodcházel. Dokonce ani v případě, že dal tanečnickům pauzu. Vždy i v této době zkoušel některý sólový výstup toho obsazení, které v ten den na jevišti nezkoušelo.

Odpoledne po skončení jevištní zkoušky soubor odešel z divadla do svých zkušeben, kde na baletních sálech dostal připomínky/korekce, a pokračoval ve zkoušení až do večera.

Poté probíhaly zkoušky s dekoracemi, kostýmy a orchestrem. Orchestřiště pro orchestr bylo otevřené a choreograf s asistenty byl v hledišti, kde měl umístěn režijní pult s mikrofonom. Při těchto zkouškách se už choreograf snažil jednotlivá jednání tzv. projíždět - nezastavovat tanečnický v jejich výstupech, pokud to nebylo nutné. Zvláště však při dekoračních zkouškách vzniká mnoho specifických technických problémů, kvůli nimž se jednotlivé pasáže často opakují a tanečníci musejí čekat, dokud není situace vyřešena. Jde například o spouštění opon, sjíždění a vyjíždění kulis, přestavování nábytku a rekvizit na jevišti, světelné změny atd. Všechno musí odpovídat požadavkům dané inscenace, vše je přesně naplánované do hudby a děje baletu.

5.2.4 Práce choreografem

Ze sebraných dat ze zúčastněného pozorování i z analýzy polostrukturovaných rozhovorů vyplývá, že práce s Manuelem byla pro většinu tanečníků příjemná. „*Nevím, mně to prostě přišlo, že byl hrozně v klidu, pořád. Vůbec se nenaštval, nikdy.*“ (Gábina 23, demi sólo). Jeho způsob práce byl pro tanečníky nový, především tím, že Manuel dával velký důraz na herectví, na tanečnickovy pocity a jeho vlastní vnímání dané role. Vždy toto prožívání role během zkoušek upřednostňoval před technickými prvky, kroky apod. „*Jo, já s ním vycházím dobře. Akorát pak se mnou měl problém jako s (název role), protože mu nikdo nesdělil, že já takovýchle role dělám už léta a prostě on po mně chtěl nějaký herecký akce na sále a to úplně nesnáším, jako hrát úplně. Asi mi nevěřil. A pak mi na rautu řekl ‚prej good, but a bit slowly for me‘. Že jsem to prej dlouho nevymáčknu...*“ (Oliver 33, sbor). Choreograf také působil dojmem, že je stále na všechno dost času, probíral pomalu jednotlivé herecké pasáže a detailně je rozebíral. Na to nejsou tanečníci příliš zvyklí. Většinou se tanečníci snaží soustředit hlavně na baletní techniku. Uvědomují si, že vnitřní prožitek dané role je samozřejmě její důležitou součástí, ale zvláště ve vypjaté době přípravy nového představení bývají hodně nervózní. Je pro ně těžké se uvolnit, nesoustředit se pouze na dané kroky a popustit svou fantazii či vyjevit pocity. Zvláště pak pokud pracují na představení s choreografem, který je sám značně nervózní, neumí je dostatečně podpořit a více než na jejich osobnosti se soustředí na dané kroky. Může se i stát, že tanečníci nedostanou vlastní prostor se v roli tzv. najít, že se choreograf snaží je do své představy různě „štelovat“ a „šroubovat“ za každou cenu.

„*A hlavně... do těch třech týdnů před premiérou, on chtěl furt jen ty herecký akce... Takže on to měl hodně propracované po té herecké stránce, si myslím. O tom pocitu a celkově on si dělal v podstatě tu režii sám, že jo.*“ (Eva 25, první sólo).

Jedna z dalších věcí, na které choreograf trval, byla, že žádné zkoušky se sólisty nesměly probíhat bez něj. Pokud zkoušel s prvním obsazením, vyžadoval, aby druhé bylo přítomné a sledovalo zkoušku. Pokud ten den večer ještě byl nějaký volný čas, zkoušelo se pár věcí s druhým obsazením, ale nikdy ne vše. Ani dost věcí na to, aby to tanečníky uspokojilo.

Při studování jiných představení to obvykle probíhalo tak, že pokud choreograf zkoušel s jedním obsazením, druhé obsazení zkoušelo na jiném sále s některým z asistentů choreografa nebo našich baletních mistrů. Každý den tak vždy zkoušela

obě obsazení. V případě tohoto představení se stalo, že tanečníci měli před jevištními zkouškami pocit, že nejsou dostatečně připraveni, že si nejsou jistí v technice a krocích. Jednak proto, že postrádali denní „dril“, na který jsou zvyklí a také proto, že se choreograf příliš zabýval hereckými scénami. *„Tohleto bylo divný, protože třeba jsme měli projížďčky na sále na první obsazení a my jsme nemohli zkoušet nahore. Nám řekli, že Manuel chtěl být u všeho a pořád. Takže jsme tam čtyři hodiny seděli, čekali jsme, koukali se na projížďčku a pak jsme šli zkoušet nahoru dvě hodiny sami.“* (Gábina 23, demi sólo). *„No, já mám pocit, že ten choreograf...ono se nezkoušelo na dvou sálech. Máme dva velký sály jako hrom, ale ono se nezkoušelo na dvou sálech... Takže třeba ty si musela čekat, aby sis projela variačku, třeba tři hodiny, až se prostě vyzkouší sbory a takovýhle věci, protože Manuel chtěl být na každý zkoušce sboru, u sól... u prvních sól. On chtěl být prostě všude. Takže on nedovolil, aby třeba Mirka (baletní mistr) šla s druhým obsazením nahoru a on zkoušel s prvním, ne.“* (Marika 30, sólo).

„To mně vadilo, právě. Jak jsme byli furt zvyklí jet tu techniku, víš, tak jako... tři tejdny předtím jsem si říkala, že to vůbec nemáme nazkoušený...Protože my jsme to dělali třeba dvakrát do tejdne, třeba nějakou část a pak jsme třeba za dva dny na další zkoušce dělali zase to první jednání...To bylo hrozně divný, my jsme na to nebyli zvyklí a on fakt...Takže na nás v podstatě nebyl moc čas a on se hrozně zdržoval s těma hereckejma akcema, s těma všema...Takže to mně docela chybělo, ale pak se to zlepšilo, no, před tou premiérou...(Eva 25, první sólo). Tato změna nastala především z toho důvodu, že přijela choreografova asistentka Ivana, která se při zkoušení s tanečníky soustředila především na taneční techniku.

„Víš ty co, on hrozně bazíroval na těch pitomostech jako jsou stromečky, a dvořani..a jeleni a takovýhle věci...Aby to bylo, jakože fakt tip t'op, jo přesně... anebo příchod Aničky, takže jedný víly na variaci.... Takže příchod, ten se řešil furt, a to, co bylo potom,...se neřešilo vůbec. To bylo divný, tohleto byl jako strašnej paradox.“ (Marika 30, sólo). *„Jemu hrozně záleželo na všech mizan - scénách. To byla pro něj fakt nejdůležitější věc. Třeba spadneš z piruety – Nevadí, to snad nějak uděláš, ne? (směje se). A ne, ne, ne, oči ne tam, ale tam... Na jednu stranu je to dobrý. Asi jsme vystupovali víc jako umělci. Ale mně to přišlo strašně...pomalu. On byl hrozně v klidu a já... vůbec jsem nebyla klidná.“* (Gábina 23, demi sólo).

Podobné pocity měli tanečníci ve sboru, kde vzhledem k tanečním formacím a výměnám byla situace ještě komplikovanější. Pokud se tanečníci mezi sebou

„pletou“, může se velmi snadno někdo zranit. „Že v podstatě do poslední chvíle jsme až tak...nebo pocitově spousta lidí jsme si říkali, že si nejsme jistí, když jsme šli na jevištní zkoušky v těch krocích, co máš dělat. Neměli jsme to zažitý jako třeba před tou minulou klasikou... nevim, je to takový zvláštní, protože on zkoušel jako s náma se všema spojovací scény....Mi přišlo, že jsem to zkoušeli docela detailně. On to pořád opakoval tydle věci, který se vždycky zkoušej jakoby nejmíň, že jo tady... “ (Anežka 24, sbor).

Přesto tanečníci považovali práci s Manuelem za velký přínos. „No, tak bylo to hlavně jiný tím choreografem. On byl prostě neuvěřitelnej... On byl takovej jako... tak vnitřně vyrovnanej, že to přenášel i na mě...To se mi hrozně jako líbilo, právě ta práce...jinej přístup k práci, bylo to takový zajímavý. Bylo to fakt jako dobrý, dobrá zkušenost, rozhodně.“ (Eva 25, první sólo). „Jemu hrozně záleželo ne JAK to děláme, ale PROČ to děláme. Jako na příběhu. Každý charakter má svůj příběh. A ten musíme dělat sami. Někdy je to dobrý...A taky nás hodně inspiroval, dal nám fotky a to a to. Pro něj to bylo z úplně jiný strany. Né ta jedna role jako balet, ale jako umělec. Tak asi pro mě to bylo dobrý. Já se pořád soustředím na tu techniku....Mně se to líbilo. A teď to můžu přenést na jiný klasický balet, na cokoli.“ (Gábina 23, demi sólo).

Protože se v baletní profesi vnímání dobré a špatné práce odvíjí především od typu role, již tanečník ztvárňuje, ne všichni byli spoluprací s Manuelem, či svojí úlohou v novém představení, stejně nadšeni. „To byla taková hezká role, herecká no. Ale prostě, no, bolí mě z toho klenby, z toho, že mi dali štekly. To bylo poprvé, že jsem dělal na podpatkách, k.. .velkejch. Hrál jsem megagaye. To jsem taky ještě nedělal, v tom to bylo nový. Já jsem to pojal, že si to prostě užiju jako srandu, já to tak dělám...Jako ta role je důležitá, ale že by to pro mě byl nějaký životní posun, že bych ho...byla to další z takových životních figurek, který jsem hrál, prostě už jich bylo dost, jako.“ (Oliver 33, sbor).

5.2.5 Práce s asistenty choreografa

Choreografovi pomáhaly s nacvičením nového představení dvě asistentky, Julie a Ivana. Z analýzy polostrukturovaných rozhovorů vyplývá, že práci s nimi tanečníci značně rozlišovali. „ Tak s tou Julií, když se zkoušelo, tak ta jako by.. Ona je prostě asi skvělá jako člověk, jako držela nás, holky, ..jako byla s náma psychicky,

ale tím, že nevěděla přesně tyhle věci, co jsme potřebovaly, ty technický, tak ta Dana (baletní mistr) jí vlastně úplně přehlušila.“ (Anežka 24, sbor). Značným problémem bylo, že asistentka Julie nemluvila anglicky, ale jen francouzsky. K tomu, aby něco tanečnickům sdělila, potřebovala nějakého prostředníka. Komunikovala tedy spíše s choreografem. „ Julie taky, no. Ale ona byla taková zvláštní. Ona moc neuměla anglicky, takže ona...nechala mluvit jenom jeho. Občas ti jenom řekla třeba něco, že vyloženě nebyla takovej ten pedagog jako Ivana.“ (Eva 25, první sólo).

U asistentky Ivany to bylo zcela jiné. Ze shromážděných dat vyplývá, že Ivana se stala největší oporou v rámci technických věcí pro tanečnický a dokázala je zbavit pocitu nenazkoušeného představení. Pro tanečnický tedy představovala autoritu nejen ze své pozice asistentky, ale respektovali ji i díky její osobnosti a jejímu přístupu k nim a k práci. Disponovala tedy symbolickým kapitálem, který naši baletní mistři postrádají. *„Ona je hodně technická a ... ona hned věděla, co potřebujeme. A ví, co jako nám nejde a nějak to řekla, že nakonec to fakt šlo líp.“ (Gábina 23, demi sólo). „Hodně dobrá. Hodně drsná (smích). Ale super práce, že jo, protože ona tě přinutí udělat jako...vytočenou pátou pozici, jinak na to třeba kašleš nebo zajímáš se o jiný věci...Ale ta vyloženě probere každé detail a všechno musí být správně čistý a tohleto. Říkám, kurňa, škoda, že jsem jí neměla na škole, protože teďka zase všechno měnitje to docela jako těžký, no. Ale zase to bylo dobrý, že jsem se cejtila víc jistější v tom. Protože jsme drtili tu techniku s tou Ivanou, a pak jsem zase, jak vona odjela, tak jsem dělali s tím ty herecký akce. Takže už jsem se cejtila i jistější jako v některých věcech.“ (Eva 25, první sólo). Stejně působila Ivana na dívky ve sboru. „ Ona vyloženě, bych řekla, umí srovnat do latě ty holky. Ona vyvolává respekt a vyvolává autoritu. K někomu je hrozně nepříjemná, spousta lidí na ní nadává, protože se nemůže smířit s tím, že... prostě s těma svýma chybama, na který ona upozorní...je otevřená. Ve mně taky vyvolává školu, prostě, takovej ten drill, huláká a když to neuděláš, tak to opakuješ prostě pětkrát.... A člověk to cejtí, že pak stačilo, aby přijela Ivana na tři dny a během toho...všichni sice nadávali, že si musej odpoledne brát špičky , ale ono to fakt za potřebí bylo, prostě.. Ona to prostě srovnala do latě...Prostě, když technicky víš přesně, jak to udělat, tak se i ty lidi začnou víc cejtít.“ (Anežka 24, sbor).*

5.3 Mocenské pozice v souboru

Z mého představení všech pozic a počtu jejich členů v rámci hierarchie souboru se může zdát, že dynamika mocenských struktur v rámci tohoto kolektivu je vcelku určena. Je samozřejmé, že každý vyšší post nad sbor tanečnickovi přináší jistý druh uznání od kolegů či pocit nějakého úspěchu z vlastního postupu. *„Já si jako pamatuju na sebe, že prostě...Že to pro mě bylo důležitý, že se najednou vymaníš aspoň trochu z tíy masy těch lidí. Víš, že máš pocit, že máš aspoň nějaký privilegia...Nemáš, ale jako...“* (Marika 30, sólo). Tato sociální skupina aktérů je však poměrně početná (55 tanečnicků) a názory na kolegy, jejich úspěch i schopnosti se značně liší. Je velmi individuální, koho tanečníci uznávají, kdo se jim z kolegů na jevišti líbí nebo kdo naopak podle nich jen dostal smlouvu, aniž by si to něčím „zasloužil“. Je to dáno i tím, že jsou v této skupině velké věkové rozdíly. Mladí příchozí tanečníci se někdy dokážou nadchnout z výkonu svých starších kolegů, kteří mají vyšší smlouvu, což jiní nedokážou, protože mohou být například zatíženi léty v souboru a situacemi, které zde prožili. Jsou ale i opačné situace, kdy starší vysvětlují mladším, že „trocha úcty a respektu ke starším kolegům by neškodila.“

Je jisté, že téměř všichni začali tančit v dětském věku. Pokud se člověk dále rozhodne u tance zůstat a vybere si ho jako povolání, musí k němu mít opravdu vztah. Musí ho mít rád. Studium na umělecké škole a příprava na profesionální kariéru každého stojí značné odříkání, úsilí, vynaložené píle a samozřejmě velmi mnoho času. Není místo na jiné koníčky, na jiné kamarády mimo školu apod. I proto je pak pro každého tanečníka jeho povolání „něčím víc“. Někteří ho vnímají i jako poslání, mluví o práci a vášni zároveň, i přes každodenní těžkosti a nespokojenost se snaží vidět, že si ho vybrali a že jim přináší víc než „obyčejná práce“. *„Tak musím říct, že jako kdybych asi, já nevím, měla práci, že bych prodávala zmrzku, víš jako, kterou bys měla jenom na práci, abys vydělala peníze, ale neměla bys nic, co by tě naplňovalo..si myslím, že to dělá strašná spousta lidí, že...vůbec nevím jak bych to zvládla...Takže vlastně já jsem se jako utvrdila v tom, že když to máš jako ráda, a že vlastně, když mě to ještě naplňuje, tak že vlastně mě to vytáhlo z těch největších průserů, ve kterých jsem byla....Vlastně mě tohle všechno baví...“* (Marika 30, sólo).

Dalším důležitým aspektem tohoto povolání je, že je velmi emotivní. Tanečníci jsou si na sále velmi blízko a to nejen fyzicky - tančí v páru, duety atd., různě se

dotýkají, objímají, pracují se svojí vzájemnou váhou (různě se zvedají, nosí, podpírají apod. pozn. aut), ale i psychicky – musejí se „dostat“ do své role, což někdy znamená zamilovat si někoho, koho nemůžou vystát, musejí umět spolupracovat, být na jevišti šťastní, když v osobním životě zažívají trápení, umět se odpoutat od okolí a soustředit se pouze na svůj momentální výkon atd. Navíc spolu tráví velmi mnoho času, jak jsem již uvedla, zkouší se šest dní v týdnu. Pracovní vztahy se samozřejmě společnými zážitky a společnými cíli stávají vztahy osobnějšími a přátelštějšími, takže spolu tanečníci často tráví i volný čas. Jejich práce se stává jejich naplněním, jejich koníčkem, jejich životem. Proto je také boj o posty, pozice, uznání a role mnohdy velmi razantní.

I přesto, že jak jsem již uvedla, se tanečniciv názorech na uznávání svých kolegů značně liší, jsou jisté kvality, jimiž by měl tanečník podle nich disponovat, aby mohl zaujímat (případně aby si zasloužil) některou vyšší pozici v rámci struktury mocenských vztahů daného kolektivu. První z nich je dobrá taneční technika, tedy být skutečným profesionálem ve svém oboru. K tomu patří i fyzický vzhled, protože balet je estetická záležitost a pro většinu tanečníků jsou fyzické dispozice a to, jak člověk na jevišti „vypadá“, základním předpokladem k dobrému výkonu. Druhou kvalitou je to, jakou má tanečník osobnost. Jak je schopen zahrát nejen svou danou roli, ale jak o ní dokáže přemýšlet, jak dokáže pracovat se svými nedostatky, využít svých kvalit a zkušeností a jak celkově přistupuje ke své práci. *„No, tak jako pokud je v kamenném divadle, to znamená, že to není jenom nějaká company, tak musí umět to řemeslo, kterému se vyučil, a musí ho umět co nejlíp...Větší dávka inteligence by neškodila...No a to možná stačí. Tohleto je asi hodně individualita od individuality... Ono je to asi u každého jiné, podle toho, v čem ten člověk vyniká, kterým tím svým talentem je ti jako blízký...nedá se to změřit, no. Balet je prostě záležitost vkusu a výchovy a vzdělání a...tohohle všeho, co znáš.“* (Marika 30, sólo).

Většinou se všeobecně očekává, že hlavní role budou patřit tanečníkům, kteří jsou sólisty a prvními sólisty, případně, že se „dá příležitost“ tanečníkovi s demi sólovou smlouvou, aby se ukázal a měl možnost se vypracovat. Obsazování do rolí je tím, co dává baletním mistrům a uměleckému šéfovi baletu symbolickou moc nad celým kolektivem nejen tanečníků, ale i baletních mistrů. Protože právě to, kdo zrovna tančí něco důležitého, jak se ten dotyčný ukáže, jak to psychicky zvládne a kdo to s ním nazkoušel, se stává středem souborového dění. Téměř automaticky s větší taneční příležitostí se tanečníkovi dostává uznání od kolegů i baletních mistrů.

I přesto, že někteří mají vskrýtu jiný názor, většinou mu začnou dávat najevo, že „jde nahoru“, snaží se s ním navázat kontakt, symbolicky ho „poklepat po zádech“. V tanečním světě se používá věta „není důležité JAK, ale je důležité, že se o vás mluví.“ Proto každý tanečník disponuje v rámci této společnosti určitým sociálním kapitálem, který se zakládá na vztazích, které si kolem sebe buduje, do kterých je zapojen a které mu mohou přinést podporu. A také symbolickým kapitálem, s ohledem na to, kterých kvalit se mu v očích jeho kolegů a baletních mistrů dostává. To stejné můžeme říct o baletních mistrech, kteří si rovněž budují vlastní sítě vztahů a kteří podle tanečníků musí disponovat určitými kvalitami. O těchto kvalitách se zmíním později.

Boj o „zdroje“ - kapitály a zároveň o uznání a mocenské postavení je však neustále v pohybu, protože je závislý na mnoha momentálních a proměnlivých situacích, jakými jsou například již zmíněné taneční příležitosti.

A právě s touto celkovou situací a s některými „zaběhnutými“ praktikami výběru do rolí, s mocenskými pozicemi a celkovou dynamikou v tomto sociálním prostředí může zahýbat příjezd nového choreografa, který si vybere lidi do sólových rolí sám. V takovém případě se choreograf a asistenti, kterým naslouchá, stávají těmi, kdo mají v rukou symbolickou moc.

Jak jsem již uvedla, během konkurzu si choreograf vybral dvě tanečnice do hlavní ženské role připravovaného představení, které jsem si vybrala pro svůj výzkum. Pro první premiéru si vybral tanečnici na pozici první sólistky a pro druhou premiéru tanečnici, která má demi sólovou smlouvu. Již po tomto výběru se mezi tanečnicí zvedla vlna nevole, že byl choreograf ovlivněn někým z našich baletních mistrů. Někteří se rovněž vyjadřovali k tomu, že hlavní ženskou roli by měla tančit jiná první sólistka baletu, která (podle nich) disponovala více symbolickým kapitálem než dvě tanečnice již vybrané. Tanečníci totiž u této první sólistky uznávali nejen její postavení, ale rovněž její technické kvality jako tanečnice.

Protože konkurz proběhl na začátku prosince a tanečníci se choreografií začali učit až v polovině ledna, bylo období mezi tím už ovlivněno tímto výběrem. Tanečníci se na své role nejen různě připravovali, ale rovněž všechna obsazení různě komentovali, vyjadřovali svá zklamání i očekávání apod.

Z mých shromážděných dat ze zúčastněného pozorování i neformálních rozhovorů je patrné, že nejvíce se řešila pozice baletního mistra Zdenka, který měl být nejen jedním z asistentů pro připravovanou premiéru, ale také dostal v této premiéře hlavní zápornou mužskou roli ve druhém obsazení, a tanečnice Gábiny, která tančila druhé obsazení hlavní ženské role. Podstatné také je, že tento baletní mistr se znal s choreografem Manuelem ještě před jeho příjezdem do vybraného divadla. Tanečníci byli toho názoru, že Zdenek sebe i Gábinu choreografovi „podstrčil“, jednoduše mu pomohl s výběrem. *„Nevim, ale možná je tam nějaký popud,..nevím. Jako to nikdo neví. Spousta lidí si myslí, že je to prostě přes Zdenka, jenže to prostě nemůžeš vědět...“ (Eva 25, první sólo).*

Asistent Zdenek působí v souboru necelé čtyři roky. S Gábinou tančil v jiném souboru, dlouho se znají a dá se říct, že mají spíše přátelský vztah, než pracovní vztah asistent – tanečnice. Gábina je ve zkoumaném souboru teprve první sezónu. Zdenek jako baletní mistr disponuje symbolickou mocí, protože má v kompetenci některá baletní představení repertoáru a sám může tanečnický obsazovat do rolí v těchto představeních. A právě v období mezi konkurzem a přípravou zkoumaného představení obsadil Gábinu hned do několika hlavních rolí v těchto představeních. *„A taky my jsme měli mít s Matyášem čtyři ty vánoční představení. Normálně, když by dělala Nataša i Darja, a takle. Jenže Nataša padla, Darja taky, že jo, tak sme jich měli sedm. Sme dělali jako náhrady zase, že jo. Pak byl leden a byly poslední ty tři představení. Říkám – Zdenku a budem jako dělat? – Nenene, učí se to Gábina. A já – Jo, takže my vlastně jenom zaskakujem a teď už tancovat nebudem, jo. On – Né, víš co, my už to jako připravujem na další sezónu, víš, aby se to naučila rovnou nová holka...A já – Ale to není důvod (smích). A on- Jo a vy si to uděláte až příští sezónu, tam toho bude dost. A já – Jo, tak dobře. ..Ty já sem byla tak n...“ (Eva 25, první sólo).*

S tím, že je tanečník obsazen do role, dostane se mu jakéhosi postu, zdroje – symbolického kapitálu, neboli prestiže, v určité míře. Již jsem uvedla, že aktéři v tomto specifickém sociálním prostředí na to samozřejmě reagují. V případě zmíněné tanečnice hlavní ženské role ze zúčastněného pozorování vyplývá, že dostávala v době mezi konkurzem a přípravou premiéry i příležitosti od jiných baletních mistrů, než je Zdenek. Tanečníci byli s tímto jejím „rychlým posunem“ značně nespokojeni, mnozí to vnímali na úkor svých vlastních pozic a dokonce dávali baletním mistrům za vinu, že se v jejím upřednostňování předhánějí.

„Že vlastně přijde nějaká Gábina, která má nějakýho kamaráda Zdenka nebo bohatý rodiče, bůh ví, jestli tady nesponzorují divadlo, víš tajně,,nebo já nevím, co. Že všichni vědí, že je to vlastně špatně..Třeba myslím, jasně, kdyby jí dali role jako menší, kde by teda točila těch svých pár piruet...já si myslím, že bysme jako všichni řekli – ale jako dobrá práce, fajn. Víš? Ale tady je problém, že oni z ní dělají jako první sólistku, na co si myslím, že jako nemá...“ (Marika 30, sólo).

Dokonce se stalo, že se o své nespokojenosti zmínili uměleckému šéfovi baletu. *„A to sem řekla Pavlovi. - Pavle, já se tě jenom chci zeptat, jak je možný, že prostě...je upřednostněná demi sólistka nad sólistkou nebo první sólistkou. Víš, když už prostě mi ten post tady dali...To není možný, tady jde o princip, že ona ani není napsaná v tom obsazení, a prostě to dělá? A je to poslední představení!“ (Eva 25, první sólo).*

5.3.1 Dynamika vztahů mezi tanečníky - Vzájemné sledování

Zmínila jsem, že choreograf měl požadavek, aby nikdo nezkoušel bez něj. Tato jeho podmínka měla ještě jiný dopad na tanečníky, než to, že měli pocit, že své výstupy málo zkoušejí. Více než kdy jindy se na sebe obě obsazení vzájemně dívala.

Téměř u každé přípravy nového představení v době, kdy se začne zkoušet na jevišti, mají tanečníci (tedy obsazení, které momentálně nezkouší), sedět v hledišti a sledovat připomínky a korekce, které dostávají jejich kolegové. Sledují prostor pro své výstupy, odkud na jeviště vstupují, moment, ve kterém přesně přicházejí a odcházejí apod. proto, aby se další den nemusel choreograf zdržovat vysvětlováním stejných věcí. Je samozřejmě v zájmu každého tanečníka sledovat svou alternaci. Umožňuje mu to vyvarovat se stejných chyb nebo naopak použít „něco ze stylu kolegy“ pro vlastní zlepšení. Tanečníci (hlavně sólisté, protože právě oni se v rolích střídají) se téměř neustále vzájemně sledují, poměřují a srovnávají. Po zkouškách na jevišti, v odpoledních a večerních hodinách už však obě obsazení většinou zkouší odděleně.

U přípravy tohoto nového představení k „vzájemnému sledování“ docházelo daleko dříve, právě kvůli požadavkům choreografa. Tedy ještě před zkouškami na jevišti. A rovněž v odpoledních hodinách po zkouškách na jevišti obě obsazení nezkoušela zvlášť, ale zkoušelo jen jedno a druhé se na něj na baletním sále dívalo.

V tomto období tanečníci neuznávali mocenskou pozici vybrané tanečnice druhého obsazení v rámci kolektivu, kterou měla disponovat díky získání hlavní role.

Sledování jejího výkonu doprovázelo někdy i pohrdavé úšklebky, tiché komentáře, šeptání, odvracení pohledu atd. *„Asi sedíme ve špatným úhlu. Asi v tom nejhorším.“* Řekla vedle mě jedna kolegyně s ironickým pohledem směrem k tanečnici.

Další věcí, která není pro období přípravy premiéry běžná a ve zkoumaném období k ní došlo, bylo, že ani sám partner vybrané tanečnice, tedy hlavní mužská role (Štěpán 31, první sólo), ji nepodporoval. Právě naopak. *„Tak to už bylo vlastně i od toho Štěpána, od toho jejího partnera evidentní, že on jako...si trochu sám moc věřil... No, fakt jí moc nepomohl.“* (Anežka 25, sbor). Když jsem jednou seděla v hledišti za Štěpánem, pozorovala jeho partnerku, jak tančí svůj výstup a požádala ho, aby se posunul, že přes něj nevidím, odpověděl: *„Víš ty co, já myslím, že je to tak lepší.“* Ze shromážděných poznámek ze zúčastněného pozorování vyplývá, že i některá děvčata ze sboru měla pocit, že jí nejen jako partner nepomáhá, ale dokonce i škodí. Právě Štěpán škodolibě pronesl při sledování výkonu své partnerky na jedné zkoušce větu *„A nikdo netleská...“*, která mě upozornila na to, že tanečníci tímto způsobem projevují svou nelibost vůči představitelce hlavní role.

Dalším aspektem, který přineslo toto vzájemné sledování a také to, že choreograf se příliš nesoustředil na technické věci (jak jsem již zmínila) bylo, že se někteří tanečníci po svých výstupech vzájemně opravovali a pomáhali si. *„Tak mám pocit z toho jako bychom si pořád říkali ty chyby, my navzájem...No, člověk by to nemusel říkat, jako není to naše práce, to je prostě práce těch baletních mistrů, ale tak, abychom byli stejně, člověk to chce říct, že jo.“* (Anežka 25, sbor). Ve sboru je taková spolupráce pro dobrý výsledek téměř nutností. U sólistů však takový přístup není úplně obvyklý. Někteří starší kolegové například pomáhali mladším párům s partnerskými pasážemi apod. *„Ale zase na druhou stranu jsem si pak jako říkala, že do určitý míry vznikla taková docela hezká... Nevim, jestli to mám nazvat atmosférou, takovej hezkej stav. Že určitá skupina lidí, a docela velká skupina, že jsme k sobě najednou měli docela blízko. Že my jsme nikdo neměli pořádný připomínky... A my jsme věděli, že to nemůže bejt tak dobrý, abychom mohli udělat čtyři zkoušky bez jediný připomínky, že my jsme se navzájem opravovali...Víš, že to jako fungovalo. A to se stalo, jako... to se vážně stalo poprvé.“* (Marika 30, sólo).

5.3.2 Potlesk jako habitus

Podle P. Bourdieuho je habitus praktickým smyslem pro to, co se má v dané situaci udělat (Bourdieu 1998). „*Habitusy jsou generativní principy odlišných a odlišujících praktických činností...; ale jsou to také klasifikační schémata, principy klasifikace, principy vidění a rozlišování, různého vkusu...*“ (Bourdieu 1998: 16).

Důležité je, že díváme-li se na rozdíly v praktických činnostech, stacích a projevovaných názorech skrze sociální kategorie vnímání, skrze tyto principy vidění a rozlišování, stanou se tyto rozdíly symbolické a začnou představovat skutečnou řeč (Bourdieu 1998).

V tomto specifickém sociálním prostředí je potlesk po shlédnutí výkonu kolegy něčím zcela typickým, pro danou společnost „normálním“ a běžným. Téměř vždy, když tanečnický výkon skončí, dostane se mu potlesku jako výrazu uznání a přijetí jeho výkonu. Každý tanečník ví, kdy se tleskat „má“ a kdy naopak „nemá“.

Zmíněné tanečnice však většina kolegů záměrně netleskala už od prvních tzv. projížděcích zkoušek, tedy v době, než se zkoušelo na jevišti. „*Napiš si tam, že se nám nikomu nelíbí* (vybraná tanečnice, pozn. aut.), *ale nemůžeme s tím nic dělat. Je to zásah vyšší moci. Pan choreograf se asi zbláznil, myslí si, že mu budem žrát to ‚není malých rolí‘ a přitom koukat na tohle...*“ (Hana 32, demi sólo, terénní poznámky). „*Taky se to ale projevuje, nikdo jí nezatleská.*“ (výzkumník). „*No dyť, a doufám, že se ten (choreograf, pozn. aut.), zeptá někdy proč.*“ (Hana 32).

Primárně netleskali spíše sólisté než sboristé (tento rozdíl ještě zmíním později). Přesto tato tanečnice vždy nějaký potlesk obdržela. Především tleskal choreograf s asistenty, běžně také představitelka hlavní role v prvním obsazení (dívka, se kterou se alternovala) se svým tanečním partnerem i jiní kolegové.

5.3.3 Choreografova snaha o zlepšení atmosféry v souboru

Toto „vzdorování“ tanečnicků ve formě nepodporování své kolegyně se vyhrlovalo dva týdny před plánovaným večerem premiéry. Již jsem uvedla, že choreografovi Manuelovi velmi záleželo na přístupu tanečnicků k jejich rolím. I když jeho způsob zkoušení se zaměřoval především na hereckou stránku představení, byli tanečníci s jeho osobním přístupem k nim spokojeni. Byl to právě choreograf,

který chtěl situaci okolo vybrané tanečnice řešit, protože dobrou atmosféru, v níž se nové představení tvoří, pokládal za nejdůležitější předpoklad dobrého výsledku.

Proto si v polovině března po zkoušce na jevišti zavolal celý soubor a předtím, než začal mluvit o korekcích a opravách, tanečnický „pokáral“. Komentoval špatnou atmosféru v souboru, mluvil o tom, že neví, proč se takto tanečníci chovají, že tento balet není jen o těch, kteří momentálně tančí, ale i o těch, kteří stojí okolo a dívají se. Že očekává, že budou všichni své sólisty podporovat daleko víc, a že budou jako soubor tento balet tvořit společně (Manuel 49, terénní poznámky).

Reakce tanečnicků na jeho proslov však byla zcela opačná, než kterou vyžadoval. Hned to odpoledne se všichni rozčilovali a situaci rozhořčeně komentovali. *„No, tak tady na to všichni reagovali tak..., na ten jeho proslov, že... Že všichni říkali tak jako, to je naše věc, co se komu líbí, to je každého věc, jestli se nám líbí nebo nelíbí. Spíš jako negativně. Když k nám tak promluvil, tak většina reagovala – no, tak to si snad dělá srandu.“* (Anežka 25, sbor).

Důsledkem bylo, že tanečníci reagovali ještě větší nevolí vůči vybrané tanečnici. Netleskali nikdy v momentech, kdy „by měli“, a s vervou tleskali v situacích, kdy „to vůbec nebylo vhodné“. *„No, on to řekl, ten jeden den odpoledne, to řekl...to jsme se všichni na... a druhý den jsme byli na jevišti, zkoušelo druhý obsazení, no a my sme provedli příšernou anarchii. A já si myslím, že on to jako pochopil, protože já jsem byla přesvědčená, že to odpoledne bude proslov, že jako ale děti, tedy takle ne, to ste přehnali. Na což by se dalo reagovat nezlobte se na nás, ale nám nebude nikdo diktovat, komu máme tleskat, koho máme podporovat a koho ne....A tím, že on neřekl nic, tak já si myslím, že on není blbej, že on velice dobře pochopil, že tady na ten soubor takle nemůže, že to prostě nejde....Je pravda, že už to bylo hrozně markantní rozdílově, jako mezi zkouškou, kdy zkoušela Eva a kdy zkoušela Gábina. Ale my sme to dělali schválně. To každé dělali schválně...“* (Marika 30, sólo).

Tanečníci situaci chápali jako útok na své „právo“ mít vlastní názor a navíc byla většina z nich přesvědčena, že se o to, aby dostali vynadáno, postaral baletní asistent Zdenek. *„...jako, já nevím, jestli mu to nakukal Zdenek, ale ten choreograf dělal přednášku celému souboru, že když jako někoho nemáme rádi, tak prostě to nedávat najevo a normálně jako ho podporovat a tohleto. Tak jako, na jednu stranu jo, ale si právě myslím, že přidal olej do ohně tímhle tím, ale možná za to fakt může Zdenek...“* (Eva 25, první sólo). I když se tedy choreograf snažil vybrané tanečnici pomoci, její pozici v souboru tím ještě více oslabil. V rámci boje o prestiž se jí

nepodařilo získat od svých kolegů žádnou podporu, respekt ani uznání. „Ještě, že jsme o tom včera mluvily, že? Tady nesmíš mít svůj názor, totiž. To je něco neskutečného. Víš, možná kdyby se tady starali o to, kdo má jaký spodky (nohy ve špičkách, pozn. aut.) a jak má kdo vysoko nohu a necpali nám nějaký psychologický kecy, tak by třeba i ten balet k něčemu vypadal. Lidi, co nemaj na to dělat modernu, by nedělali modernu a ti, co nemaj na to dělat klasiku, by nedělali klasiku.“ (Hana 32, demi sólo, terénní poznámky).

Soubor ovládalo rozhořčení nad tím, že za vybranou tanečnicí stojí náš baletní mistr, který se postaral o „vynadání“ kolektivu tanečníků od choreografa. Ze sebraných dat je však patrné, že právě ona se domnívala, že tanečníci budou obviňovat ji, že si stěžuje choreografovi na malou podporu od kolegů. „...to pak všichni říkaj, Gábina šla za nim a řekla něco...Nevadí. Já už jsem zvyklá. Ze začátku to bylo horší, teď během té premiéry už jsem to ani tak nevnímala. Mi to bylo jedno. Ale on je hrozně citlivej, ten Manuel. Ten to začal rozebírat. A pak to bylo ještě horší.“ (Gábina 23, demi sólo).

Ve zkoumaném tanečním souboru není neobvyklé, že tanečníci, kteří dokážou jít rychle nahoru, tedy získat sólové role a v rámci dané hierarchie souboru dostávat vyšší smlouvy, mají problém se získáváním podpory od kolegů, či s budováním si vztahů, z nichž by mohli nějakou oporu čerpat. Většinou se spoléhají jen sami na sebe, nehledají pevná přátelství a soustředí se plně na svou práci. Neznamená to, že by nebyli přátelští nebo nepotřebovali spřízněnou duši. Obvykle je však situace v divadle naučí, že skutečně věřit mohou jen sami sobě. „Nikdy mně to jako nevadilo, že su sama. Protože jak se všechno hrozně řešilo, třeba v tý kuřárně, samý takový prkotiny, který prostě normálně... pomluvy,... ale i co nám v té práci chybí a tohleto...Někdy si ty lidi dělají zle a někdy jsou zase nejlepší kamarádi...Já nevím, musím říct, že já osobně už přestávám těm lidem jako věřit. Takže to беру jakože s odstupem...“ (Eva 25, první sólo). Ani zkoumané období nebylo výjimkou, podobné pocity zažívají tanečníci téměř neustále. „No, tak asi jak je to moje první sezóna, tak je to celkem těžký. No, asi jsem moc mladá na to... nová. Já jsem necítila moc podporu, od souboru...jako, já už to nevnímám, ale na začátku sezóny jsem to jako vnímala, teď mi to nevádí...A on tak nějak vnímal (choreograf, pozn. aut), že mě lidi nepodporujou nebo já nevím, že se prostě chovaj jinak ke mně než k Evě. Ale tak... to je normální, já si neztěžuju. To je mi úplně jasný. No, jsem nová, šla jsem hned do velký role, měla jsem štěstí...“ (Gábina 23, demi sólo).

5.3.4 Reakce sboristů na danou situaci

Z terénních poznámek je patrné, že situace okolo vybrané tanečnice se týkala především sólistů. Většina sboristů (hlavně dívek) měla totiž vzhledem k tomu, že se na svých místech v některých tancích nestřídali a navíc tančili více sborových tanců (např. jiný tanec pro první premiérový večer a jiný tanec pro druhý večer), dost práce se soustředěním se na vlastní výkon. Při zkouškách na jevišti neměli ani možnost (nebo jen minimálně) jít si sednout do hlediště a pozorovat ostatní kolegy při práci. K tomu navíc do poslední chvíle před večerem prvního představení řešili své kostýmy. Švadleny z dílen divadla totiž nestíhaly šít kostýmy na všechny alternace ve sborových tancích a navíc konstatovaly, že není dost peněz na tolik kostýmů. Někteří tanečníci tak nevěděli ještě pár dní před prvním představením, jestli skutečně v některých tancích vystoupí. *„Jako, to oni chtěli od začátku dvě obsazení, ale pak byl trošku problém s kostýmama, díky penězům nebo času hlavně, spíš času, že jo. Dílny řešily kostýmy jenom pro první obsazení a my sme vlastně do poslední chvíle nevěděli, jestli se budeme střídat...oni to pak došivali, upravovali to potom, že jo, na poslední chvíli abychom se teda mohli vystřídat...“* (Anežka 24, sbor). *„A když jsme vyšli na jeviště, tak se to jako projelo, řekla se připomínka, ale málokdy se něco vrátilo. Tak se vědělo, že pak dostaneme ty jelení hlavy a tam bude průser, a ty jsme dostali až na veřejnou generálku (smích), ty hlavy. Protože oni pohoda, nic se nemusí zkoušet, oni ty hlavy udělali, pak je přivezli a ony nikomu nebyly... Ještě na generálce neměl kostým Martin, tak tam měl šedej trikot a hlavu. Tak z toho byl Manuel dost špatnej.“* (Oliver 33, sbor).

K výkonu tanečnice v hlavní roli se vyjadřovali sboristé méně než sólisté a „přednáška“ o špatném chování od choreografa je i z toho důvodu popudila. *„Vždyť mně to je jedno, ať si dělá tu princeznu, kdo chce, já jí budu tleskat, pokud se mi bude líbit. Ale žádný ksichty nedělám. Ani myslím jiný holky ze sboru.“* (Anička 25, sbor, terénní poznámky). *„Jo, vždyť to by spíš měli říkat sólistům, ne? Ty s ní mají problém. Ať teda jdou za těma lidma konkrétně a řeknou jim to přímo, a ne nám všem...“* (Katka 27, sbor, terénní pozn.) *„Že si říkáš, tak jo no, tak je to tak, on (choreograf, pozn. aut.) si jí takle vybral, jako, nic s tím prostě neuděláme. Bohužel, prostě všichni to vidíme, že prostě taková je, ale nic se s tím dělat nedá. Nebo já sem to už pak takle brala, protože tak jako mám furt říkat, jak se mi jako nelíbí? Tím se nic nevyřeší.“* (Anežka 24, sbor).

Pokládám za nutné v této situaci zmínit rovněž to, že přesto, že někteří tanečníci (ať už sólisté nebo sboristé) se vyjadřovali o výkonu vybrané tanečnice hanlivě, nijak jim to nebránilo v tom, aby s ní bezproblémově spolupracovali a mnohdy jí i popřáli hodně štěstí při jejím výstupu. Jakkoli se to může zdát pokrytecké, není toto chování v souboru neobvyklé a odpovídá všeobecnému mínění o tom, že je nutné se chovat profesionálně a vycházet i s kolegy, s jejichž „posty“ nesouhlasíme. Jiní tanečníci její výkon vůbec nesledovali ani nekomentovali, jednoduše se zabývali vlastními výstupy. *„Mně to prostě šťvalo, to jak se chovali, i dost konkrétně. Hlavně ti, co by měli být fakt profesionálové, se chovali jak děti. Prostě bych od jejich postavení čekal, že budou v klidu, že přece se nebudou vyjadřovat takle dementně, když se nemusí bát o svý postavení...“* (Jan 34, sbor). *„Já jsem dělal jen velký sborový tance, ty netopýry a jeleny, tam mezi klukama byla pohoda. My tam máme většinou srandu, my tyhle věci tam neřešíme.“* (Oliver 33, sbor). A někteří zase její práci naopak sledovali, ale nijak se k ní nevyjadřovali. Od některých tanečníků obdržela i úsměv či uznání (ať už jen pohledem nebo ústně). Ačkoli se tak dělo v momentě, kdy se domnívali, že nejsou žádní „svědci“.

5.3.5 Zakončení příprav na premiérové představení

Po „pokárání“ souboru choreografem a následné vlně rozhořčení od tanečníků se situace mírně uklidňovala. Choreograf se snažil tanečnický vztah v posledních dnech před představením spíše chválit za jejich výkony a k situaci okolo vybrané tanečnice se už nevyjadřoval. Tanečníci svůj postoj k ní nijak nezměnili, ale protest vyvolaný choreografovým proslovem už nezopakovali.

Vybraná tanečnice svůj výstup vždy provedla velmi profesionálně. Na jejím chování nebylo poznat, zda si uvědomuje absenci potlesku či podpory od kolegů, ani zda pociťuje nějaký psychický tlak. Při výstupech, které měly být radostné a plné štěstí, tančila s úsměvem. Rovněž jsem za celou dobu výzkumu nezaznamenala jediný konflikt, který by mohla s někým z kolegů mít a ani jsem o žádném neslyšela.

Pro baletní svět je typické, že si tanečníci mezi sebou a s lidmi, kteří se na premiérovém představení podílejí (tedy s choreografem a baletními mistry), dávají v den premiéry tzv. „zlomvazky“. Jde o věci, které mají obdarovanému přinést štěstí

na jevišti, pomoci k maximálnímu výkonu a zbavit ho trémy. Zlomvazky mohou být sladkosti, různé druhy nápojů, ale i jiné věci – např. hračky, upomínkové předměty, knížky apod. Záleží na fantazii dárce.

Ani zkoumané představení nebylo v tomto ohledu výjimkou. Všechny však překvapil svou formou zlomvazek choreograf Manuel. S pomocí své asistentky Ivany nechal každému tanečníkovi, který se na představení podílel, v šatně v divadle velký polštář s názvem představení a každému zvlášť tam napsal osobní vzkaz. Byla to věc, kterou tanečníci vnímali jako velkou podporu, a která je utvrdila v tom, že přístup tohoto choreografa k nim je daleko lepší než přístup, kterého se jim dostává od vedení baletního souboru. *„On se hodně zajímal o psychiku a o stavbu těla. Protože on něco vystudoval, nějakou psychologii s fyzioterapií... něco takového... On hodně dával najevo, že lidi se nemaj podceňovat, víš. A bylo to hrozně takový jiný...Nebyla jsem až tak nervózní, protože on byl tak vnitřně vyrovnanější, že to přenášel i na mě. Říkal, ty seš suprová tanečnice, všechno, ale musíš najít nějaký ten duševní klid, aby ses zbytečně nerozčilovala... Vypadáš krásně, prostě.‘ Jo, a tohleto ti von jako říká, nějak ti prostě dává sebevědomí. (Eva 25, první sólo).* Choreograf se snažil také tanečnický různě inspirovat. *„Že ten choreograf to tak prožíval, jako celkově s tím souborem. Vlastně, než jsme šli na jevištní zkoušky, tak nám tady v sobotu ukazoval ještě fotky pro inspiraci, nebo co jeho jako inspirovalo, všechno možný... pak nějaký videa... Pak prostě pro nás připravili nějaký sladkosti a já nevím, co všechno, jako celý pohoštění, což jako jsme nikdy nezažili... takovouhle podporu jako od něj.“ (Anežka 25, sbor).*

Manuel také na konci každé zkoušky poděkoval a dával tanečnickům najevo, že si jejich práce váží. Snažil se všem dát pocit, že se na představení nejen podílejí, ale že jejich osobní přístup je důležitý. To vnímali nejen sólisté, ale především sboristé. *„Že prostě on vždycky řekl, že moc děkuje... V podstatě on fakt za každou zkoušku poděkoval, ke každé zkoušce něco řekl obecně...Protože tady po představení nám skoro nikdo pomalu ani nepoděkuje, už jako. Ani baletní mistři, že jo, natož šéf...“ (Anežka 25, sbor).* Rovněž se snažil tanečnický naučit správnému dýchání, nejen během jejich tančení, ale i před jejich výstupy pro pocit uklidnění a zbavení trémy. *„Pak vlastně před první i druhou premiérou si nás svolal, v 18:45 sme měli být všichni na jevišti. Jsme udělali tenhle obrovský kruh a dělali jsem tři nádechy a výdechy, jako pro uklidnění prostě a pro tu energii...Tak to bylo takový hezký, že jsme věděli, že bere ten soubor jako celek a že vlastně to představení jako spojil,*

že jako to prožíval. V tom byla ta premiéra neobvyklá, ten přístup jeho. To třeba jsem ještě nezažila tady v divadle. Že to nebyla jen jako ta práce a připomínky, ale že on to prožíval hodně vnitřně. Což jako ovlivnilo všechny.“ (Anežka 25, sbor)

5.3.6 Baletní mistři a umělecký šéf během sledovaného období

V období mezi konkurzem a prvními zkouškami na nové představení měli tedy tanečníci pocit, že baletní mistři začali protěžovat Gábinu. Dokonce se domnívali, že baletní mistři mezi sebou v tomto jejím upřednostňování soupeřili.

Pro tanečníka je důvěra v baletního mistra nejzákladnějším předpokladem k dobrému výkonu. Baletní mistr je jako trenér, který piluje tanečnickův výkon, pomáhá mu zbavit se nedostatků, zdokonaluje jeho pohyby a měl by být i jeho psychickou oporou. *„Vlastně mně jde jen o to, abych prostě tomu pedagogovi, pokud se mnou zkouší, abych mu mohla věřit. Že když mi řekne, že tohle dělám dobře, že já si můžu být jistá, že je to dobře. A když mi řekne, že mám tohle udělat jinak a navrhne mi možnost, jak to udělat, že ta možnost bude správná.“ (Marika 30, sólo).*

V období mého výzkumu však tanečníci spíše mluvili o ztrátě důvěry k našim baletním mistrům. Všeobecně byli nespokojeni s přístupem baletních mistrů k práci, k jejich schopnostem vést dobře zkoušku, skutečně dobře poradit i k jejich přístupu k tanečnickům samotným. *„Taky si myslím, že tu je hodně, u Mirky, u Dany i třeba u toho Zdenka, že zrovna s kým pracuje nebo s kým zkouší nebo tak, jsou tím hodně ovlivněný a zrovna s nima jsou zadobře a za kamarády. A ostatní jsou jim úplně jedno...Hlavně si myslím, že ti baletní mistři mají mezi sebou takovou rivalitu. Prostě koho jako dostanou nahoru a tak.“ (Anežka 25, sbor).* Rovněž nebyli tanečníci spokojeni s tím, jaké zadávají baletní mistři tréninky. *„Jako jeden trénink horší než druhý. Už nevíš, co si máš vybrat a tak i tak nejsi rozcvičená.“ (Gábina 23, demi sólo).* *„Další věc je, že všichni to víme, že ty tréninky jako nejsou kvalitní. Prostě bohužel...A další věc, co se tady rozmohla teda, tudle sezónu... My jako nevíme, jestli to je proto, že jsou placený od hodiny ty pedagogové. Takže si to tam prostě potřebujou nahnat. Takže rozpis zkoušek... ty zkoušky jsou někdy TAK dlouhý, ale na co? Na úplně hovadiny, zbytečně. Kdyby to bylo na určitý věci, ale dyť to víš sama... Když máš hodinu a půl na jednu písničku, ve který je asi pět pohybů... A další věc je, že já si prostě nemyslím, že pedagogové u nás prostě jako viděj to, co by vidět měli...“ (Marika 30, sólo).*

Největší výhrady měli tanečníci proti asistentovi Zdenkovi. Nejednalo se však pouze o jeho protěžování Gábiny. Většina z nich k němu úplně ztratila důvěru, měli pocit, že jim dělá naschvály, považovali ho za intrikána a někteří se domnívali, že ovlivňuje Pavla, uměleckého šéfa baletu. *„Během Vánoc... já jsem mu jako úplně přestala důvěřovat. Protože se stalo několik věcí, kdy jsem byla najednou ve střehu a nevěřila jsem mu, že to, co on mně říká, ty jeho připomínky, že to myslí upřímně. Abych já byla lepší. A to se nestalo jenom mně...“* (Marika 30, sólo).

Nespokojenost s baletním mistrem Zdenkem ve sledovaném období tak zesílila, že někteří tanečníci si na něj stěžovali u uměleckého šéfa souboru Pavla. Problémem ale bylo, že umělecký šéf v této době netrávil s tanečnicí na sálech ani na jevišti během přípravy moc času. Tanečníci tak neměli pocit, že by se do příprav jakkoli zapojil a že by ho vůbec zajímalo, jaké mají problémy. *„Ani na zkouškách na sále jako nebyl nebo... Přijde tam na pět minut... Myslim, že jeho todleto zajímá minimálně, ten klasickéj repertoár. A jediný, proč si to vybral je, že se s tím choreografem zná a ví, jaký on dělal věci.“* (Anežka 25, sbor).

Během sledovaného období se tedy v tanečnicích nahromadila značná nespokojenost. S výběrem hlavní ženské role, s přístupem baletních mistrů k této volbě, s neustálým protěžováním vybrané tanečnice od většiny baletních mistrů, ale také nespokojenost s tréninkem, s pracovním plánem i s nezájmem šéfa baletu.

Situaci nebylo možno příliš řešit, protože i když se pár tanečnic odhodlalo a skutečně řeklo uměleckému šéfovi o problémech v souboru, nebyl k jejich tvrzením nijak otevřený. *„Tohle sem mu přesně řekla...Že nám letos Zdenek dělá takový naschvály, že nám třeba měnil tempa, že jo. Šel za dirigentem a řekl mu, ať nám to zahraje rychle.“* (Eva 25, první sólo). *„A co ti na to odpověděl?“* (výzkumník) *„Hm, třeba to s tím dirigentem, že je to jenom moje domněnka.“* (Eva 25). U většiny tanečnic to vyvolalo dojem, že je Pavel ovlivňován nejen Zdenkem, ale i jinými asistenty, kteří se mezi sebou předhánějí v tom, jak své vybrané tanečnice připraví na určitou roli. A zároveň, že se asistenti předhánějí v upřednostňování těch, které do svých moderních choreografií obsazuje Pavel sám. *„Dana, Valerie a Jirka (baletní mistři/asistenti, pozn.aut.) to jsou lidi, který jakoby první někoho potopěj, pokud viděj, že není v Pavlově milosti. To jsem zjistila na sobě a vidim to teď na Hance, třeba...“* (Marika 30, sólo). *„Já nevim. Já si myslim, že spíš rozhodnou baletní mistři než on, já myslim, že on se nechá informovat od baletních mistrů... co mu nakukaj.“* (Eva 25, první sólo).

Tanečníci tak zaujali stanovisko, že situaci ani nijak řešit nejde. Z jejich chování, neformálních rozhovorů, z celkové atmosféry v souboru v této době mohu konstatovat, že byli přesvědčeni, že se nedovolají nikde žádné spravedlnosti. Nespokojenost s baletními mistry sice stále stoupala, ale víra v to, že by se něco změnilo, vyprchala. Stejně tak nespokojenost s chováním a nezájmem šéfa baletu značně rostla, ale ani tady nebylo možné najít řešení. *„No, to řízení celý. Tak to je prostě průser, od Jirky počínaje. A bůh ví, kdo tam všechno je, kým konče, že jo. A to jsme říkali s Janem i před těma osmi lety. Jako ve srandě, že jo. A za těch osm let se nic nezměnilo. Ten Jirka tam furt jezdí na kole, furt tam chlastá a ve dvě v pátek je pryč... On (umělecký šéf, pozn.aut.) si hrabe do své vlastní kapsy. Nebo jestli tím, že on zjistil, že může být šéf velkého souboru, když ustoupí jiným, kteří na něj tlačí s tou klasikou a že on tu svojí modernu jako upozadí... Už pět let, tam to prostě stagnuje.“* (Oliver 33, sbor). Tanečníci přestali věřit, že umělecký šéf stojí za nimi, že skutečně vidí, jak pracují. Ještě více je v tom utvrdila skutečnost, že začal „vyměňovat“ starší tanečnice za mladé a to velmi markantně. *„To vysvětluje všechno. Víš, že nejenom teda, že jakmile ti je přes třicet, tak už je teda problém. Ale ještě k tomu, když máš jako dítě, no, tak to už teda jsi v háji...“* (Marika 30, sólo). *„Tak jako tohle si zažila i Nataša, třeba... Taky dělala tři labutí za sebou a pak jí řekne, že je stará, že jo. No, tak to je jako vděk úplně šilenej. To samý Kryštof. Prostě oddělali mu tady všechno, že jo, on a Dorotka, se sedřeli, dělali několik představení třeba za sebou a on jim teďka řekne – ste starý... Né, tady prostě po třiceti a když máš dítě, tak už seš starej. A ať se podívá on na sebe jako (smích)...* (Eva 25, první sólo).

Tanečníci vnímali Pavlovu pozici jako pozici uměleckého šéfa, tedy jako mocensky nejvyšší postavení v souboru, ale po celou dobu mého výzkumu se nevyjadřovali k žádným jeho kvalitám, spíše naopak. Většinou jeho „šéfování“ přirovnávali k jiným vůdčím osobnostem z baletního prostředí a mluvili o změnách, které by souboru prospěly. *„To je úplně jako něco jiného... Já toho člověka neznám (o jiném šéfovi baletu a choreografovi, pozn aut.). Já jsem s ním dělala pár věcí, ale i to stačilo prostě, víš, abych si ho vážila, prostě. Jenom kvůli tomu, že byl se mnou na tom sále a jak se choval a... Že bysme se pro něho rozkrájeli. Víš a já se nikdy pro Pavla nerozkrájím. A to je taky podle mě, víš, ta úcta k tomu člověku, a ta vážnost a todle všechno... Já už si deset let svého šéfa nevážim.“* (Marika 30, sólo).

A rovněž vyjadřovali svá zklamání nad tím, kam momentálně soubor díky Pavlově vedení směřuje. „Já si pamatuju, jak to tu vypadalo, než přišel on jako šéf. Dělali jsme akorát zkosnatělý balety. Pak to zvedl on a konečně jsme se mohli nějak sami projevít, všichni... No a teď to dostává on sám do stejný p....., v jaký to bylo, když přišel. Udělá z nás velkej balet a budem tu jak v továrně.“ (Tamara 33, sbor, terénní poznámky).

6. Interpretace změn mocenských pozic

Zmínila jsem, že pro tanečnický, kteří se rychle stávají úspěšnými, je těžké hledat oporu u kolegů či vytvářet si síť vztahů, jež by jim jakoukoli oporu poskytovaly. Tím mám na mysli vytváření si či disponování sociálním kapitálem. Dále jsem uvedla, že k uznání svého postavení od kolegů i baletních mistrů, tedy k jakési prestiži, musí tanečník vlastnit určité kvality (kulturní kapitál v podobě profesionálního vzdělání v daném oboru a dále pak osobní kvality, viz.výše). Touto prestiží mám na mysli symbolický kapitál, který ovšem zahrnuje i tanečnickovo postavení na žebříčku pozic (sbor až první sólo – což můžeme nazvat i kapitálem ekonomickým) ve sledovaném souboru.

Na začátku zkoušení nové premiéry během ledna nedisponovala Gábina téměř žádným sociálním kapitálem, protože byla v souboru teprve půl roku a tanečníci ji příliš mezi sebe nepřijali. Ze shromážděných dat ze zúčastněného pozorování i z analýzy realizovaného rozhovoru však mohu konstatovat, že jí tato situace příliš nevadila. Rovněž příliš nedisponovala symbolickým kapitálem oproti druhé tanečnici hlavní ženské role jak z hlediska pozice v divadle, tak z hlediska uznání kvalit ze strany svých kolegů. Disponovala však jistým sociálním kapitálem díky svému vztahu s baletním mistrem Zdenkem. Pomocí tohoto sociálního kapitálu získala několik rolí, na což reagovali další baletní mistři, kteří posílili její sociální kapitál, a zároveň kapitál symbolický – opět ve formě tanečních rolí. Z tohoto hlediska získala na sociálním poli v boji o prestiž a mocenské postavení jistě více symbolické moci, než jakou disponovala při svém příchodu do divadla, nicméně někteří její kolegové její postavení nijak více neuznávali.

V průběhu příprav na nové představení posílil její sociální kapitál choreograf a jeho asistentky. Ani to však nezměnilo její pozici v očích tanečníků. Na sociálním poli, kde bojovala o zdroje, o udržení určité mocenské pozice, sice nedisponovala symbolickým kapitálem ve formě uznání svých kvalit od ostatních tanečníků, přesto však měla symbolický kapitál ve formě své role, svého profesionálního vzdělání v daném oboru (kulturní kapitál), a jistě i v tom, že svou pozici v hlavní roli obhájila, tzn. odtančila hlavní roli druhého premiérového představení, což vyžadovalo nejen značnou fyzickou zdatnost, ale také „nervy ze železa“.

Podepisování smluv, které tanečníci dostávají na další časové období od uměleckého šéfa baletu, již nespadá do doby mého výzkumu (podepisují je během června). Nemohu tedy konstatovat, zda se vybrané tanečníci podařilo posunout se na vyšší post v hierarchii souboru. Nicméně se všeobecně mezi tanečnický mluví o tom, že na příští sezónu jistě vybraná tanečnice dostane sólovou smlouvu.

Ve sledovaném období došlo k posílení i oslabení sociálního a symbolického kapitálu rovněž u dalších kolegů. Uvedla jsem, že dynamika mocenských vztahů je závislá na tom, k jaké roli či taneční příležitosti se tanečník dostane. Na vybraném představení se podílel celý soubor (55 tanečníků). Vzhledem k tomu, že v ději tohoto klasického baletu vystupuje kromě hlavních sólových rolí také několik sólových rolí menších, měli jejich představitelé možnost (příležitost) nejen bojovat o prestiž, ale také si budovat nové sítě vztahů. Tyto vztahy vznikají v rámci práce na představení zcela spontánně, protože tanečníci jsou nuceni si pomáhat, např. v partnerských věcech, snaží se, aby jejich výstupy vypadaly co nejlépe, a proto s kolegy na jevišti spolupracují. Své výstupy spolu řeší často i po zkouškách, ve svých šatnách, na obědě apod. Stejně tak tanečníci, kteří se alternují v určité roli, si často vyměňují své dojmy a zkušenosti ze zkoušek, mluví o práci s choreografem o jeho požadavcích apod. Během přípravy nového představení tak mohou vzniknout mezi tanečnický nové vztahy, ze kterých pak čerpají sociální kapitál. Samozřejmě i ve sboru dochází k podobné spolupráci, při které se tanečníci sblíží. Rovněž mohou tanečníci posílit svůj symbolický kapitál. Mohou zaujmout v nové roli nejen své kolegy, ale také baletní mistry. Jak jsem již zmínila, baletní mistři a umělecký šéf dosazují tanečnický do repertoáru divadla. Je zcela běžné, že tanečník, který svým výkonem získá prestiž od svých kolegů, posílí svůj symbolický kapitál. Následně dostane novou taneční příležitost v jiném představení nebo lepší smlouvu v rámci hierarchie divadla. A tím samozřejmě stoupá jeho symbolická moc.

Rovněž se ale může stát, že tanečník svou pozici v rámci mocenské struktury neobhájí. Pokud svým výkonem ostatní dostatečně nepřesvědčí, je jeho postavení ohroženo. V tom je baletní svět skutečně nemilosrdný. V rámci posilování sociálního a symbolického kapitálu stačí někdy malý neúspěch a podpora od kolegů či jejich uznání zmizí. Podobně na tom byl během vybraného představení baletní mistr Zdenek. Disponoval symbolickým kapitálem v podobě své role a svého postavení baletního mistra. V boji o prestiž však tanečníci jeho postavení nijak neposílili během

celého sledovaného období. Ještě horší to bylo s jeho sociálním kapitálem. Vzhledem k tomu, jak ho všichni tanečníci podezřívali z protěžování Gábiny, z intrik a nečestného jednání, ztratil mnoho svých sociálních vazeb či vztahů, s jejichž podporou mohl ještě před začátkem příprav na novém představení počítat. A to nejen u tanečníků, ale i u baletních mistrů.

Na začátku jsem zmínila, jak moc si tanečníci vážili práce choreografy asistentky Ivany. Později jsem popsala nespokojenost tanečníků s našimi baletními mistry. Tanečníci uznávali kvality asistentky Ivany jako osobnosti, jako pedagoga i její vystupování v mocenské pozici baletního mistra. Během sledovaného období disponovala pro většinu z nich mnohem silnějším symbolickým kapitálem než naši baletní mistři. Zároveň se jí dařilo posilovat i sociální kapitál, díky svému osobitému přístupu k tanečníkům.

Rovněž jsem popsala chování choreografa Manuela a jeho osobní přístup k tanečníkům a přístup uměleckého šéfa baletu, který je také choreograf. Choreograf Manuel velmi rychle během sledovaného období posiloval svůj sociální kapitál díky tanečníkům, zatímco umělecký šéf Pavel ho svým jednáním ztrácel (samozřejmě jsem si vědoma, že v jeho případě nejde o krátkodobou záležitost). Oba dva disponovali značnou symbolickou mocí. Zatímco Manuel si dokázal postupně svou mocenskou pozici obhájit, posilovat svůj symbolický kapitál od tanečníků i baletních mistrů (uznání z hlediska postavení i uznání chování, které tomuto postavení odpovídá, viz. výše), Pavel disponoval symbolickým kapitálem díky svému postavení, ale už ho nijak neposílil, jeho prestiž naopak klesala (tanečníci si ho přestávali jako šéfa vážit z mnoha důvodů, viz. výše).

K další dynamice mocenských vztahů došlo v rámci vzájemného opravování tanečníků. Tím, že si pomáhali, nejen posilovali své sociální kapitály, ale i svou prestiž. Když si dávali rady a následně se vzájemně kontrolovali, samozřejmě se podporovali, aby jejich výkon byl stále lepší. Pokud se jim to podařilo, získali tím od kolegů uznání, a posílili tak svůj symbolický kapitál.

Dále jsem uvedla, že během prvních zkoušek se nejsilněji objevuje vliv disciplinární moci na těla tanečnic. Během dalších fází zkoumaného období je jistě disciplína součástí denního přístupu tanečnicků k jejich práci, ale přibývá mnoho jiných faktorů, které tanečnický uspokojují a díky nimž zakouší jistou svobodu, kreativitu či osobnější přístup. Jedním z těchto faktorů bylo, že choreograf se postupně naučil jména dívek. Protože tanečníci už znali choreografii, přestalo se používat jakýchkoli čísel. To, že choreografii uměli, je osvobozovalo od rutinního soustředění se pouze na kroky a dávalo jim možnost vlastního vyjádření. I když museli tančit dané kroky, mohli se do svého výkonu více „položít“. Pouhé stereotypní učení se krokům tak vystřídalo přinášení nové energie a přemýšlení nad vlastním pocitem z pohybu. Díky svému vlídnému přístupu, podpoře a dávání důrazu na to, že každý tanečník je pro připravované představení důležitý, dokázal choreograf i sboristům vnuknout pocit uspokojení ze svého výkonu a ze své role v rámci daného představení a zbavit je tak pocitu, že jejich práce je jen tělesný výkon pod dohledem disciplinární moci.

7. Závěr

Na základě etnografického výzkumu, který jsem prováděla pět měsíců ve specifickém prostředí profesionálního baletního souboru, jsem se snažila ukázat mechanismy vyjednávání mocenských pozic. Profesionální baletní soubor jsem si pro svůj výzkum vybrala z toho důvodu, že už v něm několik let pracuji a téma dynamiky mocenských struktur mě v této souvislosti velmi zajímalo. Ve svém výzkumu jsem se snažila studovat, pochopit a následně interpretovat sociální interakce probíhající v této sociální skupině, typy vztahů, které se zde utvářejí, a v jakých souvislostech. Cílem této bakalářské práce je tedy prezentovat popisy toho, jak sami účastníci výzkumu reflektují mocenské vztahy panující uvnitř vybraného baletního souboru. Na základě jejich pohledu jsem se pak pokusila interpretovat dynamiku mocenských struktur.

Pro svůj výzkum jsem si vybrala období přípravy nového představení, protože v této sledované době došlo k proměně mocenských struktur v závislosti na tom, že přijel cizí choreograf se svými asistentkami. A rovněž proto, že příprava nového představení je pro profesionálního tanečníka i celý soubor záležitost dlouhodobá a náročná. Z vlastní zkušenosti vím, že během období příprav nového představení je atmosféra v souboru napjatá a plná různě provázaných sociálních procesů, závislých na mnoha okolnostech.

Během prvních zkoušek přípravy nového představení je tělo tanečníka využíváno jako nástroj. Disciplína na prvních sborových zkouškách organizuje pozitivní ekonomii, což souvisí s tím, že je maximálně využíván čas a využitelné energie všech tanečníků. Pro nejlepší výsledek a efektivnost je kladen důraz na provázanost pohybů a technika kroků a pohybů, kterou choreograf vyžaduje, se stává technikou podrobení. Z těla tanečníka se tak stává tělo mechanické, protože jeho aktivita je maximálně kontrolována a manipulována autoritou tak, jak to ve svém konceptu disciplinární moci popisuje M. Foucault.

Aktéři, kteří v daném sociálním poli bojují o symbolickou moc, dosahují autority či změn v mocenském postavení s ohledem na disponování sociálním a symbolickým kapitálem. A právě toto disponování symbolickým a sociálním kapitálem umožňuje uplatňování symbolické moci v rámci mocenské struktury vybraného baletního souboru. Na tomto sociálním poli v boji o prestiž nebo podporu

se tedy vztahy mezi tanečníky neustále mění, jsou vzájemně provázané a napjaté. Jde o neustálé vyjednávání a boje o mocenské postavení. Mocenská struktura vybraného baletního souboru je tedy dynamická.

Mocenské pozice tanečníků a asistentů souboru se mění i s příchodem cizího choreografa a jeho asistentů v závislosti na tom, jak všichni aktéři v daném období posílí svůj symbolický kapitál. Toto disponování symbolickým kapitálem a jeho posilování přímo ovlivňuje to, co se v baletním souboru odehrává. Základními předpoklady, jimiž musí jednotliví aktéři disponovat pro posilování svého symbolického kapitálu, jsou kulturní kapitál - profesionální vzdělání, neboli taneční technika a osobnostní vlastnosti. Další sociální procesy, které jednotlivým tanečníkům posilují symbolický kapitál v závislosti na rozhodnutích baletních mistrů, šéfa baletu nebo choreografů, je obsazování do rolí, nabídnutí vyšší pozice v hierarchii souboru. Mocenské vztahy mezi tanečníky, asistenty a choreografem jsou tak rovněž dynamické.

Rozdíl v přístupu k práci a k tanečníkům, mezi baletními mistry a šéfem baletu a hostujícím choreografem a jeho asistentkami, kterého si tanečníci během sledovaného období byli silně vědomi, se stal pohonem rostoucího napětí mezi nimi a vedoucími pozicemi v souboru. Neboť oslabení symbolického kapitálu (ztráta prestiže a autority) nebo sociálního kapitálu (ztráta sociálních vazeb a vztahů) a uplatňování moci pouze z formální pozice v rámci hierarchie souboru, vede ke značné nespokojenosti a k napětí.

Použitá literatura

ABU GHOSH Y., GRYGAR J., SKOVAJSA M. (2007): *Zaostřeno na etnografický výzkum*. Úvodem k monotematickému číslu „ Sociální antropologie v postsocialismu“ In: Sociologický časopis (43)1: 6-12 strana.

BOURDIEU, P. (1998): *Teorie jednání*. Praha: Karolinum.

BOURDIEU, P. (2000): *Nadvláda mužů*. Praha: Karolinum.

DISMAN, M. (2007): *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum.

FOCAULT, M. (1999): *Dějiny sexuality I. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann & synové.

FOUCAULT, M. (2000): *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin.

GUILLEMIN M., GILLAM L. (2004): *Etika, reflexivita a “eticky důležité okamžiky” ve výzkumu*. Biograf (35).

HENDL, J. (2005): *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*. Praha: Portál.

CHENAIL, J.R. (1998): *Jak srovnat kvalitativní výzkum do latě?* Biograf (15-16): 30 odst. Dostupné z: <<http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=1503>>

CHVISTKOVÁ, L. (2004): *Výzkumný vztah jako sdílení zkušenosti s druhými lidmi*. Biograf (35): 28 odst. Dostupné z: <<http://www.biograf.org/clanky/clanek.hp?clanek=3510>>

JONES, D.J. (2006): *Na cestě k domorodé antropologii*. Biograf (39): 29 odst. Dostupné z: <<http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=3904>>

KONOPÁSEK, Z. (1997): *Co si počít s počítačem v kvalitativním výzkumu*. Biograf (12): 106 odst. Dostupné z: <<http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=1205>>

NEDBÁLKOVÁ, K. (2007): *Etnografie (Jedna ruka kreslí druhou aneb Jak se dělá etnografický výzkum)* In: Švaříček, Roman, Šedřová, Klára a kol. *Kvalitativní výzkum v pedagogických vědách*. Praha: Portál.

NEDBÁLKOVÁ, K. (2006): *Sputaná rozkoš: (re)produkce genderu a sexuality v ženské věznicí*. Praha: Slon.

PETRASOVÁ, L. (2011): *Mocenské struktury ženského fotbalového klubu*. Bakalářská práce. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzita Karlova.

ŠUBRT, J. (2001): *Postavy a problémy soudobé teoretické sociologie*. Praha: ISV.