

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

Barbora Miková

**Tělo a tanec (v sociálněvědné perspektivě):
Formování a vnímání těla tanečnicka**

Bakalářská práce
vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Karolína Pauknerová, PhD.

Praha, 2013

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28. 6.2013

.....

Poděkování

Děkuji Mgr. et Mgr. Karolíně Pauknerové, PhD. za cenné připomínky, podněty k zamyšlení a odborné vedení během vypracování mé bakalářské práce. Také děkuji za velkou míru trpělivosti a důvěru ve mne vloženou.

Obsah:

Úvod	1
1. Teoretická východiska a použité metody	3
1. 1. Tělo a tělesný ideál v kontextu odborné literatury: historický vývoj a současnost	3
1. 2. Výzkumný problém a výzkumné otázky	9
1. 3. Strategie	10
1. 4. Techniky sběru dat	11
1. 5. Respondenti výzkumu, vzorek.....	12
1. 6. Metody vyhodnocování a interpretace dat.....	13
1. 7. Hodnocení kvality výzkumu.....	14
1. 8. Etické otázky.....	14
2. Empirická část.....	16
2. 1. Faktory ovlivňující vztah k tělu	16
2. 1. 1. Prostředí	16
2. 1. 2. Lektoři a profesori	21
2. 1. 3. Oblečení.....	26
2. 1. 4. Prezentace těla divákům (pódium)	28
2. 2. Ideál těla tanečníka.	30
2. 2. 1. Všeobecný ideál.....	31
2. 2. 2. Konflikt ideálů.....	36
2. 2. 3. Tělesné sebepojetí.....	37
2. 2. 4. Poruchy příjmu potravy	40
Diskuse	43
Závěr.....	46
Seznam použité literatury a internetových zdrojů:.....	48

Úvod

Antony Giddens ve své „Sociologii“ napsal: *„Každá lidská bytost má tělo; to však není pouhým předmětem, který máme, ani pouhou fyzickou jednotkou existující mimo společnost. Podléhá mnoha vlivům, které vycházejí z naší sociální zkušenosti i norem a hodnot skupin, k nimž patříme“* (Giddens 1999, 138 – 139). Tento citát ve stručnosti shrnuje mé myšlenky, které mne přivedly k tématu mého chystaného výzkumu.

Ve svém projektu jsem se rozhodla zkoumat problematiku vlivu představ o ideálním těle tanečnicka (nadále budu požívat termín „tanečnick“ jako všeobecný termín pro tanečnický muže i ženy) na tanečnický, kteří se mají v budoucnu stát profesionály.

Ve svých sedmnácti letech jsem začala navštěvovat jednu nejmenovanou taneční školu, tanec mne začal velmi bavit, proto jsem se mu věnovala stále více, až se mi podařilo dostat se do jedné výběrové taneční skupiny. Tato skupina byla složena s tanečnicků, kteří povětšinou tančili už od předškolního věku, ale tanec jim byl jen koníčkem, dělali jej jen pro zájem, nikoli profesionálně. Jednoho dne přišla nabídka z taneční konzervatoře. Vedení konzervatoře usoudilo, že jsme tak dobří, že bychom si zasloužili stát se profesionálními tanečnický, proto nás na konzervatoř přijali a udělali z nás jednu celou novou třídu se speciálním, diferencovaným plánem studia, abychom stíhali studovat i to, co už jsme předtím započali. Už při přijímacích zkouškách nám bylo sděleno, že většina z nás má nadváhu a že s tím budeme muset něco udělat. Do té doby nikdo ze skupiny svou tělesnou konstituci nijak zvláště neřešil. S nástupem na konzervatoř se to ovšem změnilo.

Pro svůj výzkumný projekt jsem si tedy vybrala za úkol zkoumat tuto skupinu tanečnicků v prostředí konzervatoře. Vzhledem k tomu, že jsem její součástí, už jsem nemusela nijak problematicky řešit vstup do terénu výzkumu, jelikož jsem jeho přirozenou součástí. Výhodou bylo skutečné, hluboké porozumění zkoumanému problému, ale zapojení do skupiny v sobě zároveň skrývalo riziko malého odstupů a tedy nutnost systematické sebereflexe.

V odborné literatuře existuje určitá představa ideálního estetického těla tanečnicka, která je studentům konzervatoře velmi silně vnucována. Tuto představu hodlám

konfrontovat se svým zúčastněným pozorováním v prostředí taneční konzervatoře a s daty z neformálních rozhovorů se studenty vybrané skupiny konzervatoře.

Předpokládala jsem, že tato preferovaná idea či vnucovaná představa, jak má tělo tanečníka vypadat, mění postoj studentů k jejich vlastnímu tělu. Tento můj předpoklad se stal základem pro výzkumné otázky, na které v práci snažím na základě analyzovaných dat odpovědět. Idea byla taková, že pokud se potvrdí, že ke změně došlo, bude mne zajímat také její průběh, čili jak se tato změna projevovala v čase. To samozřejmě obnášelo dlouhodobější zkoumání terénu. Data jsem sbírala v průběhu dvou let. Vzhledem k tomu, že jsem do tohoto problému hluboce zainteresována, musela jsem si vytvořit určitý odstup a nadhled, abych průběh pozorování a rozhovorů neovlivňovala svými subjektivními prožitky.

1. Teoretická východiska a použité metody

1. 1. Tělo a tělesný ideál v kontextu odborné literatury: historický vývoj a současnost

Ústředním tématem mé práce je tělo, další klíčové pojmy relevantní pro můj výzkumný projekt jsou: tělesnost, tělo v pohybu/tanci, ideál těla, estetika a estetizace těla, krása těla, body image. Zajímá mne, jak se v odborné literatuře tělo popisuje. Co je to vlastně tělo, jak vypadá ideální tělo a jak se tento ideál projevuje v průběhu historie. Nejdůležitější samozřejmě pro mou práci je to, jaký je současný ideál těla, nejlépe tanečního těla.

Literatury, která by se přímo zabývala tělesným ideálem tanečníka, moc není. Proto jsem využila knihy, které zajímá tělo a tělesnost jako takové. Tělo jako téma se totiž ve společenské vědě objevuje poměrně pozdě, je to otázka až posledních pár desetiletí. Tělem explicitně se zabývá především nový obor zvaný sociologie těla.

„Jako samostatný sociologický pojem ani jako problém se v klasické sociologii 19. a počátku 20. století prakticky neobjevuje... V dějinách filozofie i klasické sociologie hraje téma tělo sice jistou roli, ale je artikulováno jinak než v sociologii novodobé“ (Velký sociologický slovník, 1996, 1284).

Na rozdíl od specifického těla tanečníka, tělem a tělesností se zabývá mnoho prací, ale jen málokterá rozebírá tělo a sociální vlivy na jeho sebeutváření či tělo a pohyb. Nejprve bych ráda ve stručnosti shrnula to, jak se k tělu přistupovalo v historii, neboť historické vlivy působí i v současnosti. Vždy dochází k určitým reakcím na historické postoje.

„Krása lidského těla, považována za nejdokonalejší výtvar přírody, procházela v dějinách mnoha změnami. Zcela mimoestetické poslání splňovaly pravěké Venuše, v nichž člověk vnímal magické kultovní funkce a sloužily jako idol ženství – plodnosti. Dlouhé období egyptské a sumerské civilizace idealizovalo lidskou postavu podle přísných

norem a zejména náboženství. Teprve v Řecku se pěstuje kult nahého těla a každý z mistrů sochařů se snaží vtisknout ideální lidské bytosti novou krásu“ (Jebavá 1995, 62 - 63).

Literární historička a teoretička Růžena Grebeníčková k tomuto tématu uvádí, že „V obecné představě se sdružuje pojetí těla a tělesnosti jako autonomní a pozitivní veličiny – a v rámci tohoto pojetí i zvýznamnění tělesného pohybu (cvik těla a jeho pěstování) – s tradicemi antiky, zatímco nepřátelskost k tělu se přičítá k tíži křesťanství“ (Grebeníčková 1997, 7).

Pokud bychom tedy chtěli hledat, kdy vzniká první zásadní představa o tělesném ideálu, která je spojena s péčí o tělo, fyzickým pohybem a zdravím těla i duše, našli bychom ji už v antice. To vzniká ideál zvaný kalokagathie. Podle Grebeníčkové: „... nelze pominout však též onen základní vklad z Platóna, jehož vliv dosvědčují dějiny evropského myšlení skrze staletí, ba tisíciletí, a jímž je trojice krása, dobro, pravda, s klasickým athénským spojením kalokagathie, rozhodující to východisko pro všechny spekulace na téma krásného tělesného zjevu...“ (Grebeníčková 1997, 43).

Irena Martínková, která se věnuje filozofii sportu na Fakultě tělesné výchovy a sportu Univerzity Karlovy v Praze, popisuje, co znamená výchova člověka v rámci ideálu kalokagathie: „V rámci výchovy se o kalokagathii hovoří jako o ideálu, který poukazuje k výchově člověka s ohledem na jeho celistvost a všestrannost. Pojetí kalokagathie je zde spojeno s výchovnými ideály a souvisí tedy s idealizovaným pojetím člověka (Parry, 2006). V tomto kontextu bývá kalokagathia zmiňována jako ideál, který má za úkol podpořit harmonickou výchovu člověka. Důležitost tohoto ideálu spočívá ve zdůraznění výchovy celku člověka, a ta většinou bývá chápána jako harmonizace těla a duše, jejímž výsledkem má být krásný a dobrý člověk“ (Martínková 2010, 95).

S nástupem křesťanství je však zájem o tělo a tělesnost radikálně potlačen. Nahé tělo bylo něco velmi nemravného, proto se tělem nesmělo chlubit. Tělo se muselo zahalovat a nebylo správné ho ani nijak zobrazovat. Zákaz kochat se lidským tělem se samozřejmě dotkl i jakýchkoli fyzických činností, které tělo cíleně pěstovali a ukazovali na veřejnosti. Veškerá divadla či taneční představení byla přísně zakazována a byla spojována s kejklíři a lidmi stojícími na okraji společnosti, kteří se nehlásili k církvi. Bylo to něco

natolik nemorálního a nemravného, že za to nemálo lidí skončilo v šatlavě. Toto období trvalo několik staletí až do doby renesance.

Renesance je návratem k antice, je to „znovuzrození“. V renesanci je po dlouhé době opět obrácena pozornost k člověku jako takovému a tedy i k jeho tělu. Vzniká humanismus (z latinského humanus – lidský). Člověk už přestává být jen součástí davu, rodu či obce a začíná se stávat individualitou, která žije svým vlastním vnitřním životem, má duši a má i tělo. Pro zdraví a krásu člověka je důležitá jednota duše a těla.

„Renesance pak znamená tolik jako znovuzrození, znovuzrození totiž řeckého ducha, zvláště pak v umění. ...Podobně pak i tělocvik se zakládá na obnovení řeckých zásad co do vychovávání člověka, a značí tedy renesanci téhož ducha“ (Tyrš 1894, cit. in Grebeníčková 1997, 8).

Po renesanci nastoupilo období baroka, které holdovalo kyprým tvarům, byl to silný odklon od atletických svalnatých postav renesančních. Toto období trvalo poměrně dlouho, celé století a půl. Po barokních představách přichází opět nové představy o tom, jak by mělo tělo vypadat. Nedochozí však k tak prudkému předělu a ohromnému rozdílu jako dříve. Tělesný ideál se mění postupně. Změna tělesného ideálu hodně souvisí se změnou módy.

„Ženské tělo bez oděvu je v podstatě neutrální (i když také ideál nahého těla se v průběhu času mění), teprve oblečené tělo vypovídá o společnosti a době, ve které vzniklo“ (Uchalová 2010, 108).

V devatenáctém století se ženy snaží oblečením vytvarovat tělo do ideálních proporcí. Vizuálně nejdůležitější je totiž silueta postavy. Tím, že se používá šněrovaček, vycpávek a podobných vymožeností, siluetu těla můžeme hodně pozměnit. *„Tento proces transformace reálného těla do ideálního je základem vývoje módy v celé historii odívání a 19. století nám dává dobrou příležitost sledovat proměny ideálního oblečeného ženského těla i způsob, jakým bylo těchto změn dosaženo“* (Uchalová 2010, 109).

V devatenáctém století se tedy k formování těla a dosažení ideální postavy používá oblečení. S nástupem dvacátého století však postupně přichází odhalování ženského těla a společně s tanečnicí Isadorou Duncanovou se *„Objevuje se tělo metaforicky barvitě a*

barevné, je proměnlivé, smyslové a sexualizované. Jako takové se stává silou, která – zjednodušeně řečeno – rozvrací 19. století. Takovéto tělo v nové, sakralizované podobě přinesl nový výrazový tanec“ (Heczková 2010, 162).

Duncanová se vrací k řeckému ideálu, kde je důležitá přirozenost těla, ale také propojení těla a duše a celková energie z člověka vycházející, energie zvaná dionýská. Duncanová patří k zakladatelům moderního tance, kterému se zkoumaná taneční skupina věnuje. Lidé ji považovali za tanečnici budoucnosti. Svým přístupem omámila celou Evropu a po té i Ameriku.

„Isadora Duncan je považována za jednu ze zakladatelských osobností taneční moderny, její vliv se projevil zejména v evropském prostředí. Taneční styl Isadory Duncan se opíral o osobitou a jedinečnou pohybovou invenci, neměl bezprostřední vzor a předchůdce. V mládí prošla krátce školením v klasické taneční technice, věnovala se dobovým společenským tancům a znala irské lidové tance. Charakter jejího tance se vyvíjel postupně s výraznou inspirací antickým řeckým výtvarným uměním (zobrazením postav), gotickou a renesanční výtvarnou kulturou a preraphaelismem. Tyto inspirační zdroje se projevovaly zejména ve tvarové podobě pohybu. Souvislost lze také najít s tradicí tance se šálou 18. a 19. století a sentimentálním pózováním např. Lady Hamilton. Prokazatelně působil na Isadoru Duncan delartismus ve své americké modifikaci, např. intenzivní citovostí, obdivem k antice, pozorností k fyziologickému průběhu pohybu spod. Základní funkci při generování pohybu přisuzovala Isadora Duncan centru těla, umístěnému na solar plexus: z centra těla se pohyb rozvíjí do periferních částí a naopak z periferie se soustřeďuje do centra, v centru těla se uskutečňuje komunikace mezi vnitřním, duševním světem tanečnicka a vnějším světem. V konkrétní pohybové rovině přineslo uvědomělé uplatňování principu centra těla nový charakter pohybu, působivost vznikající z intenzivního propojení, provázání pohybu jednotlivých částí těla“ (Gremlicová 2005).

Mnoho dalších tanečníků se Isadorou Duncanovou nechalo inspirovat. A nejen tanečníků! I móda v oblékání se díky Duncanové velmi změnila. Duncanová totiž tančila téměř nahá, zahalena jen do několika průhledných šátků. V módě tedy nastoupilo odhalování a lehkost materiálů. Důležité bylo kopírovat tělo a dát průchod jeho

přirozenosti, nesnažit se jej módou nějak měnit a dostat do ideálních tvarů. Tělo samo o sobě je ideální.

„Referentka Karla Walsová viděla Isadoru Duncanovou v Německu: „To není tělesné cvičení ani drezura nohou, jak jsme uvyklí vídati! U ní duše stále mluví a tančí ruku v ruce zároveň s tělem, a to hned radostí nebo žalem, tu zas roztoužením, hněvem, nebo uchváčena zbožnou úctou a bází před božstvím se v tanci hroutí, klaní a modlí, jindy zas bezstarostně skotačí nebo se honí za paprsky slunečními dle toho, co jí hudba povídá. Její hluboká básnická duše, celé to ušlechtilé tělo a každý jeho pohyb posvěcuje, proniká a ovládá, vykreslujíc ve tvář a oko stále nové a nové výrazy.“ Publikum uchváčené tímto tancem přijalo její nahé tělo jako samozřejmou součást“ (Heczková 2010, 163). Isadora Duncanová přichází s novým tancem a novým pojetím těla. Snaží se odklonit od toho, co předcházelo, od klasických baletů.

„V dnešním povědomí se divadelní tanec 19. století pojí s představou beztížného éterického tančícího těla baleríny v mušelínové sukni s křídélky na zádech a na špičkách, jak jej ve své době zhmotnila Maria Taglioniová v baletu La Sylphide (1832, pařížská Opera). V důsledku historické selekce jsou v současnosti v divadelním repertoáru živé ty balety romantické éry, které tuto představu posilují a utvrzují“ (Gremlicová 2010, 168).

V pojetí těla je tedy znatelný rozdíl mezi klasickým baletem a moderním tancem. V dnešní době se na konzervatořích studují oba typy tance. Na konzervatoři, kde studuje zkoumaná skupina je stejný počet hodin moderního tance a baletu. Zajímá mne, jaký tedy bude tělesný ideál dnes a jak se mu tanečníci snaží či nesnaží přizpůsobit. Podle literatury je pro každý tanec ideál rozdílný. Pro balet je to jednoznačně co nejštíhlejší, téměř průhledná postava, která bude jen lehce poskakovat na špičkách a létat vzduchem, zatímco v moderním tanci jde o to přijmout tělo jaké je, nechat projevit jeho přirozenost a propojit tělo s duší. Tedy vlastně není úplně přesně daný vizuální tělesný ideál pro moderní tanečnický.

Pokud by se jednalo o všeobecný tělesný ideál dnešní doby, historik Vilém Hohler, který se dlouhodobě zabývá estetikou sportu a vztahem sportu a umění (např. knihy: Tělesná a estetická výchova; Vzájemné vztahy mezi tělesnou a obecnou kulturou; Estetická norma sociální regulativ estetických vztahů v tělesné kultuře; Sport v umění

(Hohler 1981, 1977, 1981, 1989)) říká: „*Tělesná krása bývá spojována s těmi jedinci, kteří svou tělesnou konstitucí a zjevnou starostlivostí o její správný a zdravý vývoj patří k atletickému somatotypu (Mezomorf). Představuje harmonický střed a správnou míru mezi krajními typy, reprezentovanými pyknikem (endomorfem) a astenikem, resp. leptosomem (ektomorfem)*“ (Hohler 1995, 55).

Uvádí však také, že představa se může měnit v závislosti na mnoha faktorech jako například pohlaví či profese. Proto je možné, že tanečníci mají svůj ideál jiný. Také ovšem tvrdí, že: „*Somatotyp, jak nám ho prezentuje fyzická antropologie, znamená značně ochuzené pojetí těla. Pro estetiku představuje pouze hmotnou formu existence člověka (corpus), která se vyznačuje specifickým způsobem vnějšího ustrojení (uspořádání). Pro kreativního jedince znamená orgán vnějšího tvarování. Poněvadž takto pojaté tělo sdílí s jinými tělesy společné vlastnosti, nachází svůj estetický výraz především ve výtvarných kvalitách. Tato „sošnická krása“ (Tyrš) staví na plastičnosti tvarů a jejich umístění v prostoru, na svalovém reliéfu a jeho linii a barevnosti povrchu (kůže)*“ (Hohler 1995, 55).

Tím se však tělo stává objektem určeným především ke zrakovému vnímání, tudíž pak estetická funkce je soustředěna především na vnější vzezření těla a počítá s tím, že její druzí budou pozorovat a hodnotit (Hohler 1995, 55). To způsobuje, že lidé nejsou spokojeni se svým vzezřením a snaží se tělo vylepšovat a zkrášlovat. Lidé se totiž silně nechají ovlivňovat představami a pohledy společnosti.

„*Tělo jako produkt sebeutváření není individuálním aktem osamělého Robinsona. Je zapojeno do složitých sociálních struktur a kulturních vztahů, v nichž více anebo méně úspěšně funguje. Vstupuje do mašinerie povinností (Foucault), jejíž tlak je o to důraznější, že tělo je vystaveno kontrole okolí. Bere na sebe tvar a chová se v závislosti na panujících regulativech. Na poli estetické kultury převažují neslovní druhy estetických norem. Nejúčinnější jsou jejich konkretizované formy, fungující jako příklady nebo vzory*“ (Hohler 1995, 60).

Podle studie provedené ve středním Německu z roku 2010 (Mikhailov, Raschka 2010) doopravdy existuje souvislost mezi tělesnou váhou tanečniců a jejich profesionální úrovní. Komunita profesionálních tanečniců vytváří právě ony konkretizované vzory, které ovlivňují všechny stávající i nové tanečnice. V tomto vzoru je velmi důležitá tělesná váha.

„Nalezení ideální váhy je obzvláště důležité pro estetický vzhled profesionálního tanečníka, kromě technických dovedností a hudebního citu. Co se týče procentuálního poměru tělesného tuku mezi oběma výkonnostními skupinami, je podobný trend pro tanečnický i tanečnický. Toto vede k hypotéze, že tanečníci s lepšími výkony podávají lepší estetický obraz s menší váhou v porovnání s tanečnickými horšími. Na druhou stranu je význam tukové vrstvy pro závodící atlety spíše považován za nedůležitý“ (Mikhailov, Raschka 2010).¹

Tímto se tělesný ideál tanečníka v současné době odklání od všeobecného ideálu, kterým je podle Hohlera atletický somatotyp. V různých profesích tedy platí různé požadavky na vizuální vzezření člověka. Tělesné ideály jsou tedy v různých skupinách odlišné. Tělesné ideály jsou tedy určitě reakcí na jejich historické proměny, nejdůležitější pro jejich nynější podobu je však působení současné společnosti.

1. 2. Výzkumný problém a výzkumné otázky

Před pěti lety vznikla na Fakultě humanitních studií UK bakalářská práce na příbuzné téma s názvem *Reflexe vlivu diskursů na tělo profesionálního tanečníka* (Barotková 2008). Tato práce rozebírá to, zda a jaký mají vliv tělesné diskursy na tělo profesionálního tanečníka. Mě na rozdíl od této práce také zajímá změna tělesného sebepojetí u teprve studujících tanečníků a to, jak se tato změna projevuje, zajímá mě dynamika celého procesu, nikoli jen to, zda existuje nějaký vliv diskursů na tělo tanečníka. Vzhledem k tomu, že se jedná o kvalitativní výzkum, předpokládala jsem, že se může také stát, že dojdou jiných výsledků než moje kolegyně, jelikož kvalitativní výzkum není přenositelný na většinu obyvatelstva, tedy není reprezentativní, za to zkoumá věci více do hloubky. Můj výzkum se též liší ve výběru zkoumané skupiny. Vybrala jsem skupinu s

¹ Volně přeloženo z originálu: *„The detection of an ideal or optimal weight is especially important for the esthetic picture of a competition dancer, beside the technical skills and musical sense. In relation to the body fat percentage there is a similar trend between male and female performers. This over rise to the hypothesis that the male dancers of higher performance levels deliver a better esthetical picture with less weight toward the subjects of lower levels. On the other hand, the importance of fat layer as a tissue by competitive athletes is provided rather in its lack as in its wealth“ (Mikhailov, Raschka 2010).*

tanečnický poloprofesionály, nikoli již profesionály, což jistě mělo také vliv na odlišnosti výsledků mého výzkumu a práce Michaely Barotkové.

Výzkumným problémem práce je zkoumání problematiky formování a vnímání těla tanečnicka a jejich vztah k tělesnému ideálu. Práce se zabývá tím, jaký vliv má tento ideál na konkrétní skupinu tanečnicků. Jak ho vnímají a co to s nimi dělá v průběhu delší časové souvislosti.

Hlavní výzkumné otázky jsem si tedy stanovila tyto:

„Jaká je obecná představa ideálního těla tanečnicka?“

„Jak je tato představa vnímána mezi tanečnický studujícími na konzervatoři?“

„Jaký vliv má tato představa na těla tanečnicků studujících na konzervatoři?“

1. 3. Strategie

Vzhledem k výše popsanému charakteru terénu, záměrům výzkumu a povaze zkoumaného problému, vybrala jsem si kvalitativní terénní výzkum. Víím, že nemohu výsledky pak zobecňovat na širší populaci. Mým cílem bylo prozkoumání daného problému, čemuž kvalitativní přístup naprosto vyhovuje.

Kvalitativní výzkum je charakteristický tím, že je dlouhodobější a poskytuje podrobnější či hlubší náhled na zkoumané skutečnosti. *„Práce kvalitativního výzkumníka je přirovnávána k činnosti detektiva. Výzkumník vyhledává a analyzuje jakékoliv informace, které přispívají k osvětlení výzkumných otázek, provádí deduktivní a induktivní závěry...pracuje přímo v terénu, kde se něco děje“* (Hendl 2005, 50).

V kvalitativním výzkumu je tedy důležité také to, jak výzkumník do terénu vstoupí. V mém případě jsem vstup do terénu řešit nemusela, jelikož jsem jeho přirozenou součástí. O to více jsem si však musela vytvořit určitý odstup a nadhled, abych byla

schopna terén sledovat co nejvíce objektivně a abych byla schopna zhodnotit a zaznamenat vše podstatné.

Tato strategie vyžaduje také pružnost, výzkumník musí své postupy přizpůsobovat aktuálnímu dění ve zkoumaném prostředí. Důležitou součástí jeho úkolu je pak také vnitřní zpracování a záznam toho, co v prostředí vyzoroval a zažil, což kromě dobré paměti vyžaduje také schopnost důvěryhodně popsat sledovanou realitu. I když tento popis bude nutně alespoň z části subjektivní, měl by být uvěřitelný a pochopitelný i pro další nezainteresované osoby.

1. 4. Techniky sběru dat

Pro sběr dat jsem využila techniku zúčastněného pozorování, jehož součástí byly neformální rozhovory. Metoda zúčastněného pozorování vyhovuje požadavkům kvalitativního antropologického výzkumu. Metodu jsem zvolila i proto, že se v dané skupině už dlouhou dobu pohybuji, proto pro mne bylo snazší získat si důvěru zkoumaných a také porozumět danému problému. Problémem mohla být přílišná zainteresovanost a tedy menší objektivita. Musela jsem si proto zachovat větší nadhled a pozorovat dění s určitým odstupem.

Pozorování samotné probíhalo dle Spreadlyho metafory trychtýře – tedy od nejširšího – tedy nejpopsnějšího – pozorování a popisu relevantního prostředí, přes postupné zaměřování se na ta data, která se vyjeví jako důležitější, až po konečnou – nejužší fázi pozorování, kdy je možno na příkladech ověřit zjištěné koncepty a hypotézy (Spreadly 1989, cit. in Hendl 2005, 195). Data ze zúčastněného pozorování jsem pečlivě zapisovala do terénního deníku.

Kromě pozorování jsem využila také techniku neformálních rozhovorů. Otázky se při tomto stylu dotazování generují až postupně podle průběhu rozhovoru a pozorování. Tento typ dotazování mi umožňoval širší rozhled, rozvíjení předchozích témat či

objevování nových otázek a problémů, které jsem pak mohla nadále rozvíjet. Tím jsem se dostala více do hloubky sledované problematiky. „*Síla neformálního rozhovoru spočívá v tom, že zohledňuje individuální rozdíly a změny situace*“ (Hendl 2005, 175), což mi přesně vyhovovalo, jelikož jsem chtěla popsat právě změny vnímání těla u samotných tanečnicků, ke kterým může v průběhu výzkumu docházet. K získání všech požadovaných informací touto cestou vyžadovalo více času, stejně jako analýza takovýchto rozhovorů. Sběr dat jsem prováděla v průběhu dvou let. Zároveň vím, že tento typ sběru dat vyžaduje od výzkumníka „... *dovednost, citlivost, koncentraci, interpersonální porozumění a disciplínu*“ (Hendl 2005, 166). Vzhledem k tomu, že v dané skupině trávím většinu svého času, členy skupiny dobře znám a jsem schopna jim dobře porozumět, nebyly tyto požadavky pro mne problémem.

Rozhovory jsem si nahrávala na diktafon a poté přepisovala. Pro lepší orientaci v rozhovorech přikládám tabulku s informacemi o respondentech a se smyšlenými jmény, která slouží k citacím a další orientaci v textu. (Tabulka 1.: Přehled respondentů pro rozhovory; viz kap. 1. 5.)

1. 5. Respondenti výzkumu, vzorek

Výběr vzorku byl účelový, jelikož jsem vybrala skupinu lidí na základě výzkumného problému. Zvolila jsem tedy taneční skupinu 19 lidí (16 dívek a 3 chlapců), kteří tvoří jednu třídu na konzervatoři, tito lidé spolu tančí již mnoho let a společně jako jedna třída začali studovat taneční konzervatoř. Na této skupině je vnímatelná větší změna ve vztahu k tělu v závislosti nástupu na konzervatoř a njetí na profesionální dráhu tanečnicka. Právě tato změna a její průběh mne zajímali nejvíce, tedy nejen statická konstrukce konceptu, ale i její dynamika. Prostředím mi pak byla právě konzervatoř, ale i běžné tréninky mimo prostředí konzervatoře, kde jsou tanečníci schopni více se rozhovořit i mezi sebou o daném tématu.

Tabulka 1.: Přehled respondentů pro rozhovory

	Jméno	Datum	Věk	Jak dlouho tančí	Jiná škola / práce
Rozhovor 1	Dana	Březen 2011	20 let	17 let	ne
Rozhovor 2	David	Březen 2011	26 let	16 let	ano
Rozhovor 3	Jana	Říjen 2011	21 let	17 let	ano
Rozhovor 4	Hana	Srpen 2012	22 let	17 let	ano
Rozhovor 5	Klára	Srpen 2012	24 let	21 let	ne
Rozhovor 6	Sára	Srpen 2012	23 let	19 let	ano

1. 6. Metody vyhodnocování a interpretace dat

Získané informace a data jsem vyhodnocovala jejich průběžnou analýzou, tříděním a interpretací, což odpovídá dlouhodobému kvalitativnímu výzkumu. To jsem pak kombinovala s průběžným sběrem dat, tak stále dokola, dokud nebyly zodpovězeny určené otázky a dokud nebyly objasněny pozorované fenomény, tak abych byla schopna dostatečně hustého popisu tématu.

K analýze jsem použila segmentaci dat a to jak u rozhovorů, tak u mých poznámek z pozorování. Při segmentové analýze jde o členění dat dle významových celků a jejich kódování. Při kódování se snažíme „*vyvinout teorii pro objasnění pozorovaných fenoménů tvorbou zcela nových kategorií a hledáním vztahů mezi nimi. Používáme při tom techniku „nepřetržitého porovnávání“ – bereme každý segment dat a sledujeme jeho relevanci k dosud navrženým kategoriím. Zároveň se segment porovnává s jinými segmenty o podobných vlastnostech (přiřazenými ke stejným kategoriím)*“ (Hendl 2005, 239). Přístup kódování vychází z přesvědčení, že „*za empirickými indikátory (způsoby chování, události) stojí latentní kategorie (konceptuální kódy, konstrukty)*“ (Hendl 2005, 245).

1. 7. Hodnocení kvality výzkumu

Pro kvalitativní výzkum platí, že má nízkou reliabilitu, tj. pokud budeme někdy znovu provádět ten samý výzkum, můžeme dojít k jiným výsledkům. V mém projektu je tento ohled zřejmý, jelikož jsem si vybrala zkoumat velice malou skupinu lidí, která je velmi specifická svým vývojem, proto rozhodně nemohu své výsledky nijak zobecňovat a to ani na jiné podobné taneční skupiny působící třeba na jiné taneční konzervatoři. Naproti tomu kvalitativní výzkum má vysokou validitu, čímž je myšleno to, že výzkum jde opravdu do hloubky daného tématu a dostává se tak až k samé podstatě. Díky tomu jsme schopni velmi podrobného popisu daného tématu. V průběhu kvalitativního výzkumu se sice mohou měnit i základní výzkumné otázky, to ovšem neznamená, že neusilujeme o jeho co nejvyšší validitu, ba právě naopak.

Vysokou kvalitu výzkumu jsem se snažila zajistit pečlivým zápisem do terénních poznámek, aby bylo možno se k nim vracet a případně přehodnocovat, neustálým ověřováním vznikajících teorií na konkrétních případech a též pečlivou analýzou dat.

Mezi rizika terénního výzkumu patří možná reaktivita, tedy zkreslení ze strany výzkumníka či zkoumaných na základě přítomnosti výzkumníka. Myslím si, že v mém případě ke zkreslení kvůli mé přítomnosti, jakožto výzkumníka nedošlo, protože skupina je na mou přítomnost zvyklá. *„Do zkoumané skupiny zapadám a oficiálně patřím. Musím tedy neustále dbát na vysokou míru sebereflexe, abych se neodklonila z role výzkumníka a nebyla příliš ovlivněna vlastními prožitky“* (terénní poznámky, říjen 2010).

1. 8. Etické otázky

Na začátku svého výzkumu jsem seznámila své tanečnice vybrané skupiny – své kolegy se svým záměrem, že je/nás budu zkoumat a na základě výzkumu napíšu bakalářskou práci. Požádala jsem je o svolení použít jejich výpovědi pro svou práci a

zaručila jim přitom anonymitu, tím jsem získala ústní informovaný souhlas, který zkoumaným zároveň zaručil to, že nekombinuji citlivé údaje z výpovědí s osobními údaji a daty. Zkoumané v práci přesněji nepopisuji, protože by tak bylo možné je snáze pro některé osoby identifikovat, čímž by byl porušen slib anonymity. Zároveň jsem pro zachování anonymity účastníků musela anonymizovat i místo, jelikož skupina je velice specifická a dala by se identifikovat i podle místa. Proto se zmiňuji jen o konzervatoři a tanečním studiu, ale přesná místa neuvádím. Stejně tak veškerá jména, která jsou v práci uvedena, jsou jména fiktivní.

Se získanými informacemi jsem zacházela velmi opatrně a pečlivě jsem zvažovala jakékoli zveřejnění citlivých informací, došlo totiž i k přiznání se k různým psychickým poruchám, jako jsou poruchy příjmu potravy, o kterých by zkoumaný jinak nerad mluvil a nerad dával vědět, proto jsem musela v tomto případě získat souhlas od zkoumaného ke zveřejnění takové informace, jelikož to dle mého názoru bylo důležité pro výsledek výzkumu. Dále takto citlivé údaje uvádím tak, aby nebylo možno ani v návaznostech dojít k identifikaci takovéto osoby.

Abych nepoškodila další konzervatoře a profesory, musím zdůraznit, že se jedná o kvalitativní výzkum, jehož výsledky není možné zobecňovat, abych tak nevytvořila jakýsi předsudek vůči tanečnickům a profesorům tanečních konzervatoří mezi lidmi, kteří by si mou práci přečetli.

2. Empirická část

Ve svém výzkumu jsem se zajímala, zda existuje nějaký ideál těla tanečníka, jaký ten ideál je a jak se s tímto ideálem vypořádávají tanečníci. Důležité také bylo, zda a co všechno na tanečnický přístup působí a ovlivňuje jejich přístup k tělu. Proto jsem empirickou část rozdělila na dvě základní kapitoly. V první kapitole se budu věnovat faktorům, které ovlivňují vztah k tělu tanečníka. V druhé kapitole pak rozeberu přímo problematiku samotného ideálu těla tanečníka. Jednotlivé kapitoly a podkapitoly jsou výsledkem segmentové analýzy a každou pasáž budu ilustrovat poznámkami z terénního deníku a rozhovorů. V těchto poznámkách a citacích budu z etických důvodů vždy uvádět fiktivní jména, nikdy ne skutečná.

2. 1. Faktory ovlivňující vztah k tělu

Existují čtyři základní faktory ovlivňující tanečnickův vztah k tělu. Prvním je prostředí, ve kterém se tanečník pohybuje a trénuje, druhým faktorem jsou profesori a lektori, kteří tanečníka vyučují, třetím faktorem je oblečení, ve kterém tanečník trénuje či vystupuje a posledním čtvrtým faktorem jsou potenciální diváci, kteří tanečníka sledují při výstupu, k divákům tedy patří i pódium, na kterém pokud tanečník vystupuje, je sledován diváky. Faktory se doplňují. Nyní je podrobně rozeberu jeden po druhém.

2. 1. 1. Prostředí

Je nutné odlišit dva typy prostředí, ve kterých skupina trénuje. Prvním místem jsou prostory konzervatoře, kde skupina studuje, druhým místem je prostor tanečního studia, kde jednotlivci tanečně vyrůstali ještě před tím, než nastoupili na konzervatoř. Vzhledem k tomu, že konzervatoř této skupině udělala tzv. diferencovaný plán, skupina přímo

v prostorách konzervatoře nemusí trávit veškerý tréninkový čas. Do výuky se započítávají i lekce pořádané v prostorách tanečního studia. Tedy veškeré taneční lekce, které skupina absolvuje, jsou součástí vzdělávacího programu konzervatoře. Nutno však říci, že kromě rozdílného prostoru jsou na různých místech i různí lektoři. Všichni lektoři jsou opět oficiální profesori taneční konzervatoře, nicméně ti, kteří učí mimo prostory konzervatoře, v podstatě vyučují jen tuto zkoumanou skupinu, pouze výjimečně mají nějaké hodiny pro ostatní studenty konzervatoře. Rozdíl tedy není jen v prostředí jako takovém, ale i ve vyučujícím profesorovi a jak se později ukáže, má to vliv i na celkovou atmosféru hodiny.

Nyní bych ráda popsala podrobně prostory, v nichž výuka probíhá. Nejprve se budu věnovat prostoru tanečního studia. Taneční studio se nachází v panelákové zástavbě v budově bývalého kina, ze kterého o pár pater výše vyrůstá další bytový několikapatrový dům.

„Procházím ulicí směrem k tanečnímu studiu, kolem mě jsou nižší panelové bytové domy, které jsou obklopené stromy a keři. Jdu ulicí a připadá mi, jako bych šla spíše k někomu na návštěvu než na lekci tance či na školní hodinu“ (terénní poznámky, říjen 2010, taneční studio).

Taneční sál se nachází v prvním patře budovy. V chodbě nad schody, před vchodem do tanečního sálu jsou pohovky, nad nimiž jsou umístěny tři nástěnky. Na nástěnkách visí různé fotografie. Jedna nástěnka je věnovaná tančícím dětem, které navštěvují taneční studio, druhá je věnována fotkám z tanečních soustředění a na třetí visí fotky z představení našeho zkoumaného tanečního souboru. Na většině fotek se aktéři usmívají. Ze všech fotek číší nadšení a radost. To je stručně k okolí tanečního sálu. Taneční sál samotný má zhruba čtvercový tvar, měří 11m x 12m. Je tak akorát dost velký, aby v něm mohlo trénovat 20 tanečníků zkoumaného souboru. Hned u vchodových dveří je malý koberec a botník, kde se všichni přichozí vyzouvají. Zároveň každý v sálu vidí, kdo dorazil. Když vejde, tak na pravé straně jsou troje dveře, které vedou do šaten. Šatny jsou odděleny dámské od pánských, s tím, že pánská je jen jedna a malinká, zatímco dámské jsou dvě a mnohem větší. Na tanec totiž chodí mnohem víc děvčat než chlapců. Naproti vchodu je zeď plná oken. Okna jsou v klasické výšce tak, že se z nich můžeme vyklonit ven a dají se snadno otevřít i zavřít. Okna propouští dovnitř hodně světla, takže

není potřeba neustále svítit umělým osvětlením. Zároveň jsou okna vybavena žaluziemi, takže pokud prosvítá moc světla, nebo přes ně paří sluníčko, dají se zatáhnout. Po levé straně, pokud stojíme stále zády ke vchodovým dveřím, je stěna plná velkých zrcadel, tato stěna je vnímána jako čelo sálu. Tanečníci, když trénují, se mohou neustále pozorovat v zrcadle a kontrolovat tak, zda vykonávají pohyby správně. Zrcadla jsou mírně zatmavená a velmi kvalitní, takže v nich člověk perfektně vidí svou postavu.

„Připadá mi, že kvalita zrcadlové stěny spolu se zatmavením působí to, že se v zrcadle vidím velmi dobře a zároveň si v něm připadám pěkná a štíhlá“ (terénní poznámky, říjen 2010, taneční studio).

Nad zrcadly se ještě nachází okénko, které vede ze skladu s kostýmy, původně to byla promítací místnost kina. Strop je jen kousek nad okénkem a je vybaven podhledem, ve kterém je mnoho lamp se zářivkami, takže když už je venku šero nebo tma, zářivky umí prostor silně osvětlit. Podlaha je pružná a je pokrytá černým baletizolem, který je ve velmi dobrém stavu.

„Podlaha mi připadá relativně čistá, nevadí mi se po ní válet a vidím, že ani ostatní s tím nemají problém, zároveň dobře pruží, takže při dopadech ze skoků necítím žádné bolesti v kloubech, zádech ani jinde na těle“ (terénní poznámky, říjen 2010, taneční studio).

Celý sál je nově vymalován, stěna se zrcadly a protější stěna se dveřmi do šaten jsou bílé a zbylé dvě stěny oranžové, což působí teplým a útulným dojmem. Po obvodu sálu jsou na stěnách, kromě zrcadlové stěny, umístěny baletní tyče. Sál je ještě vybaven topením, které je pod okny a kryté, aby nezpůsobilo úraz, a také klimatizací. Tyto dva prostředky neustále regulují teplotu tak, aby bylo tanečníkům příjemně, ani horko ani zima, ale tak akorát. Celkově sál působí velmi příjemně a útulně. Nikdo z tanečníků si na nic, co by se týkalo prostředí, nestěžuje. Všichni se zde cítí dobře a někteří dokonce uvádí, že je to pro ně nejmilejší prostředí, lepší než doma.

Nyní popíšu prostředí taneční konzervatoře. Taneční konzervatoř se nachází ve velké staré budově v kopci, kolem je zástavba rodinných domků se zahradami. Velká budova konzervatoře je relativně šikovně schovaná v kopci a mezi stromy, takže když se

k ní přichází, nepůsobí tak mohutně. Ve chvíli, kdy však stojíme před vchodovou branou, vidíme, jak je budova opravdu velká. Vzhledem k zastaralé omítce a velikosti, působí budova vůči okolním malým domkům trochu jako pěst na oko. Moc do svého okolí nezapadá. Abychom se dostali dovnitř, musíme nejprve projít vstupní branou, kterou dovnitř vjíždí i vozidla konzervatoře. Po pravé straně jsou pak velké prosklené dveře, kterými se dostaneme přímo do budovy konzervatoře. Konzervatoř sídlí v polovině budovy, v druhé polovině je momentálně prázdná, dříve zde bylo gymnázium. Chodby jsou temné a chladné, mají vysoké stropy a okna takovým směrem do kopce, odkud se během dne nedostává mnoho světla. Kromě učeben jsou tu samozřejmě tréninkové sály, které mě zajímají nejvíce. Sály jsou celkem tři. Zkoumaná taneční skupina trénuje stěžejně v jednom hlavním, největším sále. Další dva sály jsou totiž malé na to, aby v nich mohlo trénovat dvacet lidí najednou. Proto se zaměřím na popis tohoto sálu.

Tréninkový sál se nachází v suterénu opuštěné poloviny budovy. Od šaten, které jsou o patro níže, než je hlavní vchod, se prochází dlouhou temnou chodbou bez oken. Na konci chodby je schodiště, po němž se jde tři patra dolů, než se dostaneme do sálu. Vchodové dveře do sálu jsou trošku bokem, takže když vejdem, sál ještě zcela nevidíme a tudíž ani lidé v sálu nikdy nevidí, kdo zrovna přišel. Když kousek popojdeme, tak za rohem vpravo se před námi otevře obrovský sál, který vypadá téměř jako klasická velká školní tělocvična. Na plochu je asi tak čtyřikrát větší, než tréninkový sál, který jsem popsala výše a stropy jsou tak dvakrát vyšší. Sál má obdélníkový tvar. Přestože se sál nachází v suterénu, jsou zde okna, protože, jak už jsem řekla předtím, budova je v kopci. Okna jsou velká, ale jsou tak vysoko, že na ně nikdo nedosáhne. Nedají se tedy otevřít ani zavřít. Nemají žádné žaluzie, takže když skrze ně svítí slunce a oslňuje cvičící, nedá se s tím nic dělat. Celý sál je má kolem dokola dřevěné obložení, ve kterém je skryto i ústřední topení. Když stojíme zády ke vchodu v místě, odkud už sál celý vidíme, tak naproti nám je kratší stěna, na níž jsou umístěny žebřiny. Nad žebřinami uprostřed visí basketbalový koš, na naší straně ve stejné výšce taktéž visí basketbalový koš. Místo kudy vstupujeme, je bráno jako čelo místnosti. Stěny po stranách jsou asi dvakrát delší, než čelní a zadní stěna. Po levé ruce je stěna s okny. Po pravé ruce je stěna holá. Na zemi je speciální měkký basketbalový povrch, na kterém jsou rozkreslené čáry hřiště. Od žebřin zhruba do dvou třetin sálu je tento povrch zakryt černým baletizolem, který je už značně poškozený a není

pevně přidělán k zemi, takže se s ním dá hýbat. Baletizol často bývá špinavý a tanečníci kvůli tomu mají nechuť k cvičení na zemi. V místě, kde baletizol končí, jsou umístěna pohyblivá zrcadla na kolečkách. Zrcadla nejsou příliš kvalitní, mají zvlněný povrch.

„Když se podívám do zrcadla, mám pocit, že vážím tak o dvacet kilo víc, jen sem tam se najdou místa, kde si připadám štíhlá“ (terénní poznámky, listopad 2010, konzervatoř).

Zrcadla jsou asi tak dva metry vysoká a jsou umístěna tak, že když vstoupíme, tak téměř nevidíme prostor, kde je baletizol. Vpravo, z pohledu přicházejícího, vedle zrcadel je velký klavír, takže při příchodu vidíme jen korepetitora. Mezi klavírem a zrcadly je jen malý prostor na průchod do místa, kde probíhají lekce, do místa s baletizolem. V celém sále je neustále příšeří, jen když hodně svítí slunce, tak jsou místa, kde je zase světla moc. Když se musí svítit uměle, slouží k tomu jen několik zářivek na stropě, které nevydají tolik světla, takže člověk má neustále pocit, že pořádně nic nevidí.

„Z toho neustálého šera se mi chce spát, bolí mě oči a nejsem schopná se na lekci pořádně soustředit“ (terénní poznámky, listopad 2010, konzervatoř).

V sále je téměř vždy chladno, jen občas v místech, kam dopadají sluneční paprsky, bývá až horko. Tanečníci často zívají a mhouří oči. Všichni si stěžují, že je zde zima a že špatně vidí. Nelíbí se jim špinavá zem. Stěžují si i na vydýchaný a zatuchlý vzduch a na mravence, kteří se občas objeví u zdí. Všichni tanečníci mi na otázky, jak se jim jeví tento prostor, odpověděli dosti negativně. Shodují se, že je to nehostinné místo a že sem nechodí rádi, necítí se zde dobře.

Prostředí velmi výrazně ovlivňuje to, jak se tanečníci cítí. Když se necítí dobře a v prostředí jsou neradi, vnímají i své tělo, se kterým v tu chvíli pracují, jako špatné. Velkou roli hrají zrcadla. Zrcadla sice nemusí odrážet skutečnost, ale přesto často věříme tomu, co vidíme a nejsme si jisti, zda je to skutečné nebo je to klam. Při svém pozorování jsem mnohokrát zaznamenala, jak se ve chvílích volna všichni před zrcadlem prohlíží. Mnoho z tanečníků vytahuje tričko a zatíná břicho, nebo sleduje nohy a podobně. Každý se zaměřuje na svou problematickou partii a tu sleduje. V prostředí, kde se cítí dobře, to většinou nijak nehodnotí, jen se sledují. V prostředí konzervatoře, kde zrcadla silně

zkreslují a tanečníci se necítí tak dobře, jsem mnohokrát viděla znechucené výrazy a slyšela například:

„Ježiš já jsem fakt tlustá, musím zhubnout.“

„Bože můj já ty svý kejty nenávidím.“

„Ach jo, proč nemůžu být hubenější.“

Takovýchto vět mám v terénním deníku opravdu velkou zásobu a výrazně více jsem jich zaznamenala při prohlížení v zrcadlech na konzervatoři, než při prohlížení v zrcadlech v prostorách tanečního studia.

2. 1. 2. Lektori a profesori

Prostředí a pocit z něj dotváří i lektori, či profesori, kteří v něm učí. Skupina studuje primárně tři druhy tance, balet, modernu a jazzový tanec. Konzervatoř tvrdí, že by tyto tři tance měly být studovány rovnocenně, tudíž by jim měl být vyhrazen stejný počet hodin. Zkoumaná skupina je však brána jako skupina se zaměřením na jazzový tanec, což znamená, že tento druh tance má do týdne vícekrát než zbylé dva. Každý druh tance vyučuje jiný lektor či profesor. V prostorách tanečního studia se učí především jazzový tanec a dělá se repertoár, obojí pod vedením umělecké vedoucí souboru, která je zároveň i třídní učitelkou této třídy v rámci konzervatoře. Tato hlavní učitelská postava je souborem přijímána velmi přátelsky, většinu členů souboru tanečně vychovávala už od malička. Všichni ji vnímají jako autoritu, pociťují vůči ní úctu a respekt, zároveň ji však vnímají i jako přítelkyni, se kterou se mohou bavit téměř o všem. Všichni členové souboru si s ní tykají. Je to povětšinou usměvavá, pozitivní a energií nabitá osobnost. Sama studovala tu stejnou konzervatoř jako ostatní.

Kromě jazzového tance se ještě v prostorách tanečního studia vyučuje dvakrát týdně balet. První tři roky jej vedl lektor, který učí jak na soukromých školách, tak například na HAMU. Tento člověk je skupinou velice oblíbený. Všichni ho uznávají a rádi chodí na jeho lekce. Na lekcích je vždy usměvavý, vtipkuje, je milý, a pokud někoho opravuje, snaží se mu opravdu prakticky pomoci a popsat co nejlépe, co má udělat. Nebojí

se tanečníků při lekci dotknout, když je potřeba někoho srovnat do správné pozice a podobně. Nikdy nepoužívá hanlivých slov, mluví velmi diplomaticky. Poslední rok po něm lekce převzali dva noví lektoři. Jednou týdně je to mladý muž, sólista Národního divadla a jednou týdně žena ve středních letech, učící na jiné konzervatoři. Oba jsou též velmi schopní tanečníci nejen lektoři. Skupina tyto dva lektory ze začátku přijímala trochu s rezervou, protože všichni měli oblíbeného předchozího lektora, ale nakonec byli všemi přijati. Oba dva jsou taktéž na lekcích velmi usměvaví a milý stejně jako jejich předchůdce.

Na taneční konzervatoř soubor dochází jednou týdně a kromě teoretických předmětů má vždy 1,5 hodiny moderny a 1,5 hodiny baletu. Na rozdíl od tanečního studia se zde profesori střídají a někteří učí jak balet, tak i modernu. Nejčastěji třídu vyučuje paní ředitelka, paní zástupkyně, manžel paní ředitelky, jež je manažerem hlavního souboru konzervatoře a nakonec ještě syn paní ředitelky. Výjimečně učí lekce někdo z dalších profesorů konzervatoře. Hlavní autoritou je paní ředitelka, která má malou a velmi štíhlou kostnatou postavu. Když vejde do místnosti, všichni ztichnou. Paní ředitelka je vždy vážná, málokdy se usmívá, ale není ani zamračená. Často upozorňuje na to, že při tanci jde hlavně o krásu těla, že je potřeba ho odhalovat a ukazovat v jeho přirozené kráse. Tvrdí, že je potřeba na těle pracovat, aby bylo krásné štíhlé a mělo vyrýsované svaly. Většinou mluví všeobecně ke všem a nevěnuje se tanečníkům individuálně. Jen občas, když někdo něco pokazí, je schopná mu přede všemi vynadat.

„Jedna tanečnice udělala chybu. Paní ředitelka zastavuje hudbu, nenechá ostatní docvičit dokonce. Přichází k tanečnici a říká: „Tys to vůbec nepochopila, kvůli tobě to půjdeme všichni znovu, to snad není možné! Tak já ti to ještě jednou ukážu, dívej se pozorně!“ Předvede cvičení ještě jednou, tanečnici neřekne, co přesně udělala špatně. Nesnaží se jí opravit, nesahá na ni“ (terénní poznámky, leden 2011, konzervatoř).

Všichni se bojí udělat chybu, aby nedostali vynadáno, zároveň pokud někdo chybu udělá, často ani neví jakou a jak to udělat lépe. Tanečníci se na hodinách necítí dobře.

Dalším vyučujícím je paní zástupkyně, která hodně přebírá model paní ředitelky. Sama je postavou nižší, štíhlá, ale ne kostnatá. Má krátce střižené vlasy a nosí brýle. Působí přísně. Za celou dobu výzkumu jsem neviděla, že by se usmála. Vždy je velmi přísná a často nepříjemná. Tanečníci ji nemají rádi a nechovají k ní ani žádný velký

respekt. Na hodinách se však všichni snaží a nikdo si nedovolí vyslovit jedinou poznámku. Všichni vědí, že má velké rozhodovací slovo, co se týče hodnocení žáků, proto si své názory na ni sdělují až v soukromí. Mezi členy souboru je to nejprohnanější osoba, kterou nikdo nemá rád, a někteří se přiznávají, že ji doslova nenávidí. Paní zástupkyně se nebojí používat na hodinách ostřejší výrazy k pokárání žáků a často podává negativní hodnocení.

„Paní zástupkyně nejprve jednou cvičení předvede, pak jej cvičí celá skupina na hudbu. Po chvíli profesorka zastavuje hudbu a velmi nahlas před ostatními říká jedné tanečnici: „Co to děláš, prosím tě?! Ty jsi fakt úplně blbá. Prober se už konečně a začni dělat něco správně! A zatáhni ten pupek, to je hrozný. Kdybys neměla tu pneumatiku, tak by ti to možná šlo aspoň trochu líp!“ Po té předvádí část cvičení zrychleně znovu, dá pokyn korepetitorovi, který začne hrát a cvičení jede znovu od začátku“ (terénní poznámky, duben 2011, konzervatoř).

Paní zástupkyně také nikdy na nikoho nesahá. Pokud někoho opravuje, nikdy nepopisuje podrobně, co je potřeba vylepšit, vždy jen naznačí, takže ne vždy je to žákům jasné. Svým přístupem a mluvou na hodinách tanečnický často ponižuje. Tanečníci jsou v její přítomnosti nervózní. Po jedné lekci povídá jedna tanečnice druhé:

„Jako já už fakt nevím, co mám dělat, ona vždycky řekne, že všechno špatně, ale neřekne mi, co přesně dělám špatně a co dělat, abych to napravila. Ty lekce s ní fakt nenávidím“ (terénní poznámky, leden 2011, konzervatoř).

Dalším vyučujícím je manžel paní ředitelky, velmi výrazná osobnost konzervatoře. Má velmi silný a výrazný hlas, vždy je ho všude dobře slyšet. Rád mluví velmi nahlas. Na lekcích rád používá vtipné průpovídky, často se vztahují k současné politice Českého státu. Vždy dává velmi najevo své nálady. Buď se hodně směje a vtipkuje, nebo hodně nadává a je našťvaný. Ke studentům se snaží přistupovat přátelsky. Často však studenty svými průpovídkami uráží a ponižuje. Nikdy moc nehodnotí taneční schopnosti žáků, spíše jejich tělesnou konstituci. Na hodinách akorát všechny nabádá, aby do toho šli naplno a dali do toho všechnu energii. Hodiny jsou tak fyzicky náročnější než u ostatních. Tanečníci je mají radši než ostatní lekce, protože se u nich trochu zapotí a nemají problém s usínáním. Nemají však rádi některé průpovídky, které pan profesor na hodinách používá. Obzvláště nepříjemné je všem hodnocení jejich postav.

„ Profesor přistupuje ke studentce, poplácává ji po rameni a říká „Markétko, vždyť ty jsi tak talentovaná! Ty bys mohla patřit ke špičkám českého tance, ale ta prdel, to je strašný! Kdy už s tím konečně něco uděláš?“ Studentce se objevují v očích slzy, snaží se nebrečet. Pláč potlačuje a cvičí dál“ (terénní poznámky, listopad 2010, konzervatoř).

Posledním lektorem je syn paní ředitelky. Jeho přístup na lekcích je velmi podobný přístupu jeho otce, profesora, jehož jsem popsala výše. Má silný a zvučný hlas, takže je ho vždy dobře slyšet. Ke studentům přistupuje přátelsky, s některými si i tyká. Bere studenty spíše jako sobě rovné, než že by jim byl nějak nadřazen. Nikdy nepoužívá nadávky a negativní hodnocení podává diplomaticky tak, aby to nikoho neurazilo. Nikdy nehodnotí tělesnou konstituci žáků, vždy jen taneční schopnosti. Tanečníci zkoumané skupiny ho neberou příliš jako velkou autoritu, ale na hodinách jsou pozorní a uvolnění, nejsou ve stresu ani napjatí. Občas si žáci na jeho lekcích dovolí i něco pronést, někdy i nějaké vtípky. Profesor je vždy přijímá s vtipem, nikdy nikoho neokřikuje a nenadává. Když se však začne bavit více lidí, umí si jednoduše sjednat pořádek tím, že poprosí o klid. Nikdo nemá problém ho respektovat.

Nutno říci, že co se hodnocení žáků týká, hlavní slovo mají paní ředitelka a paní zástupkyně, popřípadě ještě manžel paní ředitelky, ostatní profesori na škole mají jen poradní hlas. Proto jsou nejdůležitějšími postavami a všichni studenti se jich nejvíce obávají. Studenti nedostávají v praktických předmětech známky průběžně. Jednou za půl roku se konají komisionální zkoušky, na kterých jsou studenti zhodnoceni a podle nichž dostávají známku na vysvědčení. Při zkouškách se sejde komise v počtu tří profesorů. Komise známky pouze navrhuje, výslednou známku určí vždy paní ředitelka s paní zástupkyní. To platí vždy, i když některá z nich v komisi není přítomna. Tanečníci zkoumané skupiny se toto dozvěděli od jiné profesorky konzervatoře, po jedné hodině, která předcházela komisionálním zkouškám.

„Lekce skončila a tanečníci posedávají po zemi. Mladá profesorka chce všem něco sdělit. „Dnes budu v komisi i já. Nemusíte se bát, podle mě jste dobří a rozhodně si nemyslím, že by tu byl někdo na propadnutí. Bohužel však výsledek nemůžu ovlivnit. Rozhodující slovo má paní ředitelka s paní zástupkyní, my ostatní máme vždy jen poradní hlas, proto se musíte snažit být s nimi za dobře, i když s nimi v něčem nesouhlasíte. Radši

sklopte hlavu a vše jim odsouhlaste. Ony mají právo si se známkami dělat, co chtějí. Takže i kdybych já někomu navrhovala jedničku, počítejte s tím, že to vždy bude minimálně o stupeň až dva horší. Tak to prostě tady chodí. A ještě jednu radu vám dám, na zkoušky se vždy snažte obléknout tak, abyste vypadali co nejštíhlejší, učešьте se a upravte, aby vám to slušelo a moc se nemalujte, paní ředitelka to nemá ráda.“ Všichni tanečníci koukají s překvapeným výrazem a někteří poděkují za rady“ (terénní poznámky, leden 2011, konzervatoř).

Lektoři a profesoři svým přístupem na lekcích dotváří prostředí, ve kterém tanečníci trénují. Prostor konzervatoře už samo o sobě na zkoumané tanečnice působí depresivně a zhoršuje jim náladu. Ve chvíli kdy vstoupí profesor, který se mračí a všechny nevybíravým způsobem zkritizuje jak jejich schopnosti, tak jejich postavy, tak studenti znervózní a necítí se celkově dobře. Jsou pod silným tlakem profesorů i prostředí a jejich psychika se zhoršuje. Výtky postupem času začínají brát vážně a sami si nejsou jisti tím, jak to doopravdy je. Pochybují sami nad sebou, nad svými schopnostmi a nad svým tělem.

Umělecká vedoucí všechny tanečnice souboru nejprve podporovala.

„Neberte to tak vážně, co vám říkají, o tom že máte zhubnout... důležitý je, aby vás ten tanec bavil. Oni to strašně přehánějí. Berte si od nich jen to dobré, že cvičíte techniku a rozsahy, zbytek máme tady a tady si to budeme užívat, ale zase to berte vážně, že to není jenom pro zábavu, takže tam opravdu chodte a snažte se. Hlavně nedržte nějaký šílený diety, jezte zdravě a ne moc, ale nehladověte, to vám nepomůže a na nějaký potravinový doplněk se vykašlete. Důležitý je, jak ten tanec prožijete, jak ho prodáte lidem, ne vaše postava jako taková“ (terénní poznámky, říjen 2010, taneční studio).

Postupem času se však podle pozorování i podle rozhovorů s tanečnicí její přístup změnil. Začala přebírat systém konzervatoře a jejich hodnocení postav. Nejprve jen občas při zkoušení kostýmu na představení řekla některým tanečnicím, že by měly zhubnout, aby vypadaly v kostýmu a na pódiu dobře. Potom otevřeně mluvila o tom, jak by tanečnice měli jíst a hlídat se, aby byli štíhlí. A od té doby tanečnice vnímají její nepříjemné pohledy, když někdo přibere.

„Tak, že to prostě začalo i na tý konzervatoři a pak už to přebrala i ta Terka, že nejdřív jsme to měli jen od Novákovejch a teď už je to prostě i u Terky... a poslední dobou už to není ani, že by to někomu řekla, ale prostě jsou to jen náznaky... mě už stačí takový ty pohledy...a nejen u Terky...že člověk prostě cítí, jak tě pozorují ty lidi okolo“ (rozhovor Sára, #00:10:23-0#).

To, jak kdo vypadá, začalo mít i vliv na to, koho více obsazovala do choreografií. Ty tanečnice, co zhubly, začaly být obsazované více a naopak.

„Minulej rok v létě, když tam přijela Helenka, která zhubla, já nevím, deset kilo, tak najednou Helenka byla první, Helenka všecko, najednou má Helenka sólo, protože Helenka zhubla“ (rozhovor Jana, #00:08:16-0#).

Tanečníci silně vnímají změnu přístupu umělecké vedoucí. Tato změna má také vliv na jejich smýšlení o těle a snaze se svým tělem něco udělat, přizpůsobit tělo představám na konzervatoři a představě umělecké vedoucí, aby byli pozitivně ohodnoceni a více obsazováni do choreografií.

2. 1. 3. Oblečení

Kromě prostředí a lektorů je důležitým faktorem, který může ovlivnit vtaž k tělu i oblečení, ve kterém tanečníci trénují. Před nástupem na konzervatoř všichni nosili spíše volné oblečení, které hodně zakrývalo jejich těla. Na konzervatoři však profesori požadují, aby byli tanečníci co nejodhalenější a neměli na sobě žádné volné oblečení, nýbrž vše upnuté.

„Když jsem byla mladší, vlastně než jsem začla chodit na konzervatoř, tak jsem se snažila nosit, co největší věci, tak aby se všechno na mě hýbalo místo mě, postupem času jsem přecházela na tříčtvrtáky a podobně a od té doby, co jsme na konzervatoři, tak prostě nosím už jenom kraťásky tílko a podkolenky. Člověk si tolik odvykne mít na sobě něco navíc, takže teď když si oblíknu tepláky, tak je to jak kdybych na sobě měla pytel brambor“ (rozhovor Dana, #00:02:17-6#).

Podle profesorů konzervatoře je to důležité, protože jinak nevidí, zda žák správně se svým tělem pracuje. Nejlepší variantou dle konzervatoře jsou pouze baletní punčocháče, což jsou v podstatě silonky, a to v bílé či tělové barvě, a k tomu jen trikot. Obuv na nohy se mění podle stylu tance, na balet to mají být baletní piškoty, na ostatní světlé ponožky, aby byly nohy dobře vidět nebo nic, být naboso. Studenti nesmí mít ani legíny či svetr, protože pod tím se není vidět práce svalů. Profesoři konzervatoře na to dbají velmi úpěnlivě a to i v zimních měsících, kdy je v tělocvičně opravdu velká zima. Tanečníci si pak stěžují, že nastydnou, že se nemohou pořádně rozehrát a tudíž ani provést některé cviky správně. Profesoři na jejich výtky nehledí. Naopak pokud někdo není oblečen dle představ, pronesou poznámku:

„Sundejte ty hadry!“ (terénní poznámky, leden 2011, konzervatoř).

Ze začátku měli tanečníci problém vídat své postavy v upnutém a odhaleném oblečení v zrcadlech. Kromě upozorňování profesorů na nadváhu, byli ještě donuceni se sledovat v nekvalitních zrcadlech velmi odhaleni, takže to silně ovlivnilo jejich pohled na vlastní tělo. Přesto však si všichni v průběhu studia na toto oblečení zvykli a už je jim pohodlnější než to, co nosili dříve. Všichni však přiznávají, že se tak více sledují. Všichni také přiznávají, že díky tomu museli se svým tělem něco udělat. Někoho to donutilo ke správnějšímu držení těla, někoho k přijetí svého těla, většinu to donutilo k hubnutí a vypracování svalů na těle. Tento proces probíhá neustále, i když už jsou všichni na svůj obraz v upnutém a odhaleném oblečení zvyklí.

„Mě třeba jako upnutý oblečení donutilo hlavně k tomu držet jinak tělo, úplně jinak“ (rozhovor Klára, #00:24:10-9#).

I umělecká vedoucí souboru začala zhruba po roce požadovat odhalenější a upnutější oblečení, ne však za každou cenu. Pokud byla zima, vždy říkala, ať se všichni pořádně oblečou, aby se pořádně prohřáli a nezranili se. Ztuhlé a nezahřáté svalstvo se totiž při větší námaze může snadněji natáhnout, či dokonce přetrhnout.

Změna nastala i v kostýmech, ve kterých tanečníci tančí představení na pódiu před lidmi. O kostýmech na představení rozhoduje umělecká vedoucí souboru. Před nástupem na konzervatoř byly kostýmy naprosto různé, někdy upnutější, někdy volné, nikdy však

nebyly příliš odhalené. Po nástupu na konzervatoř byly vytvářeny kostýmy, které stále více odhalovaly, než zakrývaly. Tato změna proběhla postupně v průběhu prvního roku a půl, co skupina studovala na konzervatoři.

„První rok to bylo ještě vlastně jako dobrý, to se nás Terka ještě zastávala a teď už od toho jako polevila a naopak se teď dostává na ten jakoby jejich systém... to vidíš i na tom, do jakých nás najednou obléká kostýmů“ (rozhovor Sára, #00:11:22-1#).

Umělecká vedoucí změnu svého postoje odůvodňuje tím, že je opravdu dobré, když už člověk umí zacházet se svým tělem, aby to bylo vidět, že tělo je krásné samo o sobě a v pohybu ještě více, proč ho tedy zbytečně zakrývat. Říká, že tanec je přeci především o estetice těla. Přijímá tak přístup profesorů z konzervatoře. Kostýmy kupuje či nechává šít stále v menších velikostech, čímž nepřímo nutí tanečnický, aby hubli. Pokud se do kostýmů nevejdou, má nepříjemné poznámky, že by měli tedy asi zhubnout a podobně. Tanečníci jsou stresováni nejen malými velikostmi kostýmů, ale i tím, že musí před publikem vylézt velmi odhalení a ještě se hýbat. Většina to bere tak, že nemůže mít opravdu ani sebemenší faldík navíc, protože by to nebylo hezké na pohled. Stydí se za svoje nedostatky a stydí se za ně tím víc, čím víc jsou na ně upozorňováni. Kostýmy i oblečení, ve kterém tanečníci trénují, mají také obrovský vliv na vnímání vlastního těla.

2. 1. 4. Prezentace těla divákům (pódium)

Jak už jsem naznačila, určitý vliv na vnímání těla má i taneční představení samo. Vystoupit na pódium v odhaleném kostýmu a být sledován a hodnocen publikem je silná motivace pro tanečnický k tomu, aby jejich tělo vypadalo co nejlépe. Co to ale znamená vypadat, co nejlépe? Každý má jinou představu a těmto představám se budu věnovat v následující podkapitole. Nejprve ale nastíním, jak vnímají tanečníci vliv tanečního pódia a diváků na jejich těla.

Někteří vnímají, že na pódium se vše jeví jinak a porot je potřeba se přizpůsobit a být co nejštíhlejší, jiní však oponují a myslí si, že jde hlavně o jakousi energii, která z vystupujícího sála a kterou předává divákům a pak už není tolik důležité, jak vypadá tělo.

„Já si třeba myslím, že když na pódium postavíš extrémně štíhlou a normální zdravou ženu, tak samozřejmě ta zdravá žena bude vypadat blbě, protože na tom pódiu všechno vypadá úplně jinak, jakoby ty vychrtlý, nemocný vypadaj holt estetičtěji než ty zdravý, no“ (rozhovor Hana, #00:15:09-6#).

Říká Hana a dodává:

„Dneska je to prostě o tom potěšit oči, ani ne tak výrazem, jako spíš siluetou nebo prostě tím tělem, jako takovým“ (rozhovor Hana, #00:16:03-0#).

Naproti tomu Klára s ní úplně nesouhlasí:

„Já si myslím, že je mnohem důležitější, jak to působí na toho člověka. Jakože třeba já, když vidím ty baletky, tak se bojím, že půjdou do zákulisí a umřou. Ne-li, že tamí nedojdou ani jo. Takže mě je mnohem důležitý, jak to ten člověk prodá. Je jasný jo, nebudu chodit na člověka, kterej je prostě fakt tlustej a nepozná z toho člověk nic. Pak můžeš potkat člověka, kterej bude krásně tancovat, ale prostě ho štvou lidi, který na to ani nepudou, protože je to nebude lákat, jak by to vypadalo“ (rozhovor Klára, #00:16:01-4#).

A doplňuje:

„Ale mnohem radši se podívám na normální tanečnici, která bude krásně tančit něco navíc jako“ (rozhovor Klára, #00:16:08-8#).

V podstatě se ale všichni shodují, že pro ně osobně je důležité, aby tanečnick předával divákům určitou energii, aby to nebylo právě jen o siluetě, ale i o duši, kterou by měl tanečnick skrze tělo promlouvat. Tělo by pak mělo být hlavně zdravé. Za zdravé tělo považují jakýsi střed mezi extrémny, něco co není ani nadváha, ani extrémní štíhlost.

„Na jednu stranu jako chápu, že když pak má holka 85 kilo a všechno se na ní klepe tak, že to asi není zrovna estetický na koukání. Možná když je to v nějakým tom stylu jako je street, hiphop, tak to nikomu tolik nevadí, ale je to asi i těma kostýmama, že oni prostě jako nic vyloženě neodhalujou, kdyžto v tanci, kterým se věnujeme my nebo jako prostě když vezmeš, že jako celkově globálně netrénujeme hlavně street dance nebo hiphop, tak tam často právě ty kostýmy jsou takový odhalený. Takže zase jako uznávám jako, že pro žádnýho diváka není příjemný se koukat na někoho, na kom se všechno jako prostě klepe,

je tam víc, nechci říkat špeků, ale nevidíš tam ty svaly. Zase na druhou stranu všechno s mírou a upřímně, mě třeba baletky nebo nějaký tanečníci, u kterých opravdu už vidíš jenom kosti a že nemaj prsa, za to nemůžou, někomu narostou a někomu ne, ale že jsou tak vychrtlý, tak že pro mě už je to stejnej extrém, jako kdybych se měla koukat na někoho, na kom se všechno klepe. Takže je potřeba něco takovýho vyváženýho, něco mezi, aby to bylo jako příjemný na pohled, ale prostě aby to nebyl ani jeden ten extrém“ (rozhovor Sára, #00:02:38-9#).

Zároveň si však všichni myslí, že to, co by se líbilo na pódiu jim, není to, co většina diváků požaduje. Myslí si, že diváci opravdu chtějí vidět krásné siluety. Podle některých to souvisí s historickým vývojem tělesného ideálu. Myslí si, že to ovlivňuje i současný všeobecný tělesný ideál, kterým podle nich jsou přehnaně vychrtlé modelky. Také to podle dotazovaných ovlivňuje to, že u nás ještě nejsme příliš zvyklí na moderní tanec, že se u nás stále chodí především na balet a v baletu opravdu jde více o siluety a lehkost baletky, než o nějaký duševní a energický projev. Tanečníci si myslí, že v zahraničí (myšleno především západ) dochází k silnému odklonu. V zahraničí lidé chtějí z pódia cítit především právě tu energii a nepotřebují, aby byla tanečnice přehnaně štíhlá.

Shrnuto, dotazovaní tanečníci mají tedy většinou odlišné představy, jak nejlépe vypadat na pódiu oproti představám českého diváka. Myslí si, že na to má vliv především historický vývoj tance přímo v České Republice, ale také současný všeobecný tělesný ideál.

2. 2. Ideál těla tanečnicka.

Z pozorování i z rozhovorů vyplývá, že pokud chceme mluvit o nějakém ideálu těla tanečnicka, je to spíše ideál těla dívky tanečnice. Chlapci svou postavu příliš neřeší, snaží se být štíhlí a vysvalovaní a mít sílu, aby mohli zvedat dívky. Profesori ani lektoři tanečního studia chlapce upozorňují pouze na taneční schopnosti, případně velmi výjimečně na jejich sílu. Chlapci tak neřeší stejné problémy jako dívky, že by museli se svým tělem

mnoho dělat a už vůbec neřeší, že by museli hubnout. Jsou také mnohem psychicky vyrovnanější. Pokud jsem se chlapců ptala na jejich názor, zda existuje nějaký ideál těla tanečnicka a jaký popřípadě je, všichni mi popisovali ideály ženské. Proto se nadále věnuji jen ženskému ideálu a ne mužskému.

2. 2. 1. Všeobecný ideál

Když jsem se tanečnicků ptala, zda si myslí, že existuje nějaká všeobecná představa, jak by měl tanečník či tanečnice vypadat, představa kterou si dokážou představit napsanou v příručkách pro tanečnický, všichni se jednoznačně shodli na tom, že ano. Ideál těla tanečnicka tedy rozhodně existuje. Je to cosi, čemu se všichni snaží přiblížit, aby byli dobrými tanečnickými a splňovali tak určité představy společnosti. Všichni mi byli schopni ideál celkem přesně popsat a popisy se dosti shodovaly. Klára popisuje ideál takto:

„No určitě. Určitě maj naprosto představu dlouhý nohy, dlouhý ruce, strašně dlouhý tenký svaly, kostnatý nebo ne kostnatý, ale prostě strašně hubený. Víš jako modelky. Aby když prostě na ně uděláš kostým, tak aby se to nemuselo zbytečně vyměřet tak, aby ten člověk vypadal dobře. Prostě, když máš dlouhý nohy, tak můžeš mít všechno, že jo. Jakoukoliv délku sukně. Když jseš hubenej, tak je to to samý“ (rozhovor Klára, #00:02:31-5#).

Hana si popisuje všeobecný ideál jako vštípený a jako ten, který přijala za svůj.

„Ten můj ideál, neřekla bych, že je tak úplně můj, že mi ho právě vštípili na konzervatoři, moje okolí a že prostě tělo tanečnicka by mělo bejt atletický, ne vyloženě atletický, ale prostě šlachovitý a hubený“ (rozhovor Hana, #00:01:23-2#).

Sára popisuje ideál jako co nejštíhlejší postavu.

„A na konzervatoři ti všude řeknou, čím hubenější pomalu, tím lepší, že jo“ (rozhovor Sára, #00:00:54-4#).

A doplňuje:

„... že jako všeobecně mají lidi nějakou svou představu, ale kdyby měl být nějaký ideál, kterýho by se lidi snažili dosáhnout nebo by to označili, ano, takhle vypadáme dobře (teda to se týká hlavně žen, myslím, že chlapi s tím tolik problémy nemají), tak si myslím, že si řeknou ano, ta hubenější vypadá líp“ (rozhovor Sára, #00:05:28-5#).

Ideální tělo tanečnice má být extrémně štíhlé, má mít dlouhé štíhlé vyrýsované svaly, žádný tuk. Je to romantický ideál baletky. Dobré jsou také dlouhé ruce a nohy a střední výška postavy. Všichni si uvědomují, že se svojí výškou a délkou nohou či rukou už nemohou nic dělat, ovšem zeštíhlet mohou, proto se hodnotí hlavně právě štíhlost a velikost svalů. Podle ideálu není záhodno, aby tanečnicím rostly svaly do objemu, je potřeba, aby byly dlouhé a protažené. Takže kromě celkového zeštíhlení postavy je nutné zeštíhlit i svaly.

Kde však tato idea vzniká, kde se s ní tanečníci setkali poprvé?

„No to asi na konzervatoři. Tam nás jako nutili fakt jako, prostě zhubnout, že jo. Jinak si myslím, že to nevyšlo ani z diváků jako z těch lidí, co to dělají. Jako co vytvářej jakýkoliv umění. Třeba i módu, tak prostě to vychází z nich“ (rozhovor Klára, #00:03:15-1#).

Tanečníci se poprvé s tímto ideálem setkali na konzervatoři. Ideál tanečnice připodobňují ideálu modelky. O ideálu modelky některé tanečnice věděly už před nástupem na konzervatoř, ale neztotožňovali se s ním, proto jej tolik nevnímali. S nástupem na konzervatoř jim však byl vštípen ideál těla tanečníka/tanečnice a protože se všichni cítí jako tanečníci a chtějí jimi být, začalo se to všech více dotýkat a začali se snažit ideálu se co nejvíce přiblížit. Tanečnice svou postavu do té doby příliš neřešili. Přiznávají, že si trochu všímali, když se v pubertě začaly více vyvíjet a trochu i přibírat, ale v zásadě se svou postavou neměly nikdy žádné velké psychické problémy. Od nástupu na konzervatoř všechny začaly svou tělesnou konstituci řešit více.

„Co si pamatuju, tak do té doby jako jsem to ani neřešila. Takže ani když jsem byla jako menší, že třeba vím, že teď holčičky jako strašně dbají na váze a když jsem byla já mladší, tak to ještě se podle mě ani v médiích neprobíraly postavy. Nebo nezaregistrovala

jsem to. Takže jakoby první jako takový ten popud byl až na tý konzervatoři“ (rozhovor Klára, #00:04:00-7#).

Klára ještě dodává:

„No určitě se psychika zhoršila. Ale a mě by zajímalo jako, jaký by to bylo bez konzervatoře? Protože přeci jenom v našem věku každé, podle mě, už začíná řešit tu postavu vzhledem k tomu, jaký letějí trendy, jak vypadá móda. Ale určitě jsem to začala řešit víc s tou konzervatoří. To protože my máme doma třeba strašně moc zrcadel a to není chvilka, kdybych se do toho zrcadla nekoukala. A to už pak ani člověk nevidí, jestli se zlepšil nebo nezlepšil. To už hledá jen ty chyby, ne to lepší“ (rozhovor Klára, #00:05:10-8#).

Tanečníci si nejsou zcela jisti tím, kdy tento ideál vznikl, ale domnívají se, že je to otázka posledních pár let. Myslí si, že co se týče čistě baletu, tak tam byl ideál štíhlé lehké baletky vždy, ale v moderním tanci to tak nebylo. Moderní tanec se měl od baletu odklánět a pobouzel lidi k přijetí vlastního těla v jeho přirozené kráse a to ať velmi štíhlého těla, tak i oplácaného. Pro moderní tanec bylo vždy důležité, jak se choreografie prožije a jak je emocionálně a výrazově předána divákovi, už není důležitá jen silueta a krása těla jako takového. Proto si tanečníci také myslí, že se s tím setkali až na konzervatoři, protože tam dochází k propojení baletu a moderního tance. Hranice se mažou a moderní tanec na konzervatoři je jen jistou obměnou techniky tance oproti baletu, ale ne výrazným odklonem. Na konzervatoři profesoři vyzývají k tomu, aby tanečníci tanec na venek příliš neprožívali, aby nebyli výrazově přehnaní a ukazovali hlavně dokonalost těla a dokonalost v technice tance. Tělo jako takové vyzvedávají nad všechny emocionální prožitky z tance. Zároveň si tanečníci myslí, že současný ideál tanečníka je ovlivněn i tělesným ideálem v modelingovém světě.

„Dneska se žádá, aby tanečnice byla rovná, aby byla chodící ramínko na oblečení“ (rozhovor Hana, #00:01:39-9#).

Uvádějí, že je to i proto, aby se nemuseli na každého šít složité kostýmy, aby tanečnickům padlo vše, co jim dají, stejně jako modelkám. Přesto všichni uvádí, že si tím nejsou jistí, že si to jen tak myslí a trošku o tom polemizují, na rozdíl od jiných témat.

„Ale podle mě třeba u baletek to bylo vždycky tak. Že to jako není trend posledních let. Ale jinak všeobecně určitě je to trend posledních let. I teď se ty lidi vracej k tomu, jak vypadaly jako modelky nebo i fotomodelky, jak vypadaly modelky krásně, když byly před tím“ (rozhovor Klára, #00:14:02-5#).

Klára ještě doplňuje:

„No já si myslím, že ideál baletky jako takový, ale to je teda můj subjektivní názor, neznám jich zas tolik, že ten byl vždycky jako drobnější hubená a to je i kvůli tomu, že se pak i zvedá a tak“ (rozhovor Klára, #00:20:02-0#).

Sára s Klárou v podstatě souhlasí.

„Já si na jednu stranu myslím, že je to otázka spíš posledních let jako takovýto, že se opravdu ty lidi do toho nutěj, do té extrémní štíhlosti... a vůbec jako ten pocit toho ideálu, že ze začátku ten moderní tanec, že byl jako něco proti té klasice, že chtěli něco jinýho, takže si myslím, že by tam něco takhle vznikalo jako historicky, tak že to tam asi jako takhle nefungovalo. Nevím, to si teď tak jako vymejším, ale myslím, že ano tady je nějaká ta klasika, právě s tím ideálem té krásný baletky, hubený, na špičkách a my máme nověj styl tance a nemusíme bejt prostě všichni takový, ale postupem času se asi přišlo na to, že to je prostě asi lepší a jelikož tanec to je kultura a je to prezentování nejen toho oblečení, ale i toho těla, tak si myslím, že ten modeling k tomu může mít souvislosti, že ty modelky vlastně taky předváděj i to tělo, že jo? A je to prostě kultura a všechno se jakoby řídí v nějaký módě, vždycky, ať už je to oblečení, elektronika, nábytek, architektura, všechno a vlastně to udává vždycky nějaká móda, takže pokud ta móda teď je prostě takováhle, tak si myslím, že to klidně může mít spojitost i s tím tancem, že to má vliv na to, že najednou i v tanci je zase důležitá ta extrémní štíhlost... jakože je to prostě lepší nebo že je to žádoucí“ (rozhovor Sára, #00:22:27-5#).

Mohu tedy shrnout, že za současného tanečníka se považuje ten, co studuje jak balet, tak moderní i jazzový tanec, případně i další styly tanců. Tanečník by měl být všestranný. Ideál tanečníka, který je v dnešní době podle členů skupiny nastaven a se kterým se setkávají na konzervatoři, je platný pro všechny styly tance, nejen pro balet, jak tomu bylo dříve. Zajímavé je, že si nikdo není jistý, proč to tak je a čím vším může být

současný ideál ovlivněn, přesto nikdo o ideálu nepochybuje a nepochybuje ani o tom, že vznikl na konzervatořích a tam je všem také vštěpován. Všichni cítí, že jsou na konzervatoři tlačeni ideálu se co nejvíce přiblížit. Všichni však také uvádí, že si myslí, že je to otázka hlavně České Republiky, že nemají pocit, že by to tak bylo i v zahraničí.

Celá skupina se pravidelně účastní tanečních workshopů se zahraničními lektory a většina členů skupiny byla i na tanečních stážích v zahraničí. Nutno však říci, že se vždy jednalo o tzv. taneční západ, tedy o Itálii, Francii, Belgii, Nizozemí a především o USA. Nikdo nikdy nebyl v Rusku či jiných státech bývalého sovětského bloku, odkud k nám přišel balet a baletní technika. Proto pokud hodnotíme zahraničí, máme na mysli západní země.

„... abych upřímně řekla, tak mě to přijde, že je to jenom tady u nás, že jinde ve světě to tolik neřešej. Prostě se to pěstuje na těch konzervatořích“ (rozhovor Hana, #00:01:52-8#).

Klára poukazuje na konkrétní zkušenost ze zahraničí:

„Třeba když si vezmu Joffrey Ballet School², tak tam prostě mají holky baletky nebo jako jsou zaměřený na veškerej tanec. Tam jsou prostě holky tlustý. Jsou. Jakože fakt jako jsem si říkala, no na to, že je to Joffrey ballet, tak se tam objeví fakt některá, která je prostě veliká. Jakože veliká. A je to podle mě tím, že jsou ovlivněný jakoby celým tím světem, ne jenom tím v sobě“ (rozhovor Klára, #00:17:25-4#).

Není to tak, že by tam žádný ideál nebyl, ale spíš je pro všechny důležité, jak se tanec prožije a prodá divákům, než to, jaké má tanečnické tělo. Nikdo se ideálu nesnaží za každou cenu přiblížit, všichni se spíš snaží, aby byli pohybově zdatní a tanečně i výrazově co nejschopnější. Důležité je chtít tančit a umět tanec prožívat, než to, jak tanečnické fyzicky vypadá. To ale jen pokud mluvíme o tanečních školách v zahraničí a o moderním tanci. Od baletek se i v zahraničí požaduje extrémní štíhlost, většina tanečnic se však v dnešní době věnuje spíše více druhům tance než pouze čistě baletu. Zároveň se všichni dotazovaní shodují, že pokud by se však tanečnické mělo ucházet o práci v oboru v zahraničí, tak na prvním místě sice budou taneční schopnosti, ale vzhledem k velké konkurenci je pak

² Joffrey Ballet School je taneční škola sídlící v New York City, kterou založil v roce 1953 Robert Joffrey, a ve které byla dotazovaná tanečnice na taneční stáži.

důležité i fyzické vzezření, tudíž i celková tělesná konstituce. Nestává se však, že by mezi zaměstnanými tanečnicí byla většina extrémně štíhlá až anorektická. Jsou hubení a vypracovaní, ale většina profesionálních tanečnic vypadá zdravě.

Zkoumaní tanečnic se shodli na tom, že jim více vyhovuje zahraniční pohled na věc, že je pro ně důležitější to, co tanečnic umí a jeho výraz či emoce než to, jak vypadá. Zároveň také ale přiznávají, že je lepší, když nemá tanečnic velkou nadváhu, protože pak už to není hezké na pohled a navíc je omezen v pohybu, takže toho tolik nezatančí. Ovšem mezi profesionály a lidmi studujícími tanec, se lidé s vysokou obezitou nepohybují, takže vlastně tuto otázku není třeba tolik řešit.

2. 2. 2. Konflikt ideálů

Všeobecný tělesný ideál tanečnic dokázali dotazovaní popsat naprosto přesně. Všichni se shodli i na tom, že tento ideál vzniká na konzervatořích. Zároveň se však všichni shodli na tom, že jim tento ideál ve skutečnosti nevyhovuje a že pro ně osobně existuje ideál těla tanečnic jiný. Dochází tedy k určitému konfliktu ideálů. Jedná se o ideál všeobecný, konzervatorní versus ideál vlastní, takový, který si vytvořili sami tanečnic, dle svých požadavků.

„Takže si myslím, že by určitě tanečnic měl vypadat přirozeně. Třeba štíhle, svaly to jo, ale třeba jako vychrtlý lidi nebo takhle, to si myslím, že už je moc. Prostě. Normálně přirozenej zdravěj člověk, kterej tancuje a dělá to, co ho baví“ (rozhovor Klára, #00:01:41-1#).

Všichni se shodují, že pro ně je důležité zdravé tělo, že jejich ideál je sice štíhlá postava, ale ne vyloženě vychrtlá. Dotazovaní to popisují spíše jako postavu atletickou, vysoustruženou, na které jsou vidět svaly, ale není to žádný extrém. Tělo by nemělo být extrémně štíhlé ani extrémně obézní, mělo by být především zdravé na pohled. Také se všichni shodují na tom, že je pro ně velmi důležitá energie, která z tanečnic vychází, nějaká přidaná hodnota k pouhé siluete, výraz tanečnic, ne pouze tělo jako takové.

„Všecko souvisí se vším, psychika souvisí s fyzikem, takže z toho to vychází a podle toho musí bejt vedenej i ten pohyb, aby tím pohybem bylo vyjádřený například ta emoce

nebo jiná psychická záležitost, tak aby to do toho pohybu mohlo být reflektovaný nebo zobrazený. Tanečník musí vnímat to propojení toho těla a té duše dohromady, aby byl schopnej vyjádřit to, co chce vyjádřit“ (rozhovor David, #00:00:58-9#).

Propojení duše a těla je tedy pro tanečnický osobně důležité, zároveň si však uvědomují, že konzervatoře po nich požadují něco jiného, takže se snaží přizpůsobit jakémusi ideálu, se kterým vlastně nesouhlasí a ideál, který je ten jejich a pro ně důležitý nechávají stranou, respektive podle něj jen posuzují svoje taneční vzory. Uvědomují si, že svět profesionálního tance je založen především na odosobněném těle. David si myslí, že profesionální tanečníci toto přijali tak za své, že už tanec neberou jako možnost vyjádřit emoce a předat nějakou energii, že jej berou jako čistou robotu.

„Myslím si, že to spousta tanečníků tak nemá, že k tomu přicházejí jako k robotě, což je celkově problém profesionálního tance, že ty lidi jsou odosobněný od těch věcí a choděj tam pracovat, ne jako do kolbenky, mají k tomu jiný vztah, protože dělají to, co vždycky chtěli dělat, nebo minimálně jejich rodiče chtěli, aby oni to dělali. Já to nechci generalizovat, ale působí to tak, když se člověk podívá na to jeviště, tak to tak mnohdy je, že tanec berou jen skrze tělo a zapomínají na tu duši. Není z toho cítit to spojení, pochopení, co ty lidi vlastně mají vyjadřovat“ (rozhovor David, #00:01:45-7#).

A dodává k tomu:

„... ale ono totiž samozřejmě klasické balet, takovej ten fakt klasické klasické, je taky dost odosobněnej“ (rozhovor David, #00:01:50-6#).

2. 2. 3. Tělesné sebepojetí

Tanečníci se snaží přizpůsobit se vnucovanému ideálu na konzervatoři. Mají pocit, že jen tak mohou dosáhnout lepších známek a tudíž i vyššího profesionálního ocenění. Někteří to dokonce nazývají dokonalostí.

„Myslím si, že jsou lidi, kteří jsou schopní, protože chtějí být nejlepší za každou cenu a chtějí slyšet jenom to pozitivní hodnocení a mají pocit, že třeba už jenom tohle jim chybí a pak to bude dokonalý“ (rozhovor Sára, #00:15:41-7#).

Ptala jsem se tanečníků, jestli vnímají s nástupem na konzervatoř nějakou změnu v jejich vlastním tělesném sebezpojetí. Všichni mi odpověděli jednoznačně pozitivně. Změnu jsem vnímala i já jako pozorovatel. Tanečníci se shodují, že před nástupem na konzervatoř své tělesné proporce příliš neřešili a pokud, tak jen v rámci mezí puberty, kdy se tělo přirozeně mění a člověk to sleduje. Nikdy z toho však neměli žádné zásadní problémy.

„Já si myslím, že pokud to budu brát za sebe, tak že třeba v těch nějakých patnácti se ti to tělo mění a začneš to víc vnímat a já třeba, když ještě než jsem nastoupila na tu konzervatoř, tak to bylo takový jako..jsem holka že jo, takže jako no nejsem nic moc, ale jsou to takový ty holčičí řeči, že to si řekne asi každá holka občas, že se jí na sobě něco nelíbí a že by to teda mohla nějak změnit..aby to bylo lepší, ale vlastně s tím nástupem na tu konzervatoř, je to asi třeba poslední rok, rok a půl, kdy jsem začla pocítovat tu změnu, sama na sobě, že vlastně už tohleto řeším jako sama na, sobě, už ne právě z toho hlediska jakože sem tam občas se necejtím, ale jakože už to opravdu řeším častěji a víc na to myslím“ (rozhovor Sára, #00:07:28-8#).

Klára dodává:

„Když jsem byla já mladší, tak to ještě se podle mě ani v médiích neprobíraly postavy. Nebo nezaregistrovala jsem to. Takže jakoby první jako takový ten popud byl až na tý konzervatoři“ (rozhovor Klára, #00:04:00-7#).

S nástupem na konzervatoř se tanečníci snaží vyhovět požadavkům profesorů a začnou své tělo více sledovat a měnit. U každého to probíhalo jinak rychle. Někteří se snažili hned přizpůsobit, jiní chvilku vzdorovali a začínají se přizpůsobovat až třeba po roce na konzervatoři. Ve výsledku se však po třech letech studia na konzervatoři snaží všichni dosahovat ideálu stanoveného konzervatoři. Například pro Kláru to mělo oproti Sáře největší vliv hned ze začátku studia.

„Třeba pro mě to mělo největší vliv ten první rok. Hrozně velké vliv. A teď už si myslím, že si na tom zakládám sama. Protože teď už to podle mě tolik neopakují jako na začátku roku. Ale teď s tím přijdou vždycky v tu nejhorší dobu jako, když jsou zkoušky a

takhle. Takže si myslím, že jakoby začali jakoby rozjeli tohleto šíleně oni a teď si já na tom spíš zakládám a přidávám si“ (rozhovor Klára, #00:06:36-5#).

Paradoxní na této situaci je to, že všichni přiznávají, že jsou štíhlejší a vypracovanější než kdy předtím byli, přesto však pod tlakem způsobovaným prostředím a profesory na konzervatoři a postupem času i uměleckou vedoucí souboru, řeší svou tělesnou konstituci o dost více než dříve. Tanečnice to přisuzují horší psychice a sebedůvěře, která klesá spolu s každou nepříjemnou a ponižující poznámkou profesorů na konzervatoři.

„... nebo jako, že bych měla bejt hubenější, abych byla ten ideál, kterej oni chtějí na tý konzervatoři, přitom na druhou stranu, když se pak jako zamyslím v reálným životě, mimo to tancování, tak si upřímně můžu říct..nejsi tlustá..koukni se okolo sebe. Jedu v autobuse a vidím holku, který je čtrnáct a je třikrát taková jako já a myslím si že, teď nechci vypadat nějak namyšleně, ale ani kluci si myslím o mě nemyslí, že bych byla tlustá, že bych musela hubnout. Naopak vlastně paradoxně i jak jsem říkala, co jsem řešila v těch patnácti, tak od tý doby jsem fakt jako zhubla, protože to bylo takový to období, že se ta holka nejdřív oplácá, pak ještě povyroste a ono to zase spadne, takže paradoxně jsem vlastně hubenější než v těch patnácti, ale řeším to víc“ (rozhovor Sára, #00:08:42-9#).

Klára k tomu říká:

„Přesto jakoby objektivně třeba, když se prostě zajdeš do společnosti, tak je, jako jiný společnosti než je ta taneční, tak prostě asi ty lidi z tý naší taneční skupiny budou vypadat štíhlejší většinou než kdokoli jiný a než spousta jiných lidí, který to vůbec takhle neřešej, přestože je na ně jakoby tlak tý společnosti. Jakože jsou třeba holky, který jsou hubený, ale třeba ty jsi hubenější. Ale oni prostě vědí, že jsou hubený a neřešej to a nehlídaj se. A prostě si řeknou, fajn. Cejtím se dobře. Jsem prostě dostatečně hubená jako, ale prostě my to stejně prostě řešíme, přestože vlastně k tomu ideálu jakoby, si myslím já, že se hodně lidí jako blíží“ (rozhovor Klára, #00:11:45-9#).

A ještě dodává:

„Já nevím. Já si nepřipadám, jako, když přijdu do společnosti, že jsem mnohem hubenější než ostatní lidi. Je to možná i tím, že. No necejtím se tak, podle mě, že se jakoby

scházím s lidma, který jsou asi buď od přírody hubenější, nebo je vidím já tak hubenější“ (rozhovor Klára, #00:12:18-1#).

Zkoumaní tanečníci tedy přiznávají, že vidí, že všichni ve skupině jsou hubení, ale pokud jde o ně samotné, ztrácejí objektivní náhled na svou postavu. Některým se daří ho občas získávat v jiné společnosti. Říkají, že to, že se schází i s jinými lidmi, nejen s tanečnicí souboru a konzervatoře, tak jsou schopni si občas uvědomit, že jsou vlastně štíhlí a nepotřebují svou postavu nijak řešit.

„A myslím si, že protože jsem měla dobrou partu ve škole, na gymplu, a scházím se s nima dál a i teď na tý vejšce jsem potkala jako docela dost dobrých lidí, tak jakoby žiju i v tom jiným světě trošku, a že tam mám zase ten pohled jako opačnej, jo? Že tam mám právě jako spolužačky, který jsou mnohem tlustší než já a taky bych o nich asi neřekla, že jsou tlustý. Takže proto pak mám to srovnání, že jsem říkala, že někdy si fakt přijdu tlustá a cejtím se tak a pak si někdy řeknu: Ježíš, prober se! Vůbec to tak není! Protože mám to, to je to srovnání těch dvou světů“ (rozhovor Sára, #00:12:56-5#).

Názor na ostatní členy souboru mají však všichni jasný.

„Tady nikdo není prostě tlustej! Nikdo! A přesto se to řeší. A to mi přijde strašnej paradox a říkám si: Panebože, vždyť my už nejsme normální!“ (rozhovor Sára, #00:12:01-4#)

2. 2. 4. Poruchy příjmu potravy

Dotazovaní tanečníci se shodli, že přístup konzervatoře a snaha tanečniců dosáhnout tělesného ideálu, který jim konzervatoř předkládá, může vést až k poruchám příjmu potravy. Tanečníci vnímají, že je to aktuální problém i ve zkoumané skupině. Málokdo však věří tomu, že by on sám mohl mít problém.

„Nevěřím tomu, že by ze mě někdy byla anorektička. Zase nemám vůli na to, abych nejedla a nedala si to a to a řekla si... od čtyř odpoledne vlastně nic nejím, nebo takovýhle věci, to jako si myslím, že to nedokážu, na to mám to jídlo moc ráda, ale prostě paradoxně na to, že jsem prostě hubenější, tak se tím prostě zabývám víc a vlastně mě to jako štvě,

protože si říkám proč? Jako nemám potřebu..jsou holky, který vypadaj daleko hůř než já“ (rozhovor Sára, #00:09:25-8#).

Na druhou stranu Sára také říká:

„... a už poslední dobou, třeba poslední tři, čtyři měsíce, už mi to opravdu jako trošku leze na mozek a říkám si, že už je to taková jako nemoc“ (rozhovor Sára, #00:08:54-5#).

Tanečníci si uvědomují, že mají nabouranou psychiku a že své tělo, tělesnou váhu a potažmo i jídlo řeší přespříliš.

„No neříkám, že bych třeba držela nějaký diety nebo něco. Ale prostě je tam furt to, že se člověk ohlíží za tou váhou, kouká do toho zrcadla. No ale pro zbytek lidí si myslím, že to mohlo třeba jako hodně ovlivnit. Jakože i třeba pořád. Jo že pořád si hlídaj to, co jedí. Kdy to jedí. Proč to jedí. Jo jako neříkám, že já to nedělám, jo. Ale spousta lidí to dělá hodně často. I si spousta věcí podle mě i zapisujou nebo se i už odpoutali od zapisování. Protože některým lidem to hodně jakoby zkazilo takovou tu psychickou stránku. Protože člověk pak se od toho nedokáže odpoutat a vlastně konverzace se točí jenom okolo toho. Vždycky“ (rozhovor Klára, #00:07:49-7#).

Přesto si většina myslí, že jsou ještě v pořádku a že se jim ani nemůže stát, že by do něčeho takového spadli. Zároveň si ale také myslí, že v souboru je více lidí, kteří už ten problém opravdu mají a jsou opravdu nemocní, trpí mentální anorexií. Klára na otázku, jestli si myslí, že by přístup konzervatoře byl schopný dohnat tanečnický až k poruchám příjmu potravy, odpověděla:

„Já vím, že mě by k tomu asi nedohnali, že bych se k tomu dohnala asi sama. Protože fakt mi teď nepřijde, že by to tak řešili. Ale myslím si, že spousta lidí by mohla, ale ne jako poruchu potravy. Že by třeba nepřijímali potravu nebo naopak až moc. Ale spíš jakoby psychickou poruchu“ (rozhovor Klára, #00:08:33-2#).

A dodává k tomu:

„Ona ta psychika je tak rozvrácená, že přestaneš jakoby vnímat. No myslím si, že i pár lidí už možná na tom tak je špatně. Jako, že už si to třeba ani sami neuvědomují a už se sami do toho vrhají“ (rozhovor Klára, #00:08:53-9#).

Tanečníci tedy vnímají, že je ve skupině problém, že je možné, že někteří trpí poruchami příjmu potravy. Přesto si však většina myslí, že oni sami to mají ještě pod kontrolou a že nemocní nikdy nebudou. Jen jediná dotazovaná se přiznala, že už má diagnostikovanou poruchu příjmu potravy.

„Občas jako, asi to určitě souvisí s těma různějma poruchama příjmu potravy. Třeba já, já mám PPP, ale už se jako nějak snažím krotit, že teď už jsem v takový fázi, že spíš jím, než nejím. Ale jako určitě asi, když člověk vidí, že se s ním zachází podle toho, jak je hubenej, tak už ho to prostě přestane bavit furt slyšet, že je tlustej nebo ať schodí ty pneumatiky a něco prostě udělá“ (rozhovor Jana, #00:01:34-2#).

Diskuse

Z výzkumu vyplývá, že prostředí konzervatoří ovlivňuje chování, stravování i tělesné sebepojetí tanečníků, kteří se snaží přizpůsobit tělesnému ideálu, se kterým jsou na konzervatoři konfrontováni. V dnešní době slovo tanečník popisuje osobnost, která ovládá různé styly tance, tedy jak balet, tak i další moderní styly. Dokonce i konzervatoř, kterou zkoumaná skupina studuje, vyučuje stejný počet hodin baletu, jako moderního tance a jako jazzového tance. Balet tvoří tedy jen třetinu vyučovaných hodin. Přesto však je dle mého názoru tělesný ideál tanečníka spíše ideál baletní. Konzervatoř požaduje, aby byly tanečnice co nejštíhlejší a nejlehčí. Což přece odpovídá romantickému ideálu baletky, jak jsem se zmínila už v teoretické části mé práce a jak tématizuje Dorota Gremlicová v knize *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století* (Gremlicová 2010, 168).

Přijde mi velmi zajímavé, že jak vyplynulo z analýzy neformálních rozhovorů, dochází k jakémusi konfliktu ideálů, že tanečníci za svůj vlastní ideál ve většině případů považují něco jiného, než co je jim předkládáno jako všeobecný ideál těla tanečníka. Ideál, který propaguje konzervatoř, se tedy blíží spíše ideálu romantické baletky. Ideál, který propagují sami tanečníci ze zkoumané skupiny je však podobnější tomu, co propagovala sama Isadora Duncanová. Je to jakýsi návrat k antickým idejím. Důležité je, aby tělo bylo zdravé, atletické, aby byl brán zřetel na jeho přirozenost a nebylo tlačeno a transformováno podle nějakých všeobecných představ. Každé tělo je jiné a každé je svým způsobem jedinečné. A co je nejdůležitější, velkou roli hraje propojení zdravého těla s duší. Skrze tělo promlouvá duše. Už to není jen shluk kroků a měnící se silueta, ale jde o vnitřní promlouvání o energii, kterou tanečník vysílá divákům. Už nejde jen o pouhé zrakové vnímání, ale o něco víc. To je to, co tanečníkům, které jsem zkoumala, přijde nejdůležitější. Je to jakási přidaná hodnota tance a také těla. Tělo promlouvá zevnitř, už není pouhou loutkou či nástrojem. Tělo má duši a duše skrze něj hovoří a vyjadřuje nespočet emocí, které předává divákům. Názor tanečníků se shoduje s názorem Hogenové: *„Tanečník se v pohybu rozpomíná na to nedané, na to, co vůbec není smyslově pochopitelné, co je naopak vlastním estesiologickým tělem naprosto nezjevitelné... Tanečník musí svým pohybem zpřítomnit to, co uniká smyslům, protože se zde jedná o něco epifanického, božského“* (Hogenová 1995, 65).

Proč se však konzervatoř vrací k původnímu baletnímu ideálu? Proč nepodporuje ideál moderního tanečníka, ale spíše se navrácí k prosté figuře a klade důležitost na siluetu a už ne tolik na energii a promlouvání duše? Odpověď na tuto otázku pěkně vyjadřuje německý malíř Haacke: *„Jsme příliš zatíženi vizuálem, pokud jde o umění, když jsme v diskusi použili slovo estetický. Jsme příliš zatíženi tím, že spojujeme dílo s tím, jak vypadá. Umění se však netýká toho, jak vypadá, nýbrž má více společného s konceptem“* (Haacke, cit. in Rezek 2010, 48).

Připadá mi, že je to opravdu tak, že na konzervatořích už příliš hledí na to, jak dílo vypadá a přestává je zajímat jakákoli přidaná hodnota. Proto, aby dílo vypadalo vizuálně dobře je nutné, aby i tanečníci splňovali nějaké vizuální normy. A jak už jsem se zmínila v teoretické části: *„Nejúčinnější jsou jejich konkretizované formy, fungující jako příklady nebo vzory“* (Hohler 1995, 60). A právě proto je pro tanečnický ze zkoumané skupiny jednodušší přiklonit se k ideálu romantické baletky, který je naprosto jednoznačně popsán, než se pokoušet stanovit ideál nový nebo přiklánět se k ideálu moderního tanečníka, který vlastně vůbec není jednoznačný. Moderní tanečník nemá přesně definováno, jak má jeho zevnějšek vypadat.

Provedený výzkum také ukázal, že tanečníci, byť s na konzervatoři nastoleným ideálem osobně nesouhlasí, přijímají ideál jako ten, jemuž je zapotřebí se přizpůsobovat a snaží se tomuto ideálu přiblížit, nejlépe sám být oním ideálem. Bohužel při honbě za ideální postavou časem ztrácejí objektivní pohled na sebe sama a nejsou schopni ohodnotit, zda se k představě blíží nebo ne. To ovšem způsobuje pocit, že onoho ideálu nelze nikdy dosáhnout. Je to nemožné. Sám sebe nebudu nikdy schopen vnímat jako ideálního. Podle mě to hodně souvisí s tím, že profesori na konzervatoři nejsou schopni studentům podat pozitivní zpětnou vazbu. Studenti se tak honí za dosažením něčeho, co jim nikdy nebude uznáno, i pokud by toho dosáhli. Prostředí konzervatoře a jeho profesori mají na tanečnický a jejich vnímání vlastního těla tak silný vliv, že tanečníci už přestávají poslouchat sami sebe, přestávají věřit tomu, co sami vidí, a věří jen posudkům profesorů. Věří jim tak silně, že jsou dokonce schopni ve špatných zrcadlech uvěřit tomu obrazu, který je pro ně nelichotivý spíše než tomu, který vypadá podle nich dobře. Psychika tanečnicků je tak rozpolcená, že nejsou schopni se cítit dobře a nechají se stále snáze manipulovat názory profesorů. *„Tělesné schéma jako vlastní povědomost o tvaru a*

funkci vlastního těla, každý člověk má vnitřní sebenazírání, vnímání vlastního těla. Tělesné schéma nemusí korespondovat s realitou, v pojetí vlastního těla nemusí být zakotvena jeho případná odlišnost, nedokonalost či funkčnost. To znamená: myslím-li na své tělo a projektuji-li svým vnitřním zrakem jeho aktivitu, mohu vidět své tělo jako bezvadné, bez odlišností. To se následně promítá v životních cílech a motivech usilování“ (Novosad 2011, 25).

V případě tanečnicků je to přesně naopak. Zkoumaní tanečníci vnímají na svém těle vady a odlišnosti, které ani nemají. Vnímají své tělo jako nedokonalé, protože je jim tak předkládáno někým jiným. Jejich smyšlené nedokonalosti by se podle mne dalo vnímat jako jakési tělesné postižení. *„U jedinců tělesným postižením a vzhledovou či pohybovou odlišností je zřejmá každodenní konfrontace mezi osobním tělesným schématem a realitou“ (Novosad 2011, 26).* V našem případě jde o smyšlené tělesné vady a realitou je to, co tvrdí profesori na konzervatoři. Stouto rádoby „realitou“ jsou tanečníci konfrontováni dennodenně a proto má silný vliv na jejich osobní tělesné schéma, na jejich vlastní tělesné sebezpojetí. Názor na své tělo mění v závislosti na zkušenostech. Nové zkušenosti vytváří právě konfrontace s novou „realitou“. Proto před nástupem na konzervatoř své tělesné vzezření tolik neřešili. Šlo o jinou zkušenost. Jak píše Sacks : *„Obraz těla je dynamický, tvárný, není něčím, co by bylo a priori v mozku zakódováno, nýbrž proces neustále se přizpůsobující zkušenostem“ (Sacks, cit. in Novosad 2011, 26).*

Společnost, ve které se člověk pohybuje, vytváří určité představy, jak by vztahy, prostory, věci i těla měly vypadat. V tomto případě společnost konzervatoře vytváří představu, jak by měl tanečník vypadat. Společnost však také své členy tlačí k dodržování norem a dosahování oněch představ. Existují různé techniky, kterými se s tím člověk vyrovnává. Jednou z definovaných technik je Foucaultova „sociální technika“ ovlivňující tělo. *„Foucault měl na mysli to, že své tělo v dnešní době sami spoluvytváříme. Sociální technikou je jakýkoli pravidelný zásah do pravidelného fungování našeho těla, jenž si klade za cíl je změnit. Jako příklad uveďme „držení diety“, které je tak významnou součástí mentální anorexie“ (Giddens 1999, 139).* Tuto techniku využívají tanečníci zkoumané skupiny. Právě držením diet se snaží změnit své tělo na ideální, dle požadavků konzervatoře. Bohužel, jak ukázal výzkum, tato technika opravdu vede až poruchám příjmu potravy.

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se věnovala problematice tělesného ideálu tanečníka a jeho vlivy na tělo tanečníků. V době od října 2010 do října 2012 jsem prováděla kvalitativní antropologický výzkum v prostředí, kde tanečníci tanec studují, tedy v prostředí konzervatoře a tanečního studia. Mé zkoumání bylo vedeno snahou zodpovědět stanovené výzkumné otázky. Závěrem bych ráda shrnula odpovědi na tyto výzkumné otázky.

První otázka zněla: Jaká je obecná představa ideálního těla tanečníka? Z výsledků výzkumu vyplývá, že obecná představa ideálního těla tanečníka je extrémně štíhlá, křehká a lehká postava. Tento ideál lze přirovnat k ideálu romantické baletky, jak jej popisuje Dorota Gremlíková v knize *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století* (Gremlíková 2010, 168). Podle zkoumaných tanečníků vzniká tento ideál na tanečních konzervatořích u nás v České Republice. Tanečníci si nemyslí, že by tomu tak bylo i v zahraničí. Tento ideál je podle dotazovaných tanečníků ovlivněn jak historickým vývojem tělesného ideálu tanečníka, tak současným všeobecným tělesným ideálem, kterým mají být dle dotazovaných extrémně štíhlé modelky.

Druhá výzkumná otázka byla: Jak je tato představa vnímána mezi tanečníky studujícími na konzervatoři? Tanečníci se s představou neztotožňují. Většina dotazovaných a sledovaných tanečníků má vlastní představu ideálního těla tanečníka odlišnou od té všeobecné. Někteří dokonce tvrdí, že se jim to až velmi nelíbí. Všichni zkoumaní se shodují na tom, že je pro ně mnohem důležitější to, aby tanečník prezentoval zdravé tělo a ne extrémní štíhlost, a také to, aby z tanečníka promlouvala duše. Pro všechny je velmi důležitá energie, kterou je schopen tanečník předat divákům skrze výraz, tělesná silueta je podružná.

Třetí výzkumná otázka se ptá: Jaký vliv má tato představa na těla tanečníků studujících na konzervatoři? Z rozhovorů a zúčastněného pozorování vyplývá, že tato neobecná představa ideálního těla tanečníka je tanečníků v prostředí konzervatoře silně vnucována a je po nich požadováno, aby se jí přizpůsobili. Tanečníci pod tlakem prostředí, profesorů a dalších faktorů přijímají tento koncept a snaží se ideálu přizpůsobit. Snaží se tedy změnit své tělo tak, aby vyhovovalo právě této představě. Většina tak činí držním

diet či hlídáním se v jídle. U všech tanečnicků se silně změnilo vnímání vlastního těla. Tanečníci ztratili objektivní názor na to, jak vypadají a věří tomu, že mají nadváhu, přestože ji objektivně nemají. Všichni tanečníci přiznávají, že mají nábouřanou psychiku a řeší svou tělesnou konstituci mnohem více než před nástupem na konzervatoř. Uvědomují si, že to může vést až k nemoci, ale téměř nikdo si nepřiznává, že by se problém týkal přímo jeho, problém vidí spíš u ostatních tanečnicků skupina. Jedna dotazovaná tanečnice se přiznala, že trpí poruchou příjmu potravy.

Seznam použité literatury a internetových zdrojů:

Giddens, Anthony 1999. *Sociologie*, Praha, Argo.

Velký sociologický slovník 1996. Praha, Karolinum.

Jebavá, Jana 1995. Lidské tělo a gesto jako estetické kategorie in Gajda, Vojtěch; Hogenová, Anna; *Sborník příspěvků semináře Problematika pohybu a těla*, Ostrava, Katedra tělesné výchovy PdF OU, 62 - 63.

Hohler, Vilém 1995. Úvahy o estetice lidského těla FTVS UK in Gajda, Vojtěch; Hogenová, Anna; *Sborník příspěvků semináře Problematika pohybu a těla*, Ostrava, Katedra tělesné výchovy PdF OU, 54 – 61.

Grebeníčková, Růžena 1997. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*, Praha, Prostor.

Tyrš, Miroslav 1894. *Úvahy a řeči Dr. Miroslava Tyrše*. [I, Povšechné úvahy o věci sokolské, (ed. Josef Scheiner)]. V Praze: Nákladem tělocvičné jednoty Sokol.

Martínková, Irena 2010. *Jak rozumět kalokagathii?*, Praha, Fakulta tělesné výchovy a sportu, Univerzita Karlova. Dostupné z <http://www.telesnakultura.upol.cz/index.php/telesnakultura/article/viewFile/85/161> (naposledy navštíveno 27. 6. 2013).

Gremlicová, Dorota 2005. Heslo *Isadora Duncan*, Český hudební slovník. Centrum hudební lexikografie, Brno, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Dostupné z http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1001662 (naposledy navštíveno 27. 6. 2013).

Uchalová, Eva 2010, „Rozkvet ženského šněrovačnického umění“ in Petrasová, Taťána; Machalíková, Pavla; *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*, Praha, Academia, 108 – 118.

Heczková, Libuše 2010. Tělo v pohybu. Národní sokolské tělo od daltonismu k rytmice in Petrasová, Taťána; Machalíková, Pavla; *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*, Praha, Academia, 157 – 167.

Gremlíková, Dorota 2010; Tělo, nebo sen? Romantický tanec 19. století in Petrasová, Taťána; Machalíková, Pavla; *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*, Praha, Academia, 168 – 175.

Hohler, Vilém. 1981.; *Tělesná a estetická výchova*, Praha, Univerzita Karlova.

Hohler, Vilém. 1977. *Vzájemné vztahy mezi tělesnou a obecnou kulturou: Určeno pro posl. fak. tělesné výchovy a sportu*, Praha, SPN.

Hohler, Vilém 1981. *Estetická norma sociální regulativ estetických vztahů v tělesné kultuře*, Praha, Univerzita Karlova.

Hohler, Vilém 1989. *Sport v umění*, Praha, Olympia / Spartakus.

Hendl, Jan 2005. *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*, Praha, Portál.

Novosad, Libor 2011. *Tělesné postižení jako fenomén i životní realita*, Praha, Portál.

Barotková, Michaela. 2008. *Reflexe vlivu diskursů na tělo profesionálního tanečníka* – nepublikovaná bakalářská práce, Praha, FHS UK.

Mikhailov, Vitalij; Raschka, Christoph 2010. Anthropometrical and sport constitutional comparison of male and female, ballroom- and latin- dancers with regard to different performance levels. *Papers on Anthropology* 19, 258n.