

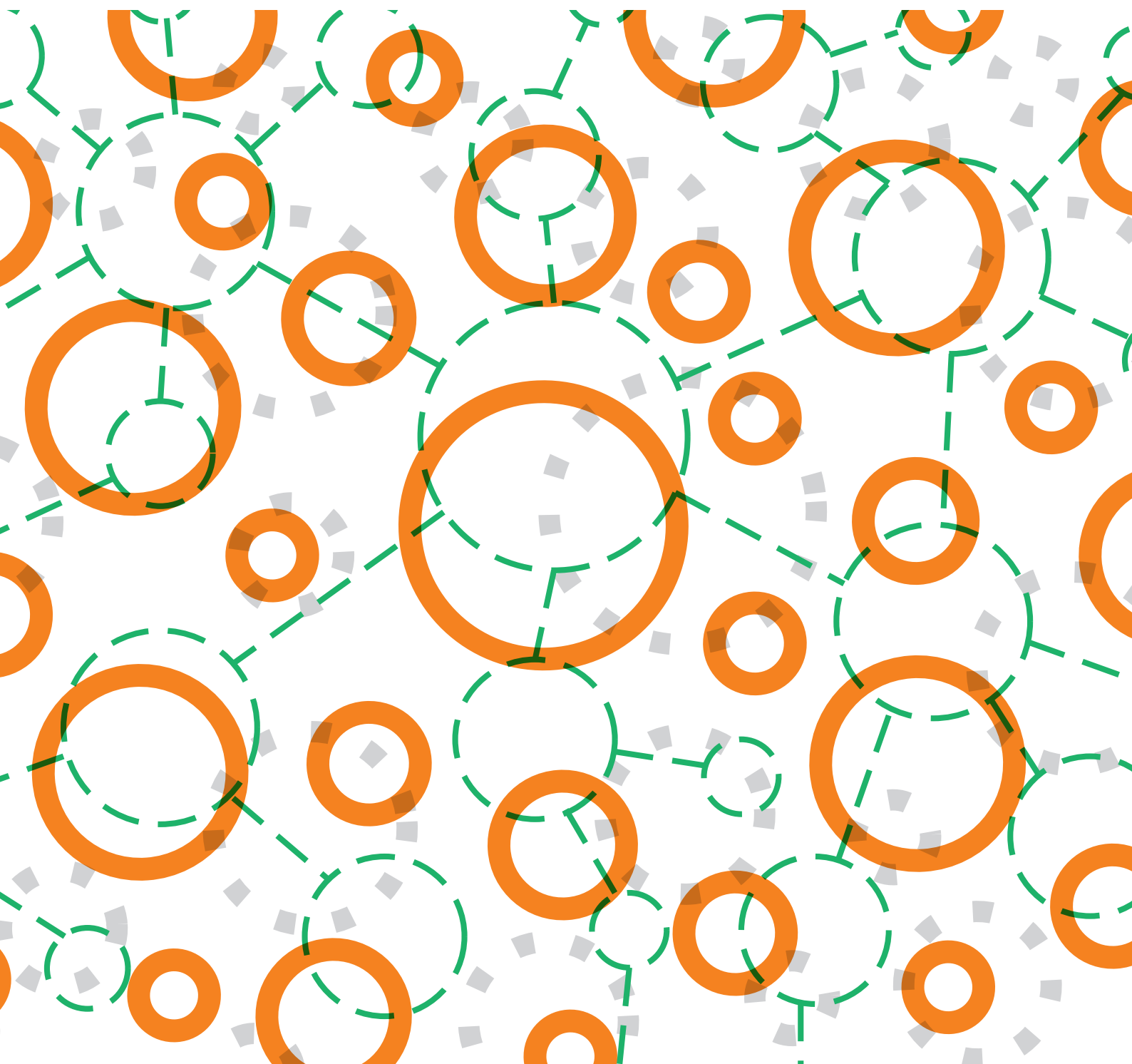
# Český tanec v datech



2022

## TANEČNÍ KARIÉRY – KONTEXTY A PŘÍKLADY

Jana Bohutínská, Jana Návratová, Roman Vašek





# Český tanec v datech

9/ TANEČNÍ KARIÉRY –  
KONTEXTY A PŘÍKLADY

**Jana Bohutínská, Jana Návrátová,  
Roman Vašek**

© Jana Bohutínská, Jana Návrátová, Roman Vašek

Recenzovala

MgA. Mgr. Daniela Machová, Ph.D.

© Institut umění – Divadelní ústav, 2022

ISBN 978-80-7008-465-6

ISSN 2570-8384

# Obsah

Ediční poznámka	4
<hr/>	
<b>KONTEXTY</b>	<b>5</b>
<b>Proměna podmínek pro formování taneční kariéry v ČR</b>	7
– Roman Vašek	
<b>Cesty k udržitelnosti taneční kariéry ve světovém kontextu</b>	13
– Jana Návrátová	
<b>Kariéra a/nebo život. Esej o talentu, tanci a dilematech</b>	19
– Jana Bohutínská	
<hr/>	
<b>PŘÍKLADY</b>	<b>25</b>
Petra Hauerová – Somatika v tanci i ve vzdělávání	27
Andrea Helander Kramešová – Čtyři různé baletní zkušenosti	33
Lucie Holánková – Místo baletního sálu dortové studio	40
Veronika Knytlová – Organické spojení tance a pedagogiky	49
Michaela Krajčová – Tělo a tanec ve třech etapách: street dance, balet, fitness	54
Milan Odstrčil – Jak se stal z divokého tanečníka Dřevous	59
Tereza Ondrová – O cestě mimo komfort a předsudky	64
Andrea Opavská – Tanec a pedagogika, dvě souběžné cesty	70
Halka Třešňáková – Fyzické divadlo a proměny těla	74
Patrick Ulman – Z hornické rodiny k baletu a hip hopu	78
Martin Žák – Od tanečníka k realitnímu makléři	85
Literatura a prameny	90
Summary	92

## Ediční poznámka

V rámci edice *Český tanec v datech* předkládáme publikaci, jež se tentokrát věnuje tanečnicím a tanečnickům, tedy těm, kteří nástrojem svého těla realizují taneční a pohybové umění v České republice. Zaměřujeme se na jejich kariéru, a to formou zevrubných rozhovorů, abychom rozšířili pohled na obecně známá specifika jejich tvorby. K těm hlavním řadíme především limitaci věkem, extrémní fyzickou a psychickou náročnost, vysoké riziko úrazů. V rozhovorech, které jsme v některých případech začali vést v době před covidovou pandemií, vyvstávají další subtilnější témata v návaznosti na individuální příběhy umělkyň a umělců.

Hlavním metodickým principem vedení rozhovorů, které v publikaci řadíme abecedně podle příjmení umělkyň a umělců, byla otevřenost k tomu, co respondentka či respondent považovali za důležité sdělit. Ačkoli postupujeme biograficky, sledujeme jednotlivé fáze kariéry a jejich zlomy, výpovědi neměstnáme do žádných šablon. Ani to není možné. Každý/á vyšel/a z jiného prostředí, absolvovali jiné školy, formovali je jiní učitelé a mentoři. Jedenáct umělkyň a umělců z různých žánrů a oborů české taneční a pohybové scény, pro něž tanec/pohyb je – nebo byl – hlavní profesí, má pokaždé jiná kariérní východiska, do jejich životů zasáhly jiné politické a společenské události, jejich působení je teritoriálně rozmanité. Nelze tedy závěry srovnávat a jakkoli paušalizovat. V jednotlivých rozhovorech se odráží i to, jak tito aktéři vnímají profesní prostředí z hlediska umělecké úrovně, sociálních podmínek, pracovních příležitostí, včetně vlivu osobností, které v oblasti české taneční scény působily a působí. Primárně šlo o subjektivní reflexi vlastního profesního osudu. V případě, že jsme odhalili nějakou nesrovnalost s fakty, jsme údaje před autorizací opravili. Vyhrazuje i určitou „licenci“ či toleranci k nepřesnostem v paměti respondentek a respondentů.

S některými respondentkami či respondenty mají autoři rozhovorů bližší vztah, a proto si v nich tykají.

Původně jsme hovořili se čtrnácti respondenty. Ne ve všech případech jsme se nakonec dostali až k finálně autorizovanému textu. Těm, kteří svolili a svůj profesní příběh umožnili zařadit do této publikace, děkujeme a věříme, že přispějí k pochopení a uznání specifík náročné profese.

Z rozhovorů, které vypovídají o rozmanitosti tanečních kariér a jejich individuálním průběhu, vyplynulo několik témat, nad nimiž se zamýšlí v eseji „o talentu, tanci a dilematech“ Jana Bohutínská. Podrobně objasňuje metodiku výzkumných rozhovorů a také komentuje klíčové situace kariérních příběhů v souvislosti se stávajícími vzdělávacími a pracovněprávními podmínkami. Věnuje také pozornost křehkému procesu změny, kterým tanečnice a tanečníci procházejí na konci kariéry.

Úvodní studie Romana Vaška rámuje téma taneční kariéry historickým exkurzem. Po roce 1989 se dramaticky změnila situace ve všech tanečních a pohybových žánrech. Roman Vašek upozorňuje na vstup zahraničních tanečnicků do českých tanečních souborů, na vznik nezávislé scény i na nové možnosti podnikání v tanci. To všechno zamíchalo profesními kartami a mělo velký dopad na průběhy kariér českých tanečnic a tanečnicků.

Zahraníční perspektivu k tomuto tématu přináší text Jany Návrátové, který informuje o příkladech dobré praxe tzv. transition center, která mají v některých zemích poměrně dlouhou tradici a jejichž agenda je pro české prostředí stále inspirující.

Jsme si vědomi, že se tato publikace poněkud vymyká z přehledového, kvantifikačního a mapovacího rázu edice *Český tanec v datech*. Nicméně jsme jako editoři přesvědčeni, že kvalitativní pohled na umělecké kariéry prohlubuje i rozšiřuje pochopení mapy profesionálního tance v České republice, a to o nejdůležitější složku – o přímé zkušenosti umělkyň a umělců.

# KONTEXTY





# Proměna podmínek pro formování taneční kariéry v ČR

Roman Vašek

Za uplynulé půlstoletí se podmínky pro formování taneční kariéry radikálně proměnily. Paleta českého tance a pohybového umění nabyla na rozmanitosti a pestrosti; změnily se její infrastruktura i kvalita. A značným posunem prošli i tanečníci, performeři, obecně, byť nehezky řečeno, pohyboví umělci. Nejen pokud bychom zkoumali jejich obvyklý profil v taneční profesi s ohledem na věk či vzdělání, ale také v tom, jak jejich umělecká kariéra probíhá, jak ji vnímají, jak uvažují o případné „potaneční“ budoucnosti.

Před rokem 1989 pracovalo nejvíce tanečníků v baletních souborech: v osmdesátých letech na území dnešní České republiky kolem pěti stovek. V desítkách se počítali tanečníci lidového tance, v nižších desítkách umělci pracující v pantomimických souborech, černém divadle nebo varietních a barových programech.<sup>1</sup> Omezenou škálu možností uplatnění tanečníků a „pohybových umělců“ doplňovalo ještě několik solitérů formálně spadajících pod některou z československých agentur. Realizovat taneční kariéru coby nezávislý umělec v pravém slova smyslu však nešlo. Aby umělci-profesionálové mohli pracovat samostatně, museli projít schvalovacím řízením, na jehož úspěšnost měly vliv i jejich politické postoje.<sup>2</sup> Alternativní taneční a pohybové formy se na profesionální bázi provozovat nemohly nebo jen velmi omezeně. Pracovalo ale několik výrazných amatérských či poloprofesionálních skupin nebo osobností-solitérů,<sup>3</sup> k nimž se později vztahovala některá uskupení současného tance formující se v devadesátých letech nebo nově vzniklá Konzervatoř Duncan centre.

Významná část tanečníků baletu prožila svou uměleckou kariéru v jediném souboru. Ještě zkraje osmdesátých let v baletních souborech jen mírně převládali absolventi tanečních konzervatoří (zhruba 60 %), a noví absolventi tak zpravidla neměli problém najít v baletu zaměstnání. Konkurence byla minimální, ta zahraniční kvůli málo propustným (a na západ nepropustným) hranicím skoro žádná. Odborníci poukazovali na nedostatek kvalitních tanečníků (zejména v menších regionálních souborech), na nefungující generační obměnu.<sup>4</sup> Věkový průměr v některých souborech, a opět zejména těch menších, se blížil ke čtyřiceti letům.<sup>5</sup> Ke konzervaci stavu přispívaly i sociální jistoty, které podporovaly u tanečníků snahu vykonávat profesi dlouhodobě bez ohledu na fyzické síly, zdraví a výkonnost. Sólisté baletu a artisté mohli jít do důchodu za výsluhu let po dvaceti letech praxe, členové baletních sborů po dvaceti dvou letech; mimové měli tento nárok po dvaceti pěti letech praxe.<sup>6</sup>

## Nové podmínky, nové možnosti

Po pádu komunistického režimu a změně legislativy se v devadesátých letech významně rozšířily možnosti pro taneční uplatnění. V roce 1990 byl vydán zákon o sdružování občanů,<sup>7</sup> který umožnil zakládat organizace různých právních forem – občanská sdružení, spolky, odborové organizace aj. Rovněž bylo umožněno svobodné podnikání. Díky tomu vznikají první soukromé subjekty zaměřené na tanec a pohybové divadlo. V devadesátých letech se

<sup>1</sup> Viz publikace o baletu, lidovém tanci nebo černém divadle vycházející v rámci edice *Český tanec v datech*.

<sup>2</sup> Významnou roli v tomto hrála v období normalizace krajská kulturní střediska (k nejvýznamnějším patřilo Pražské kulturní středisko). Pořádala tzv. requalifikační zkoušky, jež byly často záminkou, aby „politickým smýšlením nevyhovující umělci“ nemohli vykonávat svou činnost na profesionální bázi.

<sup>3</sup> Připomeňme soubor Křesadlo založený Václavem Martincem, nástupnické Studio pohybového divadla, aktivity Niny Vangeli, v osmdesátých letech zprvu amatérské kořeny Baletní jednotky Křeč, pantomimický soubor Vladimíra Guta B. B. DUC, aktivity mima a klauna Jiřího Reidingera aj.

<sup>4</sup> VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977. Roč. 15, č. 7, s. 10–11. VAŠUT, Vladimír. Suchá řeč čísel. *Taneční listy*. 1981. Roč. 19, č. 5, s. 11–14.

<sup>5</sup> Dle průzkumu Vladimíra Vašuta v roce 1980 dokonce v některých souborech v kategorii sólistů průměrný věk překročil čtyřicetku (balet Hudebního divadla Karlín 40,4 roku, balet v Ústí nad Labem 40,2 roku, Liberci 42 let, Plzeň 43,5 roku, Českých Budějovicích 43 let a Opavě dokonce 44 let) – VAŠUT, Vladimír. Suchá řeč čísel. *Taneční listy*. 1981. Roč. 19, č. 5, s. 11–14. Problém se ale týkal i početného baletu pražského Národního divadla, jak se kriticky poukazovalo v interním materiálu *Ideově umělecký program Národního divadla a koncepce jeho uměleckých souborů do roku 1983*. Mimo jiné kritizoval nepřiměřeně vysoký průměrný věk v souboru, který činil 36 let – převzato z: VAŠUT, Vladimír. K dopisu soudruha Kúry... *Taneční listy*. 1976. Roč. 14, č. 7, s. 18.

<sup>6</sup> Poslední definování důchodu za výsluhu let viz zákon o sociálním zabezpečení č. 140/1994 Sb.

<sup>7</sup> Zákon č. 83/1990 Sb.

formuje proud tzv. současného tance, vznikají první komerční taneční projekty.<sup>8</sup> Některé taneční soubory přicházejí o své dříve povinné zřizovatele – například Pražský komorní balet, Československý státní soubor písní a tanců, respektive Český soubor písní a tanců, Černé divadlo Jiřího Srnce aj. Síť sestávající ze subjektů zaměřených na tanec, pantomimu a pohybové divadlo prochází postupnou transformací. Přibývá nových pracovních příležitostí ve vznikajících nezávislých souborech nebo komerčních projektech, na druhou stranu ubývá pracovních míst ve zřizovaných divadlech a souborech. Některé – i velmi početné – soubory zkraje devadesátých let zanikají, například Balet Československé televize,<sup>9</sup> Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého,<sup>10</sup> většina „služebných souborů“: balet Městských divadel pražských,<sup>11</sup> balet Krušnohorského divadla v Teplicích,<sup>12</sup> operní balet Státního divadla v Brně.<sup>13</sup> Balet Hudebního divadla v Karlíně prochází postupným zmenšováním a následně se transformuje na externí těleso.<sup>14</sup> Soubory s vlastním baletním repertoárem procházejí výraznou „zeštíhlovací kúrou“. Transformaci po několika problematických letech v soukromém vlastnictví nakonec neustál a zanikl onehdy početný Československý státní soubor písní a tanců.<sup>15</sup> Úhrnem tak během devadesátých let zaniklo v těchto souborech bezmála 200 pracovních míst, tedy zhruba třetina.

Hned v první polovině devadesátých let je narušeno zažitě povědomí, že práce v tanci je poměrně stálá a její získání v případě vhodné kvalifikace takřka jisté. V půli devadesátých let zaniká i jedna z hlavních jistot – s účinností od 1. ledna 1996 byla zrušena možnost odchodu do důchodu za výsluhu let,<sup>16</sup> a tanečníci tak mohli odcházet do důchodu za stejných podmínek jako pracovníci ve většině jiných profesí, a to přesto, že v některých odvětvích byly sociální výhody s ohledem na rizika a potřebnost profese zachovány (horníci, policisté, vojáci z povolání).

Ztráta někdejších jistot v taneční profesi přicházela postupně. Dříve standardní smlouvy na dobu neurčitou procházely v baletních souborech revizí. V některých případech šlo o proces bolestný a provázely jej právní spory.<sup>17</sup> Vedení divadel a souborů se snažila – a stále snaží – přimět tanečníky, aby uzavírali termínované smlouvy, stále častěji na jeden rok, které posléze mohou prodloužit. Za uplynulé tři dekády se také změnila praxe, že zřizovaná či příspěvková divadla zaměstnávají své tanečníky na stálý pracovní poměr. Stále častěji jsou tanečníci i v těchto divadlech zaměstnáváni jako externisté. Příkladem souboru, který postupně sestával pouze z externistů, je *Laterna magika*. Některé baletní soubory tvoří kombinace stálých zaměstnanců a externistů.<sup>18</sup>

Nejistota byla od začátku přirozenou součástí fungování všech nezávislých profesionálních tanečních subjektů – ať už neziskových (či nezřizovaných), jejichž financování se obvykle významně opírá o dotace z veřejných rozpočtů (nejčastěji Ministerstva kultury ČR či velkých měst, v menší míře krajů), nebo komerčně orientovaných, závislých do značné míry na divácké poptávce.<sup>19</sup> Příznačně většina soukromých tanečních subjektů neměla dlouhého trvání. Důvodem mohlo být vyčerpání nastoupené umělecké cesty a touha po její změně, ale v drtivé většině případů stály v pozadí zániku řady tanečních subjektů ekonomické důvody. U neziskových subjektů dlouhodobě nedostatečné finanční zajištění, intenzivněji pocíťované v okamžicích, kdy umělci zakládají rodinu a musí odpovědně uvažovat o jejím hmotném zajištění, nebo po letech umělecké praxe, kdy se o peníze ucházejí opakovaně s nováčky. Do životnosti komerčních souborů se razantně promítají jak změna divácké poptávky (typicky například u černých divadel), tak i nekušenost a naivita v podnikání v této oblasti.<sup>20</sup>

**8** V roce 1990 vzniklo občanské sdružení Pražský festivalový balet, o tři roky později České baletní divadlo; následovaly další subjekty.

**9** Soubor vystupující především v zábavných pořadech Československé televize fungoval v letech 1974–1990 a měl kolem 25 členů.

**10** Soubor fungoval v letech 1943–1994 a jeho taneční složka mívala mezi 20 a 40 členy.

**11** Soubor se utvářel od šedesátých let 20. století pod vedením Josefa Konička, rozpuštěn byl v roce 1991. Měl zpravidla mezi 10 a 14 členy.

**12** Služebný baletní soubor využívaný v operetním a zpěvoherním repertoáru fungoval od padesátých let 20. století. Míval zhruba mezi 4 a 13 členy. Svou činnost ukončil se zánikem teplického zpěvoherního souboru v roce 1994.

**13** Soubor fungoval v letech 1969–1991 a míval mezi 20 a 25 členy.

**14** Zatímco v osmdesátých letech míval balet Hudebního divadla Karlín přes tři desítky tanečníků, po roce 2000 klesl počet členů tohoto souboru na dvanáct. V roce 2005 se balet formálně spojil s pěveckým sborem a po reorganizaci v roce 2006 pracovali v divadle tanečníci už pouze jako externisté a součást tzv. muzikálové company.

**15** TETUROVÁ, Jarmila – ČERNÍČKOVÁ, Kateřina. *Český tanec v datech : 7/ lidový tanec*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2021. S. 15–17.

**16** Zrušeno zákonem 55/1995 Sb. s účinností od 1. 1. 1996.

**17** V devadesátých letech proběhlo několik sporů o platnost výpovědi v pražském Národním divadle. Výjimečně se obdobné právní spory odehrály i později, ještě kolem roku 2020 například spor u ukončení pracovního poměru tanečnice Národního divadla moravskoslezského Ostrava. Soud se v těchto sporech často přiklonil k pozici propouštěného umělce, případně spor skončil kompromisním řešením.

**18** Kupříkladu v Ostravě, Liberci ad.

**19** Kořeny v oblasti baletu měly např. komerčně orientované soubory: Pražský festivalový balet, České baletní divadlo, Baletní divadlo Praha, Pražský divadelní balet a produkce pořádané agenturou Orfeus na Křižkově fontáně, proměnlivé uskupení provozující baletní představení v Divadle Hybernia, soubor Ballet Hommes Fatals aj.

**20** Příkladem může být České baletní divadlo a jiné projekty, pod nimiž byla podepsána někdejší baletka Jana Kúrová.

## Konkurence a rizika

Nutnost obstát v konkurenčním prostředí, přesvědčit o svých přednostech na úkor jiných – samozřejmost, která po změně společenské situace zkraje devadesátých let nabyla na významu. V taneční profesi to platí dvojnásob.

Jak už bylo uvedeno, v devadesátých letech ubyla ve zřizovaných institucích zhruba třetina pracovních míst pro tanečníky. Zároveň se měnila situace s příchodem mladých kvalifikovaných umělců. I díky vzniku nových konzervatoří – ať už zřizovaných městem se zaměřením na současný tanec (Konzervatoř Duncan centre), nebo soukromých (Taneční centrum Praha, 1. soukromá taneční konzervatoř Praha, resp. Taneční konzervatoř Ivo Váni Psoty, která se později transformovala a stala se součástí Pražské taneční konzervatoře a Střední odborné školy). Obstát u konkurzů do baletních souborů bylo stále obtížnější, a to i vzhledem k proměně požadavků na taneční praxi, kde byly s ohledem na měnící se repertoár požadovány stále větší univerzálnost a flexibilita. Absolvování konzervatorního, nebo v případě zahraničního umělce pak jiného srovnatelného vzdělání v oblasti baletu bylo takřka podmínkou. Přirozenou součástí rozvoje taneční kariéry se stalo další a průběžné vzdělávání, ať už absolvováním workshopů v České republice, nebo v zahraničí, anebo na denní bázi v některých baletních a tanečních souborech prostřednictvím obměňovaného a díky tomu inovovaného vedení tréninků externími pedagogy. Pro získávání znalostí a zkušeností bylo důležité otevření hranic a možnost využití různých podpůrných programů, jakými jsou například projekt Erasmus<sup>21</sup> či jiné dotační programy podporující vzdělávání v zahraničí.

Konkurenční prostředí zejména v baletu sílilo i díky snazším možnostem zaměstnávat cizince. V devadesátých letech přišla do České republiky řada tanečníků ze zemí bývalého Sovětského svazu, z nichž mnozí se prosadili na přední pozice v baletních souborech.<sup>22</sup> Už tato první vlna znamenala pro český balet kvalitativní injekci a pro české tanečníky nutnost poměřit se se zvyšující se konkurencí. Další významná vlna kvalitní taneční konkurence ze zahraničí přišla po roce 2004, kdy Česká republika vstoupila do Evropské unie, resp. po roce 2007, kdy se Česká republika stala součástí schengenského prostoru; oboje vedlo k propojení pracovního trhu a odstranění bariér pro zaměstnávání cizinců z většiny evropských zemí.<sup>23</sup> Zatímco příchod tanečníků ze zemí bývalého Sovětského svazu v devadesátých letech byl často motivován ekonomickými důvody (připomeňme, že v té době procházely Ukrajina, Rusko a další postsovětské země těžkou hospodářskou krizí), tanečníci, kteří přicházeli do České republiky po roce 2000, už většinou šli za repertoárem, případně atmosférou divadla či daného města.<sup>24</sup> Nežádka pro ně byla důležitá i síla konkurence, která byla v České republice v porovnání s jejich rodišti pořád ještě menší. Z průzkumu v roce 2007 vyplynulo, že v českých baletních souborech působilo 26 % cizinců a při konkurzech se o jedno pracovní místo ucházelo průměrně 14 zájemců; v největších souborech v Praze a Brně však násobně více.<sup>25</sup> Data z průzkumu v roce 2016 už ukazují, že cizinci byli v českém baletu zastoupeni z 51 % a do konkurzů se na jedno pracovní místo hlásilo v průměru 45 zájemců.<sup>26</sup> Takřka všechny baletní soubory se staly mezinárodními a cizinci v nich převládají (situace v roce 2022). Ve většině souborů se stala hlavním komunikačním jazykem angličtina.

Obtížným se stalo nejen práci získat, ale také si ji udržet a po vypršení termínovaného kontraktu svou pozici obhájit. Zatímco dříve bylo obvyklé, že kvalitní tanečníci přecházeli z menších souborů do větších a prestižnějších, v posledních letech sledujeme i opačný postup, kdy tanečníci v konkurenčním

<sup>21</sup> Čeští studenti mohou využívat program Erasmus od roku 1998.

<sup>22</sup> VAŠEK, Roman. Cizinci? Tentokrát v baletu. *Divadelní noviny*. 14. 5. 2002. Roč. 11, č. 10, s. 10.

<sup>23</sup> Proměnu národnostní struktury v českých baletních souborech dobře dokumentují průzkumy, které shromáždily data za léta 2007, 2011 a 2016. Zatímco v roce 2007 byli cizinci zastoupeni v českých baletních souborech z 26 %, o devět let později už z více než poloviny. Pokud v roce 2007 byl mezi cizinci podíl tanečníků ze zemí EU a Schengenu 41 %, pak v roce 2011 již 51 %, a v roce 2016 dokonce 66 %. Výmluvná jsou data i u některých nejčastěji zastoupených národností – mezi lety 2007 a 2016 narostl počet Francouzů v českých baletních souborech z nuly na devatenáct, Italů ze dvou na devatenáct, Britů z jednoho na čtrnáct a Španělů ze dvou na deset. Dále viz: VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech : 2/ balet*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2017. S. 31–34.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>25</sup> NÁVRATOVÁ, Jana – VAŠEK, Roman – a kol. *Tanec v České republice*. Praha : Institut umění, 2010. S. 163.

<sup>26</sup> VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech : 2/ balet*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2017. S. 16 a 32.

prostředí neobstojí, a byť jsou na vrcholu své kariéry, dají přednost práci v méně prestižním baletním tělese, aby vůbec mohli zůstat ve své profesi. Posilování konkurenčního prostředí je vidět i v nezávislém tanci. Stále více subjektů a jednotlivců se uchází o grantovou podporu,<sup>27</sup> která je často hlavní podmínkou, aby mohlo být taneční, novocirkusové či jiné těleso vůbec provozováno na profesionální bázi, tedy aby se umělci mohli tancem alespoň částečně uživit. I tak je pro nezávislou sféru typické, že taneční práci je nutné kombinovat s jinými aktivitami, ideálně v blízkosti tanečního umění (nejčastěji v oblasti taneční pedagogiky, produkce nebo managementu), ale mnohdy i mimo tanec nebo umění vůbec. Mění se také vztah nezávislých umělců ke komerci, která je postupně přijímána jako vhodný způsob podpory nezávislé tvorby. Ne náhodou nejúspěšnější soubory, vytvářející důstojné pracovní podmínky pro své umělce, dokážou kombinovat práci generující významný ekonomický zisk s aktivitami tvůrčími a primárně neziskovými. Příkladem budiž novocirkusový soubor Losers Cirque Company nebo taneční soubory jako Burki&Com a 420PEOPLE.

Nejsložitější je situace v čistě komerční sféře. Až na několik málo výjimek, jakou byl například soubor Ballet Hommes Fatals, jsou pracovní podmínky tanečníků nebo mimů v komerční sféře nedůstojné. Můžeme zmínit tanečníky v českých soukromých muzikálových produkcích, umělce v černém divadle aj. V těchto případech nejsou často dodržovány ani základní standardy, jakými je kupříkladu uzavření vyváženého smluvního vztahu před započítáním práce. O odměně, která by odpovídala časové a fyzické náročnosti pracovního úkolu ani nemluvě. I v této sféře můžeme mluvit o konkurenci, byť té nezdravé, pokřivené. Soukromí provozovatelé muzikálových produkcí často upřednostňují nízkou cenu za práci tanečníků před kvalitou. Také proto se musí kvalitní profesionální tanečníci v muzikálové branži poměřovat s konkurencí často méně kvalitní, nekvalifikované, ale levnější pracovní síly.<sup>28</sup> A nutno dodat, že tato praxe se nezlepší, pokud se nezmění filozofie soukromých muzikálových producentů, ale hlavně, pokud na tuto praxi budou přistupovat sami tanečníci.

## Nové organizace jako podpůrná síť

Proměna podmínek pro vykonávání taneční profese přináší do taneční komunity nová témata. Vznikají nová rizika a ohrožení pro tanečníky, mimy, performery. Ať už se týkají hrozby náhlé ztráty zaměstnání, zdravotních rizik, problémů spojených s potaneční budoucností.

Pozici zaměstnanců měly od počátku devadesátých let hájit na nových principech vznikající odborové organizace. V oblasti divadla mimo jiné Herecká asociace, která se snažila mít v oblasti divadla zastřešující pozici. Do taneční praxe se ale tyto odborové organizace propisují poměrně málo. Lokální odborové organizace byly zřízeny jen v části baletních souborů a jejich vliv nebývá významný;<sup>29</sup> do Herecké asociace se aktivně zapojilo jen minimum tanečních umělců.

Větší dopad do taneční oblasti měly a mají organizace oborové, které se věnují širší škále témat ve vytyčené umělecké oblasti. Už v roce 1990 vzniklo Taneční sdružení České republiky (v roce 2019 transformované na Asociaci tanečních umělců ČR), které se – ačkoli původně mělo ambici stát se zastřešující organizací pro širokou oblast tance – nakonec zaměřilo na tanec ve zřizovaných institucích (divadlech, konzervatořích), byť nepomíjí ani oblast nezávislého tance.<sup>30</sup> Na nezávislý tanec zacílila organizace Vize tance, která vznikla v roce 2008;<sup>31</sup> českému novému cirkusu se věnuje od

<sup>27</sup> Kupříkladu z dotačních řízení na Ministerstvu kultury ČR mezi lety 2011 a 2022 vyplývá nárůst v počtu projektů ucházejících se o grantovou podporu zhruba o 50 %. Více než dvojnásobný je nárůst souborů, které se ucházejí o grantovou podporu celoroční činnosti. Viz: Granty a dotace – archiv, in: *Ministerstvo kultury ČR* [online]. [Cit. 2022-12-11]. Přístup z: <https://www.mkcr.cz/granty-a-dotace-archiv-22.html>.

<sup>28</sup> VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech : 6/ tanečníci v muzikálech*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2021.

<sup>29</sup> Podle průzkumů z let 2012 a 2016 bylo zhruba 8 % tanečníků baletních souborů členy Odborové organizace divadelníků. V některých divadlech (České Budějovice, Liberec, Ústí nad Labem) nebyli v roce 2016 v odborech žádní tanečníci. Dá se předpokládat, že se zvyšujícím se podílem cizinců v souborech a tendencí k uzavírání krátkodobých termínovaných smluv bude podíl tanečníků v odborech spíše klesat. Dále viz: VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech : 2/ balet*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2017. S. 35.

<sup>30</sup> *Asociace tanečních umělců České republiky* [online]. [Cit. 2022-11-28]. Přístup z: <https://atucr.cz/>.

<sup>31</sup> *Vize tance* [online]. [Cit. 2022-11-28]. Přístup z: <https://www.vizetance.org/>.

roku 2008 Cirqueon – centrum pro nový cirkus.<sup>32</sup> Dopad do taneční sféry mají i další zastřešující organizace: Asociace profesionálních divadel<sup>33</sup>, Asociace nezávislých divadel<sup>34</sup> ad.

Přímo na práci tanečníků, performerů a dalších pohybových umělců se zaměřil Nadační fond pro taneční kariéru, který vznikl v roce 2015. Jeho misí se stala podpora umělců od fáze jejich konzervatorní přípravy až po fázi odchodu z taneční profese s důrazem na dobu změny kariéry a hledání nového profesního uplatnění. Proto pořádá přednášky a diskuse na tanečních konzervatořích, seznamuje profesionály s realitou českého tanečního prostředí, organizuje workshopy rozšiřující kompetence tanečníků a umožňující lepší vstup do nové pracovní etapy po taneční kariéře, zřizuje na svém webu Infopoint k profesním otázkám, zprostředkovává kontakty s odborníky, nabízí koučovací setkání a v neposlední řadě prosazuje participativní systém spojení, který by byl alternativou k někdejší předčasnému důchodu a tanečníky by motivoval a podporoval při změně povolání.<sup>35</sup>

Aktuální aktivitou, která by měla mít zásadní dopad do práce umělců a ukotvení jejich profesí v zásadních legislativních dokumentech, je formulování statusu umělce. Do složitého procesu definování základních charakteristik uměleckých profesí se zapojily všechny významné organizace, včetně těch, jež se zaměřují na oblast tance, nonverbálního divadla či nového cirkusu.<sup>36</sup>

## Průběh taneční kariéry a následná kariéra jako přirozená součást taneční profese

Za více než třicet let, která uplynula od zásadního společenského zlomu v roce 1989, se obvyklý průběh taneční kariéry v českém prostředí zásadně proměnil. I vlivem výše uvedeného vývoje se pro taneční profesi stala příznačná velká flexibilita, nutnost přizpůsobovat se rychle se měnící situaci. Vedení uměleckého souboru neprodlouží smlouvu, po příchodu nového vedení se změní vize dalšího směřování tělesa a tím i požadavky na tanečníky, náhle přijde fatální zranění,<sup>37</sup> pravidelně přidělovaný grant nezávislému souboru jednou není schválen nebo je drasticky krácen, zasáhnou neočekávatelné události, jakými byla koronavirová pandemie a s ní spojené restriktce nebo válečný konflikt projevující se v ekonomické kondici země a sekundárně ve zvyšování cen a v návštěvnosti – to všechno jsou jen některé, ale velmi reálné příklady, které mohou taneční kariéru razantně ovlivnit, jinak nasměrovat, náhle ukončit. Nejsou to ale jen tyto „vnější“ okolnosti, které mají vliv na průběh kariéry. Otevření hranic a lehká dostupnost nejrůznějších tanečních příležitostí probouzejí v tanečnicích touhu zkoušet stále něco nového: vzdělávat se, pracovat s novými tvůrci, v novém kolektivu. Ostatně dobře to dokumentuje většina rozhovorů v druhé části této publikace. Co se týká umělecké kvality, je dopad tohoto trendu do prostředí českého tance převážně pozitivní. Ale jeho druhou stranou je ztráta kontinuity, soustředěnosti. Stále obtížněji se při časté fluktuaci umělců buduje tvář uměleckých souborů. Ze stále nových uměleckých setkání vznikají zajímavé vize a tvůrčí jiskření, ale někdy už nezbývá čas a vůle nebo finance k jejich realizaci a dotažení.

Proměnilo se také uvažování o budoucnosti po taneční kariéře. Do poloviny devadesátých let byla zčásti narýsovaná díky možnosti odchodu do důchodu za výsluhu let. Následovalo vystřízlivění, volání po obnovení důchodů či obdobné formě podpory. Ještě kolem roku 2000, kdy autor tohoto textu absolvoval řadu rozhovorů s tanečníky při besedách Klubu přátel baletu při ND v Praze, vytěsňovali mnozí tanečníci téma profesní budoucnosti ze svých

<sup>32</sup> *Cirqueon* [online]. [Cit. 2022-11-28]. Přístup z: <https://www.cirqueon.cz/>.

<sup>33</sup> *Asociace profesionálních divadel České republiky* [online]. 2020 [cit. 2022-11-28] Přístup z: <https://www.pomozsvemudivadlu.cz/>.

<sup>34</sup> *Asociace nezávislých divadel ČR* [online]. [Cit. 2022-11-28]. Přístup z: <https://www.andcr.cz/>.

<sup>35</sup> Dále viz: *Nadační fond pro taneční kariéru* [online]. 2022 [cit. 2022-11-17]. Přístup z: <https://www.tanecnikariera.cz/>.

<sup>36</sup> Podrobně o statusu umělce a odkazech na související dokumenty viz: Status umělce, in: *Institut umění – Divadelní ústav* [online]. 2017 [cit. 2022-12-10]. Přístup z: <https://www.idu.cz/cs/o-nas/veda-a-vyzkum/vedeckovyzkumne-projekty/1906-status-umelce>.

<sup>37</sup> Několik na sobě nezávislých průzkumů doložilo, že úraz a zdravotní problémy jsou velmi častými důvody předčasného ukončení taneční kariéry. Kupříkladu výzkumy provedené v první dekádě 21. století v Německu, Austrálii, Švýcarsku nebo USA ukázaly, že taneční kariéru ukončuje kvůli zranění 20–35 % tanečníků (DÜMCKE, Cornelia. *TRANSITION Zentrum Tanz in Deutschland /TZTD*. Berlin, 2009. BAUMOL, William J. – JEFFRI, Joan – THROSBY, David. *Making Changes: Facilitating the Transition of Dancers to Post-performance Careers* [online]. New York: The aDvANCE, 2004 [cit. 2022-11-17]. Přístup z WWW: <https://stiftung-tanz.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/02/Facilitating-the-Transition-of-dancers.pdf>. S. 8, 47). Průzkum provedený v České republice v roce 2015 ukázal, že ze stejných důvodů ukončilo kariéru 23 % tanečníků (VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech : 2/ balet*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017. S. 17).

úvah. Mladší generace, i pod vlivem nutné flexibility v taneční profesi, už většinou uvažuje jinak. Alespoň taková je zkušenost z četných rozhovorů vedených v posledních letech. Dnes už tanečníci s větší samozřejmostí uvažují o své profesní budoucnosti. Stále častěji ukončují kariéru ne proto, že je k tomu vede zhoršující se fyzická kondice nebo zdravotní problémy, ale protože mají touhu vyzkoušet si něco nového.<sup>38</sup> Významnou příčinou tohoto posunu je samozřejmě stále více doléhající konkurence i snaha věnovat se lépe placené práci a profesi poskytující větší jistotu. V současnosti už není úplně neobvyklé, že tanečníci v průběhu své umělecké kariéry studují na vysoké škole, nezřídka obor, který má k tanci daleko. Také proto dnes už mnohem méně hlasitě zní volání po opětovném zavedení předčasných důchodů pro tanečníky a další pohybové umělce, ale mnohem více rezonují snahy zavést podporu, která pomůže tanečnickům k aktivní a úspěšné profesní změně.

<sup>38</sup> Příkladem této motivace je profesní příběh Michaely Krajčové, uvedený v druhé části této publikace.

# Cesty k udržitelnosti taneční kariéry ve světovém kontextu

Jana Návrátová

Být profesionálním tanečníkem, tanečnicí je náročné všude na světě. V tomto povolání se buď připravujete na výkon, nebo jej podáváte, což předpokládá soustavný každodenní trénink, nasazení a maximální koncentraci. Profesionální tanečníci a tanečnice tedy kdekoli na světě podléhají velkému psychofyzickému vypětí, riziku úrazů, nejistotám v rámci angažmá, či jako nezávislí umělci, kdy se navíc musejí starat o své pracovní příležitosti, marketing i fundraising. Nezapomeňme, že každá tanečnice a každý tanečník mají ale také svůj osobní život. Udržitelnost taneční kariéry se v prudce se měnícím světě stala velkým profesním tématem, jemuž se dlouhodobě ve svých agendách věnují i velké zastřešující evropské profesní asociace, včetně uměleckých odborových svazů zastupujících oblast performing arts.<sup>1</sup> V tomto textu zmíníme i mimoevropskou praxi v Kanadě, USA, Austrálii a Jižní Koreji.

## Umělecká kariéra v Evropě a status umělce

Přes veškeré snahy o jednotné evropské rámování sociální a profesní ochrany<sup>2</sup> umělců je řešení této otázky v rámci členských zemí Evropské unie hodně diferencované a závislé na mnoha faktorech – na kulturních politikách, na historickém vývoji, stavu dané státní legislativy apod. Některé evropské země, včetně České republiky, žádná specifická legislativní opatření pro umělecké profesionály/profesionálky nemají, jinde už fungují desítky let. Můžeme uvést příklad Německa, kde je sociální ochrana zajištěna zákonem z roku 1981 o uměleckém sociálním pojištění<sup>3</sup>, nebo francouzský systém *Intermittent du spectacle*<sup>4</sup>, který činí ze všech umělců a umělkyní v podstatě státní zaměstnance s příslušnou sociální ochranou. Německý zákon o uměleckém sociálním pojištění poskytuje sociální ochranu nezávislým umělcům a publicistům v zákonných důchodových systémech, dále nemocenské pojištění a ošetřovné. Stejně jako zaměstnanci platí jen asi polovinu příspěvků na pojištění, druhá část je financována ze systému sociálního zabezpečení umělců. Prostředky potřebné k tomuto účelu jsou financovány federální dotací a poplatkem společností, které umělecké a publicistické služby využívají jako tzv. uživatelé. Francouzský systém se vztahuje na divadelníky a hudebníky a jeho smyslem je kompenzovat nesoustavnost umělecké práce. Podmínkou je doložit 507 odpracovaných hodin a vykazovat roční příjmy, neboť z nich se pak vypočítává výše podpory v době, kdy je umělec/umělkyně bez příjmů, například, když pracuje na přípravě projektu. Hovoříme zde obecně o profesionálech a profesionálkách v tzv. kulturních a kreativních odvětvích, kam samozřejmě spadá i taneční umění. Jde o sféru ekonomiky, která je už sama o sobě dosti specifická například tím, že vykazuje značnou nestabilitu pracovních příležitostí, projektový způsob práce, často subjektivně a nepředvídatelně stanovovanou cenu za službu, produkt či výkon, vysokou míru mobility a také to, že v tomto odvětví pracuje nejvíce osob jako OSVČ (více než 33 %).<sup>5</sup> Tím se tento sektor stává extrémně křehkým, což se naplno projevilo v nedávné pandemii covidu-19, která měla drtivý

<sup>1</sup> V Evropě jde například o organizaci FIA – mezinárodní federace herců a hereček (*FIA* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://fia-actors.com>) či PEARLE – Liga zaměstnavatelů v oblasti scénických umění v Evropě (*PEARLE* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.pearle.eu>). Tyto velké organizace, jejichž členy jsou i institucionální zástupci z České republiky, se zabývají legislativou v pracovněprávních otázkách, sociálním dialogem, výzkumem i advokacií. V aktuální postpandemické době řeší především odolnost subjektů a jednotlivců v živém umění.

<sup>2</sup> Například viz: *Sdělení komise Evropskému parlamentu, Radě, Evropskému hospodářskému a sociálnímu výboru a Výboru regionů: nová agenda pro kulturu* [online]. V Bruselu dne 22. 5. 2018 [cit. 2022-12-10]. Přístup z: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/CS/TXT/?qid=1527241001038&uri=COM:2018:267:FIN>.

<sup>3</sup> *Künstlersozialkasse* [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: [kuenstlersozialkasse.de](http://kuenstlersozialkasse.de).

<sup>4</sup> *Ministère de la Culture: Qu'est-ce qu'un intermittent du spectacle ?* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: [culture.gouv.fr](http://culture.gouv.fr).

<sup>5</sup> DĀMASO, Mafalda. *The Situation of Artists and Cultural Workers and the post-COVID-19 Cultural Recovery in the European Union* [online]. European Union, 2021 [cit. 2022-12-10]. Přístup z: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL\\_STU\(2021\)652250\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL_STU(2021)652250_EN.pdf).

dopad na umělce především v tzv. živém umění. Následky koronavirové krize jsou v mnoha zemích světa citelné i v doznívajícím postpandemickém období, které komplikují další politické a ekonomické krize. „Se zhoršující se finanční situací tento sektor opouští mnoho profesionálů a je pravděpodobné, že tisíce institucí se navždy uzavrou. Spolu s nimi budou ale navždy ztraceny i znalosti a dovednosti, což povede k zásadnímu oslabení kulturního a kreativního ekosystému. Řešením tohoto problému je posílení statusu umělců a kulturních pracovníků, které se následně odrazí i v daném sektoru,“ uvádí se v kontextové analýze Evropského parlamentu ze září 2021 věnované dopadům pandemie v kreativních odvětvích.<sup>6</sup>

Téma ochrany umělecké práce a lidí, kteří v umění a kultuře pracují, není ale nové. O nutnosti zlepšit postavení uměleckých profesionálů a profesionálek, stabilizovat jejich sociální a právní status, se hovoří už desítky let. Jen ve zkratce – v roce 1980 doporučila Generální konference UNESCO zabývat se významem uměleckých profesí a stanovila také definici umělce/umělkyně, jímž/ljíž je „každá osoba, která vytváří umělecká díla nebo se svou interpretací podílí na vytváření nebo znovuvytváření uměleckých děl, která považuje svou uměleckou tvorbu za hlavní součást svého života, která tímto způsobem přispívá k rozvoji umění a kultury a která je uznávána nebo se snaží, aby byla uznávána za umělce, ať již je, či není v jakémkoliv pracovním svazku nebo v jakémkoliv sdružení“<sup>7</sup>.

Tato definice je v novém kontextu jednání o statusu umělce široce diskutovaná, ale jak se ukazuje – stále vyhovující, i když poněkud nepraktická. Vyhovující v tom smyslu, že nabízí dostatečně široký rámec výkladu složitého pojmu „umělec/umělkyně“, přičemž respektuje jeho objektivní i subjektivní stránku. Nepraktičnost definice spočívá v tom, že na jejím základě nelze exekutivně rozhodnout, kdo je – či není – umělec/umělkyně, a proto je pro nastavení konkrétní legislativy nutné hledat další kritéria.

Dalším významným evropským politickým dokumentem navazujícím na zmíněnou konferenci UNESCO bylo usnesení Evropského parlamentu z roku 2007<sup>8</sup>, které už v preambuli zdůrazňuje, že uměleckou činnost je třeba považovat za práci a povolání, a vyzývá k podpoře a sociální ochraně umělců, k zlepšení stavu smluv, podpoře celoživotního vzdělávání, rekvalifikací, mobility a zaměstnanosti. V tomto usnesení se mj. konstatuje, že je „v podstatě nemožné pro umělce v Evropě uvažovat o změně kariéry“ a že je nutné se tímto tématem zabývat. V době, kdy bylo toto usnesení zveřejněno, už v oblasti tanečního umění fungovaly v Evropě i ve světě nejrůznější profesní organizace zaměřené přesně na toto téma – tedy na kariérní změnu, pro niž se v mezinárodním kontextu ujal termín *transition*. Krize kvůli covidu-19 přinesla potřebu nového uvažování o profesní dráze v celém kreativním sektoru a facilitovat v tomto směru celoevropský přístup.

Ještě doplníme, že jedním z podkladů pro zmíněné usnesení Evropského parlamentu byla rozsáhlá studie zadaná výborem pro kulturu a vzdělávání Evropského parlamentu *Status umělce v Evropě*<sup>9</sup> z roku 2006, která komplexním způsobem analyzuje situaci umělců a umělkyní na trhu práce, poukazuje na velké rozdíly v jednotlivých členských zemích a na kterou navazuje aktuálně připravovaná studie statusu umělce,<sup>10</sup> která bude publikovaná v roce 2023 v souvislosti s novým kulturním plánem Evropy. Kromě oblastí, které se už řešily v minulosti, přinese studie například nové pojetí definice umělce/umělkyně, impulzy do sféry kolektivního vyjednávání a sociální ochrany, důraz na rozvoj dovedností a nové formy vzdělávání, ale také v ní silně zazní relativně nový pojem „férovosti“. Jak se totiž ukazuje, udržitelnost kariér souvisí s vnitřní rovnováhou a etikou profesních vztahů, kam spadají i férové odměňování a transparentnost.

<sup>6</sup> *The Situation of Artists and Cultural Workers and the post-COVID-19 Cultural Recovery in the European Union* [online]. 2021 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL\\_STU\(2021\)652250\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL_STU(2021)652250_EN.pdf).

<sup>7</sup> *Draft Recommendation concerning the Status of the Artist* [online]. 1980 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000040020?posInSet=25&queryId=8495242f-08fb-4cc7-b994-d4b-0885b44ae>.

<sup>8</sup> Sociální postavení umělců : Usnesení Evropského parlamentu ze dne 7. června 2007 o sociálním postavení umělců [2006/2249(INI)]. In: *Úřední věstník Evropské unie* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: [https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:a9f-2dcc0-947f-4fca-b628-065d77004d49.0002.01/DOC\\_20&format=PDF](https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:a9f-2dcc0-947f-4fca-b628-065d77004d49.0002.01/DOC_20&format=PDF).

<sup>9</sup> *The Status of Artists in Europe*. In: *European Parliament* [online]. 2006 [2022-11-29]. Přístup z: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2006/375321/IPOL-CULT\\_ET\(2006\)375321\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2006/375321/IPOL-CULT_ET(2006)375321_EN.pdf).

<sup>10</sup> Připravuje se v rámci skupiny expertů Otevřené metody koordinace, kterou zřizuje Evropská komise.



Do tohoto aktuálního evropského rámce budeme moci, doufejme, projektovat i budoucnost a důstojné podmínky pracovní praxe v tanci a příbuzných oborech v České republice. Zvláště, když téma statusu umělce obsahuje aktuální kulturní politika Česka a toto téma funguje jako komponenta *Národního plánu obnovy*<sup>11</sup>, který závazně stanovuje přijetí příslušné domácí legislativy do roku 2025.

## Transition centra v Evropě a ve světě

Nehledě na existující či chybějící legislativní podporu a ochranu obecné umělecké praxe, bylo potřeba u tanečních profesionálů a umělců z příbuzných oblastí, jakými jsou fyzické divadlo, nový cirkus, pantomima, performance, přihlížet k specifikům, která je odlišují od jiných uměleckých profesionálů a znevýhodňují na trhu práce. Jde především o limit věku, riziko úrazů a nutnost soustavné fyzické přípravy.

Nepřekvapí, že kariérní téma v tanci historicky poprvé pevně uchopili samotní tanečníci. Ti nejlépe rozuměli profesní realitě, jejím slabým místům a nutnosti najít zdroje a způsoby, jak zajistit důstojný profesní život v tanci. Jedno z nejstarších tzv. *transition center* – Dancer's Career Development<sup>12</sup> (DCD) – vzniklo ve Velké Británii v roce 1973 jako osobní iniciativa tanečnicků. Prvních několik let jeho zakladatelé, tanečníci pěti souborů financovaných Arts Concilem England, úřadovali v obyčejných pokojích. Dnes je DCD orga Arts Concilem England nizací s komplexní agendou podporující tanečnický při osobních a profesních změnách. Aktivity tohoto centra zahrnují udělování grantů na rekvalifikace, workshopy, koučování a mentoring. Jeho cílem je odstraňovat překážky bránící kariérnímu postupu a podporovat kariérní udržitelnost. Na činnost centra přispívají partnerské taneční soubory, a to 2,5 % ročního objemu mezd tanečnicků, tzn. sami tanečníci zaměstnaní v těchto souborech neplatí nic. Služby transition centra využívají ale také umělci a umělkyně z nezávislé a komerční scény, kteří přispívají podle svých možností. Dalším zdrojem finančních prostředků jsou benefiční gala večery a příspěvky firemních nadací a sponzorů.

Naléhavost řešit sociální a kariérní postavení tanečnicků vedlo od osmdesátých let k postupnému zakládání dalších podobně profilovaných organizací i jinde ve světě. Původní zaměření na tzv. druhou kariéru se postupně u většiny transition center rozrůstá o další agendu. Ve většině případů jde dnes o subjekty poskytující tanečním umělcům a umělkyním komplexní servis prostřednictvím strukturovaných programů zaměřených na nejrůznější oblasti taneční kariéry, včetně finanční podpory dalšího vzdělávání. Jejich činnost je vesměs založená na průzkumech a na průběžném sledování nejrůznějších ukazatelů, jejichž výsledky pomáhají strategicky plánovat a rozvíjet činnost, ale také promýšlet nezbytné kroky na poli advokacie a fundraisingu. Připomeňme, že podobným způsobem vznikl i český Nadační fond pro taneční kariéru (2015), jehož založení předcházely výzkumy mapující situaci v českém tanci a inspirace zahraničními příklady dobré praxe.

Řešení taneční kariéry stojí především na principech celoživotního vzdělávání, rozvoji přenositelných dovedností a individuální práci s klienty a klientkami. Tak například funguje Omscholing Dansers Nederland<sup>13</sup>, organizace, která vznikla v roce 1986 v Nizozemsku a podporuje tanečnice a tanečnický všech statusů, oborů a žánrů. Omscholing za tím účelem vyvinul pojistný<sup>14</sup> program pro profesní změnu, do nějž přispívají tanečníci i soubory (v poměru 1 : 3).

Jako inovativní výsledek strategického programu *Tanzplan Deutschland* (2005–2010)<sup>15</sup> vznikla v roce 2010 nadace Stiftung TANZ – Transition

<sup>11</sup> *Národní plán obnovy* [online]. Ministerstvo kultury ČR. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.mkcr.cz/narodni-plan-obnovy-2907.html>.

<sup>12</sup> *Dancers Career Development* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: [thedcd.org.uk](https://thedcd.org.uk).

<sup>13</sup> *Omscholing Dansers Nederland* [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.omscholingdansers.nl/en/>.

<sup>14</sup> *Freelancers*. In: *Omscholing Dansers Nederland* [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.omscholingdansers.nl/en/freelancers/>.

<sup>15</sup> *Tanzplan Deutschland* byl finanční projekt Spolkové kulturní nadace, který v letech 2005–2010 rozvíjel udržitelná opatření pro tanec. Cílem bylo komplexně a systematicky posílit tanec jako uměleckou formu. *Tanzplan Deutschland* působil v nejrůznějších oblastech, jakými jsou podpora umělců a mladých talentů, taneční vzdělávání, kulturní výchova a kulturní dědictví tance. „Hlavní plán“ pro tanec se nepovažoval za pouhý nástroj financování. Cílem bylo společně s tanečními umělci najít nové způsoby implementace uměleckých myšlenek do kulturní politiky. *Tanzplan Deutschland* byl financován Spolkovou kulturní nadací částkou 12,5 milionu eur na období pěti let. Za koncepční návrh byla odpovědná správní rada organizace *Tanzplan Deutschland*, kterou jmenovala správní rada Kulturní nadace a kterou tvořili Nele Hertling, Reinhild Hoffmann, Dr. Antje Klinge a Dr. Johannes Odenthal. Za realizaci bylo odpovědné neziskové sdružení *Tanzplan Deutschland e.V.* pod vedením Madeline Ritter.

Zentrum Deutschland<sup>16</sup>, která je financována z výtěžků z gala programů, soukromými donátory, divadly i z městských rozpočtů. Nadace se kromě koučinku a poradenství zaměřuje i na podporu vysokoškolského studia u tanečnicků do 45 let. Novinkou je mobilní aplikace pro německé tanečnický, která obsahuje kontakty a odpovědi na dotazy související s profesní změnou.

Nejen v Polsku, kde je transition centrum součástí Národního institutu hudby a tance<sup>17</sup>, se zaměřují i na tanečnický, kteří ještě s kariérou úplně nekončí. V programu tzv. malých grantů mohou polští taneční umělci a umělkyně žádat na studium během aktivní kariéry, a mohou o tuto podporu požádat dokonce třikrát.

K nejmladším z rodiny transition center patří španělská organizace Transit, která vznikla v souvislosti se silnou lobby kolem statusu umělce těsně před covidem. Krátce fungující subjekt zatím poskytuje především poradenství a zaměřuje se na zajištění financí na svůj vlastní provoz.

Organizace specificky podporující tanečnice a tanečnický najdeme po celém světě, což samozřejmě neznamená, že fungují všude, kde se setkáváme s profesionálním tancem. V Evropě se podporou kariéry a jejími změnami kromě výše jmenovaných zabývají ještě transition centra ve Švýcarsku<sup>18</sup> a Francii<sup>19</sup>, v jiných zemích se objevují projekty na kariérní téma.

Mimo Evropu je v podpoře taneční kariéry velice aktivní kanadský The Dancer Transition Resource Centre<sup>20</sup> (DTRC), který funguje na principu členství, což v rozsáhlé Kanadě představuje stovky tanečnic a tanečnicků, jimž je poskytováno osobní, finanční, profesní i podnikatelské poradenství, granty, mentoring i rekvalifikace. DTRC založilo Sdružení pro tanec v Kanadě s Kanadskou asociací profesionálních tanečních organizací v roce 1985. Velmi k tomu přispěla Joysanne Sidimus, autorka knihy *Změny: Život po tanci* (1983), která se stala první ředitelkou centra. DTRC provozuje také on-linovou galerii profilů svých členů, čímž podporuje jejich pracovní příležitosti. Pro nečleny a veřejnost DTRC pořádá workshopy a konference a aktivně se věnuje advokacii.

Další mimoevropské transition centrum najdeme v Jižní Koreji – The Dancers' Career Development Center (DCDC)<sup>21</sup>, což je instituce podporující taneční umělce působící a fungující pod záštitou tamního ministerstva kultury, sportu a cestovního ruchu a Korejské rady pro umění. Centrum se kromě podpory tanečnicků v období změny kariéry také zabývá podporou jejich aktuálního aktivního fungování na trhu práce, například příspěvkem na honoráře interpretům i choreografům. Korejské centrum je organizátorem nejrůznějších odborných setkání a pravidelně vyvíjí publikační činnost.

Všechna zmíněná transition centra spolupracují globálně v rámci sítě The International Organization of the Transition of Professional Dancers (IOTPD)<sup>22</sup>, která vznikla v roce 1993 ve švýcarském Lausanne z iniciativy švýcarského průmyslníka a filantropa Philippa Braunschweiga, jehož jménem IOTPD uděluje každoročně vybraným tanečnicím či tanečnickům grant ve výši 3000 eur na podporu jejich druhé kariéry. Jde především o tanečnický, kterým sociální status komplikují administrativní a legislativní překážky v důsledku intenzivní pracovní mobility.

## Situace v USA a Austrálii

Sociální a profesní ochrana umělců má v USA velmi dlouhou historii, která sahá až do 19. století, kdy byl v roce 1882 založen The Actors Fund poskytující chudým, nemocným umělcům a jejich rodinám charitativní pomoc, a to dokonce i posmrtně. (Fond koupil hřbitovní pozemky v Brooklynu, aby zajistil, že nikdo nebude bez řádného pohřbu.)

<sup>16</sup> Stiftung TANZ [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://stiftung-tanz.com/?lang=en>.

<sup>17</sup> Program Rozwoju Pozataneecznych Kompetencji Zawodowych Tancerzy. In: *Narodowy Instytut Muzyki i Tańca* [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://nimit.pl/dzialalnosc/program-rozwoju-pozataneecznych-kompetencji-zawodowych-tancerzy/>.

<sup>18</sup> Danse Transition [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.danse-transition.ch/en>.

<sup>19</sup> CND [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.cnd.fr/en/>.

<sup>20</sup> DTRC – Dancer Transition Resource Centre [online]. [Cit. 2022-11-30]. Přístup z: <https://dtrc.ca/>.

<sup>21</sup> Dancers' career development center [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.dcdcenter.or.kr/en>.

<sup>22</sup> International Organization for the Transition of Professional Dancers [online]. [Cit. 2022-11-30]. Přístup z: <http://www.iotpd.org/>.

O sto let později, v roce 1985, coby výsledek odborné konference, na níž bylo konstatováno, že situace tanečníků na konci kariéry je kritická, byla založena samostatná organizace Career Transition For Dancers<sup>23</sup>. Její kanceláře fungují v New Yorku, Los Angeles a Chicagu a poskytují služby v oblasti zdraví a wellness, kariéry a bydlení. Aktivity tohoto transition centra jsou rozsáhlé a zahrnují financování dalšího studia tanečnic a tanečníků, poskytují řadu online seminářů, dále individuální služby – mentoring, koučink, ale také informace o trhu práce, a to i mezinárodně. Centrum se také věnuje taneční medicíně a tématu duševního zdraví. Na velmi obsahově bohatých webových stránkách lze najít vědecké studie, podcast i blog. Tento neziskový subjekt se v roce 2015 sloučil se silným The Actors Fundem, který před několika lety změnil strukturu a dnes funguje pod názvem Entertainment Community Fund<sup>24</sup> pro všechny profesionály v oblasti scénických umění a zábavy, což zahrnuje pracující ve filmu, divadle, televizi, hudbě, opeře, rozhlase a tanci. Aktivity amerického transition centra financují donátoři, a to především v rámci slavnostních gala večerů, které zaštiťují hollywoodské filmové tváře. Austrálie zaznamenala v tématu podpory tanečních profesionálů ne příliš optimistický vývoj. V letech 2007–2011 proběhl inovativní program SCOPE (Securing Career Opportunities for Professional Employment<sup>25</sup>), který několika desítkám tanečníků poskytl služby v oblasti osobního a profesního rozvoje. Program iniciovala profesní organizace Ausdance, zastupující zájmy australských tanečních profesionálů, a realizovala jej ve spolupráci s Australskou sportovní komisí. Projekt byl později rozšířen i na podporu uměleckých profesionálů z dalších oblastí. Na výsledky programu se nepodařilo systémově navázat a v současné době se v Austrálii začíná od začátku. Pět významných profesionálních souborů v Austrálii v oblasti baletu a současného tance podnítilo revizi aktivit v kariérním rozvoji a přechodu na novou profesní dráhu a zároveň projevilo zájem o srovnávací informace o dalších existujících programech kariérního rozvoje a přechodu na novou profesní dráhu v Austrálii i v zahraničí. V závěrečné zprávě<sup>26</sup>, která shrnuje mapování kariérních modelů v australských tanečních souborech, se konstatuje potřeba vypracování politiky kariérního rozvoje a přechodu do další profesní fáze, z níž by měli užitek nejen iniciátoři projektu revize, ale i další národní subjekty. Z tohoto přehledu je patrné, že světová transition centra fungují jako právnické subjekty s různou organizační strukturou, zdroji financování a právním zakotvením. Jejich mise a rámec poskytovaných služeb jsou ale podobné – poskytují informace související s trhem práce, koučink, personální poradenství při přípravě na změnu kariéry, psychologickou podporu apod. Většina transition center si vybudovala takovou stabilitu, že vedle poradenských služeb poskytuje tanečníkům finanční podporu formou grantů k řešení jejich druhé kariéry. Každé z center je ale také významným subjektem taneční infrastruktury dané země. Věnují se oborové advokacii, networkingu i výzkumům.

## Sociální dialog v performing arts

Na závěr ještě zmiňme téma sociálního dialogu, čímž se vrátíme zpět do Evropy. „Sociální dialog je základním prvkem evropského sociálního modelu. Umožňuje sociálním partnerům (zástupcům vedení podniku a pracovníků) aktivně přispívat k formování evropské sociální politiky a politiky zaměstnanosti, mj. na základě dohod.“<sup>27</sup> Těmi dohodami jsou myšleny dohody o rodičovské dovolené, o práci na zkrácený úvazek a o pracovním poměru na dobu určitou. Oblast tance a příbuzných druhů umění, jak už bylo výše zmíněno, spadá do tzv. kreativní sféry ekonomiky, v níž pracují především osoby

<sup>23</sup> Pivot for Dancers [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://pivotfordancers.com/>.

<sup>24</sup> Entertainment Community Fund [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://entertainmentcommunity.org/>.

<sup>25</sup> BATCHELOR, Shane. *Creating SCOPE for artists : Development, management and sustainability in the careers of professional dance artists in Australia* [online]. 2012 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://ausdance.org.au/uploads/content/news/2016/members/SCOPE-evaluation.pdf>.

<sup>26</sup> MOYLE, Gene. Career development and transition : a review of existing career development and transition programs. In: *Ausdance* [online]. 3. 5. 2017 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://ausdance.org.au/articles/details/career-development-and-transition>

<sup>27</sup> Sociální dialog. In: *Evropský parlament* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.europarl.europa.eu/factsheets/cs/sheet/58/socialni-dialog.g>.

samostatně výdělečně činné. V mnoha zemích je jejich postavení oproti zaměstnancům znevýhodněné a jejich práce prekarizovaná, což dokládá řada výzkumů, například evropský výzkum odměňování autorů v audiovizí<sup>28</sup> či mapovací analýza českého Spolku Skutek o sociálním postavení kurátorů/kurátorek a kritiků/kritiček.<sup>29</sup> Zájmy těchto skupin zastupují nejrůznější profesní organizace, které však často nemají přístup nebo kapacity, aby se prosadily v rámci kolektivního vyjednávání. Jak například prokázal mezinárodní výzkum *Mapování sociálního dialogu v komerčním sektoru živého umění*<sup>30</sup>, zatímco se oblast živého umění dynamicky rozvíjí, úroveň sociálního dialogu v něm zůstává velmi nízká, a je proto nutné přizpůsobit způsob vyjednávání měnícím se pracovním podmínkám a zahrnout do komunikace všechny aktéry. Témata jako udržitelnost, férovost, důvěra, transparentnost, inkluze už nyní hrají i v ekonomice umění velkou roli a týkají se přirozeně také oblasti tance.

<sup>28</sup> *European Survey on the Remuneration of Audiovisual Authors* [online]. 25. 3. 2019 [cit. 2022-11-29].

<sup>29</sup> BARTLOVÁ, Anežka – LOMOVÁ, Johana. *Sociální postavení umělce/umělkyně, kurátora/kurátorky a kritika/kritičky* [online]. Praha : Spolek Skutek, 2017 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://spolekskutek.cz/app/uploads/2022/08/brozura-soc-04-B.pdf>.

<sup>30</sup> Přístup z: <https://www.fairnessrocks.com/european-survey-on-the-remuneration-of-audiovisual-authors/>.

<sup>31</sup> PACZYŃSKA, Agnieszka. *Mapování sociálního dialogu v komerčním sektoru živého umění v Bulharsku, České republice, Polsku, Rumunsku a Srbsku* [online]. Březen 2021 [cit. 2022-11-29]. Přístup z:

<sup>32</sup> [https://www.fim-musicians.org/wp-content/uploads/SD-mapping-final\\_report\\_CZ.pdf](https://www.fim-musicians.org/wp-content/uploads/SD-mapping-final_report_CZ.pdf).

# Kariéra a/nebo život. Esej o talentu, tanci a dilematech

Jana Bohutínská

Na začátku jsme ve výzkumném týmu diskutovali o tom, jak pojmout výzkum na téma taneční kariéry, v němž jsme se rozhodli zkoumat, jaké jsou konkrétní příklady tanečních kariér v Česku a individuálních řešení druhé kariéry tanečnic a tanečníků. Z naší předchozí výzkumné a uměleckokritické práce jsme věděli, jak komplexní a individuální je profesní trajektorie každé jednotlivé umělkyně a každého jednotlivého umělce, i když se pohybují v podobném prostředí, které se řídí obdobnými zákonitostmi, kulturou, strukturou a zvyklostmi.

## Proces výzkumu a metodologie

Výsledkem našich prvotních rešerší tak byly obsáhlé tabulky čítající vysoké desítky jmen lidí, kteří ukončili taneční kariéru v posledních zhruba třiceti letech. Ty jsme následně třídili (chronologicky, podle typu taneční kariéry a taneční pozice i podle toho, v jaké profesi po ukončení aktivní jevištní kariéry tanečnice nebo tanečník dále pracovali) a hledali jsme osobnosti, jejichž prostřednictvím můžeme ukázat vývoj tanečních kariér zhruba od začátku devadesátých let 20. století, s ohledem na tematickou oblast, na kterou jsme se ve výzkumu zaměřili. Jejich výsledný výběr jsme nakonec zvažovali i s myšlenkou na čtenářskou atraktivitu příběhů, a to se záměrem zacílit výsledky naší práce nejen na odbornou veřejnost, ale především na širší čtenářskou obec stojící i mimo taneční obor. Nakonec se však akcent naší práce přesunul více do období po roce 2000, čímž jsme měli možnost v podobné míře zachytit jak osudy umělkyně a umělců z baletu, tak ze sféry nezávislého (což používáme stále jako synonymum nezřízovaného) tance, která se v průběhu devadesátých let 20. století teprve nově zformovala.<sup>1</sup> Jelikož jsme chtěli taneční kariéry přiblížit z perspektivy akterek a aktérů, za základní výzkumnou techniku jsme si vybrali hloubkové rozhovory. Připravili jsme si témata a seznam otázek, se kterými jsme předstupovali před naše respondentky a respondenty. Otázky jsme strukturovali tak, aby zachytily celý průběh taneční kariéry od prvních impulzů, které akterky a akterky směřovaly k tanci, a od rozpoznání talentu, přes vzdělávání, začátek taneční kariéry a její průběh až k jejímu ukončení a následnému profesnímu uplatnění (u těch, u nichž se již jevištní kariéra uzavřela). S tím, že jsme se více soustředili na významné profesní křižovatky, tedy na období změn, která jsou pro profesní uplatnění typická: vstup do profese a do praxe, momenty, které kariéru proměňovaly a posouvaly, důležitá setkání a podstatná rozhodnutí, ale také téma skloubení práce a osobního života, kam patří například i téma mateřství a otcovství, zajímala nás také finanční stránka profese a přístup k tělu, který se proměňuje s věkem. Seznam otázek jsme však využívali jen jako seznam orientační, který jsme v mnoha případech opustili ve prospěch svobodnějšího a spontánnějšího dialogu, a to s cílem, pokud možno, nemanipulovat a nehodnotit autentickou výpověď respondentek a respondentů. Rozhovory se liší i tím, kdo je vedl (s jeho individuálním přístupem), včetně toho, že jsme zachovali tykání a vykání podle skutečnosti.

<sup>1</sup> Výsledný výběr zveřejněných rozhovorů ovlivnil i fakt, že od tří tanečnic, jejichž kariéra se rozvíjela právě především v devadesátých letech 20. století, jsme nezískali autorizaci rozhovorů, a proto jsme se s těmito rozhovory rozhodli dále nepracovat.

V poměrně dlouhém časovém úseku (2020–2022), který jsme pořizování rozhovorů věnovali a do kterého se vlomil covid, se všemi svými společenskými, profesními, kulturními, politickými i filozofickými dopady, také vykryštovala finální podoba předkládané antologie. Rozhodli jsme se, že rozhovory jsou nejen technikou a podkladem našeho výzkumu, ale samotným jeho cílem, protože tak jednoznačně nejlépe naplníme i související záměr, o který nám od začátku výzkumu především také šlo a o nějž jsme usilovali: zprostředkovat hlasy aktérek a aktérů a sdílet je. Ukázat téma tanečních kariér v maximálně možné míře perspektivou tanečnic a tanečníků, na základě jejich způsobů přemýšlení o jejich vlastních profesních trajektoriích i o oboru a prostředí, v němž svou kariéru realizovali nebo někteří dosud realizují. A také na základě jejich subjektivní paměti a reflexe. Mluvit nahlas o vlastních zkušenostech a prožitcích, pozitivních i negativních, považujeme za podstatné i proto, aby v oboru docházelo ke změnám v oblasti pracovněprávní, v péči o zdraví nebo z hlediska organizace prostředí, mocenských vazeb a mezilidských vztahů. Rozhovory jsou osobní a natolik sdělné, že jsme se nechtěli dopustit toho, co popisuje Jerry Z. Muller v knize *Tyranie metrik*: „[...] to, že věci učiníme porovnatelnými, často znamená, že je zbavíme jejich kontextu, historie a významu.”<sup>2</sup> Navíc jsme výběr respondentů ani nekonstruovali ve smyslu sociologického vzorku.

## Prostředí jako predestinace

Navzdory tomu, jak individuální jednotlivé kariéry jsou, je snad s velkou opatrností možné se zastavit u některých rysů, které je propojují (a je jich jistě více, než esej zmiňuje a akcentuje). Odehrávají se totiž také v určitém prostředí, které je nějakým způsobem strukturované. V baletu tanečnice a tanečníci v podstatě nemají na výběr nic jiného než se stát členy či členkami souboru, existujícího tělesa, v drtivé většině baletního souboru, který je (až na výjimky jako třeba Pražský komorní balet – PKB) součástí divadelní instituce. V současném tanci a pohybovém umění zase prakticky není jiná volba mimo práci na volné noze, a to i tehdy, pokud tanečnice nebo tanečník pracují v nezávislém souboru (pravidlo je, že ani v tomto případě nejde o zaměstnání). V baletu čeká tanečnice nebo tanečníka tradičně hierarchizované prostředí, kde převládají šéfové – muži, a to nejen v Česku. Na volné noze je častou daní z taneční profese nemožnost věnovat se jen umělecké práci, ale také nutnost zajistit si samostatně všechny provozně-manažerské práce okolo, tedy mnohost rolí a portfoliová kariéra. Oboje má jistě své plusy a minusy, a to i ve vztahu k případné další, druhé, kariéře, pokud člověk z taneční profese odejde, ať už z jakéhokoli důvodu (úraz, nemožnost se dále uplatnit, pocit nasycení tancem či mnohé jiné důvody, plynoucí z vlastního rozhodnutí nebo z okolností).

## Lidé, vzory a leadership

Tím, co ve velké míře od začátku formuje rozhodnutí tanečnic a tanečníků, co posouvá kariéry kupředu, rozvíjí je, ale také brzdí nebo ničí, co mění kariérní směry a vychyluje profesní trajektorie žádoucími i nežádoucími směry, jsou setkání s konkrétními lidmi. Mezilidská setkání vnášejí mnohdy do postupu kariéry prvek externí náhody. Ale také zodpovědnosti pro ty, kdo se stávají vzory pro mladé lidi, kteří do profese vstupují, i pro profesně zralejší profesionály a profesionálky. Svým „vzorovým“ přístupem mohou prostředí

<sup>2</sup> MULLER, Jerry Z. *Tyranie metrik*. Academia, 2020, s. 32.

tance zlepšovat, nebo naopak jen opakovat a stvrzovat toxické stereotypy, a to i na poli mezilidských a pracovních vztahů. Tématu leadershipu i způsobu a kvalitě managementu se v českém tanci dosud věnuje pozornost jen velmi slabě, a to k obrovské škodě oboru.

## Prostředí konzervatoří a pedagogické přístupy

A platí to i o situaci na konzervatořích. Tanečnice a tanečníci popisují v rozhovorech tvrdé studium, a to je fakt – konzervatorní příprava, pro baletní kariéru nezbytná (na rozdíl od současného tance, v němž se na špičkové úrovni uplatňují i umělkyně a umělci bez konzervatorního vzdělání), je nesmírně náročná. Rozdíl ale je v tom, jak konkrétní člověk různorodé situace na škole vnímá, záleží na jeho vnitřním nastavení, psychofyzických dispozicích i životní zkušenosti, rodinném zázemí, postojích a názorech a podobně. Co je pro někoho normální nebo jen trochu nepříjemné a překoná to poměrně s lehkostí, může být pro jiného studenta (žáka) nebo jinou studentku (žákyni) nepřijatelné, nebo to způsobí narušení sebevědomí, nemoc či hluboké trauma. Trauma, se kterým se i po letech lidé složitě vyrovnávají, které je třeba i zcela odradit od taneční kariéry a zasahuje dlouhodobě do jejich profesního i osobního života. Jde například o tlak na výkon a úspěch, o kritiku nebo o požadavky týkající se těla, kterým děti a mladí lidé na konzervatoři musí čelit v citlivém období vývinu a dospívání.

Psychologie každého jednotlivce je komplexní, vrstevnatá a složitá, nutný je proto individuální přístup a potřeba respektu k individuálním okolnostem – především psychickým, fyzickým, sociálním (vztahovým). Vést by to mělo i k systematické a kontinuální reflexi pedagogických přístupů a prostředků (v rozhovorech zaznívá, že nadměrná přísnost se někdy, paradoxně, uplatňuje tam, kde pedagogové vidí v dítěti skutečný taneční potenciál), u nichž dochází k neustálé proměně. Některé pedagogické metody časem zastarávají nebo je již není možné tolerovat a akceptovat. A to i s tím, jak se vyvíjí okolní společnost a společenská diskuse o palčivých tématech, která souvisejí se vztahy mezi pedagogy/pedagožkami a studenty/studentkami, s genderovou rovností nebo s dynamikou moci v prostředí školy i v pedagogickém procesu a s uplatňováním či zneužíváním moci. To je obecný popis, je samozřejmé, že se školy mezi sebou liší, jak se ostatně v rozhovorech také ukazuje. Na často tvrdé podmínky studia však navazují i mnohdy neméně tvrdé a velmi hierarchizované poměry – především v baletních souborech.

## Houževnatost a hranice

Na konci kariéry lze vypočítávat individuální přenositelné zkušenosti a dovednosti, které si tanečnice či tanečníci odnášejí z tance a mohou je uplatnit v nové profesi. Zároveň je však třeba vnímat, že i samotné uplatnění v taneční profesi mnohé vlastnosti vyžaduje, aby člověk v tanečním prostředí vůbec obstál. Aniž bychom se chtěli nějak hluboce zaplézat do psychologie, tanečnice a tanečníci se od samého počátku, tedy už od dob studií, zřejmě neobejdou bez obrovské houževnatosti, vytrvalosti, fyzické i psychické odolnosti, bez afinity k disciplíně, drilu, bez odvahy napínat možnosti těla i psychiky (občas až k prasknutí), bez schopnosti zvládnout problémy a také bolest, bez ochoty poddat se talentu a oddat se umění, pro které se rozhodli, a to více či méně (ne)vědomě nebo (ne)samostatně, jak ukazují naše rozhovory.

Na druhou stranu, při silném formování zvenčí, ať už skrze studium, nebo při

práci se silnými tvůrčími osobnostmi, také není vždy zcela snadné tvořit a hájit vlastní vize o své budoucnosti, své sny a držet hranice mezi vlastními představami a záměry druhých (být aktér, aktérka, tvůrce nebo tvůrkyně vlastního života, nejen reagovat na to, co přichází zvenčí). O taneční cestě často rozhoduje talent, jehož urgence se naplňuje automaticky a není moc čas na přemýšlení o budoucnosti, o širším individuálním potenciálu, o dalších příležitostech ani o vlastních dětských či teenagerovských snech, které předurčují dospělou budoucnost.

Co má smysl? Otázky na budoucnost, i když člověk během celé taneční kariéry žije okamžikem a současností (ne každý, samozřejmě). Zamýšlet se nad plným potenciálem a talenty, i když ten pohybový, taneční (někdy jen zdánlivě nebo jen dočasně) dominuje.

## Matky a otcové

Zásadním momentem taneční kariéry je pro mnohé ženy i muže mateřství/otcovství. Pro každého v jiném smyslu. Pro ženu těhotenství zásadně ovlivňuje její hlavní taneční nástroj – tělo. Pokud se tanečnice vrací na jeviště, nezřídka se však dostávají fyzicky rychle zpět do formy, a nadto mateřství jejich umělecký výkon ovlivňuje i v pozitivním smyslu, z hlediska emocionální bohatosti a hloubky. Skloubení taneční kariéry s mateřstvím či otcovstvím může ale přinášet také existenční potíže. Víceméně panuje shoda na tom, a i naše rozhovory tomu odpovídají, že zůstat v tanci s rodinou (tedy nejen jako jedinec, který má odpovědnost pouze sám za sebe a žádné závazky) je z ekonomického pohledu extrémně náročné. A to zvláště v nezávislém sektoru, jenž je ze zásadní části závislý na grantové podpoře a obecně projektovém financování, které je charakteristické nestabilními příjmy.

## Odchod z jeviště a co dál

Konec taneční kariéry a odchod z profese mohou proběhnout jako skutečný přechod do jiného světa, doprovázený v některých případech i strachem, úzkostí, pocitem ztráty a steskem. Tanečnice a tanečníci jsou někdy jako emigranti mezi světy, když z umění míří zcela jinam, do „civilního“ povolání a do profesní oblasti s úplně jinou kulturou, pravidly, hodnotami i „jazykem“. Někdy je to vynucený exil, pokud odchod neprobíhá zcela na základě osobního rozhodnutí (třeba neprodouzení smlouvy a nedostatek dalších tanečních příležitostí nebo nemožnost zajistit si v tanci dostatečné finanční prostředky pro život), jindy plně vědomá přeměna. Zvláště v baletu, který je v mnohem větší míře než nezávislý tanec světem, jenž je uzavřený sám do sebe, může po ukončení jevištní kariéry nastat zásadní trhlina. V baletu tanečnicím a tanečnickům stále někdo říká, co mají dělat, linkuje jim repertoár, role, choreografii, rytmus zkoušek, volna a představení a podobně (což vyplývá i z dialogů s tanečnicemi a tanečnickými baletu mimo tento výzkum, vedených například pod hlavičkou Nadačního fondu pro taneční kariéru<sup>3</sup>). Najednou je všechno jen na nich samotných.

Změna kariéry každopádně není jen technický problém, který by bylo možné zúžit na otázku přenositelných zkušeností a dovedností či vhodné rekvalifikace. Je to v mnoha případech časový úsek (spíš delší než kratší) s potenciálem rozmetat stávající život na kusy. Jde o období hluboké změny – změny prostředí, lidí, sociálního zázemí (o ztrátu kmenu, kam člověk patří, jak to nazvala tanečnice a koučka Carole Augustus<sup>4</sup>), každodenních aktivit, uplatnění

<sup>3</sup> Autorka eseje je členkou správní rady Nadačního fondu pro taneční kariéru.



talentů, znalostí a dovedností, období, kdy je potřeba rozvíjet svůj potenciál jinak a jinde (koncept přenositelných dovedností). Je to doba, kdy se člověk hluboce dotýká tématu svých vlastních hodnot a identity<sup>5</sup>, někdy dojde až k přesahu a úvahám o smyslu vlastního života anebo k přestrukturování svého světónázoru. Jedná se také o zásadní změnu životního stylu. Tanečnice a tanečníci v některých případech čelí existenciální a existenční nejistotě, vyrovnávají se se stresem, se strachem, s úzkostí. Ale také v sobě objevují motivaci ke změně, zvědavost, vidí před sebou novou výzvu, a někdy se jim po odchodu z tance dokonce zásadně uleví. Něco končí, něco zůstává, nové se rozvíjí, jak ukazují i naše rozhovory.

Každý se s touto situací (která samozřejmě není situací ve smyslu momentu v čase, ale spíše procesem, a to často dlouhodobým) vyrovnává zcela jinak, s ohledem na svou osobnost, na schopnosti nebo zvyky při zvládání změn a zátěže, na schopnost adaptace, resilience – odolnosti a schopnosti zvládat nepříznivé situace. Záleží i na podpůrném systému, který má k dispozici (sít – rodina, přátelé, kolegyně a kolegové, podpůrné služby, jako jsou například ty, které nabízí Nadační fond pro taneční kariéru či úřad práce, profesní organizace ad., celý společenský ekosystém, v němž člověk žije), i okolnostech, za kterých ke změně dochází (nucená změna při úraze, nadbytečnost, externí rozhodnutí apod. versus chtěná a plánovaná změna na základě vědomého osobního rozhodnutí).

Kariéerní změna v dnešní době vypadá jako něco zcela běžného. Přesto vyžaduje péči, neboť může vyvolat silný pocit ztráty (například za nejvíce negativní aspekt profesní změny označili tanečnice a tanečníci z výzkumu, na kterém pracoval Simon Harper<sup>6</sup>, to, jak jim chybí vystupování na jevišti před publikem i veškeré dění okolo představení), kterou je nutné odžít v náležitém procesu truchlení, což vyžaduje čas, může traumatizovat a je potřeba řádně ošetřit. Právě proto, že jsou životní a kariéerní trajektorie a jejich tvarování i prožívání naprosto individuální, odlišné (samozřejmě v určitém prostředí, které je do jisté míry někam směřuje, například grantový systém), nelze činit jediné platné závěry, které by zákonitosti taneční kariéry nějak jednou provždy shrnuly. Jediným platným závěrem je nutnost nepaternalistického, partnerského a individuálního přístupu, a to bez zkreslujících brýlí předběžných předpokladů, bez stereotypů a s pochopením hloubky a citlivosti tématu. O takový přístup jsme se snažili i v našem výzkumu.

Ke změně kariéry ještě dovětek. Ze zvyku se někdy považuje za druhou kariéru hlavně to, co vykračuje z aktivního tanečního rámce. Ovšem s tím, jak se taneční prostředí v Česku vyvíjí a je propustnější, druhá kariéra svého druhu může být i současný tanec nebo komerční tanec na volné noze po baletu, po práci v baletním souboru v „kamenném“ divadle. V nezávislém tanci naopak nelze pominout jinou tendenci, kterou má v sobě imanentně zakódovanou: chápání taneční kariéry jako celoživotní mise, kde se proměna věku, těla a jeho možností v pohybu přetavuje v součást originálního uměleckého vyjádření (ikonickým zahraničním příkladem je soubor Jiřího Kyliána Nederlands Dans Theatre III nebo neustále umělecky aktivní kanadská tanečnice Louise Lecavalier – \*1958<sup>7</sup>). Co totiž pomáhá po celou dobu taneční kariéry od jejího začátku až po přechod do jiné profese po odchodu z jeviště, je znalost vlastní síly a osobních silných stránek.

4 AUGUSTUS, Carole. *The Dancers Survival Guide to Transition : 8 Steps to making your transition a positive experience!* [online]. Schweizerische Stiftung für die Umschulung von darstellenden Künstlerinnen und Künstlern, 2020 [cit. 2022-11-02]. Přístup z: <https://ssudk.ch/wp-content/uploads/2020/07/The-Dancers-Survival-Guide-to-Transition-%C2%A9Carole-Augustus-.pdf>.

5 K tématu identity a pocitu ztráty v období profesní změny tanečnic a tanečníků viz například eseje: GOLDING, Alison. *A Golden Thread : Holding Up Identity in a Professional Dancers' Career Transition* [online]. Dancers Career Development, 2014 [cit. 2022-11-02]. Přístup z: [https://thedcd.org.uk/wp-content/uploads/2018/03/Holding\\_Up\\_Identity\\_.pdf](https://thedcd.org.uk/wp-content/uploads/2018/03/Holding_Up_Identity_.pdf).

6 HARPER, Simon. *A critical comparative study of career transition policy, practice and experiences for ballet company dancers and musical theatre independent dancers* [online]. University of Birmingham, 2012 [cit. 2022-11-02]. Přístup z: [https://thedcd.org.uk/wp-content/uploads/2018/04/Harper\\_12\\_MPhil.pdf](https://thedcd.org.uk/wp-content/uploads/2018/04/Harper_12_MPhil.pdf).

7 Její sólo *Stations*, premiéra 2020, bylo součástí programu festivalu *Tanec Praha 2022*.



# PŘÍKLADY



# Petra Hauerová – Somatika v tanci i ve vzdělávání

*Petra Hauerová se narodila v roce 1975 v Plzni. Vystudovala pedagogickou školu a poté Konzervatoř Duncan centre. Vzdělávala se i na London Contemporary Dance School a na School for New Dance Development v Amsterdamu. Po studiích působila na volné noze jako tanečnice a choreografka, například v roce 2000 připravila choreografie Carminy Burany ve Státní opeře v Praze. Spoluzakladatelka skupiny TOW (2003–2008). Jako pedagožka působí na Konzervatoři Duncan centre a na DAMU ve studijním programu Directing of Devised and Object Theatre.*

## Jak jsi s tancem začínala?

Své studium jsem začala pedagogickou školou v Karlových Varech. Do té doby jsem dělala moderní gymnastiku se záměrem věnovat se jí vrcholově. Jenže se mi nechtělo do Prahy od rodiny, což by bylo nutné. V Karlových Varech jsem narazila v ZUŠ na taneční soubor Nadi Kohoutové. Byla to parta lidí, ze které vzešla třeba i Petra Blau. Dones vytvářejí zázemí pro děti, které pak míří na konzervatoř do Prahy. U Nadi Kohoutové jsem poznala současný tanec, nebo scénický tanec, nebo jak se tomu vlastně v tu chvíli říkalo. Skrz to jsem našla Konzervatoř Duncan centre, a aniž bych úplně přesně věděla, o co jde, intuitivně jsem tam před maturitou poslala přihlášku. Eva Blažičková ji akceptovala, i když už bylo po termínu. Na přijímačky jsem nebyla vůbec připravená, bylo mi osmnáct a půl a hlásila jsem se na střední školu do prváku. U přijímaček jsem improvizovala. Což ale pro mne bylo dobré, protože jsem opravdu ukázala, co ve mně je. Nebyla jsem vydrilovaná, připravená, nevěděla jsem, jaké budou u zkoušky otázky, jaké bude zadání, jaká choreografie. Při hereckém výstupu jsem řekla básničku, kterou jsem měla připravenou na praxi na pedagogické škole. Umělecky to muselo být strašně mimo, ale něco ve mně paní Blažičková zřejmě objevila. Vzali mě rovnou do třetáku – byl to školní rok 1996/1997. Z doktorské plzeňské provinční rodiny, ze které pocházím, jsem se najednou ocitla mezi umělci a intelektuály. Byl to pro mne skok. Ne, že bych Duncan absolvovala s nějakou vírou a láskou v Duncan techniku. Spíš to pro mne byla škola, která mi ukázala uměleckou sféru. Byl to můj vstup do umění a tance.

Spolu s Duncanem jsem tehdy dělala i přijímačky na HAMU, kam mne na odvolání vzali, ale nenastoupila jsem, vybrala jsem si Duncan – než jsem otevřela obálku s vyrozuměním, věděla jsem, že na Duncanu jsem, že je to můj osud, že se mi otevřela cesta.

## Řešila jsi už ve škole, co bude dál, zda se tanci budeš věnovat profesionálně?

Ve třetáku jsem se hrozně trápila. Byla to éra Duncanu, kdy ještě byla ve třídě polovina herců a polovina tanečníků

a všichni museli dělat všechno. Ambice a představy se tříštily a výmluvní talentovaní herci nám dávali dost čochku. Bylo to těžké. Chtěla jsem být tanečnice, protože jsem měla talent a fyzický předpoklad, ale herci, kterým tancování vůbec nešlo, mě zrazovali. Moc jsem najednou nevěděla, co chci. Celé mi to došlo, až když jsem začala v Duncanu v rámci maturity tvořit svou první vlastní věc. U maturitní choreografie se všechno nějak sepnulo – intuice, cit pro věc, uvědomění, že tvořím. Poprvé jsem pochopila, že ve mně nějaký choreografický cit dřímá, že mám prostorové citění, cit pro matematické členění.

Při své maturitní choreografii jsem ale zároveň prožívala peklo, protože paní Blažičková vedla školu svým způsobem a chtěla, abychom se tomu podřizovali. Mentálně jsem se od školy oddělila, protože mě někdo lámal do něčeho, čemu jsem buď nerozuměla, nebo nevěřila; pro mou osobnost to bylo manipulativní. Jasným cílem pro mne začalo být dostat se někam jinam. Což v Duncanu sliboval šestý ročník – zahraniční stáž. Brala jsem stáž hodně vážně. Vybrala jsem si Holandsko, SNDO (pozn. School for New Dance Development, Amsterdam), i když v tu dobu vůbec nebylo jednoduché se tam dostat – neodpovídala jsem věkově, byla jsem moc mladá (brali tam od 23 let), šla jsem na stáž ze střední školy, oni byli vysoká, program Erasmus ještě neexistoval, existovaly sice jiné programy, ale do těch nebyla Česká republika, a tedy ani Duncan zapojeny. Byl to exchange založený jen na tom, že chtějí pomoci východní Evropě a že znali paní Blažičkovou, která jejich školu navštívila. Viděli mě i na holandském festivalu, kde jsem tancovala svou maturitní věc – a na to konto mě vzali. Byla jsem první Čech, který na školu přišel, byla to pro mne i taková zvláštní zodpovědnost. Chtěla jsem najít argumenty a potvrdit si svůj silný pocit, že improvizace, kterou jsme v Duncanu dělali, je velmi omezená a jednostranná. Nechtěla jsem být vmanipulovaná do jakékoliv ideologie, chtěla jsem si to uchopit po svém. Můj záměr byl vymanit se a dělat věci jinak, než jsem se učila v Duncanu. A to se mi v Holandsku splnilo. Byla jsem tam dva roky – rok a půl ve škole, pak jsem tancovala v různých souborech mladých studentů ze zahraničí, kteří v Holandsku zůstávali, získali tam peníze pro práci. Z Holandska jsem se vrátila hodně posílená, našla jsem způsob tvorby, který mi vyhovuje, jak se můžu projevat sama za sebe.

## Stalo se v Holandsku něco konkrétního, co ti dnes připadá jako hodně určující?

Pro mne byl určující hlavně celý konec devadesátek. Neustále jsem seděla v knihovně, dívala jsem se na filmy. Ale zdroje tu moc nebyly, nebo byly vyprofilované tím, kdo je nabízel. A Duncan byl hodně specificky vyprofilovaný a svým způsobem z principu věci omezený. Takže celá

škola v Holandsku mi nabídla věci, za kterými dodneška můžu jako pedagog stát. Měla jsem štěstí i na období, v jakém jsem tam přišla – z hlediska tvorby i technik, které se tam učily. V Holandsku jsem poprvé potkala somatické metody, ochutnala jsem je, sama pro sebe jsem z nich hodně čerpala. Dvacet let na to jsem v Duncanu, kde už jsem učila, byla součástí mezinárodního projektu, který jsme na somatických metodách celý postavili. A zpětně mi to znovu začalo dávat velký smysl. Všechno, co jsem si z Holandska odnesla, byl dar.

### **Pak ses vrátila do Česka a dělo se co?**

Vrátila jsem se plná plánů. Záhy jsem však otěhotněla a soukromým životem jsem si vyřešila tu díru, která nastala. Nebylo to tak, že bych se trápila a řekla si, že se radši vdám. Bylo to spíš podvědomé řešení, pořád jsem chtěla něčím žít. Vzápětí jsem dostala příležitost udělat *Carminu Buranu* ve Státní opeře. Ještě za Dvořáka a Nekvasila, což bylo zajímavé umělecké podhoubí. Udělala jsem choreografii, která se dlouho hrála, pak jsem dělala i různé alternativní verze této choreografie. Myslím, že jsem se na tomto díle dost naučila. Bylo tam hodně tanečníků, velká scéna, velká zodpovědnost, problémy v divadle a já byla ještě hrozně mladá choreografka. Dostala jsem se tam díky Nině Vangeli, která mě doporučila, ani nevím, proč. Znaly jsme se z Tance Praha, na kterém mě moje maturitní choreografie asi hodně zviditelnila, aniž bych to tak tehdy úplně vnímala. Byla to deseti-, dvanáctiminutová miniatura. Ale nějak mě začlenila do profesionálního tanečního oboru.

### **Jakou představu jsi ve škole o své profesionální dráze v tanci měla?**

Asi žádnou. Duncan byl vždycky vakuum. Eva Blažičková nás ani moc nechtěla pouštět do světa, ke spolupráci s kýmkoliv, aby nás to „nezašpinilo“. A v rámci tanečního oboru po sobě tehdy lidi šli, místo aby spolupracovali, dokud se trochu nestabilizoval, dokud každý neměl nějaké své profesionální zaštitění. To pro mne bylo srdceryvné, vůbec jsem tomu nerozuměla. Takže v této škole jsem moc velkou představu o praxi získat ani nemohla. V Holandsku jsem byla šťastná, že jsem venku. Prostředí Holandska jsem přijala za své, fungovalo to tam, včetně finančních možností, měla jsem respekt, i jako student své slovo, mohla jsem se vyjádřit, a dokonce nabídnout něco, co pedagog přijal. Vrátila jsem se zpátky a měla jsem štěstí na zajímavé nabídky ve Státní opeře a jinde. Zklamávat jsem se začala, až když jsem byla do nějaké míry vyprofilovaný profesionál. Začalo to troskotat ani ne na tom, že by mi vadilo, že za svou práci dostávám málo peněz, vadily mi hodnoty lidí. Umění беру jako upřímnou věc, kde bychom měli ctít to nejlepší. To taneční obor, jeho politika vůbec nedělaly. Abych to pochopila, začala jsem později přijímat práci v tanečních

komisích na ministerstvu, abych vůbec sama věděla a chápala, co po mně chtějí, když žádám o peníze. Nikdo nás to neučil, nikdo z kolegů nám to nechtěl prozradit – to je typická česká vlastnost, neradi prozrazujeme know-how, protože si tím na malém trhu budujeme své místo v konkurenci. A moje zklamání bylo hořčí a hořčí. Viděla jsem, že to tu v tanci není vždycky o kvalitě.

### **Když se ještě vrátím, do profese v Česku jsi vstoupila s miminkem. Jak se to dalo skloubit?**

S jedním dítětem to nevádí. Jedno dítě vždycky někdo v šatně pohlídá. Ve Státní opeře vždycky byly kostymérky, hodně babičky. Ještě jsme v tu dobu dohrávali *Pád domu Usherů*, co jsme dělali ve Státní opeře s Petrem Tycem a kde jsem byla interpretka. Vždycky jsem odběhla, nakojila. S jedním dítětem to byl hezký život, všechno se dalo zvládnout úplně v pohodě. I tvorba. Všichni to tolerovali. Byla jiná doba, nebyla taková konkurence. Když už tě někdo oslovil, tak dobře věděl, proč, a stál si za tím. Všechny peripetie jsme přečkali, lidé v tanečním oboru byli víc tolerantní. Nepamatuji si jediný problém. S více dětma je to složitější, to je jasné. Složitěji se vše kombinuje, musí nastoupit rodina, a když ji člověk nemá, neumím si to představit. Jako mladý, s nutnou dávkou egoismu, cílevědomosti a ambicí je člověk asi schopný překročit hodně věcí. Jak by to fungovalo pro děti, kdybych neměla za zády rodinu a mého dalšího partnera, se kterým jsem měla další tři děti, to nevím.

### **Jak se dál vyvíjel tvůj profesní život?**

Když jsem se vrátila z Holandska, dostala jsem také nabídku učit tvorbu v Duncanu. Což mi dávalo smysl, protože jsem se necítila jako učitel, nebo potenciální učitel nějaké techniky, i když jsem techniku používala. A to byl vliv Holandska, kam se mohl na školu přihlásit kdokoliv a oni byli přesvědčení, že z něj skrz improvizaci a somatické metody udělají stejně dobrého tanečníka, jako je někdo, kdo je všemi možnými technikami vydrilovaný skrz naskrz. A fakt to byla pravda, jen s tělem každý pracoval jinak. To se mi líbilo a tento názor zastávám do teď. Možná proto učím na DAMU, možná proto mě zajímá práce s jinými lidmi než s tanečníky. A když pracuji s tanečníky, snažím se s nimi pracovat jinak a přesvědčit je, že tanec není jen o technice a drilu, ale i o tom, kdo jsem a jak přemýšlím.

Vedle Duncanu mě tehdy hodně zaměstnala, v podstatě na několik let, Státní opera. Měla jsem nabídku tancovat v *Déjà Donné*, což jsem odmítla. Bylo mi jasné, že nejsem interpret, protože to psychicky nezvládám, že musím být tvůrce. Mateřství a vlastní tvorba, to jsou moje životní pilíře.

### **Když se dostanu dál k tvé tvorbě, co TOW a technologie, ke kterým ses dostala v době, kdy se jim**

## u nás ještě nikdo příliš nevěnoval? Co tě k nim nasměrovalo?

Určitě hledání, jak věci dělat jinak. Vždycky jsem hledala, co mě inspiruje, nějaké nové partnerství. V TOW se ukázalo, že to vždy nemusí být jen nový člověk, tady šlo o partnerství se světlem. Tělo vidím spíš skrz vizuální stránku věci než skrz řazení nějakých specifických pohybů za sebe, takže jsem tělo spíš tvarovala vizuálně. To už jsem žila s Jirkou Málkem, svým současným partnerem, a hledali jsme způsob, jak tvořit. Jirka se věnuje kameře a fotce, takže světlo nám oběma bylo blízké. Na nějakém popovém koncertu jsme viděli jezdící hlavy a lasery, a to byla přesně ta rychlost, kterou jsem si uměla představit v kontextu tance. Vznikla reinterpetace mé absolventské věci z Holandska, *The Other Windows / Ostatní okna*, se kterou jsem absolvovala i v Duncanu. S Jirkou jsme ji reinterpretovali v duchu svícení projektorem – Jirka vydlabal projektor a využil svícení jen s klapkou, která dává světlu rytmus. Tím jsme vlastně vytvořili takový analogový stroboskop a s ním jsme experimentovali. To se líbilo Davidu Vrbíkovi, protože najednou u toho začal slyšet zvuk stroje, takže to nazvučil. Skrz Jirku jsem potkala Vladimira 518, a protože dělal graffiti, oslovili jsme ho, aby udělal scénografii, aniž bych věděla, co od toho čekám. Tak jsme se dali dohromady a současně jsme dostali peníze od Trans Dance Europe, kam jsem byla vybraná jako choreografka: měla jsem tři roky reprezentovat v rámci evropského turné Českou republiku. Měli jsme tak finanční prostředky a mohli jsme udělat naši první věc, koupit laser, na který bychom jinak v životě neměli peníze. S laserem jsme dostali do ruky velký nástroj, nikdo s tím nic neuměl, nikdo nám nedokázal poradit, ani v největších osvětlovacích firmách v Praze. Jezdili jsme na Slovensko a tam jsme se to učili od ajťáků, kteří takové stroje sestavovali. Přitom laser je ve své podstatě jednoduchý stroj, krabice se zrcátky jako projektor, jen paprsek formuje počítač. Tím jsem si pro sebe na dlouhou dobu vytvořila partnera na jevišti.

## Kolik inscenací jste společně jako TOW připravili?

Pod TOW vznikla už *Ostatní okna*. Asi po dvou letech přišli David s Vladimírem 518 a začali jsme dělat pokročilejší technologické pokusy. Z nich pak vznikly tři věci – *Noční můra*, *Turing Machine* a *Teorie*. Od jednobarevných laserů jsme pokročili k barevným škálám. Samozřejmě jsme přesto byli asi dvacet let zpátky oproti tomu, co se odehrávalo jinde ve světě.

## Pak ses trochu stáhla, přestali jste také spolupracovat jako TOW. Jaký to mělo důvod?

Důvod byl lidský i technický. Lidsky to bylo náročné, company se skládala ze tří kluků a mě. Ustát to bylo náročné a nerozešli jsme se v dobrém. Pohybovali jsme se ve světě choreografie a tance, proto jsme pracovali pod mým jménem. Oni asi toužili se víc pohybovat ve výtvarném světě,

mít uznání sami pro sebe. Dalším důvodem bylo, že už jsme měli s Jirkou třetí dítě. Bylo to těžší, do company šlo méně mé pozornosti, ale určitě to nebyl důvod konce. To je můj vnitřní pocit ženy, že už jsem nestíhala tolik věcí, abych pro ně byla mentálně dál zajímavá a plnohodnotným partnerem. Roli hrála i deziluze z domácí taneční scény. Nikdo si tu neuvědomoval, co to znamená pracovat s technologií, že je potřeba mít laboratoř, že je potřeba technologii vyvíjet, upgradovat, dokupovat... Peníze přitom nebyly problém, byli jsme odhodlaní dělat komerci a tou si vydělávat na nové hračky, jak jsme tomu říkali, a pak je používat pro umění. Připadalo mi to jako férový obchod a dobře to fungovalo. Naše malá company měla na tu dobu velký finanční obrat, když beru dohromady granty a komerční práci. Pomohl nám Tanec Praha, který naše věci nabízel, i když Yvona Kreuzmannová v té době moc nechtěla podporovat další tvůrce, kromě tanečníků a choreografů. Jenže já bych své věci bez kluků nevytvořila. Pracovali jsme v té době s více než milionem korun ročně, z čehož jsme si za 500 tisíc nakoupili technologie. Z peněz Trans Dance Europe jsme měli na jednu věc 160 tisíc korun, vzdali jsme se honoráře, abychom mohli koupit jeden laser. Všichni na nás tady koukali, jako že jsme se úplně zbláznili. Tohle neustálé přesvědčování, nepochopení, i po těch letech práce, vedlo k únavě z oboru, který měl úplně jiné ambice, i když dodnes moc nechápu jaké. Už jsme v tom asi nechtěli dál pokračovat. Devadesátky a přelom století prostě skončily, lidé začali přemýšlet jinak, a i proto mě to přestalo zajímat.

## A víc jsi tedy pokračovala pedagogickou cestou?

Ano, nebo jsem dělala různé pohybové a choreografické spolupráce. Skvělá spolupráce mi přišla třeba s Jánem Mančuškou. Potkávat nové lidi, mimo tanec, to je můj pud. Taneční okruh už je pro mne dlouhodobě vyčerpáný. Učení je skvělé, v něm se člověk realizuje a hrozně se sám učí, asi proto jsem to tak dlouho vydržela, ujasňuji si při učení své vlastní myšlenky. Slyšet se, jak někomu něco říkám nahlas, je pro mne největší škola. Tím jsem se dostala tam, kde jsem, a tím vím to, co vím. Učení mě lehounce živilo, i když ne moc, zároveň jsem byla jednou nohou na mateřské. Už se mi vlastně nechtělo ani moc cestovat, viděla jsem větší smysl v tom, zůstat doma, být s dětma, které začaly chodit do školy. Pokud si člověk nechce nechat utéct čas s dětmi, a to je tak maximálně patnáct let, je nereálné všechno skloubit. V rámci tance je patnáct let jedna kariéra a samozřejmě může být i mnohem kratší. Vlastně jsem se rozhodla víc pro mateřství. Dávalo mi to víc smyslu než tanec a umění tady v Praze. Za mým rozhodnutím bylo velké zklamání z různých osobností, z toho, jak se chovaly, jak fungovaly, co po mně chtěly a tak dál. Pak jsem kývla Michalu Záhorovi, abych mu asistovala, když přebral vedení Duncan centra, což pro mne byla také docela silná etapa. Tím pro mne

vyvrcholila zkušenost s učením v Duncanu i představa a víra, že bychom mohli tuhle vzdělávací instituci malinko posunout do něčeho současnějšího, protože je to strašná old school. Podobně bychom mohli mluvit o jiných institucích, ale Duncan znám nejlépe. Moje přání a vize byla udělat školu víc profesionální, nenechat ji jen na plovoucích pilířích harmonie a krásy, která v tanci dřímá, a podobných představách počátku 20. století. Myslím, že to byl přežitek, utopie a sen Evy Blažickové, který neměla během komunismu šanci víc rozvinout. Pak se jí to nakrátko podařilo, jenže celosvětový taneční vývoj nabral úplně jiné obrátky – boření hranic, crossover, performativní umění, které hodně zasáhlo to taneční. Což se sem teď malinko začíná dostávat, ale strašně těžkopádně. Na školách ani neučíme, že to existuje. Přišlo mi to jako velká škoda a myslela jsem, že se to v Duncanu podaří změnit. Bohužel se to nepodařilo a skončilo to extrémně špatně. Pokus spravit to bude stát obrovské úsilí.

### **Přes všechna zklamání, která popisuješ, jsi stále různými způsoby na taneční scéně aktivní. Co zůstává tvým motorem?**

Respekt vůči mně samotné. Věnovala jsem tanci tolik času, nasbírala jsem za 25 let zkušenosti a něco vím. A nechce se mi ustoupit jen proto, že mě někdo štve. Je to dar, že mám nějaký talent, rozjezd kariéry v Holandsku i v Čechách jsem měla svým způsobem dost jednoduchý, neustále mi někdo pomáhal, nechce se mi to tedy nerespektovat a zahodit. Je to i respekt k tomu, co všechno jsem investovala, určitě i z osobního života. A v té zkušenosti nacházím největší hodnotu. V tom si nějak zvláštně věřím, nechci, aby to působilo namyšleně. Věřím tomu, že když na studenty koukám, vím, co jim mám říct, a to mi přijde jako dar.

### **Když se vrátíš do momentů ve své kariéře, kdy ses rozhodovala, kudy dál, jakou nabídku přijmout, s kým spolupracovat, když jsi stála na nějakých profesních křižovatkách, podle čeho ses rozhodovala?**

Vždycky musí převládnout hodnoty. I když mi nevyhovovalo, jak někdo myslí, nebyla to pro mne v určitém období překážka pro spolupráci, protože to, že můžu tvořit, pro mne bylo zásadní. Některé věci jsem dokázala vytěsnit. Tohle odhodlání už teď nemám. Už jsem zatížená na to, abych si s lidmi, se kterými pracuji, rozuměla. Jinak jsem jednala na křižovatkách před dvaceti lety a jinak se rozhoduji teď. Často jsem se rozhodovala mezi mateřstvím a uměním, což jsou pro mne dvě osudové, životní hodnoty, a měla jsem štěstí, že jsme nestrádali finančně. Kdybych do toho musela seriózně zahrnout i finanční rovinu, vím, že bych sama sebe a děti neuživila. Strašně mě podporoval můj partner, ať už vědomě, nebo nevědomě, a rozhodně ho to trochu omezovalo zase na jeho křižovatkách. Myslím, že teď (2020) se ocitám na nějaké křižovatce,

kteřá je radikální. Zatím jsem nezažila křižovatku, která by byla tak radikální ve smyslu, zda úplně opustit taneční scénu. Vždycky jsem měla možnosti, jak věci nakombinovat, jak si vytvořit nějakou svou osobní strategii. Teď je nejčastější strategie prezentování – učí se to ve školách a takovou strategii mají i divadla. Pořád se musí prezentovat, aby se vytvořila významnější taneční síť, významnější network a všechny tyhle věci. Umělcům to ničí duši. Mou taktikou často bylo mlčení. Byla jsem záměrně pro tuhle scénu trochu disfunkční, nebyla jsem ochotná vytvářet strategii založenou na prezentování.

### **Jak tvůj život na taneční scéně ovlivňovalo nejen mateřství, ale vůbec to, že jsi žena?**

U nás je současný tanec, contemporary, víceméně doménou žen. Bylo to štěstí, i když zároveň neštěstí, vzhledem k typologii žen, do které jsem moc nezapadla. Když jsem se dostala do divadel, nebo vytvořila svou company, kde byli jenom muži, začala jsem chápat, když jsem byla trochu starší, že to není úplně jednoduché. Mohlo to být i tím, že už jsem nebyla tak atraktivní, byla jsem zadaná, měla jsem děti. Mou strategií už nemohlo být mládí a to, že jsem potenciální objekt zájmu, s čímž se to dá v tancování taky docela dobře rozjet, a to myslím celosvětově. Ženství si může žena v tanci užít, tanečnice jsou stále obdivované. Mateřství ale už ne. Mateřství změnilo hodnoty i požadavky, začneš být svým způsobem problematická, protože vyžaduješ nějakou pracovní dobu, finance, sociální zajištění, začneš být nepohodlný element. Dá se pak přednost mladším choreografkám a choreografům, to je jednoznačné. Mateřství je v tancování problém, s jedním dítětem je to milé, ale větší rodina je překážka. I finanční, když je třeba někam vycestovat a matka má požadavek, že chce mít děti s sebou a ještě chce mít s sebou případně hlídání. Myslím, že v západním světě to docela i funguje, když člověk dostane práci, chtějí ho a vědí, že je dobrý, podmínky mu zajistí. Nebo alespoň finanční ohodnocení je takové, aby si je mohl zajistit sám. Ale tady vůbec nemám pocit, že by to tak fungovalo, že bych byla vybraná jako nezastupitelný umělec s určitým rukopisem. Vždycky za mnou stál dav lidí, a buď jsem porušila svoje hranice, něco jsem musela obětovat a dostala jsem tu práci, anebo za mnou stála spousta lidí, i matek, které byly ochotné ze svých požadavků ustoupit. Chápu je, často za tím byly i finanční důvody. Spousta z nich, v mé generaci, jsou i samoživitelky. Rozhodla jsem se, že je lepší být pedagog, a ne se konfrontovat s tímhle druhem problému.

### **Máš u něčeho pocit, že jsi to musela kvůli tanci obětovat?**

Občas mám pocit, že jsem obětovala své další talenty. Že jsem mohla dělat něco úplně jiného. Mám výtvarný talent, mohla jsem tvořit ve větším klidu. Divadlo není klid, divadlo je obrovská oběť. Člověk se musí na několik měsíců



úplně oddat, když dělá projekt, a zapomenout na svět. Nebo já to tak alespoň mám. Teď trochu rekapituluju, v půlce života, že jsem mohla být přínosná jinými způsoby, které by byly jinak kreativní. Třeba jako lékařka, protože moje rodina je zaměřená tímto způsobem, bych mohla být kreativnější, mohla bych zkoumat. Tady je taneční scéna strašně nekreativní. I jako pedagog vím, že kdybych nepřekračovala určité institucionální limity a nastavení, byla by to hrozná nuda.

### **Když jsi zmínila svou lékařskou rodinu, jakou jsi měla podporu pro svou profesní dráhu v prostředí, které není umělecky zaměřené?**

Brali mě jako dítě se silnou osobností, asi mi věřili, že když se pro něco nadchnu, dává to smysl, takže jsem nemusela bojovat. Nechali mě si to vyzkoušet s tím, že vždycky můžu zůstat učitelkou. Měla jsem i tuhle profesi, to pro mě bylo asi důležité, že jsem ve sféře vyšší inteligence, kam divadlo nepatřilo. Pro prarodiče to asi bylo hodně náročné, ti chtěli mít vnučku s vysokou školou lékařskou nebo pedagožku. Trápilo je to, ale věřili mi. Vidím u svých studentů, že je to až ze čtyřiceti procent spíš naopak, rodiče je tlačí do tance a oni sami nerozumí tomu, proč tam jsou. Jiní zase bojují, aby v oboru mohli zůstat. Je to obor, který nemá dobrou pověst. Zároveň je lákavý, ale v takových utopistických obrazech to není reálné. Nástroj je tělo, vědomá oddanost je maximální, bez tréninku, bez výdrže, bez psychofyzické zátěže to nejde. Tanec chce specifické osobnosti a zároveň jejich specifické vedení.

### **Jako pedagožka pracuješ se studenty už zhruba dvacet let. Jsou pro dnešní děti, které přicházejí na konzervatoře, skousnutelné stejné metody, jaké byly akceptovatelné před lety?**

Neznám podrobně prostředí na jiných tanečních konzervatořích, než je Duncan. Obecně ale myslím, že obor potřebuje specifickou péči a specifické zacházení s lidmi. Konzervatoře většinou vychovávají interprety, tedy lidi, kteří jsou přizpůsobiví. Pokud se tam ocitne silná osobnost, jako je třeba Miřenka Čechová, nebo naopak někdo, kdo je nevyrovnaný a jsou u něj nějaké známky patologie, je jasné, že to půjde do extrému víc a víc. Měly by být funkční nástroje, jak to podchytit – případy úzkostí, bulimie, drogy, alkohol atd. Extrémní námaha dětí, které se ještě stále vyvíjejí po všech stránkách, není dostatečně ošetřená. Víím, že to zní kontroverzně směrem k institucím, ale myslím, že by měly být bdělejší, měly by mít pro děti aktivní odborný podpůrný systém zapracovaný do běžných dnů, pravidelnou kontrolu, odbornější konzultace o tom, jak se děti cítí. Zkrátka věnovat se více duševní hygieně a pomoci jim dobrou skladbou rozvrhu vytvořit prostor i pro jejich osobní život. Ale i pedagogové jsou v patové situaci – nemohou na studenty vyvíjet takový nátlak, jaký obor potřebuje, aby studenti trénovali, byli ve fyzické

zátěži, aby se dostávali do svých osobnostních struktur, mohli tvořit a pracovat na různých tématech, to vlastně do jisté míry dělat nesmíme. To, co jsem zvládla s dětmi před pěti lety, nebo i loni, už letos nemůžu aplikovat a nezvládnou. Co děti potom mají dělat? Není z nich nic. Pak se dostanou do nějaké company a tam se stejně zhroutí. Nebo se do ní vůbec nedostanou.

### **Jaké jsou tvé dnešní křížovatky? Co dál? Jaké máš plány? Co zvažuješ?**

Je spousta možností, zároveň je můj nástroj tělo a moje tělo je 45 let staré. Má své možnosti a limity. Může to být nějaké dovzdělání, pořád mi z toho vychází somatické metody a jejich využití v kombinaci s tanečním vzděláním a tanečními zkušenostmi. Je to pak strašně dobře aplikovatelné na kohokoliv. Zkoumám to teď na DAMU, kde pracuji s režiséry, ani ne s lidmi, kteří budou stát na jevišti. Neučím je hezky přejít jeviště nebo se hezky posadit na židli, jako to ve školách dělají pohybářky. Děláním něco úplně jiného. Učím je třeba vybrat si dobré tělo, dobrou typologii pro tu kterou roli, dobře je vést, dobře motivovat, aby tělo začalo fungovat. Je to úplně jiný princip a strašně se mi to líbí. Umím si představit, že somatika je něco, co by mi pomohlo, abych mohla zůstat v oboru, dovzdělat se, rozšířit spektrum. Anebo se na to úplně vykašlat. Umím si představit asi cokoliv. Možná i odchod z téhle země. Kultura obecně je tu... nevím, jak to mám popsat. Kultura je tu přítěž, nemá dostatečný prostor, natož finance. Myslíím, že některé země si její důležitost uvědomují mnohem víc. A to mě mrzí. Myslíím, že je to vidět nejen na tanečním oboru, který se nikdy nedostal na vrchol a možná ani nikdy nedostane.

### **Často slyším, že se dynamicky vyvíjí.**

Dynamicky se vyvíjí? Dynamicky stárne.

### **Co jsou v tvé tvorbě a v pedagogické práci „high momenty“?**

Jsem hrozně nedůvěřivá vůči prostředí kolem mě, moje měřítko jsem já sama. Takže když se cítím dobře, je to pro mne high moment. A je jedno, jestli to je během procesu práce na něčem, nebo že se jenom s někým bavím o tom, co mě zajímá, nebo vidím, že student něco zvládl, překročil sám sebe, něco zdolal. Asi jsou to obyčejné věci, rozhodně není můj high moment, že vyhraju Cenu Sazky 2004. To je pro mne jen znamení, že můžu udělat další krok, předpoklad k posunu. Ani když mi někdo řekne, že představení bylo dobré, stejně tomu nevěřím, když si to nemyslím já sama a necítím se dobře.

### **Tanec je náročná profese fyzicky i psychicky, jak o sebe pečuješ?**

Vytvořila jsem si svou vlastní metodu, nejsem ten typ, co se zapíše do nějakého kurzu nebo chodí na workshopy,

to mi spíš ubližuje. Vytvořila jsem si svůj vnitřní autotrénink, neustále se zevnitř ladím. To je něco, co dokážu učit i studenty, kteří nepotřebují být vrcholoví tanečníci. Hodně mi na to sedí „usebrání se“, o kterém píše filozofka Anna Hogenová. Je pro mne také důležité zůstat stále v kontaktu, v dialogu s tělem, respektovat ho. Vždyť mozkiem dokážu tělo i zničit, proto je pro mne dialog důležitý. Měla jsem v životě štěstí, že se nepotřebuji udržovat ve fyzické kondici, hrozně rychle ji nabudu a zůstává. Když jsem měla představení, stačilo mi třeba měsíc víc trénovat a byla jsem tam, kde jsem potřebovala být. Mám dobrý nástroj, to je výhoda. Ale myslím, že jsem toho nikdy nezneužívala, nepřekračovala jsem možnosti těla. Když jsem byla po těhotenství, nebo jsem půl roku dělala spíš něco intelektuálního, nechtěla jsem po těle, aby se hned extrémně předvedlo na jevišti, musela jsem ubrat. Uvědomovat si a cítit realitu je pro mne důležité. Tancování jsem vděčná za to, že je můj vztah s tělem reálný, zatímco s myšlením je vztah velmi často nereálný. Hned cítím, že je tělo těžší, že se necítí dobře, že ztrácí na flexibilitě a hned na tom začnu podvědomě pracovat. S tělem si rozumíme. Možná proto jsem zvládla tancovat a mít čtyři děti. Pořád cítím fyzickou sílu. Vidím na vrstevnících kolem sebe, že jim sílu ubírá věk i mateřství. Mám ale pocit, že za tím je i vůle a způsob myšlení.

**Vidíš zpětně nějakou oblast, která, kdyby se změnila, by ve tvé kariéře znamenala posun k lepšímu?**

Je to moje víra v taneční obor v Česku. Víc bych mu věřila a pak bych dokázala sehnat peníze, lidi, motivovat je a vytvořit si v tanci takovou síť, jakou bych bývala pro tvorbu potřebovala. Byla bych asi víc odhodlaná v tanci pracovat a víc bych se vrhala do větších věcí.

*Rozhovor vedla Jana Bohutínská. Pořízen v Praze  
21. 2. 2020. Autorizován 29. 11. 2022.*

# Andrea Helander Kramešová – Čtyři různé baletní zkušenosti

Andrea Kramešová se narodila v Praze. Absolvovala Taneční konzervatoř hl. m. Prahy a několikrát se zúčastnila letních tanečních škol v Kolíně nad Rýnem a ve francouzském Pertuis. V roce 2000 vyhrála 1. cenu v baletní soutěži v Brně. První angažmá získala v pražském Národním divadle (1999–2003). V letech 2003–2005 byla členkou Tulsa Ballet v Oklahomě, 2005–2009 sólistkou Deutsche Oper am Rhein v Düsseldorfu, 2009–2012 sólistkou Švédského královského baletu ve Stockholmu a 2012–2018 sólistkou a první sólistkou Baletu Národního divadla v Praze. V roce 2020 absolvovala taneční vědu na HAMU v Praze; ve Stockholmu navštěvovala kurzy pro taneční pedagogy na Univerzitě umění. Od roku 2018 se věnuje taneční pedagogice; od roku 2022 je pedagožkou ve škole Švédského královského baletu ve Stockholmu.

## Jak jste se dostala k tanci?

Maminka mě dala ve čtyřech letech do kroužku rytmiky, kam jsem chodila jednou týdně. Paní učitelka v rytmice řekla mamince, že ve mně vidí talent. Načež jsem začala chodit do nějaké taneční školičky na náměstí Míru, kterou jsem pak navštěvovala dvakrát týdně. I tam mamince řekli, že mám talent a ať to zkusím do přípravky Baletu Národního divadla. To mi bylo šest let. Rodiče se ale obávali, že bych toho už měla moc, ale já si přípravku prosadila, protože mě tancování bavilo. Udělala jsem konkurz a od sedmi let chodila do přípravky. Zároveň jsem se chtěla učit hrát na klavír, a tak mě rodiče přihlásili na klavír do Počernic do ZUŠ. Byla jsem ale hodně malinká, měla jsem malé ruce, a tedy malý rozsah. Řekli mi, že pianistka ze mě nebude, a já proto zkusila další obor: zpěv. Když se na to dnes zpětně dívám, kam mě rodiče dali, tam se mi líbilo. Každý den v týdnu jsem měla kroužek a v pátek se s rodiči jezdilo na chalupu.

## To jsou samé múzické koníčky. Žádný jiný v té době nebyl?

Nebyl.

## Nebylo vám líto, že nemůžete po škole jen tak blbnout venku?

Ne, vůbec. Mě ty kroužky bavily.

## Měli rodiče k umění blízko?

Ani ne. Maminka sice chtěla tancovat, ale chodila jenom krátce na krasobruslení. A tatínek je právník, který si vysokou dodělával při zaměstnání. Za komunismu musel dvacet let řídit autobus, protože nebyl ve straně. Proto byl asi trochu zatrpklý a oba rodiče mě nutili, abych odešla do zahraničí. Říkali mi, že všude jinde je to lepší než u nás. Asi proto, že oni sami vycestovat nemohli. Táta amatérsky

dělal společenský tanec a hrál na trumpetu. V mých začátcích hry na klavír mi díky této zkušenosti dost pomáhal. Vlastně musím říct, že muzikálnost a teatrálnost mám asi po tatínkovi.

## A pak jste se přihlásila na taneční konzervatoř...

To byla po baletní přípravce logická cesta.

## Jak jste vnímala změnu kolektivu?

To pro mě nebyl žádný problém. Já sice měla na základce kamarádky, ale netrávila jsem s nimi odpoledne na sídlišťích, protože já měla pokaždé odpoledne nějaký kroužek. Takže té změny jsem se vůbec nebála.

## Udržovala jste kontakty se svými spolužačkami ze základní školy?

Většinou se to přestříhlo, ale mám jednu kamarádku, s níž jsem chodila už do školky. Dnes je lékařka.

## Odpovídal začátek studia na konzervatoři vašim očekáváním?

První půlrok byl pro mě úplně tragický, strašná nuda. Měla jsem dojem, že už všechno umím. Neučila jsem se, nesoustředila a po prvním půlroce jsem dostala z klasiky trojku. To bylo velké rozčarování. A tehdy zasáhl táta. Byl hodně přísný a řekl, že když jsem si tu školu vybrala, tak nebude tolerovat špatné známky. A pokud to nevytáhnu, tak mě z konzervatoře vezme pryč. Šla jsem do sebe a na dalším vysvědčení už měla jedničku.

## Neměli rodiče z volby taneční konzervatoře obavy? Třeba že taneční kariéra má rizika, je těžké se prosadit, finančně to může být složité...?

Ne, to u nich nehrálo roli. Naopak mě podporovali, když viděli, že o něco usiluju. Ale vždycky mi táta říkal, že v tom, co si zvolím, musím být dobrá. Je těžké to teď v rozhovoru otevírat, ale táta dokáže být docela dost despota a já jsem se s ním několikrát hrozně pohádala, když byl až moc přísný. Asi to měl od svých rodičů. Možná první dva tři roky studia na konzervatoři jsem se snažila hlavně jemu dokázat, že na to mám. A když jsem pak od pátého ročníku dostávala od učitelů stále větší důvěru, tak mě to začalo samotnou hrozně bavit. Dostávala jsem příležitosti, učitelé mě posílali na soutěže... A v pátém ročníku se událo osudové setkání s pedagožkou Anetou Voleskou.

## Jak vzpomínáte na studium na taneční konzervatoři?

Jenom v dobrém. Sleduju ty probíhající debaty. Mám knížku od Miřenky Čechové, ale ještě jsem ji nestihla přečíst. Ano, bylo to tvrdé. Také proto, že v našem ročníku byla velmi silná konkurence. Když jsem byla obsazována,

ale nedařilo se mi, dávaly mi to spolužačky spočítat. Pedagogové byli tvrdí, ale já to tak nebrala. Člověk se musí naučit být soudný. Zaznívalo tam: musíš zhubnout! Ale já celou dobu studia cítila, že chtějí ze mě dostat to nejlepší. Když jsme dostali v pátém ročníku Anetu Voleskou, tak jsme se jí se spolužačkami strašně bály. Ale ona nám dávala i soukromé hodiny o sobotách a nedělích. Nic za to nechtěla a my byly našťvané, že zase musíme trénovat. Když si na to vzpomenu a dnes vidím, jak si holky z konzervatoře platí extra hodiny s pedagogy, jsem moc vděčná. Co všechno mi Aneta Voleská dala! Dodnes jsme velmi dobré přítelkyně. A když potřebuju nějakou pedagogickou (ale i soukromou) radu, tak se na ni mohu obrátit. To bylo pro mě osudové setkání. Nebo když si vzpomenu na jejího manžela Pavla Ždichynce. Ano, choval se někdy tak, že dnes by to bylo neakceptovatelné. Byl i vulgární, ale člověk cítil, že to dělá proto, aby z vás dostal to nejlepší. Člověk měl k těmto osobnostem velký respekt. Nebo manželé Slavičtí. Já k nim nemůžu říct jediné křivé slovo.

### **Připomeňte, kdo byl ve vašem ročníku.**

Měla jsem štěstí, že jsem studium protančila s Lukášem Slavickým. Pak tam byl Roland Havlica, který odešel do Stuttgartu a dnes se věnuje józe; Zuzana Zahradníková, která byla s Lukášem Slavickým v Mnichově, Míša Wenzelová, Klára Jelínková a Karolína Pogatsová, které byly mými kolegyněmi v Národním divadle.

### **Kolik spolužáků z ročníku se uplatnilo v taneční profesi?**

V mém ročníku absolvovalo sedm holek a všechny jsme dostaly práci v tanci. Ze čtyř kluků se, myslím, tanci věnovali tři. Je fakt, že ročníky pod námi už tak silné nebyly.

### **Když jste absolvovala konzervatoř, bylo Národní divadlo jasná volba?**

Nebylo. Mým vzorem byli absolventi, které čtyři roky před námi vedla právě Aneta Voleská. V tom ročníku byly Vendula Kohoutková, Adéla Pollertová, Petra Padriánová, Zuzana Susová a některé z nich odešly do ciziny. Já odmala toužila dostat se do zahraničí. Už během studia jsem jezdila na konkurzy. V Drážďanech jsem se dostala do posledního kola, ale nevybrali mě. Pak jsem to chtěla zkusit do Stuttgartu, ale tam chtěli jen vysoké tanečnice. A také jsem to zkoušela v Hamburku. Tři dny jsem s nimi cvičila a oni mi pak nabídli, že by mě vzali do jejich baletní školy. Já ale měla pocit, že už mi studia stačí a že chci hlavně tančit. Tehdy jsem to probírala s Anetkou Voleskou a ta mi říkala: Co bys ještě studovala, ty potřebuješ tancovat a tancovat. Tak jsem té příležitosti řekla „ne“. A pak jsem šla na konkurz do Národního divadla, kam mě přijali do sboru. Při mém konečném rozhodnutí ale hrálo také roli, že jsem tehdy měla přítele, a i kvůli němu mi nepřišlo dobré odjet do zahraničí. Byla jsem mladá a naivní.

V Národním divadle jsem po dvou měsících začala dostávat příležitosti v menších sólech. Během první sezony přišel Jiří Kylián a vybral si mě do baletu *Dítě a kouzla*. Z divadla mě poslali na dva týdny do Haagu, abych se svou roli naučila. Poslali mě nočním autobusem, dali mi mapu města a ukázali na ní, kde je nádraží, divadlo a hotel... Já v té době ještě ani pořádně neuměla anglicky. Bylo to docela dobrodružství.

### **Jak jste prožívala vstup do taneční praxe. V čem jste na ni byla podle vás z konzervatoře připravena dobře a v čem nikoli?**

Pro mě byl asi největší šok tehdejší pracovní doba sboru Národního divadla. Tréninky začínaly v devět hodin a celý sbor skončil ve dvě odpoledne. Sólisté pak zkoušeli od čtyř do šesti. První měsíc jsem žádná sóla nedělala, a měla tak volná odpoledne. Najednou jsem nevěděla, co mám dělat s volným časem. Když jsem studovala, byla jsem ve škole od osmi do osmi. Naštěstí jsem do všech představení na repertoáru docela rychle vhupla, ale prožívala jsem menší krizi, protože jsem chtěla tancovat mnohem víc, ale nemohla jsem. To byla možná největší změna po odchodu ze školy. Z konzervatoře jsem byla zvyklá, že jsem „ta vyvolená“, která dělala všechna sóla. A najednou jsem byla v Národním ve sboru, kde jsem sóla netančila.

### **Jak probíhalo vaše první angažmá v Národním divadle?**

Prožila jsem ho ve sboru. Sólová smlouva mi byla nabídnuta až Petrem Zuskou, ale to bylo v okamžiku, kdy už jsme se s mým partnerem Filipem Veverkou rozhodli odejít do zahraničí. I když poté, co místo Vlastimila Harapese přišel Petr Zuska, jsem dostávala více příležitostí. Třeba v Kyliánově *Stamping Ground*. Byla jsem dokonce obsazená do Kateřiny ve *Zkrocení zlé ženy*, ale tu jsem nakonec kvůli odchodu ze souboru netančila.

### **Nebylo vám líto, že o takové krásné příležitosti přijdete?**

To vám nepovím. Ve mně byla silná touha prorazit někde venku. To byl můj hnací motor.

### **Proč jste se vydala do baletního souboru v Oklahomě?**

To byla úplná náhoda. Tehdy jsme se s Filipem zkoušeli dostat všude možně. Je ale těžké, když se o práci ucházíte jako pár. Tip na Oklahomu přišel přes Anetu Voleskou, která měla známého na místě baletního šéfa v Palermu. Angažmá v Palermu nám nedoporučil, protože se tam hrálo málo představení, ale odkázal nás na soubor v Americe, který vedl jeho přítel. Tak jsme poslali do Oklahomy video s *Šípkovou Růženkou* a duetem z *Jardí Tancat*. Video jsme poslali ještě do Švédského královského baletu. Ze Stockholmu se ozvali, ať se přijdeme ukázat, což tehdy nešlo. Ještě nás kontaktoval Heinz Spoerli a pozval nás

na konkurz do Curychu. Byl to šok: už trénink se tam dělal na špičkách, což bylo tehdy v pražském Národním divadle nemyslitelné. Po tréninku s námi hovořil sám Spoerli. Filipovi řekl, že se mu do souboru nehodí a mně řekl, že se mu líbím, ale že do tamního souboru jsem moc malá. A na jedinou přišla zpráva z Ameriky, že na nás tamní šéf dostal doporučení a že na základě videa nám rovnou nabízí demisólovou smlouvu.

### **Jak je časté, že je někdo přijat do souboru jen na základě videonahrávky?**

To se stává málokdy; šéf naším přijetím riskoval. Ale ani my neměli dost informací. Tehdy internet teprve začínal, ale věřili jsme, že soubor v Oklahomě je dobrý.

V tom souboru se hrála čtyři představení za měsíc a jinak se pořád zkoušelo. Setkala jsem se tam s repertoárem, který jsem do té doby neznala. Velký rozdíl byl ve způsobu vedení tréninků oproti Praze. Hodně jsem se tam naučila.

### **Jaké byly vaše začátky v Americe?**

Přijeli jsme s dvěma kufry a se stovkou dolarů v kapse. Všechny svoje peníze jsem totiž utratila za letenku. Na prvních pět dní nám zařídili hotel, kde nebyly ani snídaně. Kupovali jsme ty nejlevnější věci k jídlu, abychom vůbec přežili. Pak nám našli podnájem a od mecenášů divadla jsme dostali matrace a ručníky. Naštěstí v divadle byly výplaty už po čtrnácti dnech. Z té první jsme šli koupit základní vybavení do bytu. Skoro jsme nerozuměli jejich angličtině, protože měla hodně jižanský přízvuk.

V souboru se zkoušelo od desíti do dvou a pak od tří do šesti. Tréninky byly velmi profesionální a hodně intenzivní. Panovala tam úplně jiná atmosféra než tehdy v baletu Národního divadla.

### **V čem to bylo jiné?**

Když to řeknu otevřeně: před dvaceti lety tvořili půlku baletního souboru Národního divadla starší tanečníci, kteří kvůli smlouvám na dobu neurčitou nešli vyhodit. Když jsem si v Národním stoupla první den k tyči, tak ke mně přišla tanečnice, ať jdu jinam, že to je její místo. Byla tam velká hierarchie. V Americe byl baletní soubor menší (měl 40 tanečníků), mladý a hodně mezinárodní (byli tam tanečníci z Jižní Ameriky, Jihoafrické republiky, Egyptan, Turek, Italové, Rusové, Armén) – i to bylo pro nás nové. Úplně jiné bylo pracovní nasazení. Každý den jsem po zkoušce měla pocit, že umřu. Něco takového jsem v pražském Národním divadle nikdy nezažila. V Americe mi na jedinou přišlo, že jsem absolutně bez kondičky. Tam nikdo nedal najevo, že nemůže. Už tréninky byly mnohem náročnější.

### **Po dvou letech jste se ale rozhodli pro změnu...**

Přece jen Oklahoma nenabízí takové kulturní vyžití jako Evropa, a tak jsme zamířili do souboru Youriho Vámosa.

Doporučila mi ho tanečnice, která v Düsseldorfu působila. Dva týdny přes Vánoce 2003 jsme měli v oklahomském baletu volno a plánovali jsme přijet do Düsseldorfu na tréninky. Ale mezitím se Filip zranil, měl bolavá záda, a tak nakonec jsem do Düsseldorfu přijela sama. Potkala jsem tam Michala Matyse, který byl členem souboru a říkal mi, že mě budou učit trio ze *Snu noci svatojánské*, protože to se prý vždycky na konkurzech učí. Ale přišla Joyce Cuoco, Vámosova asistentka, kterou jsem tehdy vůbec neznala, a začala mě učit variaci Julie. Pro mě ty pohyby byly úplně proti tělu, neprirozené. Přišel Youri, udělal pár oprav, pak mě pozval do kanceláře a oznámil mi, že mně na příští sezonu nabízí tančit Julii a že mi dá demisólovou smlouvu. Já byla sice unešená, ale musela jsem říct, že nejsem sama a můj partner Filip Veverka nemohl přijet kvůli zranění. Naštěstí Joyce viděla Filipa, když tančil v Praze *Zkrocení zlé ženy*. Nicméně to, že jsem uspěla sama za sebe, hodně pomohlo mému sebevědomí. Když jsme totiž odcházeli do Ameriky, tak to mohlo být kvůli Filipovi, který už v té době měl nějakou pozici, zatímco já byla teprve na začátku kariéry. Filip je o tři roky starší. V Düsseldorfu jsme nakonec dostali smlouvu oba a zůstali tam čtyři roky.

### **Jak důležité bylo pro první roky vaší kariéry, že jste byli s Filipem Veverkou v páru?**

To mi strašně pomohlo. Mohli jsme se navzájem podpořit, mluvit česky, mít společnou kulturu. Ale postupem času jsme se rozešli. To bylo pak v Düsseldorfu.

### **Kdo z vás byl hlavní iniciátorem změny?**

Byla to společná rozhodnutí. Oba jsme měli touhu zkusit něco nového v Americe a pak se vrátit do Evropy.

### **Po čtyřech letech v Düsseldorfu jste se rozhodla pro další změnu.**

V té době jsem už nebyla s Filipem. V Düsseldorfu se změnil intendant a Yourimu nebyla prodloužena smlouva. Novým šéfem se stal Martin Schläpfer, který je teď šéfem ve Vídeňské státní opeře. Schläpfer přijel do Düsseldorfu, dával tréninky, díval se na představení a já s ním měla dvě schůzky. Nabídl mi, že můžu v souboru pokračovat. Ale já se jela podívat na jeho představení a nějak mě to nenadchlo. Při druhé schůzce jsem se ho zeptala, zda chce pokračovat i v klasických titulech a dělat dějové balety, a on řekl, že ne. To mě vedlo k rozhodnutí odejít. V celé své kariéře jsem byla nejsilnější, když jsem mohla projevit emoce a vyprávět příběh. To mě i nejvíce naplňovalo. Nejdříve jsem nevěděla, kam půjdu. V Düsseldorfu dával tréninky Marc Ribaud, který býval tanečníkem u Youriho. V té době už vedl balet ve Stockholmu. Znal mě jako tanečníci, a tak jsem ho kontaktovala. Řekl, že by mi rád nabídl smlouvu, ale že musím přijet do Švédska, protože tam je jiný systém a jeho rozhodnutí musí schválit zástupci ze

souboru, jakási rada divadla. Přijela jsem tedy do Stockholmu na trénink a vzali mě. Šéf mi nabídl na další sezonu roli Svanildy v *Coppélii*. Proto jsem neváhala. Paradoxně v té době byl už Filip Veverka partnerem Miho Ogimoto, která ale dostala smlouvu v Madridu, a on se na poslední chvíli rozhodl, že půjde také do Švédského královského baletu. Ale vydržel tam jenom rok. Měl přece jen jiné ambice a ve Stockholmu byla tvrdá hierarchie.

### **V jakém smyslu hierarchie?**

Byla tam spousta starších tanečníků, kteří si drželi svá místa. Ve Švédském královském baletu ještě nedávno fungoval systém „doživotních“ smluv. Když byl někdo v souboru déle než 18 let, měl zhruba ve 43 letech nárok na předčasnou penzi. Podobně to bylo do poloviny devadesátých let v Česku. Teď už je to ve Švédsku zrušené. Ale když jsem do Stockholmu přišla já, platilo, že pokud s vámi počítají dlouhodobě, tak po první termínované smlouvě vám musí dát smlouvu na dobu neurčitou a už vás nemohou vyhodit. Proto byla v souboru spousta lidí, kteří měli smlouvu na dobu neurčitou, a už neměli takovou motivaci na sobě pracovat, udržovat se.

### **Když jste po příchodu do Stockholmu dostala demisílovou roli a zároveň příslib, že budete tančit Svanildu, jak na to reagovali členové souboru?**

Hrozně. Nejdříve jsem tedy dostala sborovou smlouvu, ale hned poté demisílovou. Mně tolik nezáleželo na pracovním zařazení, ale na tom, co budu tancovat. Předtím v Düsseldorfu jsem už byla na pozici principal (hlavní sólistka, která už nemá povinnost tančit sbor), takže pro mě byl přechod do Švédska vlastně krokem zpátky. První půlrok ve Švédsku byl opravdu krutý. Horší, než když jsem v osmnácti letech nastoupila do Národního divadla. Když jsem byla vyčleněna ze zkoušek sboru, abych se mohla připravovat na roli Svanildy, ostatním sboristkám se to nelíbilo a dělaly naschvály.

### **Jak to bylo s kvalitou souboru, když říkáte, že moc nefungovala generační obměna a bylo těžké, aby se prosadil někdo zvenčí?**

Starší tanečníci-sólisté byli opravdu šikovní. Ale ve sboru to bylo horší. Švédů byla zhruba polovina, možná třetina. Ale teď už je to úplně jiné. Jak se změnila pravidla a umělecký šéf, soubor se hodně obměnil. Dnes je hodně mezinárodní. Nový šéf Nicolas Le Riche přišel z pařížské Opery a bere si hlavně tanečníky z Paříže (a co se týká repertoáru, tak je to převážně Nurejev a inscenace pařížské Opery). Je to podobné, jako když se v Praze kritizuje Filip Barankiewicz, že dělá z Prahy druhý Stuttgart.

### **Po půlroce ve Švédském královském baletu se vaše situace změnila?**

Rolí Svanildy v *Coppélii* se to prolomilo. I sboristky mě

přijaly, když viděly, že jsem ochotná zaskočit ve sboru, pokud je problém. Když pak přišel stavět nový balet Jean-Christophe Maillot, hledal při konkurzu jenom velké holky. Ale nakonec jsem se v obsazení objevila i já, což mi dodalo hodně energie a sebevědomí. Že já, holka, která ve Švédsku začínala od nuly, se dokázala prosadit.

### **Jste soutěživý typ?**

Jak v čem. Když hraju nějakou hru, tak soutěživá nejsem. Spíše je to to dědictví rodičů, kteří mě vedli k tomu, že když něco začnu, tak to musím dotáhnout. Neodcházet od rozdělané práce.

### **Budí to ve mně dojem, že když jste v nějakém souboru dosáhla určité pozice, potřebovala jste udělat změnu?**

Je to možné. I když, kdyby Youri Vámos zůstal v Düsseldorfu, tak tam zůstanu také. Práce s ním mi dala v kariéře asi nejvíce. Dával mi důvěru, a to člověku dolévá energii. I když dnes se na jeho balety dívám mnohem kritičtěji. Tenkrát jsem jím byla úplně oblíbená a moc jsem té práci věřila. Měl obrovský cit pro divadlo, skvěle pracoval s herectvím. To mi dnes v baletních inscenacích chybí – silná režie a dramaturgie.

### **Proč jste skončila ve Švédsku?**

Marc Ribaud měl druhý rok mého angažmá obrovský skandál. Byl odejit, protože údajně někoho z divadla sexuálně obtěžoval. Skoro celý druhý rok vedli soubor jen baletní mistři, protože on měl zákaz vstupu do divadla. Třetí rok přišel Johannes Öhman, který před tím vedl moderní company v Göteborgu, a neprodloužil mi smlouvu. Řekl, že klasických tanečnic má v souboru dost. Roli samozřejmě hrálo i to, že po třech letech bych už musela dostat smlouvu na dobu neurčitou. Na začátku mého působení ve Švédsku mi dělaly tanečnice ze sboru naschvály, ale po třech letech se za mě v této nelehké situaci postavily. Celý soubor se vzepřel a napsal za mě petici, v níž argumentoval tím, co všechno jsem pro Švédský královský balet udělala. Ale nepomohlo to.

Ta situace byla pro mě hodně těžká, ponižující. Myslela jsem, že už nikdy nebudu tancovat. A to mi bylo třicet let.

### **Jaké jste našla východisko?**

Byl to dlouhý proces. Když jsem se dozvěděla o ukončení smlouvy, tak jsem asi dva dny nepřišla do divadla. Takhle zhroucená jsem ještě nebyla. Poprvé z ryze profesních důvodů – to jsem ještě nikomu neříkala –, najednou jsem měla dojem, že vše, o co jsem se snažila, se zhroutilo.

### **Nehrála zásadní roli skutečnost, že doposud se všechny zásadní změny udály z vašeho popudu a poprvé jste se setkala s tím, že ji zásadně ovlivnil někdo zvenčí?**

Ano, přesně tak. Do té doby jsem si svou cestu korigovala

sama. Ale teď jsem nebyla v situaci, že bych byla zraněná nebo netančila a stála někde v rohu. V souboru jsem „jela“ naplno a odváděla tam spoustu práce. A najednou konec. Cítila jsem se hrozně ukřivděně a zrazeně. A pak přišly myšlenky: třeba má nový šéf pravdu, nehodím se sem, nejsem šikovná... Najednou si to člověk začíná sám dávat za vinu, že možná žil v nějaké bublině. Že nejsem tak dobrá a celá kariéra byla zbytečná. Naštěstí mě hodně podpořoval tehdejší přítel a současný manžel, kterého jsem poznala v divadle. Šel si promluvit s novým uměleckým šéfem, ale nic to nezměnilo.

Trvalo mi asi dva měsíce, než jsem se z toho dostala. A pak jsem si řekla, že začnu hledat novou práci. Měla jsem známé v Hannoveru, ale to už pro mě v té době bylo takové provinční divadlo. Pak jsem chvíli jednala s šéfkou z Osla, ale nakonec pro mě neměla volnou smlouvu. Najednou byly Velikonoce a já pořád nic neměla. Kontrakt ve Švédském královském baletu byl jenom do června. Tak jsem napsala Petru Zuskovi. Strašně jsem se bála, ale napsala jsem mu pravdu i to, že bych se ráda vrátila do Národního divadla. Trochu mě podusil, ale já se mu snažila vysvětlit všechny důvody i můj vztah k Národnímu divadlu. Že jsem se i v době působení v zahraničí snažila s divadlem udržovat kontakt, že je to můj domov. Napsal mi, ať se nezlobím, že to tak nemyslel. A nabídl mi smlouvu.

### Vy už jste předtím hostovala ve Státní opeře...

To bylo ve Vámosově *Anastázii* a pak v *Labutím jezeře*. Hostování v *Labutím jezeře* se tehdy dohodlo přes Pavla Ďumbalu, který pozval Filipa Veverku, a protože jsme tehdy ještě byli partneři, tak pozval i mě. Pamatuji si, že když jsme přijeli do Prahy, tak Hana Vláčilová, která *Labutí jezero* připravovala, měla takovou hloupou poznámku, že jsem jako labutí miminko. A co se týká *Anastázie*, tak to chtěl vyloženě Youri, abychom pražskou premiéru odtancovali s Filipem.

### Jaký byl návrat do Národního divadla?

Byla to nová výzva. Vracíte se na známou půdu, kde máte spoustu bývalých kolegů, a zase musíte dokázat, že jste dobrá. Když jsem odcházela z Národního divadla do Ameriky, byla jsem na pozici sboru. Když jsem se po devíti letech vracela, bylo to na pozici sólistky. Pro mě ten nový začátek byl o to horší, že ze Švédska jsem odcházela za té nepříjemné situace. Byla jsem obsazená do *Giselle*, která se tehdy hrála ve Státní opeře. Při prvním představení jsem byla strašně nervózní. Když jsem jako Giselle měla poprvé vstoupit na scénu, v hlavě se mi promítlo všechno to, co se stalo ve Švédsku. Najednou jsem myslela, že dveře, jimiž má Giselle vstoupit na scénu, neotevřou. Nevěřila jsem si, že jsem ještě schopná odtančit hlavní roli. Poslední rok ve Švédsku jsem si totiž žádnou hlavní roli nezatančila... Nakonec mě těmi dveřmi na jevišti vystrčila, tuším, Marie Hybešová. Vůbec si nepamatuju, jak jsem

první jednání Giselle odtancovala. O pauze jsem se uvolnila a druhé jednání jsem už cítila, že jsem sama sebou. Naštěstí nikdo nepoznal, že v sobě řeším nějaký problém. Je neuvěřitelné, jak funguje svalová paměť, i když je hlava „mimo“.

### Jak jste prožívala, že s odchodem ze Švédska opouštíte přítele a musíte udržovat vztah na dálku?

On mě neuvěřitelně podpořil. Dal mi prostor se ještě vytancovat.

### Neuvažoval, že by šel s vámi do Česka?

Nemohl, protože má děti z prvního manželství a v divadle měl dobrou práci i pozici. Byli jsme v častém kontaktu. Každý měsíc za mnou jezdil do Prahy a já zase jezdila do Švédska.

A taková zajímavost: když jsem byla zase jednou ve Stockholmu a zeptala se, jestli můžu se Švédským královským baletem trénovat, tak mě šéf Johannes Öhman začal objímat a chválit, jak je dobře, že tančím a mám tolik rolí... Dneska už se tomu směju a vlastně jsem mu vděčná, že jsem odešla. Protože těch šest let v Národním divadle bylo krásných. Hodně jsem si zatančila a skončila ještě na vrcholu.

### Co vedlo k ukončení vaší kariéry?

Ten konec přišel s dítkem. Bylo to plánované. Dlouho jsem ho chtěla, ale nešlo to. Dítka navíc přišlo v době, kdy jsem studovala na vysoké škole taneční vědu.

### Někdejší tanečníci často přirovnávají taneční kariéru ke skleníku. Jak to vidíte vy?

Je to tak. Naplno jsem si to uvědomila, když jsem skončila s tancováním. Tři roky jsem byla na volné noze. Najednou přicházely pracovní příležitosti, mohla jsem si mezi nimi vybírat, ale zároveň musela plánovat. V Národním divadle máte vše naplánované. Nemusíte o ničem přemýšlet. V deset hodin máte být akorát na tréninku, dozvíte se, co budete tančit... Všechno je prostě nalinkované.

### Jakou máte zkušenost s prosazováním svého názoru v souborech, kterými jste prošla?

První roky v Národním divadle jsem se ozvat nemohla. Možná dnešní generace to má jednodušší. Ale já se tenkrát strašně bála; byl tam asi strach z autority šéfa. Myslím, že Vlastimil Harapes dával své postavení dost najevo. Tehdy jsem neznala nic jiného, a tak jsem přijala, že to tak chodí, že je to normální. Hlavně že jsem obsazovaná a tancuju, říkala jsem si. Když nastoupil Petr Zuska, byl mnohem lidštější a chápavější. V Oklahomě byla autorita uměleckého šéfa veliká. Byl přísný, ale spravedlivý a profesionální. Respekt k němu byl přirozený. K němu mohl člověk zajít a říct svůj názor. V Americe jsme dostávali na konci sezony evaluation letter, takový hodnotící dopis, co

se nám daří a kde máme rezervy. V jiných souborech to bývá formou pohovoru se šéfem. To byl pro mě velký rozdíl oproti Národnímu divadlu, kde nám nikdo nic neřekl. Ani za představení se moc neděkovalo, Vlastík Harapes spíš všechny shodil. Youri Vámos v Düsseldorfu byl také velká autorita, ale když se mu třeba povedla zkouška nebo dodělal balet, pozval všechny do své kanceláře. Za ním mohl člověk přijít a zeptat se. Když jsme se v Německu rozešli s Filipem, bylo to pro mě hodně těžké. Šla jsem za Yourim, co mám dělat, že asi nevydržím být v jednom souboru s Filipem. A on mě ohromně podržel. Řekl: Já tě potřebuju, rozchody se v životě stávají, chci, abys u mě nadále tančila. Ve Švédsku byl sice Marc Ribaud také lidský, ale jako šéf hrozně slabý. Byl svázaný mechanismy celého divadla a nedokázal prosadit svá rozhodnutí. A pak se stala ta nešťastná kauza, kdy poslal někomu nevhodný e-mail a byl z toho hrozný skandál.

### Co vy osobně si o tom skandálu myslíte?

Myslím, že to úplně závažné provinění tehdy nebylo. Samozřejmě je to i o tom, že Švédsko si v rámci Evropy zakládá na korektnosti asi úplně nejvíce.

Když ze Švédského královského baletu odešel Marc a nastoupil Johannes, tak za ním se už jít nedalo. Po návratu do Národního divadla jsem mohla za Petrem klidně přijít. Jednou jsem za ním šla – a to bylo poprvé v mém životě, kdy jsem si stěžovala na peníze. Řekla jsem, že mi přijde nespravedlivé, že v *Louskáčkovi* tančím dvě velké sólové role (malou a velkou Kláru), ale беру za to rolovné odpovídající jenom jedné roli, zatímco tanečnice, které v představení tančí malou Kláru a další sólovou roli, dostávají zvýšené rolovné. Docela jsme se s Petrem chytli. Vyčítal mi, že si nechám pro korunu vrtat koleno, ale já mu říkala, že bych to klidně odtančila zadarmo, ale že mi jde o princip. Nakonec mi tu výtku uznali.

### Jak fungují odbory a odborové organizace v divadlech, kde jste působila? Zapojila jste se někdy do jejich činnosti?

Ve Švédsku byly odbory velmi silné. V Americe odbory nebyly a v Německu si už nevybavuju. V Praze odbory jsou, ale já v nich nebyla. Akorát, když jsem byla poslední dva roky v souboru, tak si mě tanečníci zvolili jako svou mluvčí, která pak jednala s Petrem Zuskou nebo Martinem Rypanem.

### Jak se v souborech, kde jste působila, řešila situace po skončení kariéry?

Nejštědřejší sociální systém měli ve Švédsku. Když člověk v souboru skončil po nějakých patnácti nebo osmnácti letech a bylo mu 43 let, měl nárok na penzi ve výši asi 70 % platu. Ale to zrušili a teď platí, že když tanečníci splní podmínku dosaženého věku a délky taneční kariéry, tak jim divadlo zaplatí tříleté nebo pětileté studium.

V Americe nebylo nic a v Německu to bylo tak, že když tanečník odpracoval, tuším, třináct let, muselo mu divadlo nabídnout jinou pracovní pozici.

### Co se týká zdravotních rizik, měla jste nějaké speciální pojištění?

V Česku jsem měla nadstandardní úrazové pojištění, které mi zprostředkoval bratr, který je pojišťovák. Když jsem měla zlomenou nohu, dostala jsem asi deset tisíc korun. Paradoxně mě to pojištění stálo asi deset tisíc korun ročně.

Musím říct, že Národní divadlo se snažilo péči o tanečnický zlepšovat. Už za Petra Zusky tam byly masáže, nabízela se péče na klinice pohybové medicíny u prof. Koláře.

### Jak to bylo v zahraničí?

V Německu jsme měli v divadle masáže, ale když člověk potřeboval k fyzioterapeutovi, proplatili mu asi jen 50 %. Ve Švédsku jsme měli vše v divadle – maséra i fyzioterapii, a když člověk potřeboval specialistu, tak ho k němu divadlo poslalo. V Americe v divadle sice nic nebylo, ale když jsem si tam vyvrkla kotník, zařídil mi šéf vyšetření na CT.

### Potýkala jste se během kariéry s úrazy, zdravotními problémy?

Ani ne. Až při druhém působení v Čechách jsem si při zkoušce *Louskáčka* zlomila nohu. Dva měsíce jsem ji měla v sádře. Byl čas přemýšlet. Začala jsem si připouštět, že taneční kariéra jednou skončí, a chtěla jsem na to být lépe připravená. Proto jsem se rozhodla podat přihlášku k prezenčnímu studiu taneční vědy na HAMU, abych si rozšířila obzory. A když se úraz vyléčil, seděla jsem dopoledne v lavici a večer tančila *Labutí jezero*.

O HAMU se v Národním divadle často nemluvilo pěkně a já se chtěla přesvědčit na vlastní oči, jak to s tou školou je. V Národním panovaly předsudky, že na HAMU učí lidi, kteří nikdy netančili. Přitom já se tam hodně naučila.

### Co vám dalo studium taneční vědy?

Díky němu jsem získala hluboký přehled o historii tance, což i teď využívám, když mám ve Švédsku přednášky. Studium na HAMU mě naučilo víc psát a pomohlo mi i po stránce manažerské a pedagogické. Ale bylo to těžké, úplně jsem zapoměla, jak se vlastně studuje. Nemohla jsem si nic zapamatovat.

Mám bakaláře a jako téma závěrečné práce jsem porovnávala tři verze Prokofjevova *Romea a Julie*, které jsem osobně zažila – Vámosovu v Düsseldorfu, MacMillanovu ve Stockholmu a Zuskovu v Praze.

První dva roky jsem studovala v Praze, ale pak se mi narodila dcera a nechtěla jsem studium přerušit. Proto jsem si zařídila Erasmus na Stockholm University. Tamní studijní požadavky byly nesrovnatelné s tím, co po nás



chtěli na HAMU. Ve Švédsku na univerzitě stačilo napsat dvě eseje a měla jsem splněno. To na HAMU bylo učiva opravdu hodně. Stejně jsem si pak ještě musela dodělat v Praze nějaké zkoušky. A státnice už byly v době pandemie, a tedy online.

### **Jak to bylo časté, že se tanečnickům Národního divadla podařilo během angažmá prezenčně studovat na HAMU?**

Vzpomínám si jen na Adélu Pollertovou.

### **Pojďme k vaší potaneční kariéře. Ve Švédsku jste začínala znovu, tentokrát jako pedagožka.**

Začínala jsem zase od nuly. Když jsem se vracela do Švédska, byla pro mě rodina absolutní prioritou. Najednou jsem si říkala, jak jsem byla dříve sebestředná a zaměřená jen na svou kariéru. Priority se naprosto přeskupily.

Přihlásila jsem se na kurz pořádaný Univerzitou umění – obor taneční pedagogika, a to mi otevřelo dveře k současné pedagogické kariéře. Po tříměsíčním kurzu mě vedoucí tanečního oddělení tamní školy nabídla, abych učila třetí ročník budoucích pedagogů. To bylo důležité, protože v té době jsem měla kontakty jen ve stockholmském divadle. Pak ve škole potřebovali záskok. Neváhala jsem a učila každý pátek jednu hodinu. Další příležitost se objevila, když otěhotněla kolegyně a hledal se už velký záskok na celý rok. Na toto místo jsem už musela projít konkurzem. A zrovna před několika týdny mi nabídli smlouvu na plný úvazek na dobu neurčitou. Takže budu naplno učit v Královské baletní škole, což je ekvivalent naší taneční konzervatoře. Mezitím jsem ve Švédsku dostala i další nabídky. Například jsem ve Švédském královském baletu vedla asi dva roky tréninky. V jednu chvíli jsem měla ve Stockholmu práci na čtyřech místech a byla ulítaná. Ale člověk nikdy nevěděl, jestli bude dost práce i za půl roku. Teď se to konečně vyřešilo smlouvou na dobu neurčitou v Královské baletní škole.

### **Jaká chcete být pedagožka?**

Mně moc dala Aneta Voleská – to bylo osudové setkání. Podle ní se snažím být především lidská, porozumět studentům a rozhodně je neponižovat. Prostě je pozitivně motivovat.

### **Jak rodiče sledovali vaši bohatou kariéru?**

Nejdříve byli rádi, že jsem se dokázala dostat ven, ale pak byla zase maminka šťastná, že jsem se vrátila do Prahy. A nakonec těžce brala, když jsem se rozhodla žít ve Švédsku. Ale už jsou s tím rodiče smíření. Snažím se za nimi často jezdit.

### **Přišla s ukončením taneční kariéry nějaká nostalgie?**

Musím říct, že za svůj život jsem si zatančila více, než bych si původně vůbec přála a doufala. Trochu mě mrzí, že jsem

se nikdy pořádně nerozloučila s jevištěm. Když jsem naposledy tančila *Louiskáčka*, věděla jsem jen já, že je mým posledním představením. Byla jsem v jedenáctém týdnu těhotenství a bála se to oznámit. Pak jsem se ještě objevila v pas de deux z *Coppélie* na *Zlaté Praze*. Ale neměla jsem takovou tu oficiální rozlučku na jevišti, kdy člověk může poděkovat publiku a divadlu. Na druhou stranu jsem ráda, že jsem nezažila situaci, kdy je člověk členem souboru, ale už netančí.

*Rozhovor vedl Roman Vašek. Pořízen online 10. 7. 2021. Autorizován 10. 10. 2022.*

# Lucie Holánková – Místo baletního sálu dortové studio

Lucie Holánková se narodila v roce 1979 v Brně, kde také vystudovala taneční konzervatoř. Po dvouletém angažmá v pražském Národním divadle (1997–1999) se stala členkou Baletu Praha, respektive Pražského komorního baletu. V letech 2007–2011 byla choreografkou a umělkou vedoucí tohoto souboru. Na celostátní baletní soutěži v Brně v roce 1997 získala 3. cenu, několikrát byla nominována na Cenu Thálie a ocenění si odnesla i za své choreografické práce. Obor choreografie absolvovala v roce 2008 na pražské HAMU u profesora Pavla Šmoka. Později v této škole choreografii vyučovala. Od roku 2015 se věnuje spolu s manželem – rovněž někdejší tanečníkem Michalem Holánkem – výrobě dortů. Úspěch v soutěži pro start-upy s názvem T-Mobile Rozjezdy pomohl rozvoji jejich podnikání a založení dortového studia Delu Cake.

## Jak jste se dostala k baletu?

Ve čtyřech letech jsem chodila na gymnastiku a rytmiku a pak mě paní učitelka poslala do Baletní školy I. V. Psoty v Brně. Tam mi řekli, abych šla na konzervatoř. Šlo to úplně samovolně a jako dítě jsem to nijak neřešila.

## Vedli vás k tanci rodiče?

Nebydleli jsme v Brně, tak mě vozili dvakrát týdně do Baletní školy I. V. Psoty. Tam jsem zažila krizový moment, kdy jsem chtěla s tancem skončit. Paní profesorka Gratzerová mě „mučila“, až jsem to přestávala psychicky dávat. Už si to moc nepamatuju, ale vím, že jsem někdy byla uplakaná a chodila z taneční hodiny s brekem. Mamka říkala, zkus to vydržet do konce školního roku a pak se uvidí. Zřejmě si o tom pak máma s paní profesorkou popovídaly a já se dozvěděla, že ten tlak byl proto, že paní profesorka chtěla ze mě dostat to nejlepší. Proto mi projevovala pozornost a někdy mě mlátila, abych propínala kolena a tak. Po tom rozhovoru se to zlomilo. Dozvěděla jsem se, že mě má paní profesorka vlastně ráda. Svůj tlak na mě zmírnila a já v tancování pokračovala. Chodila jsem tam od sedmi do deseti let.

## Dětem, u nichž neviděla takový potenciál, se tedy věnovala méně?

Těm se tolik nevěnovala a nebyla na ně tolik přísná.

## Vaši rodiče měli k umění nějak blízko?

Ani ne. Mamka jako malá chodila do baletu. Táta měl velmi těžké dětství – byl z dětského domova. Rodiče byli celý život dělníci. Myslím, že i proto, že jsem byla takový vymodlený jedináček, tak mě v baletu podporovali. Mamka studovala průmyslovku, kterou ale nedodělala, ve dvaceti letech se provdala za tátu a z jižních Čech se přestěhovala do Brna, kde pracovala jako prodavačka v novinovém stánku. Táta pracoval čtyřicet let jako dělník ve slévárně.

## Jak se dívali rodiče na to, že jste šla na taneční konzervatoř?

Nebylo to až tak moje rozhodnutí. Byla jsem v té době dítě, které se nechalo vést. Naslouchala jsem svým učitelům, kteří si mysleli, že jsem talentovaná. Ale nikdo se mě vyloženě neptal. To plynulo hrozně přirozeně. Tancování mě bavilo a vnímala jsem podporu svého okolí. Nemyslela jsem na jiné možnosti studia. V té době jsem vlastně kromě baletu nic jiného nedělala. Nechodila jsem do žádného jiného kroužku. Nikdy jsem nedělala nějaký sport.

A pak už přišla konzervatoř, která mě naplno zaměstnávala. Dojžděla jsem z Kuřimi do Brna, což byla hodina cesty. Škola mi zabírala celý den a na nějaké další zájmy a rozšiřování obzorů vůbec nebyl čas. Takže vlastně žádné koníčky, kterých bych se musela vstupem na konzervatoř vzdát, nebyly. Mým hlavním koníčkem bylo tancování. Jako malá jsem si ještě ráda malovala. A to s konzervatoří zmizelo, protože nebyl čas ani energie.

## Kdo vás tedy k tomu tanci směřoval?

Nejdříve to byla paní Schinzelová, která mi doporučila, abych se místo rytmické gymnastiky vydala na balet. A pak paní Gratzerová, která mě nasměrovala z Baletní školy I. V. Psoty na konzervatoř.

## Kolik se vás hlásilo na konzervatoř?

Na přijímačky nás tehdy šlo snad tři sta. To je dnes už nemyslitelné. V té době bylo ještě studium na taneční konzervatoři považováno za velmi prestižní. Bralo se to tak, že se člověk dostal na výběrovou školu.

## S jakými očekáváními jste na konzervatoř šla?

Já žádná očekávání neměla. Základy jsem měla z Baletní školy I. V. Psoty a první dva roky jsem si jen opakovala to, co jsem už uměla. V ročníku nás bylo, tuším, dvacet holek a deset kluků a končilo nás devět holek a tři kluci.

## Kolik absolventů vašeho ročníku se pak věnovalo taneční profesi?

Většina a poměrně dlouho. Kluci téměř všichni. Hodně spolužáků odešlo do Ostravy. Byli jsme docela silný ročník.

## Kdo se z vašich spolužáků prosadil?

Martin Dvořák, Zdeněk Konvalina, Jan Krejčíř a Jaroslav Kopecký, kteří pak byli v Ostravě, Petr Kondler, který tančil v Brně. Zuzka Bílková se provdala za choreografa Aviotta (někdejší šéf Laterny magiky) a teď s ním žije ve Francii. Pavla Hrušešová byla členkou baletu Národního divadla atd.

## Co vám dala taneční konzervatoř nejen po profesní, ale i osobnostní stránce?

Dala mi výdrž, disciplínu. Umět zatnout zuby a makat.

## Udržovala jste kontakty se spolužáky ze základní školy?

To vůbec ne. Dojížděla jsem z Kuřimi, a tak jsem se zcela odtrhla od tamní bandy dětí. Teprve když mi bylo šestnáct a měla jsem svého prvního přítele, tak jsem se malinko do Kuřimi „vrátila“. Všední den vypadal tak, že v 5.45 zvonil budík. Občas jsem zaspala a mamka mě přiběhla vzbudit, protože svůj novinový stánek měla na nádraží, a když mě tam neviděla, věděla, že spím. Tehdy ještě nebyly mobilní telefony. Domů jsem se vracela v pět nebo v šest hodin. Sobotu a neděli jsem proležela a prospala. Maximálně jsem si dělala úkoly do školy. Škola byla to jediné, co mě zajímalo.

## Nepociťovala jste později tu určitou odtrženost od okolního světa jako handicap?

Nemůžu říct. Po škole jsem přišla do divadla do Prahy a ten můj svět se zase úplně proměnil. Začala jsem být nezávislá, měla jsem svobodu, nové přátele. A to bylo pro mě dostačující.

## „Vzalo“ vám studium na konzervatoři něco?

Asi takové to venkovní blbnutí s děčkama. To jsem moc nezažila. Nepamatuji si, že bych po škole někam šla. To děti na základce hodily aktovku do kouta a šly blbnout za barák.

## A co společné mimoškolní aktivity se spolužáky z konzervatoře?

Vzhledem k tomu, že jsem nebyla z Brna, tak jsem se jich neúčastnila. Žila jsem hlavně tancem.

## Jak se vyvíjely během studia vaše představy o budoucí kariéře? O čem jste snila během studia a jak se ty sny proměňovaly?

Vždy jsem žila přítomností a vůbec neřešila nějakou budoucnost. Různé věci mi tak nějak přirozeně přicházely do cesty a já se spíše intuitivně rozhodovala. Vlastně ani nevím, proč jsem po škole nešla na konkurz do Brna, ale zamířila do Národního divadla v Praze. Přicházelo to samovolně. Bez nějakého extrémního očekávání jsem přišla do Národního divadla a začala tam zodpovědně pracovat, nejlépe, jak jsem uměla.

Prostě jsem nic neplánovala a během studia budoucí kariéru moc neřešila.

## Jak celkově vzpomínáte na studium na Taneční konzervatoři Brno?

Po zkušenosti z Baletní školy I. V. Psoty to byla pro mě nejdříve taková procházka, pak ale docela dřina. Studium na konzervatoři bylo z mého pohledu moc fajn.

## A po přechodu do praxe... Jaké byly začátky v Národním divadle?

Byla jsem hrozně natěšená. Kolektiv v Národním divadle byl docela fajn. Postupně jsem odhalovala tamní hierarchii, ale nikdy jsem nějak tvrdě nenarazila. Oproti studiu na konzervatoři jsem najednou měla hodně času. Práce byla od devíti do dvou a pak jsem měla volno.

## Uměla jste si s tím nečekaným volnem poradit?

Vlastně moc neuměla. Byla jsem taková bezprizorní. Ale v té době pracoval v Národním divadle často Libor Vaculík, což bylo pro mě hodně důležité. Jako první jsem s ním zkoušela balet *Romeo a Julie*, hned jsme si sedli a on mě začal trochu prosazovat. Proměňoval se tak i pohled na mě jako na Brňáčku.

## Opravdu jste pociťovala předpoklad, že jste z Brna?

Trochu jo. Když se obsazovaly role, tak nejdříve vzali holky z pražské konzervatoře a pak teprve mě. Ale po spolupráci s Liborem Vaculíkem se to trochu změnilo a přestala jsem být upozadována.

## Když jste přišla do Národního divadla, v čem jste byla z brněnské konzervatoře připravená lépe a v čem naopak hůře?

Nevýhodou brněnské konzervatoře je, že je tam malá praxe. Ale zase jsme byli v Brně méně vystresovaní než na pražské taneční konzervatoři, kde je podle mě mnohem větší tlak na výkon a úspěch. Když jsem později učila na pražské konzervatoři, tak mi tam studentky někdy brečely.

## Popište celou svou taneční kariéru... Jak jste její jednotlivé etapy prožívala?

Práce v Národním divadle byla moc fajn. Bavila mě práce na nových rolích, být u zrodu nových choreografií. Proto jsem ráda pracovala s Liborem Vaculíkem. V Národním divadle jsem byla dva roky, ale už tehdy jsem pokukovala po Pražském komorním baletu (PKB), kde působil můj kamarád Martin Dvořák. V PKB se dělaly zase jiné choreografie, které se mi moc líbily, a proto jsem tam přešla. Byl to další radikální zlom. Pracovalo se tam jinak a v malinké partičce lidí. Přidaly se k tomu zájezdy a takový ten kočovný život, který mě hodně bavil. Byla to docela dlouhá etapa, ale pak se to začalo kazit. Řešilo se, jestli půjde PKB pod Státní operu, nebo ne, a už v tom byl divný stres. Když jsme se dostali pod Státní operu, snažila jsem se to nějak přečkat, ale necítila jsem se tam dobře.

## Co vám tam vadilo?

To, že mizelo gros PKB, že nejezdíme na zájezdy a děláme jen velké, jakože klasické balety. Musela jsem si znovu about špičky, což už jsem nechtěla. Já chtěla dělat modernější věci, a tak jsem začala studovat na HAMU

choreografii a záhy přišla nabídka od Pavla Šmoka, zda bych pod původní hlavičkou PKB nechtěla vytvářet vlastní choreografie. Tak jsem to zkusila. Ladka Jandová se nabídla, že by mě podpořila po manažerské stránce. Nějakou dobu to fungovalo, ale neměli jsme peníze, abychom normálně zaplatili tanečníky. Díky tomu, že jsem měla v divadlech kontakty, jsme mohli aspoň zdarma zkoušet v různých prostorech. Tanečníky jsem měla různě rozstrkané – někdo byl v Laterně magie, někdo na volné noze. Najít si čas na zkoušku bylo nad moje síly, a proto jsem se rozhodla, že už nebudu pokračovat, že už se nechci trápit. Také došlo k nějakým osobním rozepřím. Navíc v té době jsem začala řešit, že bych chtěla rodinu. A tak se to zase celé překlenulo jinam.

### **Když se ohlédnete za svou taneční kariérou, co považujete za její vrchol?**

Nemyslím si, že by měla nějaký úplný vrchol. Ano, potěšila mě nějaká ocenění jako třeba nominace na Ceny Thálie. Nemůžu ani říct konkrétní roli, která by byla vrcholem mé kariéry.

### **Na jakou práci vzpomínáte ráda?**

Ráda vzpomínám na spolupráci s Liborem Vaculíkem v Pražském komorním baletu. To bylo jedno z nejpříjemnějších tvůrčích období – jak Vaculíka, tak moje. Moc oceňuju, že jsem mohla tančit Kyliánovy choreografie a vyzkoušela si i velké příběhové balety, například *Dámu s kaméliemi*. Takovou rolí se ale člověk spíše protrápí – technicky a fyzicky.

### **Jaké byly podle vás vaše silné a slabší stránky jako tanečnice?**

Nikdy jsem nebyla skvělá v klasice. Neměla jsem ideálně disponované nohy, což je dneska už naprostá nutnost. Věděla jsem, že mám nějaké handicap, ale na druhou stranu – že i roli v klasice zvládnou zatancovat. Více mi vyhovovalo tančit bez špiček a myslím, že mou silnou stránkou byla schopnost předat obsah, emoce. Mojí silnou stránkou asi byla i muzikálnost, schopnost dobře slyšet hudbu.

### **Zažila jste někdy setkání s uměleckým šéfem, na němž byste probírali předchozí pracovní etapu a to, kam směřujete?**

V Národním něco takového nebylo vůbec a v PKB také ne. Možná jsou tanečníci takoví samorosti a musí mít vnitřní sílu, aby to zvládli sami.

### **Kdo byli pro vás klíčové osobnosti, které vás během kariéry nejvíce posouvaly?**

Když to vezmu úplně od začátku – tak to byla ještě v rytmicích paní Schinzelová, pak paní Gratzarová a na koncertovní paní Kartouzová – s ní jsem si „sedla“ i kvůli vztahu

k moderně. Pak určitě paní Šafaříková, která dělala lidovky. Ty jsem měla taky moc ráda. V klasice se to hodně střídalo a nedokážu jmenovat. Na praxi jsem měla ještě paní Skálovou, což byla pro mě spíše taková „respektovaná persona“. Hodně mi dala paní Vlácilová ve Státní opeře. Ona jenom něco naznačí, ale je to tak přesné, že to hned pochopíte. Třeba v technice vám řekne úplnou drobnost, ale vy okamžitě víte, jak na to. Taky bych ráda zmínila Michala Šebora. Měl tréninky vždycky jenom pro kluky, ale já k němu utíkala, což bylo tolerováno. On byl výborný systematik, který vedl jednoduše, ale účelně.

K dalším důležitým uměleckým setkáním musím přidat Libora Vaculíka, Petra Zusku a hlavně Pavla Šmoka. Spolupráce s ním byla něčím nepopsatelným. Já ho poznala až v jeho pokročilejším věku, kdy už tvořil málo. Mně ale stačilo učit se jeho věci, které s námi připravovala Kateřina Dedková. I když repetování s ní bylo složitější, na šmokovský repertoár byla úžasná. Mně stačilo, když Šmok přišel na zkoušku, sednul si tam a řekl jen pár poznámek. Bylo to úžasné propojení, motivace.

Dalším důležitým člověkem byl pro mě Honza Kodet, kterému jsem pak asistovala.

### **Jak se na vaši kariéru dívali rodiče?**

Byli pyšní. Na škole si natáčeli moje vystoupení, pak za mnou jezdili do Prahy. Máma je hodně extrovertní a má tendenci se mnou chlubit, což jsem vždycky nesnášela. Já už pak s ní nechtěla chodit po Kuřimi, protože jsme se zastavovali na každém rohu a ona se bavila s každým a chlubila se mnou. Táta taky chodil na balet a vždycky, když mě viděl na jevišti, tak brečel.

### **Přejdu k vaší choreografické kariéře. Jak cesta vedla k ní?**

Tahle cesta byla pomalá a nenápadná. Když jsem pracovala s jinými choreografy, cítila jsem, že bych chtěla zapojit více svůj názor. A tak jsem se poradila s panem Šmokem, zda mám zkusit studovat choreografii. Na HAMU jsem ji pak právě u Šmoka studovala. Při studiu jsem navazovala kontakty s hudebníky a tak. A pak mě Petr Zuska doporučil do Městského divadla Brno, kde hledali choreografa pro muzikál. Tak vznikla moje první spolupráce na muzikálu – šlo o muzikál *Peklo*. Pak jsem tam dělala na muzikálech deset let a úzce spolupracovala s Petrem Gazdíkem. Pak přišly nabídky z Ústí nad Labem, Plzně, Ostravy.

### **V muzikálu jde přece o jiný typ tancování, než jste znala ze své praxe. Jak jste do něj pronikala?**

Hodně jsem musela dohánět a hledat si inspiraci v různých tanečních žánrech. Musela jsem nakoukávat spoustu muzikálů. Snažila jsem se inspirovat tím, co jsem viděla.

### **Kdy jste vlastně ukončila vyloženě taneční kariéru?**

Ona se spíše rozplynula. V roce 2007 jsem radikálně zabouchla dveře ve Státní opeře. A pak jsem byla ve svém PKB, kde už jsem tančila stále méně. Takže moje hlavní taneční kariéra trvala v letech 1997–2007 a pak jsem ještě trochu tančila do roku 2011.

### **Jaké důvody vedly k utlumení taneční kariéry?**

Byla to spíše taková nutnost, protože jsem se musela stále více věnovat organizačním věcem v mém PKB. Když jsem odcházela ze Státní opery, mohla jsem ještě naplno tančit a asi jsem tu možnost úplně nezávažila. Třeba návrat do Národního divadla, kde tehdy šéfoval Petr Zúška. Jenže tam bych asi musela dělat i klasiku, a to už jsem nechtěla. A do Laterny magiky jsem taky nechtěla. A jít mimo Prahu, natož do zahraničí, jsem už vůbec nezvažovala, protože se do toho začal odvíjet i můj osobní život. Je pravda, že třeba Aneta Voleská mi říkala, že je škoda končit s tancováním. Že jsem ještě mladá a že toho budu litovat.

### **A litovala jste?**

Úplně ne. Ale je fakt, že člověku se občas zasteskne. Sem tam mi přijde na mysl, že jsem ještě mohla chvilku tancovat.

### **Poté, co jste skončila s tancováním, co vám z něj chybělo?**

Asi ten pocit štěstí být na jevišti, to, že člověk něco předal, že jsem se emočně vydala. Že jsem lidem přinesla zážitek.

### **Jakým typem tanečnice jste byla? Ta, co odtančí, zavře dveře a žije normální život, nebo to ve vás ještě doznívá?**

Každá role obnášela jiný typ emocí. Když jsem dotančila *Dámu s kaméliemi*, tak jsem byla pak ještě nějakou dobu umrtvená. Naopak když jsme tančili Kyliánovu choreografii *Šest tanců*, tak jsme byli rozjásaní ještě tři hodiny po skončení představení. Ale poznala jsem sama na sobě, že třeba když jsem tančila ve Státní opeře, už mě to na jevišti občas nebavilo. To byl první moment, kdy jsem si řekla, že tohle nechci zažívat. Když se mi při práci na jevišti vloudily myšlenky, co mám nakoupit, věděla jsem, že je něco špatně.

### **Jak to bylo s ekonomickou situací během vaší taneční kariéry?**

S penězi to bylo hodně těžké, když byla krize v PKB před začleněním do Státní opery. To jsme třeba vůbec nedostávali plat. V té době vedl soubor Antonín Schneider. Ve Státní opeře jsme pak měli plat i zázemí, ale už mě to přestávalo bavit.

### **Potýkala jste se během taneční kariéry s nějakými zdravotními problémy?**

To ani ne. Já byla takový držák, až na to, že jsem si zhutovala kolena a menisky. Že je nemám v pořádku, cítím občas i dnes. Je pravda, že spousta tanečníků, kteří pracovali se Zúskou nebo Vaculíkem, má odoperované menisky. Jednou jsem měla únavovou zlomeninu holenní kosti. To jsem přišla k doktorovi a ten mi řekl, že mám nádor na kosti. Tak jsem mu vysvětlila, co dělám za povolání, a ukázalo se, že je to právě ta únavová zlomenina. Ale jinak jsem taneční kariéru přežila bez vážných zdravotních problémů.

### **Jak jste se starala o své tělo a psychickou pohodu během taneční kariéry?**

V PKB jsme měli masérku Lidušku, která nám moc pomáhala. A pro emoční pohodu jsem potřebovala hlavně tančit na jevišti. Aby zkoušky měly smysl. Čím více jsme hráli, tím více jsem byla spokojená. Proto bylo pro mě nejkrásnější období, když jsme s PKB hodně jezdili, pořád hráli a méně zkoušeli.

### **Když jste ukončila taneční kariéru, nechyběl vám fyzický výdej, trénink?**

Ke konci tancování mě už nebavilo chodit na tréninky. Dostala jsem se do stavu, kdy to byla divná rutina. Pak jsem se ale dostala do stádia, kdy jsem z tréninku vypadla a ta fyzická zátěž začala chybět. A teď zjišťuji, že se moje tělo už chová jinak, než když jsem tančila. Dříve jsem nechápala, že když se lidi dvakrát otočí, že se jim motá hlava. A teď už to na sobě pozoruju. Sama cítím, že na to už hlava není zvyklá. Jinak dnes vnímám doteky. Když jsem tančila, byly pro mě přirozené. Dříve jsem byla „osahaná“ a vůbec mi to nevadilo, nijak mě to nelechtalo. Ale teď mi to vadí.

### **Odráželo se nějak opuštění taneční kariéry na vašem zdraví?**

Odmalička jsem alergik a bez tréninku a fyzické zátěže se mi alergie zhoršila. Jsem člověk, který se moc nepotí, a absence fyzického výdeje mi nedělá dobře, protože se nic nevyplavuje ven. Také jsem docela pozdě zjistila, že jsem intolerantní na veškeré obiloviny. Škoda, že jsem to nevěděla, když jsem tančila a třeba bojovala s váhou. Škoda, že tehdy nebyla nějaká osvěta o stravování, o tom, co tělu prospívá. A samozřejmě, zásadním fyzickým zásahem bylo, když jsem měla děti.

### **Říkáte, že jste postrádala informace o dobré životoprávě. Které další věci podle vás by bylo dobré zapojit do studia na taneční konzervatoři nebo o nich mluvit při práci v baletním souboru?**

Na konzervatoři se tématu životoprávy vůbec nevěnovalo. Chtělo by to výživové odborníky, personální poradce. Třeba mě nikdy nenapadlo udělat si intoleranční

test, abych zjistila, zda ty moje problémy neplynou z reakce na potraviny. Když jsem přestala jíst mouku, tak jsem rychle zhubla a cítila se lépe. Já byla dříve schopná, když jsem byla vyčerpaná, sníst u televize několik rohlíků. To byl takový můj zlozvyk. My jsme jako vrcholoví sportovci, ale věci spojené se stravováním se vůbec neřeší. Nevím ale, jak je to na konzervatoři teď.

### **Setkala jste se u svých spolužaček nebo spolužáků na konzervatoři, že by měli problém s příjmem potravy?**

Trochu jo. Když jsme se měly vážit, byly jsme všechny ve stresu. Před vážením jsme různě pobíhaly a ještě se šly vyčurat. Raději jsme vyčuraly dvě kapky, abychom pak, nedej bože, neměly o deset deka více. Ano, tenhle tlak tam je. Ale problém je hlavně v tom, že nikdo nehledal příčinu. Svádělo se to na to, že člověk dospívá a hormonálně se mění. Ale nikdo vám v tom nepomohl. Se zdravou stravou je na konzervatoři problém a systémově se to, myslím, pořád neřeší.

### **Jak to bylo s nějakým kompenzačním cvičením?**

To za nás nebylo vůbec. Ani v Národním divadle. Až když jsem s tancováním končila, tak v Národním divadle, tuším, někdo na ryze dobrovolné bázi začal dělat pilates nebo něco takového.

### **Měla jste během taneční kariéry možnost dělat i něco jiného než jenom tančit?**

Dnes si to trochu vyčítám, že jsem dělala jen tanec a jinak jsem s časem hospodařila hodně ledabyle; s partnerem jsme ho vyloženě „utráceli“. Dnes mě mrzí, že jsem si v době volna neudělala nějaký kurz, třeba jazykový. Finance na to byly, ale člověk je někdy zbytečně utrácel.

### **Jak to bylo při studiu s přípravou na běžný život, třeba právě ve směru finanční gramotnosti?**

Spíš to nikdo neřešil. Nikdo vám nepokládal otázky, co bys dělala, kdybys netančila. Neříkal, našetři si něco do budoucna. Díkybohu mě něco osvětilo a já si kdysi pořídila v Praze byt za 600 000 Kč a to mě rodiče ještě odrazovali, že je to ruina za strašné peníze. Brala jsem si na to úvěry. Kdybych takto nezačala, mám dnes problém s bydlením. Ale třeba můj muž si tohle vyčítá, že nikdy nedostal nějaký impulz – třeba i od rodičů –, aby investoval do své budoucnosti. On to nikdy neřešil. Člověk jede tu svou taneční kariéru a nepokládá si otázky na budoucnost. Spoustu let probíhá ten život od zkoušky k představení, a když je člověk úspěšný, tak nic dalšího neřeší.

### **Když probíhala vaše taneční kariéra, měla jste přátele i mimo oblast tance?**

Trošku. Třeba mezi hudebníky. Ale mimo umění skoro vůbec. Takže když jsem si vybírala počítač, pomáhal mi kolega tanečník, který to měl jako koníček.

### **Vy jste se osamostatnila v osmnácti letech...**

Nechci, aby to vyznělo špatně, ale rodiče mě podporovali ve všem, co jsem chtěla dělat. Ale teď sama jako rodič to vnímám jinak a nechci své děti nechat, aby dělaly jen to, co jim půjde. Chci jim toho ukázat více, aby si to mohly vyzkoušet. Nenechat to jen plynout. Dítě samo to moc neřeší. To je případ mého muže, který říká, že mu nikdy nikdo nic neřekl. Že šel životem bezmyšlenkovitě. Dostal se na konzervatoř a hotovo. Neřešil to. Ale dnes říká, že je škoda, že nestudoval něco jiného. Třeba ho bavila matematika, ale tenhle potenciál zůstal nevyužitý. Na konzervatoři jsem měla spolužáka Tomáše Čižmára, což byl matematický mozek. Učitelé mu říkali, ať na té konzervatoři nezůstává. A ten kluk ze školy odešel a dnes je uznávaným světovým expertem.

Já jsem třeba se svou taneční kariérou spokojená. Užila jsem si ji. Ale můj muž tu taneční kariéru spíše přežil. A to proto, že nechal život plynout. Přitom je introvert a při tancování na jevišti se necítil dobře. A tak různě utíkal – k bankovníctví, chtěl studovat ekonomku apod.

### **Pojďme tu odbočku o vašem muži rozvinout. Jaká byla jeho taneční kariéra?**

Studoval Taneční konzervatoř Brno jako já a pak byl rok v Národním divadle a následně asi pět let v angažmá v Plzni. Pak se vrátil do Prahy do Státní opery, kde jsme se spolu zase potkali. Manžel je skoro o dva roky mladší než já. V roce 2012 si dal od tancování pauzu a pracoval v bance. Byl z toho úplně strhaný, bledý, vychrtlý. Jeho představy o práci v bance se naprosto zhroutily. Vrátil se pak do operního baletu Národního divadla, aby měl zaměstnání, ale během toho se už začal zajímat o pojišťovnictví. Ale to také moc nefungovalo, protože jako introvert není typ, který by dokázal někomu něco vnutit. Není moc výřečný, výmluvný. Snažil se uplatnit svou zálibu v matematice a racionálních číslech, ale pořád se to nedařilo.

### **Nelly Danko v rozhovoru také říká, že ve svém nitru je introvertka. Bývá to u tanečníků časté?**

Já se cítím jako introvertka a čím je ta moje zkušenost s jevištěm vzdálenější, o to více se cítím introvertně. Jsem taková zabrzděná, komplikovaný introvert. Na jevišti jsem byla někdo úplně jiný než ve skutečnosti.

### **Byla jste členkou nějaké oborové nebo odborové organizace?**

Nebyla. V Národním divadle jsem o tom vůbec neuvažovala a v PKB jsme si všichni všechno vyříkali. Ale je pravda, že když jsme pak byli ve Státní opeře, tak jsem se trochu víc angažovala. Účastnila jsem se debat s vedením divadla. Nejsem ale moc diplomatka, a ne vždy předem dobře promyslím, co říci. Jsem člověk emocionální.

## **Jaký zlom v uvažování o profesní budoucnosti vlastně představovalo narození dětí?**

Člověk se už pak nepotřebuje vracet. Dostane se na jinou kolej. Přeskládají se mu priority. Více vás to táhne domů. Můj muž byl výborný, a když jsem potřebovala zkoušet, postaral se o syna. Ale i tak jsem cítila, že to není v pořádku; vadilo mi, že nejsem doma se synem. Musím také říct, že po té životní změně se na vás v práci i jinak – bohužel – dívají. Před tím vás nic nebrzdí, soustředíte se na práci, můžete zkoušet dle libosti. Ale jak založíte rodinu, máte limity, můžete zkoušet jenom někdy, a to už ostatním tolik nevyhovuje. Z toho vznikaly i nějaké provozní konflikty. Hůř se plánuje. To je podle mě obecný problém v divadle, že člověk si nemůže pořádně rozvrhnout program. Já už teď nemůžu měnit program ze dne na den.

## **Jak to dělají baletky v divadle, když tatínek musí pracovat od-do?**

Dítě musí odložit k babičce nebo chůvě, ale stejně jste pořád v napětí, když nevíte, zda zítra budete mít zkoušku, nebo představení.

Mám takovou zkušenost s muzikálem. Já jako „hrdinka“ odešla v roce 2007 ze Státní opery a neměla jsem najednou nic, žádnou vidinu. V té době mě, tuším, oslovil Roman Šolc, že Libor Vaculík připravuje muzikál. A tak jsem spadla do muzikálu *Angelika* v Divadle Broadway. Něco tak příšerného jsem nezažila. Když jsem přešla z profesionálního divadla do takového prostředí, jenom jsem zírala s otevřenou pusou. Tam se dva měsíce naplno zkouší ve stresu a zadarmo. Nikdo proti tomu vůbec nic neřekne, aby o tu práci nepřišel. Kvalita veškerá žádná. Když jsem přežila období zkoušení a rok hraní, kdy jsem dostávala 1750 Kč před zdaněním za tříhodinový až čtyřhodinový výkon, přistály mi na stůl dva lístky. Divila jsem se, načež jsem zjistila, že ty lístky dostávám proto, že ten den budu hrát zadarmo, protože je rok po premiéře. Skončilo to tak, že jsem se kvůli tomu pohádala s ředitelem Lichtenbergem a dostala jsem hodinovou výpověď. To představení, které jsem měla tančit zadarmo, se totiž normálně prodávalo v pokladně. Nebylo bezplatně třeba pro děti z dětských domovů nebo pro seniory. I když s mým jedním mnozí tiše souhlasili, nikdo nic neřekl. Naopak jsou ochotní jít znovu do těch samých podmínek nebo i do horších.

Ale ta práce v muzikálu byl tehdy můj jediný příjem, protože v té době jsem zároveň vedla své PKB, z čehož jsem měla příjem nula.

## **Takže odchod ze Státní opery byl pro vás velký ekonomický sešup?**

Ano, to je pravda. To, co jsem měla při odchodu ze Státní opery jako čistý plat, jsem pak měla jako hrubý příjem, z něhož jsem musela zaplatit daně a odvody na zdravotní a sociální pojištění. Pak jsem začala choreografovat

muzikály ve zřizovaných divadlech a začala se ekonomicky zase zvedat.

## **Přejdu k té následné kariéře. Jak to začalo s vaší dnešní prací, pečením dortů?**

Začalo to, když jsem dělala dort synovi k třetím narozeninám. Nejdříve jsem hledala, kde bych mohla nechat dort vyrobit. A když jsem nenašla nic, co by mě oslovilo, udělala jsem ho sama. Když jsem hledala, jak se dělají dorty, otevřel se mi velký cukrářský svět. Bavilo mě, že je to tvůrčí, výtvarné. Potřebovala jsem zkoušet různé recepty a ty dorty pak někomu dávat. V tu chvíli začali přicházet zájemci z divadla. To bylo v roce 2015, kdy se mi narodila dcera a mně bylo 35 let.

## **Jak to bylo finančně?**

Na začátku jsme si vůbec netroufali říkat o nějaké peníze. Dorty jsme prodávali jen za cenu surovin. Když jsme viděli, že nám to jde, začali jsme s výrobou naplno. Jenže to už šlo o potravinářský provoz, který bychom měli mít ošetřený. Dlouho nám trvalo, než jsme našli prostor pro provozovnu. Nakonec jsme ji po dlouhém jednání našli na Velké Ohradě, kde jsme od roku 2019. Před tím jsme pekli doma, což nebylo s ohledem na normy úplně v pořádku. Zásadní byly pro nás finance, které jsme dostali po úspěchu v soutěži pro start-upy s názvem T-Mobile Rozjezdy.

## **Měli jste někoho, kdo vám pomohl zorientovat se v té profesi? Na koho jste se obraceli?**

Radil nám hlavně internetový server YouTube. Já si pak udělala kurz na čokolády a makronky, což jsou docela složitější věci. Ale ostatní jsem si našla na internetu.

## **Pronikli jste do dortové komunity?**

Myslím, že ano. Na té naší současné profesionální úrovni nás už není moc a vzájemně se tady v Praze známe. Na sociálních sítích vidíte, kdo se vydal při přípravě dortů jakým směrem, co se mu daří a co ne.

## **Má každá ta firma nějaký rukopis?**

Ano, myslím, že to tak je. Dokonce mě překvapilo, že někdo dal obrázek našeho dortu na internet a v cukrářské branži poznali, že je to dort od nás – že je to od Delu Cake.

## **V čem jste jiní?**

Myslím, že jsme takoví jednoduší, nepřepřácaní, asi i tvůrčí – nemáme nějaké šablony.

## **Jak to vypadá prakticky, když přijde zákazník?**

Zákazník většinou napíše e-mail nebo na sociální síť – poptává termín a cenu. Vyměníme si několik zpráv o zákazce a pak už vyrábíme od rána do večera.

### **Jaké byly nejzajímavější představy nebo přání zákazníků?**

Vždy mě nové téma překvapí a je to pro mě i podnět se dál vzdělávat. S manželem už to máme rozdělené. On se orientuje v takových těch mužských věcech, všechno soustruží a lepí, a já dělám ty medvídky a kytičky.

### **Kolik dortů děláte?**

Za rok tak dvě stě až dvě stě padesát – ale to беру velké třeba třípatrové dorty. K tomu děláme spoustu drobných sladkostí. Dorty nejde dělat moc rychle. Ted' jsme ve fázi, kdy je velký zájem a já musím zájemce odmítat. Vlastně vůbec nemám volné termíny a v létě mám vyblokované tři následující měsíce. Lidi nám říkají, ať si najdeme někoho, kdo nám bude pomáhat. Ale pro nás by to byla více komplikace než pomoc. Museli bychom toho člověka zaplatit, všechno ho naučit. Pak je tam trochu i nedůvěra, zda to ten zaměstnanec bude dělat tak poctivě jako my. Já s manželem u práce už nemusíme mluvit. Každý ví, co udělá ten druhý. Spíše varujeme nabídku, aby dorty byly méně zdobené, abychom s tím neměli tolik detailní práce. Uvažujeme i o tom, zda nejit částečně cestou typizovaných dortů a katalogové nabídky. Nebo jsem uvažovala, zda se nespecializovat jen na svatební dorty, které mě moc baví. Třeba malé dětské dortíky člověka moc nebaví. Každý týden je jiný, je jiná zakázka.

K tomu rozšíření podniku je potřeba, abychom s tím souhlasili oba. Sama bych to rozhodnutí neudělala a můj muž je velmi racionální a chce dělat jenom práci, která vydělá dostatečný objem peněz, zatímco já jsem spíš tvůrčí. Ale sama cítím, že mě práce neuspokojuje, pokud je jí moc.

### **Kreativita a pracnost se tedy úplně nevyplácí...?**

My máme pořád cenu dortu vztahenou k hmotnosti. Ale už mám zvlášť naceněnou specifickou modelaci. Je to pořád o takovém balancování. Samozřejmě nám odpadávají zákazníci, pro něž je naše cena už příliš vysoká. Máme ale spoustu lidí, kteří za námi chodí už od začátku.

### **Jaký je podíl stálých zákazníků?**

Docela velký, řekla bych tak 70 %. A u svatebních dortů jsou to vždycky nováčci. U svatebních dortů ta spolupráce začíná a pak mnohdy pokračuje. Z prvních zákazníků se stávají pravidelní odběratelé: následují dorty k narození dítěte, dětské dorty a tak. Takže někdy vlastně jdeme se životem zákazníka.

### **Máte i nějaké firemní zákazníky?**

Měli jsme, ale ted' s covidem to hodně spadlo [léto 2021]. Dělali jsme i kurzy pro veřejnost.

### **Trochu jsme pominuli přechodnou fázi. Co vedlo k tomu, že se z tanečníků stanou výrobci dortů? Kdy nastal ten zlom, kdy jste chtěli na výrobě dortů i vydělat?**

To si přesně nepamatuju. Bylo to postupné. Postupně jsme zvyšovali cenu za kilo dortu. V roce 2015 jsme začali péct a jistým zlomem byla v roce 2019 soutěž T-Mobile Rozjezdy pro start-upy. Do té doby jsme v tom trochu plavali. Na ty T-Mobile Rozjezdy jsem narazila vlastně náhodou. Manžel měl zrovna narozeniny a do půlnoci toho dne jsme měli poslat přihlášku. Strašně jsme se u toho pohádali a snad za pět minut půlnoc jsme přihlášku odeslali. Úspěch v té soutěži nás strašně nakopl a ukázal nám, že to můžeme dělat profesionálně. Měli jsme za sebou příběh, že jsme tanečníci, kteří se rozhodli pro změnu. Na Rozjezdech bylo fajn, že se tam člověk setkal s úspěšnými podnikateli. To bylo hodně motivující. Úspěch v té soutěži nám dal i určitou publicitu.

### **Přineslo vám to i nějakou významnou klientelu?**

To zase nemůžu říct, protože v té době jsme měli už slušný obrat. Ale hlavně se o nás lidé dozvěděli, zvýšil se o nás zájem na sociálních sítích. Přineslo nám to i nějakou finanční vzpruhu, kterou jsme mohli investovat do vybavení. Získali jsme mediální podporu a dostali jsme na ni k dispozici odborníky. Pak jsme měli podporu pro výrobu webových stránek (navrhli nám i nějaké texty). Oslovila jsem také cukráře Josefa Maršálka, zda by zhodnotil naše dorty. Později nám otvíral dortové studio. K tomu otevření studia jsme udělali větší akci a přišla i Dagmar Pecková. Pepa Maršálek je moc fajn a můžu mu napsat, když se mi něco nedaří a on poradí.

### **Do jaké míry se vaše klientela odvíjela od kolegů v divadle?**

Ze začátku to bylo 100 %, pak nějakí příbuzní a stále se to nabalovalo. Hodně pomohly sociální sítě, kde jsem prezentovala naše dorty.

### **Jak jste se vyrovnávali s tím, že jste dříve pracovali jako zaměstnaní umělci a najednou jste se stali podnikateli?**

My asi nejsme úplně podnikatelé. Můj muž mi několikrát řekl, že nemá podnikatelského ducha. Nám hraje do ruky štěstí, a že to děláme poctivě. Ale možná kdyby si nás vzal do ruky někdo, kdo to opravdu umí podnikatelsky rozjet, tak by to bylo o něčem jiném. Ale my to tak ani nechceme. Chceme se výrobou dortů pořád i bavit.

### **Naplňuje vás ta práce srovnatelně, jako když jste tančili?**

Já to mám spojené přes estetiku. Dort je vlastně můj výtvarný výtvor, v němž se realizuju.



## **A co dalšího vedle estetiky jste využila z taneční kariéry v současné profesi?**

Tu dřinu. Že jsem schopná makat a vydržet. Člověk tomu obětuje obrovské množství hodin. Samozřejmě je z toho i zisk, ale jestli to odpovídá práci a námaze, to nevím.

## **A jak byste to srovnala po ekonomické stránce?**

Každý měsíc je úplně jiný. Léto je super, ale pak přicházejí zase slabší měsíce. Kdybych přepočítávala čas, který jsem strávila prací v baletu a nyní, tak myslím, že dnes na tom zase nejsem výrazně lépe.

## **Jak jste si mapovali konkurenci, jak je velká a vlastně i strukturovaná?**

Představte si, že já šla do toho tak po hlavě, že jsem si vůbec nic nemapovala. Teprve později jsem to začala řešit, abych vůbec věděla, jak dělat cenotvorbu. My prostě pořád máme dostatek zákazníků, a tak bylo zbytečné se konkurencí zabývat.

## **Mluvila jste o tom, že na té vaší úrovni těch firem zase není mnoho. Jak tedy ten terén vypadá?**

Je pár lidí, kterých si vážím, protože to dělají moc hezky. Ale někteří, co to dělali na top úrovni, nevydrželi a skončili. Proto jsem si uvědomila, že nemá cenu dělat jen špičkové drahé dorty. Hlavně musí být chutné. V Praze na té naší úrovni může být tak deset firem. My se vyloženě zaměřujeme na dorty, nejsme klasické cukrářství. Spolu pracujeme i s různými svatebními agenturami, které nás pak doporučují svým klientům. Děláme ochutnávky, kdy k nám přijdou zákazníci z té svatební agentury a vybírají si dort.

## **Kolik zákazníků máte dnes mezi tanečníky a umělci?**

U svatebních dortů už vůbec a u jiných spíš občas. Dělala jsem třeba dort, když měl narozeniny Petr Zuska nebo Jaroslav Slavický. Nedávno jsme dělali dort paní Janžurové k 80. narozeninám. Občas se někdo z divadelního prostředí ozve. Je to pro nás pocta. Když pak vidíte Janžurku, jak krájí váš dort, tak je to radost.

## **Jak se na vaši současnou profesi dívají rodiče?**

Myslím, že moc nestíhají protestovat, ale vnímají, že už toho máme moc.

## **A třeba nějaká třetí kariéra nehrozí?**

Nevím. Manžel něco nadnesl, že už je hodně strhaný. Můj muž si udělal při tanci výhřez plotýnky a práce u dortů ve stoje není pro záda úplně ideální. Mám pocit, že by z toho chtěl vycouvat, což by bylo pro mě hodně těžké.

## **Jaké máte ještě sny, plány do budoucna?**

Teď bychom chtěli lépe vybalancovat rodinný život s naší prací. Abychom více odpočívali. Ale pořád nás míra zájmu

převyšuje. Nedávno jsme koupili chalupu v Českém ráji. Vzali jsme si na ni hypotéku a bereme ji spíše jako investici. Chalupu pronajímáme a splácíme tím hypotéku.

## **Vracíte se ještě k tanci?**

Učím na HAMU, a snažím se tak předávat své zkušenosti. Chodím na představení, ale jsem stále náročnější divák. Ne vše už mě dnes zajímá, už si více vybírám.

## **Jaká je dnes vaše emoční vazba k Pražskému komornímu baletu?**

Už jsem si to v sobě urovnala – ale trvalo mi to dlouho. Dnes už je to pro mě cizí soubor. Mrzí mě to vůči panu Šmokovi, který do mě vkládal nějakou důvěru a přál si, aby soubor nezanikl.

## **Když se dnes jdete podívat na představení PKB, jak to prožíváte?**

Já se v poslední době nešla podívat, ale viděla jsem něco v televizi, kde udělal pro PKB choreografii Petr Zuska. Podle mě měl být Petr od začátku vedoucím toho souboru. Někdy si říkám, že PKB už měl skončit. Nějak důstojně, aby ten odkaz zůstal čistý. Ale zase si pak říkám, že je fajn, že je tu nějaká příležitost pro tanečníky. I když stále se ten soubor pořádně neužívá.

## **Setkáváte se s kolegy – bývalými tanečníky?**

Mám partičku bývalých tanečníků a občas si nostalgicky zavzpomínáme. Ale už probíráme jiné věci než tanec. Ale pracuju teď se studenty, což je pro mě také zajímavé. Někdy mám pocit, že nechápou, co jim vlastně chci říct. Vevnitř sebe to mám všechno zažité, ale v hlavě to mám už jinak nastavené. Ten odstup pro pedagogickou práci je vlastně výhodou. U studentů často vidím jakousi povrchovost, malý zápal. Ale občas je mezi nimi záblesk, který mě nadchne. Teď tam máme holku, která dělala street, a je zajímavé, jak o něm umí přemýšlet a jak s tou zkušeností umělecky pracuje. Ale obecně mi u studentů chybí verva.

## **Co vám tanec dal a co vzal?**

Já považuju tanec za neoddělitelnou součást mého života. Dal mi velkou náplň života, radost. Bylo to krásné období.

**V listopadu 2022 se na Facebooku objevila zpráva, že manželé Holánkovi ukončují činnost Delu Cake. Aby byl rozhovor úplný, doplnilo jej „na poslední chvíli“ ještě několik otázek.**

## **Co vás vedlo k rozhodnutí ukončit činnost Delu Cake?**

Především to byly rodinné důvody. Měli jsme tolik práce, že nezbývalo dost času na rodinu a odpočinek. Přes veškerou snahu pracovní tempo nějak ukočírovat, se nám to nedařilo. Cukrařina je velmi časově náročné povolání a nejvíc práce je o víkendech, svátcích a během letní

svatební sezony. Únava měla také svůj velký vliv. Začaly se projevovat i zdravotní komplikace související s tímto druhem práce. Rozhodli jsme se s manželem, že potřebujeme stabilní pracovní dobu, volné víkendy a možnost vzít si dovolenou, když mají děti volno ve škole.

### **Jak a kdy toto rozhodnutí probíhalo, dozrávalo?**

Radikální rozhodnutí přišlo velmi spontánně, ale oba jsme o tom již nějakou dobu přemýšleli, nebo spíš ve vypjatých náročných chvílích přišla jasná myšlenka: takhle to nejde, musíme to změnit. Ale práce bylo v roce 2022 tolik, že nebylo kdy se nad tím pořádně pozastavit a začít dělat nějaké promyšlené kroky. Takže teprve teď v listopadu řešíme ukončení provozu – pronájmu do konce roku, rozprodání vybavení atd.

### **Co vám dala zkušenost práce v oblasti cukrařiny?**

Mně se cukrařina líbí, vždy jsem měla radost z výsledku. Bylo skvělé vidět reakce zákazníků a poslouchat pochvaly na chuť a obdiv nad modelacemi. Máme tolik krásných fotek. Ale na druhou stranu jen ten, kdo toto řemeslo zkusí dělat naplno, ví, jakou osobní oběť to obnáší. Ale naučili jsme se vše sami, umíme už napořád udělat skvělý dort, makronky a další sladkosti... To je dobrý pocit.

### **Jaké máte v současnosti plány?**

Plány se teprve rodí a taky staví – snažíme se zrekonstruovat naši chalupu a začít si na ní užívat volné víkendy!

### **Jsou už tanec a cukrařina uzavřené kapitoly?**

Ukončila jsem i pracovní poměr na Katedře tance HAMU, takže na tanec jako takový už asi budu chodit jen jako divák. Cukrařinu zřejmě využijeme jen na rodinné oslavy. Ale vlastně neuzavírám žádné možnosti, za rok mohu dělat cokoli... Myslím si, že není třeba bát se změn! Klidně si říct „proč ne“ a jít tam, kam vás to táhne.

*Rozhovor vedl Roman Vašek. Pořízen v Praze 28. 6. 2021.  
Autorizován 17. 10. a 27. 11. 2022.*

# Veronika Knytllová – Organické spojení tance a pedagogiky

*Veronika Knytllová se narodila v roce 1981 v Praze. Vystudovala gymnázium, taneční vzdělání získala v dnešním Tanečním centru Praha a účastí na workshopech a seminářích u nás i v zahraničí. Rok tančila v Bratislavském divadle tanca. Dva roky studovala architekturu, pak absolvovala Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy, nyní studuje doktorský program na Katedře nonverbálního divadla HAMU. Spolu s Terezou Ondrovou debutovala v roce 2002 inscenací Průzor hrdlem, v roce 2004 společně založily skupinu VerTeDance a získaly řadu ocenění, například opakovaně pro taneční inscenaci roku během České taneční platformy. Skupina definitivně ukončila činnost v roce 2020. Vedle tance a choreografie se věnuje také pedagogické činnosti na základní škole, józe a masáží.*

## **Kdy jsi zjistila, že tanec je směr, kterým by ses chtěla vydat?**

V rodině mě primárně k profesionálnímu tanci příliš nevedli. Často se mě ptali, kdy už budu mít normální práci, co normálního budu studovat. Moc jsem nepočítala s tím, že bych se tanci mohla věnovat na profesionální úrovni. Nejdřív jsem studovala humanitní gympl, potom na vysoké architekturu. Na rok jsem mezitím ještě byla v Bratislavském divadle tanca. Lákalo mě zkusit si, jaké to je, když má člověk tanec jako profesi, a strašně mě to bavilo. Ale kdo ví, možná to vycházelo i z toho striktního časového omezení. V tu dobu jsem už byla přijatá na architekturu a věděla jsem, že v Bratislavě budu jen ten jeden rok. Odešla jsem, bylo mi devatenáct a vlastně mi během toho roku trochu chybělo vzdělávání, měla jsem pocit, že můj mozek stagnuje. Toužila jsem po tom, něco se dozvědět a dál se intelektuálně rozvíjet, poznávat i jiné světy než jen ten taneční. Šla jsem zpátky do Prahy a říkala jsem si, že tanec bude moje hobby. Začaly jsme však dělat první projekty s Terezou Ondrovou a začalo nás to bavit. Několikrát jsem se hlásila i na HAMU, ale nikdy mě nepřijali, neudělala jsem talentovky. Po dvou letech na architektuře jsem přešla na pedág a v průběhu studia vzniklo VerTeDance. Na architektuře mi říkali, ať nesedím zadkem na dvou židlích, ať si to rozmyslím a vyberu si. Pedág mi přišel s tancem lépe slučitelný a v jistém smyslu i více tvůrčí, intuitivní a praktický, větší rozhled se spíš cenil. Studovala jsem primární pedagogiku se zaměřením na dramatickou výchovu. S Terezou jsme dělaly i kurzy pro děti, pěkně se to propojovalo. Říkala jsem si, že stejně nebudu tancovat donekonečna, takže potom půjdu někam učit, což mě zároveň dost děsilo. Tanec byl, přece jen, základní esence mého života. Ještě na škole se mi narodily děti, Vojta se narodil, když jsem byla ve čtvrtáku. První dítě byl ještě docela punk, bylo to zábavné, plnila jsem si hodně snů najednou. Miminko jsem měla s sebou na přednáškách, byla

jsem v kontaktu se svými vrstevníky, zároveň jsem mohla tancovat. Dokud chodil syn do školky, bylo to dobré. Pak se narodila Johanka a už jsem cítila, že musím některé věci ohraničit, ubrat, což nebylo pro tanec dobré, měla jsem pocit, že je potřeba tanci dávat víc. A tím, že Terka děti neměla, se naše životy začaly lišit, i když byla hrozně chápavá a tolerantní. Začala mě tížit i otázka finanční nestability. Začaly jsme si vyplácet malý měsíční plat, tak pět tisíc korun. Jenže jsem potřebovala třeba pětadvacet tisíc, což samozřejmě z grantů vůbec nešlo. Nevěděla jsem, jak si vše uspořádat, kolik učení si nabrat, aby tvořilo základ a zbyl čas na projekty a hraní. Bylo to nejisté a nestabilní. Do toho přibývaly problémy v manželství, které vyústily v rozvod. Výživné, které jsem od tatínka našich společných dětí na péči o ně dostávala, nemohlo pokrýt naše náklady ani ze čtvrtiny. Nastaly hodně hubené roky, peněz jsem měla extrémně málo, bylo to strašně blbé. Tanec ale nebyl jen prostředek k vydělávání peněz, samozřejmě, přinášel mi i vnitřní uspokojení, naplnění. Bavilo mě hrát. Bavilo mě jezdit a hrát hlavně mimo Prahu u nás i v zahraničí. V jednu dobu jsem měla pocit, že pražské publikum je poněkud „zmlsané“ a přístup směrem k nám performerům je spíše vlažný až znuděný, o odborné kritice nemluvě. Tam jsem cítila, že nás vyloženě pohřbívají. Jak pojmenovat opak zanícené touhy žít a objevovat? Zapšklost? Nic zajímavého a inspirativního jsem tady nějak nenacházela, což ale byl určitě především můj úhel vnímání. Ale ta absence nějaké vřelosti, spontaneity a entuziasmu, byla pro mne ubíjející. Dost možná to bylo mnou, těžko říct. Každopádně, ten pražský rybníček mi začal být nějak těsný. Nebylo mi v tom úplně dobře. Cítila jsem se jako uvízlá v jedné z několika málo škatulek, které se tu vytvořily a navenek se tváří hrozně zajímavě, otevřeně a kreativně, ale vlastně se vzájemně moc nemusí, natož aby se nějak intenzivně pokoušely nabořit zaseté koleje. Prostě zjevně byl čas na změnu a nové výzvy.

Vždycky mě hodně bavilo učení, ale toho nebylo tolik, aby mohlo vše pokrýt. Cítila jsem, že bych potřebovala být někde zaměstnaná, že už nechci být OSVČ. Potřebovala jsem trochu jistoty a trochu svobody, jako asi většina lidí. Na volné noze a v této branži to nebylo pro mne s dětmi trvale udržitelné. Přišlo mi, že si vyloženě koleduju o nějaký průšvih. Tak jsem došla do zlomového bodu, kdy jsem jednoho dne sedla k počítači a rozeslala jsem svůj životopis na různé základní školy. Okamžitě mi z nich odpověděli. Po hrozně dlouhé době jsem měla dojem, že někdo potřebuje moji práci, že si jen sama pro sebe nevymýšlím nějaké umělecké projekty, na které složité sháním finanční podporu a na které pak přijde pět a půl člověka a řeknou „hm, no já nevím“ a zase odejdou. Vlastně neuvěřitelně snadno jsem se dostala do skvělé základní

školy v Praze, kde se saturovaly mé chybějící potřeby. Teď jsem v zajímavém kolektivu, mám stabilní příjem a pocit, že má práce je brána vážně a je k ní přístupováno s úctou. Možná i proto, že učitelů je málo, tak je přístup k nim jiný? Umělců je asi moc. Chybí mi ale pohyb. Snažím se hýbat co nejčastěji. Hodně se to proměnilo v jógu, tedy spíš ve cvičení než v tanec. Skvělé je, že ve škole mi vyšli vstříc, mám jeden den volno. Mohu čtyři dny v týdnu zůstat ve škole s dětmi, dvě hodiny odpoledne po obědě v družině a díky tomu mám volný jeden celý pracovní den. Mohu tedy učit tanec na HAMU, kde zároveň studuji doktorát na katedře nonverbálního a komediálního divadla. Ještě jsem po čas své práce na základní škole stihla dokončit dva započaté umělecké projekty. To bylo pro mě strašně naplňující. Jeden byl v Olomouci, kde jsme pracovali s poloprofesionální skupinou seniorů. Ta práce byla nabíječjí a ohlas boží. Druhý byl tady v Praze, ohlas nebyl nijak geniální, ale bavilo mě to. Byla to taková hra se scénografií, a to jsem vždycky toužila zkusit. Škoda, že se nepodařilo více repríz. Zasáhl do toho covid, ale myslím, že ani tak bych na produkční práci s možností reprízování neměla kapacitu. Ideálem je pro mě nyní přesně toto. Kombinovat stabilní práci, kde dostanu normálně zapláceno (ideálně jako zaměstnanec), kde mám normální podmínky k práci, kde se zúročí vše, co jsem se celý život učila a v čem si myslím, že je má síla, i když se to bezprostředně netýká tance. Tedy pracovat s lidmi tvůrčím, hravým způsobem. Zároveň miluji pohyb a tanec, mít možnost co nejvíce ho sama dělat i učit, taky jít si sama zacvičit, je pro mě, jak jsem zjistila, dost zásadní a důležité. V některé práci víc odevzdávám ze sebe a někde víc dostávám. Práce s talentovanými, motivovanými a disciplinovanými mladými lidmi na HAMU mě neskutečně naplňuje a nabízí.

### **Ted' čekáš další dítě, už čtvrté...**

...a podala jsem si grant, protože jsem si řekla, že před sebou mám dva nebo tři roky na rodičovské a hrozně ráda bych něco dělala. Když to vyjde, tak to vyjde, když ne, tak ne, nic se nestane. Klidně udělám něco punkového, venku, když mají stejně všichni roušky a bojí se chodit dovnitř.

### **V tvém tanečním životopise je také Taneční centrum Praha (TCP). Kdy jsi tam studovala?**

V průběhu druhého stupně základky a gymplu. Dopoledne jsem byla ve škole a po ní, odpoledne, jsem chodila tam. Asi ve 13 letech jsme se tam poznaly s Terezou. Nemám absolutorium, ale do 19 let jsem tam chodila zcela pravidelně, každý den, někdy i o víkendu. Občas jsem laškovala s představou, že bych to nějak zakončila, dodělala si absolutorium a měla papír, ale nikdy jsem se k tomu neodhodlala, to prostředí mě dost odpuzuje. Po všech mých pokusech mě teď ještě přijali na HAMU na doktorské studium. Měla jsem potřebu nějak rozvinout metodiku učení, kterou jsme s Terezou za celou dobu vypracovávaly. Práce se

studenty na HAMU i na DAMU, kde také učím, mě moc baví. Dívat se na ně, sledovat, jak přemýšlí, jak se posouvají.

### **Od začátku jsi tedy organicky propojovala uměleckou a pedagogickou práci. Jak se to navzájem ovlivňovalo?**

Celou dobu jsme s Terkou pracovaly dost dohromady. Spoustu materiálu, který se objevil v našich představeních, jsme hledaly skrz pedagogickou práci. Pořád jsme učily pod Divadlem Archa v Archa.labu, kde jsme měly maličké děti, větší děti, dospělé a handicapované lidi. Bylo to hrozně zajímavé. Často jsem si v kurzech zkoušela nějaké pohybové principy, u kterých mě zajímalo, jak by fungovaly. Pedagogická práce mi přišla zásadní, bez toho nevím, jak by se to vyvíjelo, asi těžko. Pedagogika pro mě není, že někomu říkáš, jak to je, co má dělat, kam dát nohu, nebo ruku, spíš se lidí ptáš a oni dávají skrze pohyb různorodé odpovědi, různorodé podněty k další práci. To mě doteď strašně baví. Pedagogika a tvorba se pořád prolínají.

### **Když jsi v tanci začínala, jakou jsi měla ambici, cíl?**

Mým cílem a ambicí, které mi přišly smysluplné – a možná jsme si to tak formulovaly i s Terezou, když jsme začínaly a kdy tu ještě nebylo tolik zahraničních umělců –, bylo vozit sem zahraniční umělce, dělat tu s nimi workshopy pro veřejnost a představení. Pro nás by to byl geniální model práce – měly bychom spolupracovníka nebo spolupracovnici na tvorbu a zároveň pro nás i další zájemce tanečního pedagoga. Vždycky mě totiž děsily konkurzy. Byla jsem na pár z nich a byl to pro mne spíš takový jalový čas. Nejsem úplně příznivcem létání po celém světě a chození na všemožné konkurzy. Tohle v sobě moc nemám.

### **Jakou jsi měla předem představu o fungování profese na volné noze?**

Absolutně žádnou představu jsem neměla a přijde mi to až děsivé, když se dnes ptám mladých lidí, také ji vůbec nemají. Respektive, nemají ponětí, jak u nás ten systém aktuálně funguje. Myslela jsem si, že se to tak říkajíc nějak udělá, bylo to spíš žití ze dne na den, maximálně s vizí půl roku, rok dopředu. Vůbec to tehdy, když jsme začínali, nebylo téma. A myslím, že to není moc dobře. Myslím, že bych se mohla lépe připravit. Dopředu počítat například s kombinováním více oborů. Směřovat k udržitelnému fungování v tanci i prostřednictvím doplňování s blízkými, nebo souvisejícími profesemi. Začít na tom pracovat mnohem dřív, než když už je vlastně pozdě. Měla jsem představu, že až budu stará, bude mě všechno bolet, tak si najdu jinou, takzvaně normální práci. Teď je mi čtyřicet, vůbec nic mě nebolí. To je, myslím, dáno i dobrou péčí o tělo, zájmem o tento problém jako takový. Předchozí generace baletek, ale například i sportovců, myslím si, takto ještě v nedávné minulosti moc nefungovaly, opravdu se stávalo, že jejich

tělo dlouhodobou intenzivní zátěží už „nedávalo“, mnohem méně se kladl důraz na fyzioterapii a udržování těla v dobrém, zdravém stavu. Ale to, co řeším, je, jak kombinovat tuto profesi s péčí o děti, které potřebují určitý řád a péče o ně vyžaduje samozřejmě i více finančních prostředků a také času, který jim je nutné věnovat, aby všem bylo dobře. Nevěděla jsem, jak je možné toto řešit jinak než změnou profese. A když se dívám kolem sebe, je mi líto, že takových je nás poměrně hodně, přitom to byli nadaní umělci s velkým potenciálem. Jen minimum z nich řeší zdravotní problémy, pro které je nutné obor opustit, nebo se od něj extrémně vzdálit.

### Skupina VerTe nakonec skončila. Z jakého důvodu?

Bylo to pro mne hrozně těžké. VerTe jsme byli my s Terezou, naše produkční Karolína Hejnová a můj tehdejší manžel, světelný designér Pavel Kotlík. Myslím, že jsme došli do bodu, kdy jsem měla jako maminka dvou dětí i jiné potřeby než společnou tvůrčí práci, a ty cesty se začaly trochu rozcházet. Myslím, že to, co nám moc nešlo, byla komunikace o těch nelehkých a pro tak blízký mezilidský vztah zásadních věcech. Nedokázala jsem stíhat jejich tempo. Nepodařilo se společně přenést do nějaké jiné, další životní fáze. Ta stávající ale byla neudržitelná, to bylo zjevné. Rozcházet se začaly cesty i v manželství, bohužel. Bylo to těžké z lidského i z pracovního hlediska. Přišla jsem tak o důležitou, úplně nejzásadnější pracovní i životní partačku a kolegyni a zároveň přišel rozvod s mým mužem.

### Dál jsi spolupracovala nejen s Jirkou Havelkou, ale třeba také s Halkou Třešňákovou. Jak jsi tedy po VerTe řešila, kudy v tanci dál?

Bylo to do té doby nejtěžší období, kdy jsem ztrácela pocit, že to, co dělám, je něco smysluplného. Byla to setrvačnost a neuspokojení z mnoha stran. Nové projekty se skoro vůbec nereprizovaly, většinou to byla taková ta klasika, že se to někde odpremiéruje, pak třikrát zahraje a dost. Na to už nemám energii a přijde mi to i jako zbytečné plýtvání financemi z přidělených grantů. Myslím, že je to spíš známka toho, že někde je chyba. Nechtěla jsem v tomto systému být dál. To, co mě v té době bavilo, byly projekty v Olomouci v Divadle na cucky se seniory. Tam vznikla dvě představení. Byla to fakt naplňující práce a taky spolupráce s Ridinou Ahmedovou, Honzou Bártou a Martinou Slukovou ve fajn podmínkách a reakce diváků mě vždycky nadchla. To byly světlé momenty v téhle temné době.

### Co byly pro tebe highlighty, úspěšné momenty tvé kariéry?

Asi nejhranějším představením byla *Korekce*. Hodně jsme toho s ní objeli, bavila diváky napříč všemi možnými národnostmi a generacemi. Dál to byly projekty *Símulante Bande* a *Kolik váží vaše touha?*. Bavilo mě také

představení *Třiačtyřicet slunce západů*, kde jsme měli malého tanečníka Davida Králíka. Bylo mu pět, dnes je to dospělý mladý muž. Když jsme s Terezou připravovaly každé další představení, určily jsme si nějaký nový horizont, ke kterému jsme chtěly dojít, nikdy jsme nesázely na jistotu. Cíleně jsme si dávaly nějaké výzvy, něco, co jsme předtím neznaly. Každé představení mělo upřímnou ambici něco objevit, což mi přišlo skvělé. S VerTeDance vytvořil jeden z posledních projektů *Ceviche* David Zambrano a živě kapela Zrní. Byla to společná improvizace. Něco, po čem jsem intenzivně toužila už pár let před tím. V době zkoušení jsem ale byla, skoro by se dalo říci bohužel, v pokročilém stádiu těhotenství a nemohla se ho aktivně účastnit. Byla jsem ale snad na všech zkouškách, a i přes pupek se účastnila dopoledních workshopů, neuvěřitelně mě to bavilo a nějak zásadně, myslím, posunulo. Píšu disertaci, která přístup a metodiku Davida Zambrana popisuje a rozvíjí. Takže to taky považuju za zásadní.

### Čím sis tehdy udržovala motivaci?

Nevím, prostě mě to bavilo.

### Vzpomínáš si naopak na nějakou bariéru, kterou jsi musela překonat?

Vždycky mi přišlo nejtěžší kombinovat tanec a rodičovství. Asi se mi to pokaždé nepovedlo vyřešit ke spokojenosti úplně všech. Cítila jsem, jak to skrýpe.

### Co by ti bývalo jako tanečníci, tvůrkyni na volné noze, ve skloubení práce a rodiny pomohlo?

Určitě stabilní finanční příjem alespoň tak 30 tisíc korun jako takový základ. Kdybych si mohla dovolit platit stabilního člověka, který by mě vykrýval v péči o děti, bylo by to naprosto v pohodě. Stokrát jsem měla chuť do grantu napsat, že jeho součástí jsou i peníze na hlídání dětí, peníze, které byly obrovské a zároveň zcela neviditelné. Když jsme dělaly s Terezou jeden projekt v zahraničí, bylo to v Německu, platila jsem slečnu, která se starala o mého nejstaršího syna Vojtu, tehdy mu byly dva roky. Byly jsme tam tři měsíce a více než dvě třetiny peněz, co jsem si vydělala, jsem tam nechala za hlídání. Zhruba třetina byla pro mě a z ní jsem živila samozřejmě sebe i děťátko. Být sankcionovaná za to, že mám děti, mi připadá nespravedlivé. A přitom to tak bylo pořád, vždycky to byl obrovský handicap.

### V temné době, jak o ní mluvíš, ses však také začala angažovat ve Vizi tance. Jaký byl a je tvůj vztah k profesním organizacím?

Dřív jsem asi vůbec neměla víru v to, že by nám nějaká organizace mohla nějak pomáhat. Vnímala jsem, že je tu Yvona Kreuzmannová s Tancem Praha a Divadlem Ponec, což nám bylo nejbližší a také nejpraktičtější. Když vzniklo VerTe, objevovaly se teprve profesní organizace. Třeba

Nová síť, které si teď hrozně vážím za to, co udělala. Tehdy to ale pro mě bylo rozporuplné. Ve VerTe jsme se často chtěli s někým propojovat, ale z druhé strany nic nepřicházelo. Víze tance mluvila jazykem, kterému jsem moc nerozuměla, a také to nebyla moje priorita. Ale pak jsem si začala uvědomovat, že chci mít s dětmi normální životní standard a nic nenasvědčuje tomu, že by se prostředí nějak měnilo. Tak jsem si řekla, že brblat umí každý a že by bylo dobré se toho nějak účastnit, aby byla situace transparentní pro další generace. Bylo to ale v době, kdy už jsem neměla čas otálet se změnou zaměstnání. Když se bavím s dnešními studenty, mám pocit, že by jejich cesta už měla být tou naší cestou nějak předznačená, ale moc není, což mě trochu děsí. Začínají dost podobně jako my, i když je i mnoho věcí, které v divadlech fungují lépe.

### **Je něco, co bys udělala jinak, s dnešními znalostmi?**

Asi bych se zkusila víc propojovat s jinými oblastmi práce, nezůstávala bych tak moc v umělecké oblasti. Oblastí, kam by se mohl tanec infiltrovat, je docela dost, nejen školy. V tom vidím nevyužitý potenciál a ani mi nepřipadá, že by se teď tímhle směrem něco extra dělalo. Ani já pro to nic nedělám.

### **Je něco, co ti tanec vzal, nebo co sis musela kvůli tanci odříct?**

Mám pocit, že asi ne... Když jsem ještě byla na gymplu, určitě mi tancování vzalo hrozně času. Po škole jsem hned šla na konzervatoř a až do večera jsem byla tam, takže jsem se málo stýkala s lidmi z gymplu. Na konzervatoři jsme měli některé hodiny i o víkendu. Hlavně v pubertálním období jsem tanci věnovala hodně času, ale na druhou stranu jsem ho trávila něčím, co mě bezmezně naplňovalo. Každý den jsem vstávala v pět, nebo i dřív, abych si udělala úkoly do školy, protože večer už jsem většínou byla úplně „hotová“. Bylo to na dřevě, měla jsem pocit, že opravdu dělám dvě školy dohromady. Dávalo mi to ale smysl a bavilo mě to, tak jsem to necítila jako nějakou zvláštní újmou, jen jsem byla ve výkonu vyšponovaná někam, kde už to někdy asi trošku bolelo. Ale byla to pro mě taková míra normálu. Bylo to tak pořád, takže se to asi dalo zvládnout. Na TCP, když to řeknu zcela otevřeně, byly výukové praktiky dost hrozné. Jsem ráda, že jsem nechodila jenom tam. Naprosto běžnou praxí a metodou „výuky“ bylo ponižování. To člověku neprospěje ani mentálně, ani fyzicky, prostě nijak. Spíš ho to naučí, že takhle to fakt nechce. Ale asi jsem odolný tvor.

### **Co teď vlastně ve škole všechno učíš?**

Jsem tandemový učitel, učím vždy v páru s dalším pedagogem. Pohybují se mezi třemi třídami. Učím vše, co je potřeba, nejvíc se tandem uplatňuje v oblastech pro děti nejnáročnějších, jako čtení, psaní a počítání. Nástupní úroveň dětí je hodně různá. Ale někdy to byla i výtvarka,

hudebka, prvouka, často tělocvik, který jsem pojímala po svém a škola si toho cenila, a děti sice neměly srovnání, ale myslím, že je to bavilo, jako naprostá většina školních aktivit. V této škole se všechny předměty do sebe přirozeně a organicky prolínají, jako to funguje i v praktickém každodenním životě. Jsou tu různé dlouhodobější pracovní projekty atd.

### **Co ze svých tanečních zkušeností tu můžeš uplatnit?**

Myslím, že úplně všechno. Ale mám samozřejmě vystudovanou také pedagogickou fakultu. Jsem zvyklá improvizovat a nehroučím se, když zrovna něco nejde takovým směrem či tempem, jak jsem si původně představovala. Je potřeba řídit se nejen svou vizí, ale taky aktuální situací. Mám ráda různorodost a pestrost, v tom je základka úplně extrémní. Je ve mně hravost, baví mě dělat si s dětmi legraci a je to pak také baví, i když se to někdy tak rozjede, že mě to samotnou trochu vytréstá. Udělat trochu humbuk, ale zároveň taky klid, to je vlastně taková každodenní dramaturgie školního dne. Děti jsou trochu diváci i performerů v jednom, něčím je to podobné, snažím se vycítit, jak reagují, co zrovna potřebují, pátrám a hledám, co v nich je, jaké jsou cesty k dalšímu rozvoji. Moje taneční zkušenost a specifika práce s pohybem, pohybovou kompozicí atd. se, myslím, projevují napříč úplně vším, co dělám. V naší škole se propojují jednotlivé obory, na jednu věc se tak díváš z mnoha různých úhlů pohledu, to mě vždycky v divadle hrozně bavilo. I práce s časem je trochu podobná, jako když se zkouší divadlo. Organicky se tu musí snoubit jak hravost, tak i disciplína. Vlastně je to podobné v mnoha ohledech, jak o tom mluvíme, jak o tom přemýšlím, což mě dřív asi ani moc nenapadlo.

### **Tím, že jsi měla vystudovanou pedagogickou fakultu, byla jsi v jiné situaci než lidé, kteří vystudují jen taneční konzervatoř a jdou hned to taneční praxe. Mluvil jsi také o tom, že jsi i na téma konec taneční kariéry myslela. S čím ses ale setkávala ve svém okolí, byl konec taneční kariéry tabu nebo se o tom mluvílo?**

Hodně lidí vyšumělo a odešlo dost potichu. Někteří šli učit nebo hledali cesty, jak trochu zůstat a zároveň mít práci jinde, což vlastně teď dělám taky. Nebyla jsem nikdy u toho, že by se o tom vedly diskuse. Ale obecně mám pocit, že lidé odcházejí do neplánované změny profese mnohem dřív, než si žádá tělo, s tím to vůbec nesouvisí. Důvody jsou především existenční. Někteří zůstávají v divadlech třeba jako technici, produkční, jsou tak tanci blízko. Na základní škole se nějak přirozeně již předem počítá s tím, že existuje ještě osobní život každého pedagoga (a samozřejmě i dítěte). Musí být s tím profesním, školním, nějak zdravě propojitelný, aby to dobře fungovalo. To je úleva, být v prostředí, kde nejsou děti překážka, ale součást normálního, plně prožívaného života. Ta oběť pro práci nemusí být tak obrovská.

## Ještě je něco dalšího, co ti přijde k našemu tématu důležité?

Přemýšlím nad tím, že je třeba, dle mého názoru, mluvit o možných perspektivách budoucí kariéry, života, mnohem dříve než kolem čtyřicítky. Už na základní i střední škole zjišťovat, co koho baví a taky proč – co ho na tom vlastně baví, v čem je jeho osobní rajc, kam to člověka intuitivně táhne. Všimám si, že většinou to nějak víme už od dětství, jen si toho málo všimáme, nebo na to nedbáme. Možná v sobě ty žhavé uhlíky málo rozdmýcháváme, protože nám někdo starší a rozumnější nutí svoji vizi. Snažit se to pojmenovat je důležité, dál to ladit, zůstat otevřený všem proměnám a obměnám, které nám život přináší. Nebrat to jako prohru, ale jako posun! Další fázi. Nelíbí se mi přístup typu: prostě si musíš vybrat. Buď chceš být doktorka, nebo tanečnice. Nic napůl nebude fungovat. A musíš tomu dát všechno, a ne se flákat. Třeba člověk nakonec dojde k tomu, že se stane úžasným fyzioterapeutem, bude spolupracovat s tanečnicí, sportovci, možná dělat i nějaké menší umělecké projekty a večer si bude chodit někam zatancovat, aby se nabil, naladil na sebe. Kdo ví? Je tolik možností a cest. Nebo bude profesionální tanečník, ale bude dělat zároveň nějaký výzkum pro tu oblast. Někdo bude mít kupu dětí a pracovat třeba ve školce a učit děti tanec. Nebo bude tanečník a vydělávat si bude v reklamě, nebo modelingu, nevím, kde všude, ale bude rozumět tomu, co a proč dělá a co mu to přináší. Něco trochu víc peníze, něco trochu víc osobního blaha a pohlázení.

Další věc je dovednost spojit se s lidmi, se kterými se v našich schopnostech doplňujeme, kteří nám pomohou náš společný záměr naplňovat. Tady to, myslím, v tanci taky dost pokulhává. Není dostatek schopných produkčních, kteří umí plánovat perspektivu možné kariéry a znají cesty, jak to naplňovat. Mají vizi, jsou důslední, pracovití a chytří. A spojovat se, to je třeba se cíleně učit už od dětství. Tvořit týmy a fungovat v nich.

Přiznám se, že na mě udělala dojem schopnost řízení tak velkého kolektivu a organizace práce ve prospěch základní myšlenky – vzdělávání dětí – právě na té základní škole, kde učím. Ten systém je fakt skvěle promakaný na mnoha úrovních. Dost jsem čuměla. To nám v tanci citelně chybí. Organizovanost. Struktura. Funkční systém. Vše se dělá velmi obtížně bez pevněji daných pracovních míst, která jsou časově, finančně a co do požadavků a nároků nějak ohraničena. V tanci většina věcí funguje na bázi nadšení a dost věcí na nich taky padá. Není to udržitelně nastavené. Je to otevřené jen té fázi zápalu, hoření pro věc. Dohoříš, skončíš. Není už pak prostor k předávání zkušeností a k postupnému zlepšování samotného systému. Jako bychom byli znova a znova na startovní čáře. Jen lidí trochu přibývá. Diváků, umělců, prostorů, festivalů, ale v zásadě ty nefunkční věci jsou stále stejně nefunkční. Tak to vnímám. Ale asi to tak musí být. Všechno vyžaduje svůj čas. Přijde mi inspirativní, jak to funguje

v některých zemích na západ od nás. Například Francie, Belgie, Německo... Dbá se více na rozvoj a různorodost publika a udržitelnost životní úrovně tanečnic v různých fázích jejich života.

## Mimochodem, jak ses na volné noze starala jako tanečnice o své tělo a psychiku?

V grantech by mělo být zahrnuté nejen hlídání, ale i tohle téma. To jsou také neviditelné peníze. Grant, i ten víceletý, funguje na jeden ohraničený pracovní projekt, fungování vlastně dost malé oblasti bez širšího kontextu. Je třeba ten systém ještě vytunit líp. Vymyslet jinak a lépe.

Co se týče péče o sebe, dokud jsem to úplně nepotřebovala, tak jsem se moc nestarala. Časem jsem začala poměrně intenzivně cvičit jógu. To bylo ale až později. Jóga je pro mě psychoterapie i fyzioterapie v jednom. Miluju, jak v praxi vidím, že mysl a tělo jsou propojené, oddělit se to dá jen teoreticky. Ovlivňujeme vždy oboje – tělo i mysl zároveň. Skrze cvičení se nějak dostávám do svého set-upu a ladím ho. Jako postoj k sobě a k okolí.

## Ještě máš tip na nějaké další neviditelné peníze?

Hlídání dětí, péče o sebe, kvanta produkční práce, kterou většina tanečnic dělá a velice je zatěžuje, ani ji nedělají dobře, není na to kapacita, čas, leckdy vůbec žádné vzdělání nebo schopnosti a podle toho to, bohužel, taky vypadá, jde to na úkor jiných věcí. Spousta peněz z grantu jde do pronájmu prostor a věcí. Málo do lidí, jejich práce a energie. To jsou za mne asi ty základní. Pak také další vzdělávání, bez kterého se prostě, pokud to člověk bere vážně, naprosto nelze obejít.

## Poslední otázka: Jaké máš další plány?

Baví mne učit tanec. Ráda pracuji s lidmi. Tam cítím svůj největší potenciál. Ráda pracuji s různými věkovými i výkonnostními skupinami. Baví mě se v tom přizpůsobovat a hledat různé cesty k jednomu cíli – požitku z pohybu. Taky ráda masíruju. To je práce za odměnu. Ještě jsem zatím nikdy nezažila, že by někdo odcházel vyloženě nespokojen, a to je pro mě docela dost důležité. Vědět, že má práce někomu něco dobrého přináší. Hrozně ráda spolupracuji s dalšími tvůrci při pohybové spolupráci na jiných projektech. To mě moc baví. Nemít tak velkou odpovědnost za výsledek jako produkt na trhu a nemuset řešit produkční stránku věci. To je pro mne obrovská zátěž a ani to neumím dělat dobře. Pohybová spolupráce je pro mne taky práce za odměnu.

Z technického úhlu pohledu bych ráda měla nějaký částečný úvazek a kombinovala ho s prací jako OSVČ.

Potřebuju se hýbat. Musím. Jinak jsem nepříjemná a nesnesitelná sobě i okolí. Takže je to pro dobro všech.

*Rozhovor vedla Jana Bohutínská. Pořízen v Praze 22. 9. 2020. Autorizován 2. 11. 2022.*

# Michaela Krajčová – Tělo a tanec ve třech etapách: street dance, balet, fitness

Narodila se v roce 1997 v Brně. Vystudovala Taneční konzervatoř Brno. V letech 2016–2019 byla členkou sboru a posléze demisólistkou Baletu Národního divadla Brno. Na konci taneční kariéry absolvovala kurzy na fitness trenérku a výživovou poradkyni a oběma oborům se profesně věnuje, aktuálně v centru MišMaš Fitness Brno a v Hustopečích. Dvě sezony závodila v kategorii well-ness fitness. V roce 2020 byla čtvrtá na juniorském mistrovství Evropy, o rok později se stala mistryní republiky.

## Kudy vedla vaše cesta k tanci?

V první třídě základní školy jsem přišla do rytmiky, což později vyústilo ve street dance. Každým rokem naše učitelka posílala holky, u nichž viděla nějaké predispozice, ať si vyzkoušejí přijímačky na brněnskou konzervatoř. Tak když došla řada na mě, řekla jsem o. k., vyzkouším to, ale moc šancí tomu nedávám. Při přijímačkách jsem se umístila docela vysoko, a tak jsem to zkusila s tím, že když mi to nepůjde, po dvou týdnech se vrátím na základku. Ale chytlo mě to.

## Jaká byla konkurence u přijímacích zkoušek?

Vlastně ani nevím. Já jsem ale taková, že se nedívám kolem sebe a s nikým se moc neporovnávám.

## Kolik přijali kluků do vašeho ročníku?

Myslím, že čtyři. Na kluky jsme byli docela silný ročník. Ale poslední ročník tam byli už jen dva. Celkem nás absolvovalo asi dvacet.

## Asi nebylo obvyklé, aby na taneční konzervatoři přišla studentka se zkušeností ze street dance?

Většina holek měla za sebou různé baletní přípravky, a tak věděly, co mají dělat. Já naštěstí měla vloh, a když mi cvik ukázali, hned jsem to zopakovala. Některé holky dělaly balet spoustu let před konzervatoří, já začínala od nuly.

## Jak jste se vyrovnávala s tím náskokem spolužaček?

Samozřejmě jsem to vnímala, ale já jsem typ flegmatika, a tak jsem to moc neřešila. Nebyl to odmalička můj celoživotní cíl. Ale ukázalo se, že na tancování mám talent, a brzy se na mě demonstrovalo, jak se zkušný prvek má správně provádět.

## Jak se dívali rodiče na to, že půjdete studovat taneční konzervatoř?

Rodiče mě nikdy k ničemu netlačili. U mě a sestry nechávali výchově volný průběh. Samozřejmě viděli, že mi to jde, a měli radost a podporovali mě v tom.

## Měla jste nějaké taneční vzory ve své rodině nebo širším příbuzenstvu?

V blízké rodině vůbec, ale v širší rodině máme baletáka, který teď působí v Německu. Jmenuje se Marek Tůma. Ale já o něm před nástupem na konzervatoř vůbec nevěděla.

## Jaké bylo studium? Jak vás připravilo na následující taneční kariéru. A jak jste při něm uplatnila svou předchozí zkušenost se street dance?

Z předchozí zkušenosti se street dance jsem uplatnila asi jen to, že jsem byla zvyklá vystupovat na různých soutěžích. První tři roky jsem ještě kombinovala street dance se studiem baletu. Ze streetu jsem byla zvyklá třeba mít uvolněné ruce, ale v baletu se požadovala jiná práce s rukama. Upozorňovali mě, že není dobré ty dva taneční styly kombinovat, a tak jsem se rozhodla jen pro balet.

Pro práci na divadelní scéně mě studium konzervatoře určitě připravilo. Už při studiu jsem dostávala nabídky na baletní role v brněnském divadle. Poslední čtyři roky studia jsem vypomáhala ve sboru brněnského baletu.

## Když jste studovala konzervatoř, bylo vaším snem být baletkou, nebo jste uvažovala i o nějaké alternativě?

Postupně se to formovalo, že chci být hlavně baletkou a tehdy byla ambice jít tančit do zahraničí. Ale spíš to bylo přání rodiny po vzoru tanečníka Marka Tůmy. S odstupem času mám pocit, že šlo spíš o přání okolí než moje. Mým snem bylo skončit v brněnském baletu, což se mi splnilo.

## Měla jste během studia na konzervatoři nějaké vzory?

Určitě jsem obdivovala nějaké baletky, ale nikdy jsem nikoho nebrala jako vzor. Mám to takhle i ve fitness.

## Jaký styl tancování vám byl při studiu konzervatoře bližší?

Já v té době stoprocentně mířila ke kariéře klasické tanečnice.

## Kde se v tom ztratil street dance?

Jsou to velké změny, ale to je typické pro můj život. Teď dělám zase něco úplně jiného. Já proplouvala tím, co mi šlo. Balet mně tehdy opravdu šel, a tak jsem přijmula fakt, že budu baletka. Měla jsem velké nártý a vhodnou postavu. Street je k tomu protikladem a vlastně všechny pohybové návyky jsem se musela přeučit.

## Udržovala jste kontakty s kamarády ze streetu?

Spíš ne. Taneční konzervatoř je tak náročná škola, že jsem všechny lidi odřízla a našla si nové kamarády.



### **A jak to bylo se spolužáky ze základní školy?**

Já se úplně odstříhla. Nikdy jsem nepatřila do nějaké party a dneska s těmi lidmi nemám vlastně vůbec žádné vazby.

### **Navazovala jste během studia konzervatoře nějaká přátelství mimo okruh spolužáků? Byl na to prostor?**

To nebyl. Vůbec. My byli dobrá parta v ročníku. Na ni se nabalili kamarádi některých spolužáků.

### **Vy pocházíte z Brna?**

Ne, kousek od Brna. V Brně jsem byla na intru. Pro rodiče asi bylo těžké poslat v jedenácti letech malou holčičku z domova, aby dojížděla. Nejdříve mě holky ze street dance strašily, že se tam setkám se šikanou a podobně, ale já musím říct, že to bylo to nejlepší, co se mi mohlo stát. Člověk se naučí o sebe postarat, naučí se hospodařit apod. Byl velký rozdíl mezi studenty, kteří byli na intru, a těmi, kteří měli zázemí přímo v Brně.

### **Hodně se teď mluví o psychickém nátlaku na konzervatořích. Například co se týká stravování. Jaká je vaše zkušenost?**

Ano, tohle jsem pozorovala. Je tam tlak na děvčata ohledně stravy, protože se vyžaduje extrémně vyhublá postava, ale nedává se k tomu návod, jak zhubnout a zároveň zůstat zdravá. Také proto to tam sklouzává k různým mentálním poruchám. Děvčata dělají různé experimenty s jídlem, které vůbec nedávají smysl. Teď už vím, jak na to. Určitě by bylo důležité, aby ten návod dostali studenti hlavně v pubertálním věku, protože v té době jsou nějaké experimenty hodně nebezpečné.

### **Jak to tedy vypadalo konkrétně?**

Samozřejmě: nejlepší dieta je nejíst vůbec. To nám bylo doporučováno. Pít vodu s citronem a jíst meloun. Ale když je puberta, tak člověk přibírá a tělo se přirozeně formuje. Holky byly schopné nejíst. Na internátu se to týden vydrží, ale pak jedou domů a následuje přejídání. A tak pořád dokola. Sama jsem to tak měla. A pak každý měsíc se dělá vážení, což je otázka, zda je to ten nejlepší způsob. Myslím, že v dnešní době už od toho upouštějí.

### **Pracovali ve škole nějakí psychologové, výživoví poradci, další odborníci?**

Ne, vůbec. Myslím, že jedna profesorka měla fungovat jako psychologická poradkyně. Ale podle mě je důležité, aby na školu chodili odborníci zvenčí.

### **Byly ve vašem ročníku nebo v okolních ročnících spolužačky, které měly, co se týká výživy, vyložené psychické problémy?**

Anorexie tam byla asi u tří holek. Jedna přišla po dvouměsíčních prázdninách o dvanáct kilo lehčí, což byl strašný

skok. Vůbec nevypadala zdravě. A nejhorší bylo, že ji profesoři za to ještě chválili. Že jí konečně můžou dát role a že může tančit. Další holčina, když to viděla, tak si řekla, že když to zvládla spolužačka, zvládne to taky, a byla z ní další anorektička. Vlastně všechny tyhle holky nakonec musely na škole skončit, což jasně ukazuje, že tento přístup naprosto nedává smysl, protože tělo to nezvládne. Ony se pak z toho dostaly, ale následoval druhý extrém, že pak zase velmi rychle přibraly. A vlastně i já si tenkrát přála anorexii „dostat“, za což bych si dnes nafackovala. Snažila jsem se zavděčit svým profesorům, kteří mě protežovali, a proto jsem chtěla být hubená.

### **Byl tam i prvek znevažování, když studentka neměla požadovanou váhu?**

Poznámky k postavě byly na denní bázi.

### **Týkalo se to i chlapců?**

Taky u jednoho kluka se objevila poznámka na jeho hmotnost.

### **Přejdu k baletní kariéře. Jaký byl vstup do angažmá?**

Velmi přirozený, protože jsme tam už dříve chodily vopomáhat. Šéf si nás dříve vyhlídl a byl rád, že tam má děvčata z Brna. Z brněnské konzervatoře jsme tam tehdy šly dvě, já a spolužačka Kristýna Kmentová.

### **Jak byli úspěšní vaši další spolužáci?**

Tak 30 % z ročníku zůstalo u tance. Bud' učí, nebo tančí v operách či muzikálech. Do baletu jsem šla jen já a Kristýna Kmentová.

### **Když jste nastoupila do angažmá, co vás nejvíce překvapilo? Co vám ze studia konzervatoře chybělo a co jste naopak považovala za svou silnou stránku?**

Překvapením bylo, že se nemusí všechno tak hrotit. Ve škole se musela dodržovat různá přísná pravidla a v divadle to bylo volnější. To bylo příjemné zjištění. Že nemusí být účes stoprocentně uhlazený a tak. A hlavně v divadle už kope každý sám za sebe. Mojí silnou stránkou bylo, že jsem si věřila, že budu jednou tančit sólové role. Nebála jsem se vystoupit z řady, abych se ukázala.

### **V brněnském baletu už tehdy převažovali cizinci...**

Já si vždycky našla lidi, kteří mluvili hlavně česky. A už na konzervatoři jsem si rozuměla i se staršími spolužáky. Stejně tak v souboru jsem si více rozuměla se staršími kolegy.

### **Pociťovala jste nějaké kulturní rozdíly v mezinárodním souboru?**

Ne, to vůbec.

## **Popište mi svou baletní kariéru v Národním divadle Brno.**

Nejdříve jsem byla členkou sboru a tančila různé sborové Labutě a Stíny, ale postupně jsem dostávala šance i v menších sólových rolích, třeba jsem dělala v *Labutím jezeři* Princeznu nebo v *Louskáčkově* Panenku. Asi po roce a půl jsem dostala demisílovou smlouvu a připravovala se na roli Aurory ve *Spící krasavici*. Tu jsem si zatančila asi třikrát.

## **Byl to vrchol vaší baletní kariéry?**

Určitě. Nic podobně velkého jsem netančila.

## **Vstoupila jste během angažmá do nějaké odborové nebo oborové organizace?**

Ne, to bylo úplně mimo mě. Já tehdy byla ještě mladá.

## **Jak zrály myšlenky na kariérní změnu?**

Už ve třinácti letech jsem věděla, že bych se chtěla jednou postavit na pódium jako bikiny fitness, a nejen jako baletka. Mám totiž predispozici k růstu svalů. Na škole mi zakazovali, abych posilovala, aby mi moc nerostla ramena nebo stehna. A tak jsem to tehdy přijala. Že jsem dobrá v baletu, a proto budu baletka a hotovo.

Když jsem byla třetí sezonu v divadle, zranila jsem si kotník, když jsem tančila Auroru. Byla jsem doma a uvažovala, co budu dělat dál. V té době jsem se už zajímala o fitness stravu a zdravý životní styl a našla jsem si kurz na fitness trenéra. Ke zranění došlo v listopadu a v březnu začínal kurz. Na tom kurzu jsem si uvědomila, že mě to baví a že vlastně při baletu s tělem pracujeme často špatně. A už se rodila myšlenka, že bych se vydala touto cestou. Nejdříve jsem chtěla tu změnu odložit o rok, abych neukončila jedno zaměstnání a nevěděla, co bude dál. V té době jsem už nebyla v divadle úplně šťastná. Uvědomovala jsem si, že mi balet sice jde, ale že se v něm úplně nerealizuji. Tři měsíce jsem si pohrávala s myšlenkou na změnu. Věnovala jsem se posilování, což bylo na mně vidět, a jednoho dne jsem si uvědomila, že jsem dost mladá na to, abych byla v zaměstnání, které mě úplně nenaplnuje. A dala jsem výpověď. Rozsekla jsem to a každý den jsem za to rozhodnutí ráda.

## **Jak reagoval šéf Mário Radačovský?**

Zrovna to bylo v době, kdy byl šéf na druhé straně zeměkoule a nemohla jsem za ním přijít osobně. Napsala jsem mu to e-mailem, což tedy nebyl dobrý nápad. Ale já to tak cítila, že to musím udělat. Jeho reakce samozřejmě nebyla dobrá, nebyla příjemná. Ale já si za tím rozhodnutím stála.

## **Jak jste se dostala k problematice zdravého stravování? Dovedl vás k ní někdo?**

To, že nefunguje, když budu pít jen vodu s citronem, jsem zjistila už v patnácti letech. Ale ostatní jsem pochopila až

zpětně, když jsem si prošla soutěžní fitness kariérou, kdy jsem byla schopná zhubnout skoro deset kilo, a to naprosto přirozenou cestou.

Vzorem byl můj kouč Šimon Bellovič, který mě vedl zhruba tři roky. Formoval mě, prošel se mnou závodní kariérou a teď jsme kolegové.

## **Jak jste se k němu dostala?**

Byl to můj učitel na kurzu a já ho oslovila, že mám nějaké plány do budoucna, a tak jsme se spojili.

## **Změna povolání může představovat ekonomické riziko. Jak jste řešila finance?**

Člověk si uvědomuje, že nemůže jen tak odejít z práce. Hodně mi pomohl můj bývalý přítel, který mi řekl, že mě podrží, a než se to vše rozjede, pomůže mi finančně. Tímto mu chci poděkovat. Samozřejmě jsem pracovitá holka a věděla jsem, že i když nebudu mít hned práci, kterou chci, tak vždycky se najde jiná, která mi vydělá peníze. Proto jsem měla ze začátku další dvě práce. V létě jsem odjela na Vranovskou přehradu, kde jsem pracovala v penzionu. Zároveň jsem si už hledala první klienty na fitness. Po létě jsem chodila pracovat do restaurace a taky jsem učila v baletní školičce. Postupně jsem měla tolik klientů, že mě fitness trénování užívalo.

## **Jak jste v té úplně počáteční fázi hledala klienty?**

Měla jsem velké štěstí, že jsem se pohybovala mezi lidmi, kteří se rádi hýbou a tančí. Hned moje první klientka byla holčička, která mě měla jako oblíbenkyni už na škole. A jakmile jsem vyvěsila na Facebooku, že nabízím fitness služby, okamžitě mě kontaktovala. Pak se přidali další kamarádi. A pak už se to nabalovalo na doporučení.

## **Měla jste klienty i z baletního souboru?**

To ne. Tanečníci nechtějí úplně nabírat objem svalů, což chápu.

## **To platí i pro muže?**

U mužů by se to vlastně hodilo. Vlastně jsem si vzpomněla, že jsem měla tanečníka, který byl po operaci zad a já ho dávala svalově dohromady.

## **Jaké kurzy jste absolvovala a jak to bylo finančně nákladné?**

Absolvovala jsem kurzy ve Fitness institutu tady v Brně. První kurz byl na fitness trenéra, ten jsem absolvovala ještě za působení v divadle. Stál 10 000 Kč. A pak jsem si ještě udělala kurz na výživového poradce. Ten stál také 10 000 Kč. Jsou to akreditované kurzy u MŠMT. Mám na to certifikáty i živnost. A samozřejmě další doplňkové kurzy zacílené jak na posilování, tak výživu.

### **Jaké byly začátky vašeho podnikání v oblasti fitness?**

Nejdříve jsem byla sama za sebe a snažila se sehnat klienty a dělat tréninky na míru. Ale pak jsem zjistila, že je to časově hrozně náročné a že se to nevyplatí. Začala jsem spolupracovat s koučem Bellovičem, který ze mě udělal svou kolegyni. Předal mi své tabulkové systémy a díky tomu jsem se mohla posunout o několik levelů nahoru, protože jde o hodně propracovaný systém. Nabízíme celý balíček služeb – jak se dobře stravovat, jak dobře trénovat, jak si plnit své sny. Teď už se o klienty starám komplexně. K téhle změně došlo na začátku roku 2021.

### **Jak do toho promluvil koronavirus?**

Posilovny se zavřely. Klientům jsem udělala tréninkový plán, oni se natáčeli a já to hodnotila. Ale samozřejmě jsem pocítila pokles zájmu při prvním lockdownu. Při tom druhém byl ale naopak růst, protože lidé si uvědomili, že se nemůžou jen tak flákat doma. Zájem byl naopak obrovský, což mi hodně pomohlo.

### **Jak byste srovnala svou finanční situaci, když jste pracovala jako baletka a nyní jako fitness trenérka?**

Dnes už jsem na tom finančně určitě lépe, než když jsem pracovala v baletním souboru. V divadle jsem měla demisílovou smlouvu, ale teď mám tak o 20 000 Kč měsíčně více.

### **Vy jste se vydala i na sportovní dráhu. Popište, jak probíhala.**

Chtěla jsem se postavit na pódium v plavečkách a na podpatcích. Tak jsem oslovila svého kouče, aby mi pomohl. Pro soutěže bylo potřeba nabýt nějaké svaly. Tak jsme začali bezpečnou přibírací fází. Z 55 kil, která jsem měla jako baletka, se udělalo 65 kilo. Psychicky jsem to zvládla naprosto výborně. Kdybych si v baletním období představila, že mám 65 kilo, bylo by mi z toho špatně. Učila jsem se lépe cvičit, lépe se stravovat. Cílem byly závody. Pak měl přijít hubnoucí proces, a tak se nasadil kalorický deficit. Objem ve svačkách bylo potřeba udržet, ale tuk, co s tím růstem souvisel, bylo potřeba ztratit. A tak jsem zase o osm kilo zhubla.

### **V jakém časovém úseku se tyto váhové změny udály?**

Obě fáze – s hmotností nahoru a dolů – trvaly celkem rok a čtvrt.

### **Jak jste se v těch jednotlivých fázích, kdy jste měnila svou hmotnost, cítila fyzicky?**

Cítila jsem se dobře. Věděla jsem, proč to dělám. Objevila jsem své pravé já. Věděla jsem, že mám ráda, když je moje tělo více svalnaté. Takže vše bylo v pořádku.

### **Když jste teď výživovou poradkyní, nechcete svou zkušenost a znalosti předávat tanečnickům, třeba na konzervatoři?**

Samozřejmě ta ambice tady byla. V roce 2021 jsem dělala pro školu posilovací seminář. Na konci školního roku 2022 jsem měla první přednášku o výživě na brněnské taneční konzervatoři a nyní navazujeme dalšími tématy, kde studentům přibližuji, jak se správně stravovat, když mají tak vysoké nároky na tělo. Velmi si vážím této spolupráce. Byl to můj sen, když jsem z divadla odcházela.

### **Utekli jsme od sportovní kariéry. Jaké jste absolvovala soutěže, s jakými úspěchy?**

V první soutěžní sezoně jsem objela tři závody. První bylo mistrovství republiky v juniorech, kde jsem obsadila druhé místo v kategorii wellness fitness. Původně jsem chtěla soutěžit v kategorii bikiny fitness, ale protože mám z baletu nějaké predispozice, zařadila jsem se do kategorie wellness fitness. Následovalo mistrovství Evropy juniorek, kde jsem obsadila 4. místo, a poté jsem vyhrála mezinárodní závod v Praze.

V druhé závodní sezoně v roce 2021 jsem zase absolvovala proces přibírání, tentokrát už jenom tak šest až sedm kilo. Byla jsem na šesti závodech a získala čtyři zlaté medaile, jednu stříbrnou a jednu bronzovou. Nejdříve jsem vyhrála mistrovství Moravy a Slezska, pak jsem se stala mistryní republiky v kategorii wellness fitness. Pak byly pohárové soutěže. Na těch mezinárodních jsem byla jednou druhá a jednou třetí. Tam už byla velká konkurence, protože tam byly holky, které vyhrály mistrovství světa. Byla jsem moc šťastná, že si s nimi mohu stoupnout na „bednu“. V té druhé sezoně jsem už závodila v seniorské kategorii. Za ty dva soutěžní roky jsem dokázala ve svalovém rozvoji to, co jsem chtěla. Soutěžení nechávám otevřené, ale chtěla jsem si užít léto bez diety.

### **Popište mi jako laikovi, co je to kategorie wellness fitness?**

Jde o svalový rozvoj, prezentaci, v níž mám samozřejmě velké plus tím, že jsem byla tanečnice. Posuzuje se hlavně osvalenost spodní části těla, tedy nohou a zadku.

### **Jak daleko to má ke kulturistice?**

Kategorie, které dělám, jsou mnohem jemnější než kulturistika. Není tam takový důraz na separaci svalů, nehubne se tak, aby byl vidět každý sval v těle. Kulturistika žen je už vlastně zakázaná, protože je to pro ženy hormonálně nepřijatelné.

### **Zkuste mi popsat hierarchii toho sportu.**

Dříve byla vrcholem toho všeho klasická kulturistika. Ale pro veřejnost to už bylo vizuálně nepřijatelné. A tak se vytvořily nové kategorie, které jsou mnohem přirozenější. Takže je kategorie bikiny fitness, kde soutěží jen mírně

osvalené holky. Pak je kategorie wellness fitness, kde už jsou holky víc osvalené, ale pořád je to hodně ženské. Stejně tak se vytvořily nové kategorie pro chlapy. Ti mají plážové plavky a jsou to takoví Kenové. Ale není to o tom, že by byli tak vysušení a svaly měli tak vyseparované, jako to je v klasické kulturistice. U chlapů je pořád i klasická kulturistka, v níž jsou rozdělení podle váhy.

### **Ve vašich ženských kategoriích se to také dále dělí podle hmotnosti?**

Ne, tam je to podle výšky. Ale wellness fitness je ještě docela nová kategorie, takže u nás často soutěží vedle sebe holky s rozdílnou výškou.

### **Jakou zkušenost/průpravu mají děvčata, s nimiž soutěžíte?**

Většinou to bylo tak, že holky chtěly zhubnout, a tak zašly do posilovny a nadchnulo je to. Některé holky motivuje to soutěžení.

### **Připojišťovala jste se na nějaká zdravotní rizika?**

Když jsem tančila v baletu, měla jsem docela rozsáhlé pojištění, které jsem nezměnila ani po odchodu do oblasti fitness. Mám pojištěná všechna zranění, která se mohou stát. Ale nebylo to o tom, že bych si připojišťovala zvlášť kolena nebo tak.

### **Co všechno ve své současné práci uplatňujete z předchozí kariéry baletky?**

Dennodenně používám to, co jsem se naučila v době baletní kariéry. Určitě mi pomohlo, že jsem si sama prošla nějakými krizovými situacemi a že tak mohu pomoci holčkám třeba zdravě zhubnout. Protože jsem dlouhodobě pracovala se svým tělem, vím hodně o tom, jak se chová, jak pracují jednotlivé svaly. Takže dokážu lidem mnohem lépe popsat, jak mají se svaly pracovat, než když jim to vysvětluje někdo, kdo se to jen naučil v rámci kurzu. To je, myslím, moje velká výhoda.

### **Zmínila jste jako krizový moment v době studia problémy se stravováním. Byly nějaké další krizové momenty, které jste musela překonávat a kdy z té zkušenosti čerpáte?**

Určitě to byl tlak profesorů na konzervatoři. Byla tam děvčata, která nebyla úplně talentovaná na tanec a byla spíše upozadovaná. Na mě působilo psychicky zase to, že jsem byla vyzdvihovaná. Tlak na mě byl obrovský. Měla jsem profesorku, která se do mě hodně vtiskla a snažila se, abych šla v kariéře cestou jako ona. Já se snažila zavděčit; tehdy jsem ještě neměla svou hlavu. Dělal jsem všechno, co se po mně chtělo, a pak se stávalo, že jsem přijela domů s hysterickým záchvatem, že už prostě nechci pokračovat. Také jsem v pubertě pocítovala problém s tělem, které se měnilo. Já nikdy nebyla typem vychrtlé baletky.

### **Při angažmá v baletním souboru už nebyly takovéto krizové momenty?**

Určitě tam nebyl takový tlak. Ale třikrát jsem byla na koberečku, že musím zhubnout, pokud chci tančit role, na které bych měla. Ale v tom přístupu v rámci divadla už to bylo na nějaké profesionální bázi oproti zkušenosti z konzervatoře.

### **Na konzervatoři tedy nebyl žádný prostor pro uplatnění svého názoru?**

Tam vám tak sestřelí sebevědomí, že nemáte sílu se bránit. Vlastně jsem jim věřila.

### **Co plánujete profesně do budoucna? Kam se chcete dál posouvat?**

Chci pomáhat lidem, trénovat je po tělesné i duševní stránce. Nejsem jen jejich trenérka, často se mnou spolupracují i několik let, než se po všech stránkách posunou, kam potřebují. Do budoucna bych určitě chtěla více takových dlouhodobých klientů. V roce 2022 jsem rozšířila své působení i do posilovny v Hustopečích. Samozřejmě se chci dále zlepšovat v mém oboru. Závodění nechávám otevřené. Určitě chci dál vzdělávat tanečnický na konzervatoři v Brně, aby nemuseli dělat přešlapy ve výživě, jaké jsem sama dělala.

### **A co třeba spolupráce s JAMU, kde jsou ateliéry, které se tancem zabývají?**

Kdo ví...

### **Ještě mě napadá – když jste začínala u streetu, nemá ta vaše současná práce k tomu trochu blíže? Neuvažujete, že byste se ke streetu zase vrátila?**

S tanečním světem jsem to ukončila a vůbec mi to nechybí.

### **Sledujete balet jako divačka?**

Navštívila jsem balet několikrát, ale nejsem pravidelným návštěvníkem.

### **Udržujete nějaké kontakty s bývalými kolegy z baletu?**

Jenom s pár a zcela minimálně. Já ty vazby vždycky úplně useknu. Takže moji současní přátelé jsou hlavně z fitness sféry.

### **A na hipopová vystoupení se jdete někdy podívat?**

Ne, to je už minulost. U mě vlastně byly dvě takové zásadní změny v práci s tělem. Nejdříve od hip hopu k baletu a pak od baletu k fitness.

*Rozhovor vedl Roman Vašek. Pořízen online 9. 11. 2021. Autorizován 9. 10. 2022.*

# Milan Odstrčil – Jak se stal z divokého tanečníka Dřevous

*Milan Odstrčil se narodil v roce 1982 v Ostravě. Tanec studoval na Janáčkově konzervatoři v Ostravě a poté na Taneční konzervatoři hl. m. Prahy, kde absolvoval v roce 2004. Tančil v Baletu Státní opery Praha, následně v Laterně magice. Od roku 2008 spolupracoval se souborem současného tance 420PEOPLE. V roce 2011 byl nominován na cenu Tanečník/Tanečnice roku. Nyní podniká – vlastní truhlářskou dílnu Dřevous, kde se věnuje repasím a opravám nábytku.*

## **Pokud vím, jsi z Ostravy. Co bylo úplně základním impulzem k tomu, že jsi šel studovat tanec?**

Může za to moje matka. Nedávno jsem se s ní bavil, jak ji to vůbec napadlo, šoupnout mě do baletu, protože absolutně nejsme kulturní rodina. Od malička, už jako prcek, jsem se pořád hýbal, nebyl jsem k zastavení, byl jsem strašně hyperaktivní. Říkala, že jednou seděla v práci, její kamarádka četla noviny a našla tam konkurz do divadla na balet, řekla jí, ať mě tam pošle. To mi bylo devět. Nechtěl jsem, ale máma řekla, že musím. Přišel jsem do divadla a viděl jsem tam Tamaru Černou, bývalou sólistku Národního divadla moravskoslezského, a zamiloval jsem se. Nádherná baba! Začal jsem tam chodit, pak mi nabídli, že můžu hrát v dětských rolích, takže jsem najednou začal vydělávat peníze, to mi bylo tak deset, dvanáct. Pak přišli, jestli nechci na konzervatoř. To prostředí mi vyhovovalo, bavilo mě... Mám rád výkon, ale nikdy jsem nebyl sportovec. Zkoušel jsem spoustu věcí: tenis, fotbal za Baník, chvíli jsem tancoval u Michala Kuchaře, ale nikdy jsem u ničeho nevydržel, až u baletu.

## **Studoval jsi na ostravské konzervatoři, ale v pátáku jsi přešel do Prahy. Co tě k přesunu vedlo?**

Byli jsme divný ročník. Já nastoupil do prvního ročníku ve 14 letech, chtěl jsem jít totiž na pětiletou konzervatoř, jenže ji změnili na osmiletou. Asi sedm dětí nás tam bylo čtrnáctiletých. Dali mi výjimku z ministerstva školství, že se můžu vrátit do šestky. Měl jsem tak víc času chodit na jiné lekce a taneční tréninky. Když jsme začali studovat na konzervatoři, náš první baletní lektor byl Rodion Zelenkov. To je stroj, a ne člověk. Pamatuji si, jak se na nás ve druhém ročníku přijel podívat Václav Janeček a koukal na nás jak na zjevení, protože jsme dělali to, co jiní v pátém. Zelenkov nás při tréninku mlátil tyčí, rodiče chtěli psát trestní oznámení, ale my řekli ne. Chtěli jsme ho. Měli jsme ho asi do čtvrtého ročníku a pak se pan Hurých rozhodl, že nás bude učit balet on sám. Měl ale vystudovaný lidový tanec. To jsme nechtěli, chtěli jsme zpátky Rodiona. Byl z toho obrovský konflikt a v sedmi letech jsme se sebrali a odjeli do Prahy na rozdílovky, protože jsme si chtěli zachránit tu kvalitu, kterou jsme měli.

A vzali nás. I ostravskou konzervatoř ten konflikt nakonec nastartoval, zbytek mého ročníku, který zůstal, měl skvělé výsledky. Byli jsme holt mladí a horliví.

## **Měl jsi ve škole nějaké své taneční sny?**

Už v Ostravě, kam asi v mém třetáku přišla Renáta Vynikalová, jsem se setkal s modernou. S naším ročníkem založila takový pseudosoubor, který se, myslím, jmenoval Carpe diem. Poprvé jsem dělal modernu, třeba na písničku z *Rockyho*, dělali jsme různé „chorošky“ a vyjížděli ven. Věděl jsem, že chci dělat modernu. Hodně věcí jsem si načel, začal víc fungovat internet, poprvé jsem našel i Vaška Kuneše a Natašu Novotnou v NDT.

## **V Praze jsi zůstal a po konzervatoři jsi nastoupil do baletu Státní opery.**

Byla to z nouze ctnost, věděl jsem, že potřebuji do nějakého souboru, do Národa mě nevzali, mimo Prahu jsem jít nechtěl. Do Státní jsem ale šel nakonec cíleně, mělo se tam zkoušet *Time of Pain* od Bronislava Roznosa. To byla věc, kterou jsem chtěl dělat. Ale po roce jsem zjistil, že chodit v operách je za osm let dřiny ve škole dost málo. Zkusil jsem udělat znovu konkurz do Laterny a vzali mě.

## **Tam ses už asi dostal k jinému typu tance, než je klasičtý balet? Jaký ten posun, který později vyvrcholil ve 420PEOPLE, byl?**

Přesně tak. Jako posun jsem to moc necítil, na konzervatoři jsem, kdykoliv jsem mohl, prolezl každý workshop, chodil jsem na capoeiru, na akrobacii a podobně. Už na konzervatoři jsem trochu bojoval s panem Slavickým, protože jsem se musel sám živit, takže už jsem dělal nějaké komerční projekty, občas nějakou reklamu, abych si vydělal peníze. Už tam mi došlo, že když nebudu umět všechno, budu se specializovat jen na jednu věc, tak nebudu mít práci. A to doporučuju i dalším tanečníkům, bez toho to nejde.

## **Jak ses v roce 2008 dostal ke 420PEOPLE?**

Náhoda a štěstí. Přijeli Vašek s Natašou a dělali dva workshopy v Laterně magice, na které jsem si zašel. Na základě toho mi pak Vašek volal, jestli bych s nimi nechtěl dělat. V Laterně jsem byl devět let, od roku 2005, a odešel jsem nakonec víceméně ze dne na den.

## **V jakém roce jsi přestal tančit?**

Se 420PEOPLE jsem dělal asi pět, šest let. Odcházel jsem postupně, musel jsem něco dohrát, i když jsem už nestudoval nové věci. Když přišel Filip Staněk, mohl jsem skončit. Bylo to pro mě tehdy hodně těžké, moc jsem nevydělával, neměl jsem čas, muselo se hodně zkoušet.

Asi dva roky jsem levitoval mezi osmi a dvanácti tisíci měsíčně.

### **Pamatuji si, jak jsi v jedné choreografii říkal, že už jsi tance plný, což mě zaujalo. Bylo to tak, že jsi odcházel, když jsi měl pocit, že už ti taneční dráha dala všechno, co mohla, nebo jak to bylo?**

Vlastně ano. Už jsem neměl kam jít. Vždycky jsem měl možnost tvořit, ovlivnit to, co dělám, to mluvím hlavně o 420PEOPLE, ne o Laterně magice. A pak jsem na zkouškách zjistil, že už nic nedávám, jen čekám, až mi řeknou, co mám dělat, což je špatně. Měl jsem dvě malé děti, energii jsem dával jinam. Když chce člověk tančit, musí být egocentrik, myslet na to, co dělá, bez hlavy to nejde, a já už jsem to nedával. David Prachař, který pomáhal s režii Reen, mi řekl „hele, tak to tam řekni“. Byl to start toho, že odcházím. Pracoval jsem s panem Kyliánem, s Ohadem Naharinem, s Ann Van den Broek, tak co ještě? V Národním jsem taky byl. A byl jsem starý na to, abych běhal někam jinam. A choreograf jsem nikdy být nechtěl.

### **Řešil jsi také pracovní a sociální podmínky tanečníků, byl jsi v tom aktivní, založil jsi Unii tanečníků a performerů. Co tě vedlo k tomu, angažovat se?**

Dobré bydlo. Byl jsem tehdy sólista v Laterně magice a pracoval jsem ve 420PEOPLE, což byl tenkrát jediný soubor, který platil zkoušky. Měl jsem dost peněz a byl v pohodě. Ale viděl jsem kolem sebe spoustu kolegů, kteří byli úplně v prdeli, neměli ani na zaplacení sociálního a zdravotního, to mi vadilo. Když jsem dělal eventy, štvalo mě, že jsem musel tři měsíce vyhrožovat těm, co mě zaměstnali, aby mi zaplatili. Bylo to absolutně prohnilé, bez systému a pravidel, skoro až lichvářské. Když jsem dělal eventy sám a zaplatil lidem zkoušky a představení, ostatní organizátoři eventů na mě pomalu dělali bububu, ať to nedělám. Jako starého punkáče mě to ještě víc naštvalo a dal jsem lidem ještě víc peněz. Myslím, že je důležité nedevalvovat hodnotu práce. Viděl jsem také tanečníky, kteří k nám jezdili ze světa, jak si mohli v zahraničí žít. To všechno mě nastartovalo.

### **Organizace pak ale zase skončila.**

Zjistil jsem, že nemám šanci prolézt do struktur, které tu jsou. Zklamali mě i tanečníci – ptali jsme se jich, jestli je o to zájem, jakým způsobem by si to představovali, jestli by byli schopní něco přispívat, jestli máme lobbovat u státu a podobně, trvalo nám to s mojí ženou asi čtvrt roku, objedlal jsem celou republiku, všechna divadla, se všemi jsem mluvil, jestli by do toho šli, udělal jsem tým, který mohl s něčím pomoci. Pak jsme si půjčili peníze na projekt a skoro žádný tanečník se nepřihlásil, jen asi tři na volné noze. O ty jsme se starali, vymáhali jsme jim peníze a podobně. Tanečníci ale byli většinou strašně apatičtí. Strašně mě to zklamalo. Dnes, s odstupem času vím, že to nemohli udělat, protože

rybník je tak malý a ryba je v něm tolik, že tanečníci musí držet hubu a krok. Ale je to jejich rozhodnutí, já jsem to nikdy nedělal. Tanečníci se neozvou, neprotestují, sami si tak pod sebou podřezáváme větve.

### **Podobnou zkušenost mají i jiné organizace, když dojde na věc, není zájem. Napadá mě, jestli to není i tím, o čem jsi mluvil, že tanečnice a tanečníci soustředí veškerou svou pozornost a energii na tanec a nemají reálnou kapacitu posouvat dál obecnější věci.**

Je to možné, ale přijde mi to hloupé. Rozumím, že lidi chtějí tančit, mají tu potřebu. Ale je to krátkozraké. Doktor chce také operovat, zároveň za to ale chce adekvátní ohodnocení. Prvopočátek problému je podle mě ve školství, ne v tom, jak se učí, ale v systému financování, kdy ředitelé nemají na vybranou a musí narvat ročník, i když z něj vyleze pár lidí, kteří najdou práci a zbytek tu pobíhá po základních uměleckých školách, po muzikálech a devalvují hodnotu práce. K čemu vychází ze škol tolik tanečníků? Tomu neuvěřitelnému chrlení zbytečných tanečníků by se mělo zabránit, když to řeknu na rovinu. Prošel jsem ostravskou a pražskou konzervatoří a jen tak třetina lidí se pak tanci skutečně věnovala.

### **Co dělaly ty zbylé dvě třetiny?**

Někdo skončil jako prodavačka, někdo jako učitelka na základní umělecké škole, ale pro to se přeci nemusí osm let trápit. Ať jde na pedág, kde se naučí učit děti. Děláme tak nešťastné lidi se zničeným zdravím. To mi vadí. Kdyby se přebytkem studentů přestala devalvovat hodnota taneční práce, myslím, že bych pak v praxi potkával míň zhrzených, zničených a naštvaných lidí. I v umění jsme pořád montovna, zkostnatělý systém. Lidé si pak nemůžou říct o peníze, protože za nimi jsou další, kteří to rádi udělají za pětistovku.

### **Co považuješ ve své taneční kariéře za úspěšné momenty, čeho si vážíš?**

Nespočet projektů se 420PEOPLE a nespočet osobností, které jsem s nimi mohl potkat. Highlite je pro mne celé angažmá u nich. I jejich přístup k práci a k lidem. Byl jsem zvyklý na „drž hubu a krok“ a najednou jsem přišel někam, kde se mě ptali, jak se cítím. Další highlite je, že jsem založil taneční studio pro veřejnost na Nové scéně. Myšlenka byla, že když nikdo nechodí na contemporary, tak si tímto způsobem budeme vychovávat svého diváka. Nechtěl jsem tam původně učit, měl jsem domluvené lidi, ale hodili mi do toho vidle, že nemají čas, tak jsem přišel k učení, což jsem nikdy nechtěl.

### **Jaké klíčové osobnosti hrály roli v tom, jak se tvůj taneční život vyvíjel?**

Kromě Nataši Novotné a Vaška Kuneše je to moje žena, která mě vždycky podporovala. U ní jsem měl klid, jídlo

a mohl jsem se věnovat tomu, co dělám, je to tak i dnes. Ona je pro mne největší podporou. Určitě je to Rodion Zelenkov, naučil mě tanec vnímat chlapsky, v něm jsem poprvé viděl na představení chlapa v elastákách, který vypadal jako chlap, který byl drsný, vypadal jako Spider-Man. Balet jsem bral jako abecedu, i pro contemporary, i když jsem věděl, že balet nebudu dělat, že nebudu tančit princátka. Pokud dělá člověk balet dobře, neublíží si, ale vycvičí si tělo natolik, aby pak na scéně zvládl a přežil všechno. Balet mi dal možnost posouvat tělo dál. Nikdy jsem přitom neměl žádný úraz – tedy až na ten, který jsem si způsobil asi v pětatřiceti, když jsem učil na základní umělecké škole, dělal jsem ze sebe frajířka, při přemetu jsem dopadl na záda a ráno jsem se už nezvedl. Za celou moji taneční kariéru se mi nestalo to, co tehdy, že jsem nebyl schopný si ani obléct ponožky. Na rentgenu mi doktor našel vrozenou vadu, srostlé obratle. Když jsem mu řekl, že jsem dělal balet, odpověděl, že to nemůžu. Když jsem dodal, že jsem tancoval asi dvacet let, tak se zhrozil.

### **Podle čeho ses rozhodoval, jakou práci přijmeš a jakou ne, podle jakých kritérií?**

Pokud šlo o komerční projekt, tak finance. Třeba konkurzy jsem moc nedělal. Když jsem byl v Laterně magice, něco jsem se naučil a točil to dokola, ještě s projekcí, byla to neuvěřitelná zodpovědnost. Hodně mi to pomohlo, hodně jsem v tom rostl. Když mě oslovili 420PEOPLE, byl jsem na konkurzu na muzikál *Carmen*, potřeboval jsem z něčeho platit složenky, do muzikálu jsem se dostal. Pak jsem ráno volal do *Carmen*, že to neberu, protože chtějí na jevišti živá zvířata, to ve 21. století dělat nebudu. Viděl jsem, jak dávají tygrovi injekci, aby ho mohli vyndat z klece. Přišel jsem tak o práci a asi dvě hodiny na to mi zavolał Vašek Kuneš, jestli bych s nimi nechtěl dělat.

### **To je tedy osudový zásah tygra!**

Tak to v životě funguje. Kritériem jinak pro mne byla hlavně kvalita, to pro mne bylo hodně důležité, nedělat ze sebe debila.

### **Musel ses kvůli tanci něčeho vzdát?**

Osobního života. Je to záprah.

### **Můžeš ho popsat?**

Dělal jsem paralelně ve dvou souborech, nejdřív Laterna magika, kde nejsou okna a denní světlo (12 let jsem tam byl), pak 420PEOPLE, k tomu jsem třikrát týdně učil a dvakrát nebo třikrát týdně hrál. Od desíti do desíti.

### **Jak změnilo otcovství tvůj přístup k tanci?**

Obě moje děti jsou neuvěřitelně fyzicky nadané, mladší dcera je talent od přírody, je to umělkyně, na jeviště patří, ale musí si sama vybrat kudy a kam. K tanci děti nevedu,

chci je nechat být, aby si našly svoji cestu. Učím je samozřejmě akrobacii, to je hrozně baví, skáče na trampolíně a podobně, chodíme na představení, ale chceme jim ukázat ze světa všechno, ať si vyberou samy. Nechci být otec, který posadí dítě pod tyč a ono už ve čtyřech letech umí rozštěp. Dítě kopíruje svého rodiče, je to houba, která nasává, převezme jeho svět za svůj, a když mu ho rodič vnutí, jako by nic jiného neexistovalo, je to špatně. Ano, vědí o tom, co jsem dělal, před nějakou dobou jsem jim musel pustit video, protože už mě znají jenom v montérkách, nedokázaly si to představit. I kvůli nim jsem ale rád, že jsem skončil, žiju obyčejný život a moje děti se nemusí přizpůsobovat tatínkovi, který je unavený, má před premiérou. Nechtěl jsem, aby mi jednou děti poklepaly na rameno, že jsem byl slavný a úspěšný, ale ony svého tátu neznají, což se spouště umělců stalo. Když má člověk děti, musí sám sebe popřít.

### **Říká se, že tanečníkem je člověk navždy. Cítíš se dnes jako tanečník?**

Už se necítím jako tanečník, protože vím, co to obnáší. Ale moje přezdívka je Tanečník, i když pořád říkám, že tanečník už nejsem. Na tanec vzpomínám rád, je to něco, co mě naplňovalo a formovalo, ale už tanečník nejsem a nemám právo tohle sebehodnocení používat.

### **Jak si ve škole nebo v průběhu taneční kariéry uvažoval o tom, co bude, až už nebudeš chtít tančit, pokud jsi o tom vůbec uvažoval?**

Do narození prvního dítěte jsem si to absolutně nepřipouštěl. Když jsem se pak nad tím zamýšlel, chtěl jsem si udělat eventovou agenturu, to byl můj první plán s tím, že by mě bavilo dělat produkci, zařizovat, vymýšlet, měl jsem kolem sebe skvělé lidi od videa po muziku. Stavěl jsem to na nových technologiích, v roce 2012 jsem dělal v SaSaZu velkou akci s Lunchmeat Festivalem. Ale když jsem skončil úplně, došlo mi, že musím jít jinam. Chvilí jsem zkoušel být realitní makléř, baví mě hrabat se v realitách, hodně jsem učil, ale už nechci. Nechal jsem si jen soubor The Direction, to jsou amatéři, taneční ochotníci, lidé, kteří chtějí tančit. Vzešlo to z učení na Nové scéně. Snažíme se udělat jednu premiéru za rok.

### **Organizování nicméně využiješ naplno i ve svém stávajícím byznysu.**

To určitě ano.

### **Prostředí jsi změnil i tím, že ses odstěhoval z Prahy.**

Žil jsem pořád ve městě, chtěl jsem to zkusit jinde. A jsem hrozně rád.

### **Přestěhoval ses do Litně, kde jsi hned rozjel kino, které tam strašně dlouho nefungovalo. Aktivní jsi tedy neustále.**

Nemohl jsem kolem toho baráku jen tak chodit. Pořád jsem chodil za starostou, že s tím musíme něco dělat. Rozjeli jsme to, ale paralelně s tím jsem rozjel podnikání, takže jsem zase seděl na dvou židlích. Musel jsem kino opustit a převzal to kolega z Litně.

### **Jak se koronavirus dotkl tvého byznysu?**

Paradoxně mi ho rozjel a nakopl, lidi zůstali doma, začali koukat kolem sebe a zjistili, co potřebují opravit – okna, dveře... Také jsem mohl nabrat tanečníky, kteří přišli o práci.

### **Pamatuji si, že ses truhlářině věnoval už v době, kdy jsi ještě tancoval. Jak ses k tomu dostal?**

Vždycky jsem byl se dřevem kamarád a mám kamaráda, který se oboru věnuje a je opravdu výborný. Rád jsem k němu jezdil „na učenu“, pracoval jsem u něj za sto korun na hodinu, s různými věcmi jsem mu pomáhal a on mě učil. Když jsem skončil s tancováním, zkoušel jsem učit na Mezinárodní konzervatoři v Praze i jinde a chtěl jsem svou bývalou profesi využít dál. Ale pak přišel soused, že potřebuje opravit skříň a že mě vidí v garáži pořád něco kutit, tak jestli bych se mu na to nekoukl. A to mě docela nakoplo. Znovu jsem zavolaal kamarádovi, zaměstnal mě a dva roky jsem s ním pracoval. Kdyby před třemi roky neřekl, že jde dělat něco jiného, asi bych s ním pracoval doted. Tak jsem se osamostatnil.

### **To mě právě zajímalo, jak ses řemeslo naučil.**

Nejsem úplně truhlář. Ano, dokážu postavit skříň, židli a takové věci, umím pracovat i s obráběcími stroji, ale nemám je na dílně, musel bych investovat třeba půl milionu korun do vybavení, abych mohl začít něco vyrábět. Děláním opravy. Zjistil jsem totiž, že v okolí je spousta truhlářů, ale nikdo nechce opravovat. Všichni přijedou na zakázku a řeknou: „Paninko, to si kupte nové.“ V tom jsem našel díru na trhu. Volají nám lidé z Plzně, teď děláme dům v Dašicích u Pardubic... Najdou truhláře, lakýrníka, ale nikoho, kdo se vyloženě specializuje na repase jako my. Když jsem to řešil se svou manželkou, která se věnuje PR a marketingu, řekli jsme si, že budeme byznys cílit právě na opravy a repase.

### **Trefil ses do dobré doby, kdy se řeší ekologie, udržitelnost.**

Natrefil jsem na jeden banner, kde bylo napsané „opravuj, nekupuj“. To jsem si převzal a o to se snažím.

### **Sleduji tě na Facebooku, kam dáváš informace z dílny. Pomáhá ti tvoje žena s komunikací?**

To je moje iniciativa. Děláním svůj třetí projekt, předchozí projekty, UmUm a Unie tanečníků a performerů, padly,

žena je k mým projektům skeptická, nejsem systematik, dokážu věci nastartovat, ale mám problém s dotahováním. To je můj problém, se kterým pracuju. Tři roky mě pozorovala a až letos se do toho pustila se mnou, nastavila mi procesy, udělala webové stránky, píše rozpočty, stará se o finance a já se můžu věnovat „rubání“. Značka Dřevous i logo je také její nápad. A teď už díky tomu plánuji práci na rok 2023.

### **Co z tance, nebo vůbec z toho, co jsi dělal předtím, ti teď pomáhá?**

Mám výdrž, tanec mě naučil dril a sebezapření, protože byznys samozřejmě není pořád „happy“. Teď se mi třeba stalo, že jsme byli v pěti, ale z toho jsem musel tři lidi vyrazit, protože kvalita jejich práce byla špatná, ale zakázky zůstaly. Jsem tady teď deset, dvanáct hodin denně, aby se všechno stihlo. A občas mi pomůže noha, dokážu ji zvednout a něco si jí přidržet, tomu se chlapi smějí.

### **Když ses rozhodl pro definitivní změnu profese, co pro tebe bylo lehké a co těžké při odchodu do jiného oboru, mezi jiné lidi?**

Nejtěžší byla nejistota, která tu je, mám na mysli systém. Když jsem byl jedno léto na úřadu práce, abych měl zaplacené sociální a zdravotní pojištění, měl jsem práci od září, přišel mi exekuční výměr, protože jsem v minulosti zapomněl asi jednou odvody zaplatit. Přišlo to bez předchozího upozornění, jinak bych to samozřejmě doplatil. Hned jsem to také doplatil a pochopil jsem, že je to jen na mně, že musím něco vymyslet, nikdo jiný mi nepomůže. Stálo to hodně úsilí, kudy dál, zvláště když jsem měl dva caparty kolem sebe. Měl jsem to štěstí, že moje žena měla práci a vydělávala peníze, takže jsem mohl chvilku přemýšlet – asi půl roku jsem dělal s realitkami, bylo to fajn, jenže vidím papír a zvracím, nechci dělat administrativu. Viděl jsem, že to nemůžu dělat. Začal jsem opravovat, dělat se svým kamarádem a řekl si, že zkusím tohle. Lehké bylo opustit tanec vnitřně, protože jsem věděl, že mám za sebou všechno, co jsem chtěl, neměl jsem žádnou uměleckou nedoceněnost. Věděl jsem, že můžu odejít, byl jsem tancem nabažený.

### **Co by ti bývalo v období změny pomohlo, kdyby to existovalo?**

Nemusíme vymýšlet kolo, podívejme se do Holandska, kde je funkční systém pro změnu kariéry, včetně finanční podpory, jak to tam funguje. Taky jsem si šetřil, jinak bych změnu nepřežil, ale z tanečního platu si člověk nenašetří tolik, aby mohl třeba rok zjišťovat, jít na rekvalifikaci a třeba do dvou let se dát do kupy. Měl jsem tak na tři, čtyři měsíce, nemusel jsem skočit po první nabídce.



**Pokud bys měl dát nějaké doporučení, na základě vlastní zkušenosti, lidem, kteří do profese teprve vstupují, co bys jim doporučil?**

Vzdělávat se v oboru, pořád a pořád. Myslím, že do pár let se vymaže rozdíl mezi novým cirkusem a contemporary, všechno se vyvíjí a tanečník musí taky. Všem říkám, zlobte, protože když nebudete zlobit, nebudete slyšet. A musíte se rozvíjet, být kompatibilní s novými technologiemi, s nejvyšším stupněm fyzického vypětí, jinak nebudete mít práci. Tamara Černá nám říkala, že se dá tento obor dělat buď dobře, nebo špatně. Když ho budeš „dělat dobře, můžeš se usmívat a vybírat si, když ne, budeš lízat prdele“, to ji cituji.

*Rozhovor vedla Jana Bohutínská. Pořízen v Praze 17. 9. 2021. Autorizován 13. 10. 2022.*

# Tereza Ondrová – O cestě mimo komfort a předsudky

Tereza Ondrová se narodila v roce 1981 v Praze. Vystudovala gymnázium a pedagogiku tance na HAMU, studuje doktorský program na KALD DAMU. Spolu s Veronikou Knytlovou založila v roce 2004 skupinu VerTeDance, s níž získala řadu ocenění, například pro taneční inscenaci roku během České taneční platformy. Skupina definitivně ukončila činnost v roce 2020, kdy ještě dohrávala představení. Spolupracovala s mnoha českými a zahraničními tvůrkyněmi a tvůrci. Po odchodu z VerTeDance spolupracovala s Peterem Šavelem a nyní je také součástí platformy Temporary Collective, a to spolu s Petrou Tejnorovou ad. Získala ocenění jako Tanečnice roku 2010 a v roce 2019 Cenu České taneční platformy za nejlepší taneční výkon.

## Kde leží vaše začátky v tanci?

Paralelně se základní a střední školou jsem chodila do Tanečního centra Praha (TCP), jako do zájmového kroužku. Lámalo se to tehdy, když chtěli školu přetransformovat do konzervatoře. Buď jsme mohli školu dostudovat, nebo tam zůstat jako skupinka, která bude využívat školní prostory a postará se sama o sebe. Zvolili jsme druhou cestu, maturovala jsem na gymnáziu. Na TCP jsme byly už s Veronikou Knytlovou, bylo to období, kdy jsme obě maturovaly a přemýšlely jsme, co budeme dělat dál. Přátelily jsme se a zajímalo nás, jak můžeme s tancem začít. Naše cesty se trochu rozcházel u vzdělání, Veronika šla na architekturu, já jsem moc nevěděla, co se sebou, tak jsem šla na HAMU, což pro nás bylo v něčem fajn – měly jsme k dispozici prostory školy, kde jsme mohly zkoušet tvořit něco úplně od začátku. To jsou pro mne prvopočátky, kdy jsme se s Veronikou rozhodly brát tanec vážně. Založily jsme si spolek, impulz vyšel od Yvony Kreuzmannové, řekla nám, že když si založíme spolek, budeme mít nějakou platformu, budeme moci žádat o granty, cesta pro nás bude snazší a jednodušší.

## Na HAMU jste studovala co?

Byla bych ráda studovala interpretaci, ale takový obor na HAMU není. Musela jsem se tedy rozhodnout a udělat nějaký kompromis. Na choreografii jsem se necítila, měla jsem pocit, že na to nejsem zralá, šla jsem proto na pedagogiku moderního tance.

## A před TCP bylo ještě něco?

Vlastně to říkám v inscenaci *Pojďme na tanec*, kde je taková moje taneční biografie. Vše vyšlo od mojí mámy, myslím, že si na mně plnila svůj sen, který se jí nenaplnil. Od malička jsme doma všichni inklinovali ke sportu. Začínala jsem už asi od tří let s tancem v lidušce, až nedávno jsem zjistila, že na ní vyučovala Eva Blažičková. Takže, když se

to tak vezme, začínala jsem s Blažičkovou. Dělal jsem i akrobacii a přes to jsem se pak dostala do TCP. Pak se tady začaly objevovat různé taneční workshopy, které jsme s Veronikou objížděly a snažily jsme se samy vzdělávat v různých stylech, poznávaly jsme různé osobnosti. Vždy nás zajímala konkrétní osoba a přes ni jsme se dostávaly k novým vlivům, k myšlení o pohybu a o těle.

## Jste tedy někde v roce 2004, kdy oficiálně začínal soubor VerTeDance, tvořený vámi a Veronikou. Když jste ještě byla v TCP, jaké jste měla o tanci, o své taneční budoucnosti představy, o čem jste snila?

Tehdy jsem asi ještě o taneční kariéře nesnila, chodila jsem na gympl... Životní filozofie našich rodičů byla, že pohyb patří k růstu a vzdělání. Moje sestra se zase věnovala volejbalu, všichni jsme hodně lyžovali. Když jsem vstoupila do TCP, což podle mě bylo někdy kolem desátého, jedenáctého roku, měla jsem nabídku profesionálně lyžovat. Musela jsem se rozhodnout, lyžování by znamenalo, že musíme celá rodina změnit prostředí, přestěhovat se na hory. TCP bylo v Praze, oboje by rodiče logisticky nezvládli. Zůstali jsme v Praze. Tanec jsem brala jako pohybovou aktivitu, jako práci s tělem, ne jako vidinu toho, že bych vytvářela nějakou uměleckou věc. Možná to bylo i nastavením v TCP, byl to hodně dril, tím pádem tam kreativní práce z mého pohledu, když se na to koukám zpětně, nebyla. A musím říct, že tím jsem se maličko trápila i na HAMU, když si to zpětně pojmenovávám, je to sice umělecká škola, ale chyběl mi tam kreativní přístup. Jasně, byla jsem na pedagogické větvi, ale myslím, že i pedagogika nebo teorie tance jsou kreativní činnosti. Ke kreativě jsme se musely spolu s Veronikou dostat samy. Musely jsme hledat impulzy, které nebyly přirozeně na školách.

## Když zmiňujete lyžování, co jste opustila pro tanec, čeho jste se vzdala, když už jste si řekla, že to je vaše cesta?

Asi jsem se nějakých věcí vzdávala... Být nezávislý umělec v České republice je komplikované, ale když je mi teď 40 let, musím zhodnotit, že jsem měla obrovské štěstí už od samého začátku. Nevím, jestli už to bylo tou konstelací, že jsem se potkala s Veronikou, pak jsme potkaly Yvonu, která nás dobře nasměrovala, řekla nám, jak to funguje, co máme dělat a jak se o sebe postarat. Musím říct, že potom jsem si postupně sen plnila, asi jsem se některých věcí vzdávala, ale nevnímám to tak, že bych o něco zásadního přišla. Možná rodina. Asi jsem opravdu věnovala hodně prostoru téhle práci, která je intenzivní, člověk se nezastaví, musí se (třeba o náš spolek) starat intenzivně, aby to fungovalo. Péče byla tady, a tím pádem jsem moc

nemyslela na sebe, na rodinu a na to, že bych třeba mohla mít děti, možná jsem to obětovala, nevím.

**Celou dobu jste v profesi a v nezávislém tanci intenzivně přítomná, na rozdíl od některých jiných lidí vaší generace, kteří ze scény zmizeli. Co je kromě štěstí na lidi váš vnitřní motor, hnací síla, že i když je život nezávislé tvůrkyně v tanci náročný, máte pořád „drive“ svou práci dělat?**

Myslím, že mě to teď dobíhá. Možná mám bilanční období. Vždycky jsem říkala, že se mi nechce věřit tomu, že přicházejí některé bilanční životní fáze, které něco znamenají. Asi je to pravda a mně se to teď také stalo. Cítím, že se člověk musí zakousnout a držet, už kolikrát jsem měla tendenci se toho pustit, nebo si dopřát chvíli klid a čas a nemyslet na to, nebo odjet na půl roku někam pryč, ale měla jsem pocit, že nemůžu, že jakmile jsem se do tohoto řetězce chytila, musím se ho držet a pokračovat dál. Možná je to jen obava... Ale abych odpověděla na vaši otázku. Dávalo mi to smysl. S každým krokem, který se udál, jsem měla pocit, že to má smysl, to mě motivovalo jít dál. Tím, jak jsme si s Veronikou nastavily linku tak, že to není úplně jen naše práce, ale přizývaly jsme různé lidi, tvůrce, interprety, hudebníky, i to nás vyživovalo. Teprve teď zjišťuju, že člověk může povolit, že může podstoupit. Jak je teď doba zrychlená, zahuštěná, mám pocit, že se člověk strašně rychle ztratí. Možná je to strach, nebo je třeba teď příležitost to zkusit a dát si třeba rok pauzu.

**Zmiňujete Yvonu, to, že na workshopech pro vás byli důležití lidé. Jaké osobnosti vás posunuly dál?**

Yvona pro mě byla důležitá po praktické, administrativní stránce, pomohla nám vytvořit VerTe, které se stalo jednotkou, abychom mohly za dobrých podmínek fungovat. Z uměleckých osobností pro mne asi bylo nejzásadnější setkání s Peterem Šavelem a potom s Petrou Tejnorovou. To jsou pro mě zásadní lidé, kteří mi dokázali odpovědět na spoustu otázek, ukázali mi nové způsoby, jak tvořit, pracovat, jak osvobodit sama sebe jako tanečnicka, interpreta, jak přinést na jeviště i své osobní zkušenosti. To jsou pro mě zásadní spolupráce. Pak samozřejmě setkání s Davidem Zambranem nebo s jinými, to bylo okořenění, příjemné setkání.

**Jsem už taky pamětnice a vaši tvorbu sleduji v podstatě od začátku, přijde mi pro ni charakteristický dialog, že vždy s někým vstoupíte do spolupráce a pracujete s ním v dialogu. Nevím, zda to vnímám správně.**

To jste pojmenovala dobře. V *Call Alice* mluvím o tom, že jsem udělala strašně moc duetů. I *Call Alice* je duet, který se nakonec trochu změnil. I teď se Silvií Gribauidi jsem chtěla dělat sólo, ale nakonec z toho vznikl duet. Nikdy jsem neměla potřebu tvořit sama, vždycky jsem tvořila ve spolupráci s někým. A spolupráce jsou to různé.

S Veronikou jsme logicky začínaly u duetů, protože jsme byly dvě. Pak jsme měly pocit, že je potřeba se něčím dalším obohatit, i když jsme zůstaly v tvůrčím tandemu, ačkoliv už byl formát představení jiný. Asi potřebuji pracovat v týmu, a ne sama.

**Jak uvnitř vás probíhá dialog tanečnice, choreografky, umělkyně, která tvoří koncept, a pedagožky? Čím se ty role navzájem obohacují?**

Když bychom mluvily o fungování svobodného umělce v tomto světě, uvědomila jsem si, že poslední tři roky pro mne byly geniálním propojením pro to, abych mohla naplnit tvůrčí a kreativní proces, ale zároveň jsem měla prostředky, abych žila jako normální člověk. Propojil se jeden evropský grant, přihlásila jsem se na DAMU na doktorát a v rámci toho jsem se stala vedoucí pohybového kabinetu, takže jsem přemýšlela o tom, jak koncipovat výuku na bakalářském programu na KALD DAMU, a vedle toho jsem pracovala na dvou, pro mne vysněných, projektech, což byly projekty s Francescou Foscari a se Silvií Gribauidi. Tím se mi zároveň naplnily jednotlivé roviny, které se najednou prolínaly. Na něčem jsem pracovala, současně jsem z toho čerpala a využívala znalosti pedagogicky, prolínala se mi interpretačně-choreografická, nebo tvůrčí činnost... – asi bych totiž o sobě neřekla, že jsem vyloženě choreograf. Jsem spíš spolutvůrce-interpret, když bych měla pojmenovat, kde se cítím příjemně, je to interpret na jevišti, ale zároveň mě baví učit a tvořit.

**To, kým se cítíte, se od VerTe nějak vyvíjelo?**

Asi se to vyvinulo. Když jsme se rozhodly, že ukončíme VerTe, asi jsem také byla v bilančním období, kdy jsem přemýšlela, co dál, a měla jsem hroznou touhu založit interpretační obor na HAMU, protože jsem měla pocit, že tu tahle linka chybí. Asi po půl roce, kdy jsem se snažila hledat prostředky, jak to pomoci zrealizovat (netoužila jsem to vést), mě všechny administrativní věci a schůzky odradily, ztratila jsem motivaci. Zkoušela jsem to i na DAMU, což byly asi momenty, které mě tam později přivedly na doktorské studium. Zvolila jsem si téma, že bych chtěla vytvořit příručku tance pro herce, zformulovat si, co to znamená učit tanec nebo pohyb na DAMU.

**Co bylo ve vaší umělecké chronologii dál, když jste ukončily VerTe?**

Měla jsem potřebu a chuť dát prostor sama sobě. Možná jsem už měla ve VerTe pocit, že v něm není prostor pro mne, že dělám něco pro někoho, i když je to náš projekt, naše společná věc. Cítila jsem se vyčerpaná, chtěla jsem se věnovat sama sobě. Přesunula jsem fokus na to, co by mě bavilo. Cítila jsem potřebu se trochu dovzdělat, zároveň jsem chtěla cestovat a setkávat se s lidmi. Nejdůležitější je pro mne chodit se dívat na práci jiných, setkávat se s lidmi, to je pro mne cesta, jak hledat informace a inspirace.

## **Máte nějaký svůj vnitřní kompas, podle kterého se rozhodujete, do jaké spolupráce jít a do jaké nejit, kde se angažovat, kde ne?**

Je pravda, že spolupráce většinou iniciuju. Málokdy se teď stávalo, že by nabídka spolupráce přicházela z druhé strany. Někdy je to ale nevyzpytatelné. Třeba zahraniční spolupráce mohou být hodně ošemetné, protože daného člověka znáte strašně málo a přitom se skrže tvůrčí proces maximálně otevíráte, potřebujete se poznat po všech stránkách. Může to být brzda nebo překážka, když si projekt vysníte a vůbec předem nepředpokládáte, co vám proces může přinést. Je to intuice, která ale ne vždycky vyjde.

## **Když reflektujete svůj tanečně-tvůrčí život, na které momenty jste hrdá, dá se něco vypíchnout?**

Jsem hrozně ráda, že jsem se potkala s Peterem Šavelem, je to pro mne velké bohatství. Je pro mne důležitý a zároveň si myslím, že jsme spolu udělali dobrá představení, která tehdy dobře vypovídala o našich momentálních pocitech a stavech. Pak jsem hrdá na to, že se mi podařilo Petru Tejnorovou dostat na jeviště a udělaly jsme spolu duet *Same Same*. Petra toužila po tom, dostat se do role interpreta, jít do polohy tanečnicka, a ne herce. A tak se nám podařilo najít konstelaci s Karine Ponties, která, myslím si, strašně dobře fungovala. A Petřin sen se splnil. To jsou věci, ze kterých mám radost, stejně tak jako z toho, že jsme měly s Veronikou VerTe. Třeba když jsme dělali s Jirkou Havelkou *Korekci*, vypadalo to na začátku jako taková z nouze ctnost, adaptace site-specific projektu do divadelní formy, a nakonec z nouze ctnost vytvořila něco, co se stalo fenoménem, *Korekce* procestovala svět, dostali jsme se na festivaly, na které bychom se asi jinak nikdy nedostali. To je velká radost a satisfakce.

## **Mám dojem, když mluvíte o Petře, že také hledáte možnosti, jak ostatní vyvést z komfortní zóny a otevřít jim jiné možnosti. Narážím i na vaši práci s netanečnickými, což jsou nakonec i herci. Co je na tom pro vás živého?**

Když přijdu na představení a dívám se na interprety na jevišti, asi vždycky mě budou nejvíc oslovovat lidé, kteří jsou autentičtí, do ničeho se nestylizují a jsou ve svém projevu přirozeně pravdiví. Oslovují mě víc než lidé, kteří vytvářejí nějakou roli. I to je důvod, proč jsme se už ve VerTe i později obraceli na lidi, kteří nemají žádné taneční zkušenosti a vzdělání, bavilo nás se s nimi oboustranně obohacovat. Nebylo to ani o tom, že bychom chtěli vzít lidi na jeviště a ukázat projekty s nějakým sociálním přesahem, jako byly *Simulante Bande* nebo *Chybění*, ale o oboustrannou spolupráci. U *Duetů* jsme se, už s Petrou Tejnorovou, snažili z tanečnicků sundat veškerou zkušenost bytí na jevišti a bylo to hrozně těžké, máme to v sobě zakořeněné. Proto bylo zajímavé setkávat se s lidmi, kteří v životě nestáli na

jevišti, a hledat u nich to, co my jako profesionálové už nemáme a neumíme to u sebe znovu zrodit a objevit. Mám to tak i v životě, hledám lidi, kteří jsou čistí, upřímní, je to moje bytostná potřeba, neumím hrát hry, nejsem na to stavěná.

## **Zároveň jsem vás mnohokrát potkala na aktivitách Vize tance i jiných, kde šlo o témata lepšího sociálního nebo právního ukotvení nezávislého tance. Jaké to pro vás bylo a je pohybovat se jako tvůrkyně v oboru s permanentní nejistotou (když pominu období víceletého grantu, které rychle uteče)? A jak systém, tak jak funguje, ovlivňuje tvůrčí stránku – vždy si kladu otázku, jaké by bylo umění, kdyby se nemuselo každý rok napasovat do grantové struktury?**

Je to limitující a je to po čase vyčerpávající. Bylo by fajn, kdyby mohl člověk na projektu pracovat třeba dva roky, nejenom rok, a zároveň si mohl do práce vložit i regeneraci. Od grantu ke grantu je to hodně velká administrativa a do toho se zároveň musí napasovat tvůrčí proces. Přitom je někdy potřeba, když chcete tvořit, si jenom vyčistit hlavu a být v tvůrčím procesu, což je ale v daném systému náročné. Zároveň je náročné najít si tvůrčí tým, ve kterém by se rozdělily role, abyste mohla být tvůrce a mít kolem sebe lidi, kteří za vás všechno ostatní obstarají. Do budoucna by bylo fajn, kdyby se grantový systém trochu přenastavil, aby v něm byla možnost i dlouhodobějšího tvůrčího procesu. Souvisí to se vším, proto je tady obrovská nadprodukce, když premiérujete, musíte už být myšlenkově v následujícím roce a přemýšlet, co budete dělat za rok. Přitom někdy natuknete téma, které ve vás otevře škálu dalších podtémat, které byste klidně mohla zpracovávat dalších pět let, ale to se nestane. Je tu vlastně tlak na hledání nějakých umělých témat, což je nakonec kontraproduktivní. Myslím, že by se tím trochu vyčistila scéna. Všichni si stěžujeme, že je tu věcí moc, ale zároveň je to logické, když je systém takto nastavený a lidé se v něm musí udržet – dělají, co systém diktuje. Když se budeme bavit o nezávislém umělci, pořád si kladu otázku, co to znamená být nezávislý umělec. Pochopila jsem, že nezávislost je v tom, že nejsem závislá na něčem, jako je nějaká instituce, kde bych byla zaměstnaná, takže si program můžu vytvářet sama. Ale stejně jsem pořád závislá, pořád je tu závislost na grantech, na institucích, se kterými musím spolupracovat, abych v nich mohla produkovat své projekty.

## **Jaká by byla vaše vize, máte svoji představu ideálních podmínek?**

Pořád je tu postavená hierarchie. Nevím, proč není možné najít jinou cestu, jak tvořit, nebo možná jen najít jinou vzta-hovost v rámci hierarchie. Nechci, aby to vyznělo nabubře-le, ale mám pocit, že když se za dvacet let, kdy jsme od dob VerTe něco budovali, podívám na praktickou stránku

věci, jsme pořád na startovní čáře, určitý krok musíme dělat pořád znova. Je to i ve vztahu k divadelním institucím, platformám, místům, kde můžete prezentovat svoji práci. Přála bych si, aby se to obrátilo, abych nemusela já jít do instituce říkat, že mám tenhle projekt, jestli se jim to líbí, nebo ne. Líbilo by se mi, kdyby se umělci sešli se zástupci divadel, řekli, o čem jsou jejich projekty, a na druhé straně by byl někdo, kdo by měl o téma zájem. Vytvořit dialog. Lidé z institucí se tváří, že je náš dialog rovnocenný, ale není rovnocenný. Přenastavit vazby je samozřejmě těžké, těžké je i přenastavení grantového systému. Pak by mi přišlo hezké moci třeba dva roky nad něčím jenom bádát, nemuset směřovat každý proces ke tvaru, který se stane produktem. Pracovat s tvůrčím procesem, který už sám o sobě může být věc ke sdílení a nemusí to být jen přípravná fáze.

### **Co je pro vás satisfakcí ve vaší práci z hlediska zpětné vazby? Jaká zpětná vazba vás posouvá dál?**

Jakákoliv zpětná vazba je dobrá, protože máte pocit, že nenarážíte na lhostejnost. Hezké je, když někdo ve zpětné vazbě pojmenuje věc, kvůli které jste projekt dělala, když to není jen líbí–nelíbí, ale když lidi přiměju k nějakému jinému vnímání, k sebereflexi. Když vidíte, že to lidem dalo víc, než že si jen sedli, „snědli to“ a šli pryč, že je to ovlivnilo.

### **Dá se nějak shrnout esence toho, co vy jako tvůrkyňe chcete s lidmi sdílet?**

Jeviště je pro mě prostředí, které pro svůj život potřebuji. Vždy je to něco, co může lidem otevírat otázky a přinášet jim nějaký benefit. I když jsme dělali sociální projekty, nechceme ukázat problémy, ale sdílet s lidmi to, jak věci jsou, protože díky tomu si můžeme něčeho dalšího všimnout, vidět to, co běžně přehlízíme. Ale i s covidovou situací se zamýšlím nad tím, co je funkce umění, proč vstupovat na jeviště, na čem dál pracovat a s jakými tématy, jaká je funkce divadla. Mám pocit, že se to bude nějak transformovat. Bude tu setrvačnost, která je nějak nastavená, ale zároveň přijde změna. Když se zase rychle otevřela divadla, začala jsem zpochybňovat staré věci, jako je třeba *Korekce* – patří to ještě na jeviště? Neměli bychom dělat jiné věci? Je to téma k zamyšlení, nemám na to odpověď, spíš hodně otázek.

### **Je alespoň něco, o čem už víte, že se pro vás s ohledem na covidovou zkušenost, kdy jste zároveň říkala, že jste díky souběhu příležitostí mohla žít normálně, změnilo?**

Zjistila jsem, že si potřebuji přenastavit osobní fungování v tomhle světě. Než se objevil koronavirus, byli jsme ochotní jít z práce do práce, vůbec jsem neřešila, že když skončil jeden projekt, mohla bych si dát 14 dní volno. Přenastavit plánování budoucnosti, kde je i to, že k práci patří jet si odpočinout, protože to tělo potřebuje. Dodnes jsem

nikdy neřešila regeneraci svého těla, což je při práci s tělem zásadní, díkybohu jsem nikdy neměla žádné zdravotní problémy, nemusela jsem to řešit a vlastně jsem to vytěšňovala. Ale je pravda, že stárnu, trošku to začínám cítit a přitom nejsem zvyklá takto pracovat sama se sebou. Jsem zvyklá jenom tvořit, nejsem zvyklá starat se a dávat tělu péči. To si pro sebe беру jako takovou praktickou věc v rámci tvůrčího procesu. Tvořit v posledních dvou letech je neuvěřitelná zkouška pružnosti a adaptability, člověk musel na věci strašně rychle reagovat, rušit, přetvářet, posouvat, přitom odkládání ve vztahu ke grantům nebylo častokrát jednoduché a možné. Byl to pro nás zajímavý trenažér toho, co všechno se dá zvládnout. I když jsme zkoušeli různé formáty práce, za které jsem vděčná, vrátit se do divadla je nakonec stejně výborné. Zažila jsem až euforický zážitek na premiéře v Ponci, kde byli mí kamarádi zase pohromadě.

### **V současném tanci je možné přizpůsobovat svou tvorbu aktuálním možnostem těla, přesto se zeptám, je pro vás konec taneční kariéry třeba také tématem, o kterém přemýšlíte, nebo vůbec ne?**

I v kontextu současného českého tance mám pocit, že to je pro mne téma. Neustále se mluví o tom, co je nové a mladé, ale málo se přemýšlí nad tím, co už tady je. Myslím, že to může být důvod, proč spousta lidí z mé generace z tance odchází, protože ztrácí podporu a pozornost, berou se jako samozřejmost. Věkem ukazujete dospělost a vyspělost, přitom realita toho, jak jsou tu nastavené podmínky, tomu neodpovídá. Je důležité brát v úvahu celou škálu lidí, kteří tu tvoří. Je to i obecné nastavení, jsme spotřební, stále hledáme nové věci. Jsme malá komunita, po chvíli se nám lidé okoukají, díváme se na ně skrze jeden úhel pohledu, který jsme si v nějakou dobu nastavili. Ale tvůrci se přeci můžou měnit, byli tanečníci, stali se z nich choreografové nebo režiséři, přestoupili do úplně jiného formátu a připadá mi důležité je sledovat, vidět vývoj. Třeba by mě do budoucna bavilo stát se kurátorem a vytvořit si svůj vlastní festival, čím dál víc mě to začíná lákat. Trochu závidím lidem, kteří cestují, jezdí na festivaly, i když vím, že to vidím zjednodušeně, jako že si zaplatíte hezký výlet, o čemž to samozřejmě není. Ale cestovat, poznávat, dívat se a pak si vytvořit svoji kolekci, kterou bych tady ráda ukázala, to by mě bavilo. Nemám ambice, že bych tu za deset let plánovala svůj festival, aby kdyby se mi třeba něco takového naskytlo, přišlo by mi to skvělé. Je to paradox, všichni vždycky říkali, že když je vám 40, jste v tanci stará, ale já mám naopak pocit, že se cítím nejlíp, jak jsem se kdy cítila. Cítím velkou sílu a cítím se dobře v těle, ne vyčerpaná a unavená. Jsme zafixováni v tom, že kariéra tanečnicka končí, že ve čtyřiceti se jde do tanečního důchodu, v současném tanci je to ale jinak.

## **Narážíte tak na téma stereotypů. Můžete ho ještě rozvést?**

Vrátím se ke kontinuitě tvůrců, nad kterou se moc nezamýšlíme. U tvůrce se díváme na aktuální výsledek a už si ho nedáváme do kontextu s tím, co dělal před rokem, před pěti lety, proč jde tímhle směrem, nebo ho dělá jen proto, že je trendy? Málo se o tom do hloubky přemýšlí. Jsme jak na trhu, vystaví se věci a vy si řeknete jo, to je hezký a dál se o tom moc nebavíme. Těžko se rozvíjí dialog, neumíme se o věcech bavit, ať už je to mezi tvůrcem a institucí nebo tvůrcem a divákem, bojíme se říkat, co cítíme, vše si bereme osobně. Dlouhodobě mě to trápí. Pokusy tu jsou, ale myslím, že je to slabina tanečního umění.

## **A vaše zkušenosti ze zahraničí v tomto směru?**

Je to v nastavení dialogu. U nás je zapotřebí věci hodnotit, hned se něco odsoudí. Ale i když nejsem sympatizant dané věci, můžu vnést do dialogu nějaké zajímavé otázky, poznatky. Jsme zaujatí. I mně se to stává. I Česká taneční platforma, jako příklad, má ocenění, připadá mi, že to do umění nepatří. Je možné udělat kurátorský výběr, ukázat, že je nějaké dílo hodnotné, protože přináší nějaký aspekt. Ale říct, že tohle je nejlepší, tohle je nejlepší tanečník... Vytváří to v komunitě zlou krev. Chápu, že jde u cen o to lidem pomoci, dát jim pozornost, i mezinárodní. Ale patří ceny a ocenění do tvůrčí práce?

## **Při zpětném pohledu, udělala byste něco jinak, změnila nějaké rozhodnutí?**

Lituji svého studia na HAMU, nevím, co se tehdy stalo, ale byla jsem tam zvláště pasivní, vůbec jsem nevyužila zahraničních stáží a podobně. Když jsem pak potkala Petera Šavelu a další lidi, kteří studovali v zahraničí, strašně lituji toho, že jsem se také tenkrát nerozhodla a nešla jsem do zahraničí. Beru to jako své selhání. Zmohla jsem se jedine na to, že jsem jela na pár konkurzů, které mě úplně psychicky odrovnaly.

## **Učíte, co vám přijde důležité předat lidem, kteří v oboru začínají?**

Nestává se mi, že by za mnou někdo přišel a na něco se zeptal. Mluvila jsem s absolventy z Duncan centra a s lidmi z HAMU a překvapilo mě, když říkali, že pokud tvoří, nemají kde svou práci prezentovat. Že je pro ně hodně komplikované najít spolupráci s někým, kdo by mladé tvůrce podpořil, když ještě nemají oficiální podporu od státu. Když jim první pokus nevyjde, je pro ně komplikované hledat další cestu. A to je pořád otázka grantového systému. Sama nevím, jak to přenastavit, jak dát takovým lidem prostor.

## **Jak to máte se členstvím v profesních organizacích?**

Vždycky jsem se přihlásila do Víze tance, ale pak jsem neměla čas se tomu věnovat. Trochu se za to cítím blbě.

Možná je teď čas začít se zase o tyhle věci zajímat. Připadá mi to důležité, ale do teď jsem na to nenacházela kapacitu.

## **Jsou pro vás relevantní témata jako spoření pro tanečníky, jak si zajistit v profesi větší jistotu?**

Pro kontinuální práci to důležité určitě je. Nevím, jaký je nejlepší prostředek, aby to pomohlo. Co mi vždycky přišlo zajímavé, je status umělce a podpora umělců v jiných státech, což se dozvídám od umělců, kteří s tím mají zkušenost. Člověk si pak může dát i pauzu, aby se věnoval sám sobě nebo dělal něco úplně jiného, aby se k umění mohl vrátit zpátky. Není možné pracovat kontinuálně úplně pořád. I když i v zahraničí se to asi bude měnit. Nevím, jaký model je funkční. Kdyby bylo alespoň z grantů možné tvořit na jednom projektu třeba tři roky, dávalo by to smysl.

## **Je nějaké další téma, které jsme nezmínily, a přijde vám v kontextu vaší taneční kariéry podstatné?**

I jak mluvím třeba s Veronikou Knytlovou, téma je mateřství. Když byla Veronika těhotná, brala jsem to jako překážku, protože to pro mne vytvářelo problematickou situaci, kterou jsme musely řešit. Zpětně si uvědomuji, že je to pro tanečnice velké téma. Potřebují mít podporu v tom, že když otěhotníte, neznamená to, že vystupujete a končíte s kariérou. Potřebují mít podporu a vědomí toho, že je to v pořádku, že těhotenství je součást dění. I od kolegyně jsem cítila nejistotu, že otěhotnět chtějí, potřebují, nebo to prostě nastalo, ale vlastně se toho bojí. Lidé si těhotenství odpírají, protože je pro ně důležitá kariéra, nebo protože je oboje komplikované sloučit. Určitě je to tak i v jiných oborech, ale když mluvíme o tanci, vnímala jsem, že ne vždy je ochota spolupracovníků těhotenství akceptovat. Pak už jsme s Veronikou ve VerTe hledaly chuť a braly jsme to jako součást projektu nebo výjezdu. Když nás někdo pozval, věděl, že máme miminko a potřebujeme někoho, kdo se o ně postará, abychom mohly hrát. Musely jsme přenastavit i rozpočtové věci, protože najednou nás bylo víc. Rozhodly jsme se akceptovat to, spolupracovaly jsme s hodně tanečnicemi, které zkrátka měly v průběhu tvůrčích procesů miminka. Tak jsme cestovaly s miminky. Myslím, že to není úplně standardní věc. Když máte projekt a najednou otěhotníte, vytváří to pro vás negativní stav, máte pocit, že něco kazíte, přinášíte problém... Je to zbytečné, místo toho, abychom si řekly, že je to super. Nemám s tím vlastní zkušenost, ale bylo nepříjemné sledovat, jak lidé musí kalkulovat, jestli si ve vztahu k projektu mohou dovolit otěhotnět, jestli to stihnou do premiéry...

## **K tomu navážu ještě s otázkou finančního ohodnocení taneční práce. Jak ho vnímáte?**

Dvacet let svého fungování na taneční scéně můžu rozdělit do dvou fází: VerTeDance s Veronikou Knytlovou a Temporary Collective s Petrou Tejnorovou. U VerTe jsem cítila,

že to má plynule vzestupnou tendenci, v posledních letech jsme dosáhly na peníze, které nám umožnily nějak základně v oboru fungovat, zaplatily jsme se tak, že jsme nemusely hledat práci jinde a mohly jsme se projektu plnohodnotně věnovat. U Temporary Collective byly ze začátku naše projekty hodnocené, jako kdybychom začínaly. Platforma sice byla nová, ale byla zaštitěná našimi jmény, takže mě to překvapilo. Přišlo mi, že se bralo jako nejdůležitější, že to je nová značka, která začíná, ne to, co mají lidé, kteří ji tvoří, za sebou a co nabízí. S VerTe jsme skončily na vrcholu, ale do dalšího projektu se to vlastně vůbec nepropsalo. Bylo to zajímavé. V ten moment mě to ale začalo trochu frustrovat, začala jsem mít dojem, že je vlastně úplně jedno, co děláte.

### **A jsme zase u kontinuity, u toho, jak se člověk posouvá...**

...nebo aby se vůbec udržel.

*Rozhovor vedla Jana Bohutínská. Pořízen v Praze 16. 11. 2021. Autorizován 6. 11. 2022.*

# Andrea Opavská – Tanec a pedagogika, dvě souběžné cesty

Andrea Opavská se narodila v roce 1976. Vystudovala gymnázium, filozofii a historii na Filozofické fakultě UP v Olomouci a pedagogiku tance a taneční vědu na HAMU v Praze. V letech 1996–2006 byla členkou tanečního divadla ZÓNA pod vedením Lenky Dřímlové, v letech 2007, 2008 a 2011 spolupracovala na projektech souboru DOT504 a od roku 2012 je členkou tanečního souboru Lenka Vagnerová & Company. Získala nominaci na Thálii, byla Tanečnicí roku 2014 a několikrát byla na tuto cenu nominována. Učila na Konzervatoři Duncan centre v Praze i na Janáčkově konzervatoři v Ostravě. Od roku 2011 je pedagožkou současného tance na HAMU, externě působí i na DAMU. Absolvovala mnoho zahraničních stáží a workshopů.

## Jak ses dostala k tanci, jaký impuls, touha byly na začátku?

Asi ve třech letech mě maminka v Ostravě přihlásila do tanečků, protože viděla, že se ráda hýbu. Dělal jsem vrcholově sportovní a potom moderní gymnastiku. Přes ni jsem se ve 14 letech dostala k tancování. V moderní gymnastice mě totiž vedla Zdeňka Trčková, která tehdy chodila do nově vzniklého souboru Lenky Dřímlové. Vyprávěla mi, jak je to tam úžasné, jak dělají moderní taneční styly. Zdeňčiny choreografie v moderní gymnastice se vždycky vyznačovaly tím, že byly velmi taneční. Bylo mi to blízké. A tak když jsem v osmé třídě skončila s moderní gymnastikou, šla jsem se svou kamarádkou právě k Lence Dřímlové. Byla jsem tam nejmladší, druhé nejmladší tanečnici bylo sedmáct (byla to Petra Valouchová, dnes je jednou z nejlepších fyzioterapeutek u Pavla Koláře, ke které jsem náhodou chodila) a jinak tam byli lidé kolem dvaceti let. Byli z Vysoké školy báňské, kde Lenka studovala a kde jsme také se souborem trénovali.

Celé své dětství jsem trávila na sále, moc jsem nevěděla, co to je být po vyučování venku s klíči na krku. Když jsem pak byla na gymnáziu, znali mě tam spolužáci jen proto, že jsem měla samé jedničky, ne že bych s nimi trávila čas. Najednou mi to přišlo líto. Lenka tehdy měla čerstvě miminko, tréninky byly méně často a já za ní na začátku třetáku na gymplu přišla s tím, že s tancováním končím. Přišlo mi, že mi tancování víc bere, než dává. Dodělala jsem gymnázium a začala jsem studovat na vysoké škole v Olomouci filozofii a historii. V prvéku na vysoké mi přišla od Lenky pozvánka a lístek na festival Tanec Ostrava. Lenka tam uváděla svou choreografii *Podivná společnost*, kterou vytvořila už v rámci studia choreografie na HAMU. Říkala jsem si, že se někdy musím k tanci vrátit. Další dva roky mi trvalo, než jsem měla odvahu za Lenkou přijít. Šla jsem se podívat k ní do souboru a už jsem zůstala. Tanec jsem kombinovala s vysokou školou, a když

jsem ji dodělala, hledala jsem takové povolání, abych při něm mohla tancovat. Lenka mi navrhla, ať se zkusím přihlásit jako pedagožka současného tance na Janáčkovu konzervatoř, kde Lenka působila. Riskla jsem to, vůbec nevím, kde jsem tehdy vzala odvahu. Vzali mě. Učila jsem nejen tam, ale také na gymplu v Ostravě, a tancovala jsem. Po roce na konzervatoři jsem ale zjistila, že sice mám pedagogické minimum a za sebou spoustu zahraničních tanečních workshopů hlavně z Vídně, kam jsme jezdili (kdybych spočítala peníze, které jsem za tohle vzdělání zaplatila, možná bych dnes měla milion), chybí mi ale pedagogické vzdělání v oblasti tance. Šla jsem proto studovat na HAMU a jezdila mezi Prahou a Ostravou, kde jsem dál učila na konzervatoři. Ve třiceti jsem dováděla první ročník k absolutoriu a maturitě, sama jsem byla po operaci zkříženého vazů kolene a zjistila jsem, že moje studentky budou tančit a já ne, protože Lenčín soubor se mezitím rozpadl. Rozhodla jsem se, že to zkusím v Praze, i když jsem si dříve myslela, že tu nikdy nemůžu obstát. V Praze jsem se dostala na svůj asi první a poslední kurz (hrozně se totiž stydím) ke Chiaře Girolomini, která studovala u Piny Bausch a kterou pozvala Yvona Kreuzmannová. Chiara si mě, spolu s Lenkou Bartůňkovou a Dorou Hoštovou, vybrala, čímž jsem začala také poznávat lidi z Prahy. Na konzervatoři jsem si vzala neplacené volno, a když jsme s Chiarou inscenaci připravily, rozhodla jsem se, že už se do Ostravy nevrátím. Na konzervatoři jsem dala výpověď s tím, že v Praze nemám zajištěné vůbec nic, kromě inscenace od Chiary, která se hrála jednou za uherský rok. Když jsem jela vlakem do Prahy, zavolala mi Lenka Ottová, zda nechci tančit v pohádce, kterou plánovala uvést se svým souborem DOT504. Premiéra se sice nakonec nerealizovala, ale několikrát jsem pak se souborem spolupracovala a začala jsem učit ve studiu Dance Perfect. Tam jsem víc poznala Lenku Vagnerovou, se kterou spolupracuji doteď. Baví mě okamžiky, kdy člověk zariskuje (a jsem Býk, takže to nedělám moc často) a udělá razantní předěl v životě. Takový předěl pro mne přišel právě ve třiceti letech.

## Mělas v oblasti tance, pohybu, nějaké rodinné kořeny?

Moje prababička byla na přelomu 19. a 20. století vyhlášená tanečnice na zábavách na Slezské Ostravě. Moje maminka s tatínkem dělali latinsko-americké tance a seznámili se na čajích. Ostrava byla líhni společenského tance, působila tu Jarka Calábková a moje maminka měla představu, že bych se tímto směrem také mohla vydat. Šla jsem ale jinou cestou. Můj tatínek se po střední průmyslovce hlásil na VŠMU v Bratislavě na obor herectví. Byl hodně extrovertní člověk a chtěl dělat divadlo. Nakonec šel na Vysokou školu báňskou, ale díky tomu



se zase seznámil s maminkou. A co se týče pedagogiky, moje maminka je pedagog, můj strejda také; myslím, že pedagogické geny máme v rodě. Mám k tomu tématu dvě hodně osobní vzpomínky. Můj nejhorší sen v životě byl, že jsem učila a pak za mnou přišla nějaká paní učitelka ze základky, která mi oznámila, že učím tak strašně, že to v životě nemám dělat. Probudila jsem se úplně zpacená, protože jestli se někde opravdu cítím dobře a přirozeně, je to jeviště, a když učím. Druhá vzpomínka je, když jsem dodělala vysokou školu v Olomouci, přišel za mnou tatínek a zeptal se mě, co chci vlastně v životě dělat, když jsem sice vystudovala, ale celou dobu se věnuji tancování. Řekla jsem mu, že jsem se narodila, protože moje cesta vede skrze tanec. Táta odešel a druhý den mi starší sestra prozradila, že jí táta řekl: „Už se o toho našeho benjamína vůbec nebojím, ví, co chce.“ Za 14 dní můj táta nenadále zemřel na infarkt. Je to pro mne strašně silná vzpomínka, protože vím, že táta o tom, co jsem mu řekla, nepochyboval.

### **Tvoje cesta k tanci byla docela netradiční, nestudovala jsi na konzervatoři, věnovala ses filozofii a historii. Jakou to pro tebe mělo výhodu, v čem bylo plus a v čem minus?**

Velkým plusem a obrovskou výhodou pro mne je, že mám vzdělání v úplně jiném oboru, filozofie s historií jsou nádherné a zajímavé obory. Když jsem v roce 1994 nastupovala na filozofii, byla to ještě velmi malá katedra, kde učily osobnosti, které za socialismu učit nemohly. Vrátily se do školy s entuziasmem, že vybudují novou katedru. Byli to samí muži, což bylo zajímavé a v kontrastu s tancem, který je daleko víc feminním světem. Nepovažuji se za filozofku, ale mí učitelé mě přivedli ke zdrojům, ze kterých doted' čerpám. Pamatuji si větu profesora Valenty, kterou i teď říkám svým studentům – že by v nás chtěl vzbudit zájem o nesamozřejmost tohoto světa, že máme neustále hledět s obdivem na to, jaký svět je, a snažit se ho odkrývat ve všech jeho barvách a v jeho podstatě, i kdybychom se k podstatě nikdy nedobrali. A je úplně jedno, v jakém oboru to děláme. Profesor Valenta byl navíc výborný pedagog, můj vzor. Ve své pedagogické praxi z něj doted' čerpám, i když učil úplně jiný obor. Stále jsem rozkročená mezi dvěma oblastmi – interpretací, kde naplňuji nějaký svůj vnitřní dar, který mám, a pedagogikou, která zaměstnává můj mozek. A nejenom mozek, fyzické zkušenosti s tělem i pohybem mě nutí verbalizovat, sdílet se studenty a naslouchat jejich zkušenostem.

### **V tom vidím také zajímavé specifikum tvého přístupu, že jsi téměř od začátku rozvíjela a stále rozvíjíš paralelně a se stejnou vahou svou taneční i pedagogickou kariéru. Co ti pedagogika dávala pro interpretační tvorbu a naopak? Jak se pedagogika a interpretace navzájem obohacovaly?**

Všechny informace, které jako pedagožka sděluji v oboru současného tance, mohu opřít o svou osobní zkušenost, a to je k nezaplacení. Dokud tančím, mám i tu výhodu, že mě studenti vidí na jevišti, takže je nemusím přesvědčovat jen slovně, ať už se jim moje taneční tvorba líbí, nebo ne. A protože dlouho dělám jeden umělecký směr, taneční divadlo, učení mě naopak nutí, abych se vzdělávala také v jiných tanečních směrech a nahlížela na tanec i z jiných úhlů pohledu. Nutí mě to neustále se pídit po informacích. Často impulz vychází od studentů, kteří se o něco zajímají, a abych s nimi mohla diskutovat, musím se také dál vzdělávat. Je to provázané.

### **To už mluvíme o tvé současné pedagogické dráze na HAMU. Jak ses ocitla tam?**

Souvisí to s úrazy, které jsem měla. Dostudovala jsem HAMU, státnice jsem měla tři týdny před porodem. Tři dny před porodem jsem měla první zkoušku inscenace *Emigranti* s VerTeDance, kde jsem tančila. Za pomoci dědečka a babičky a mého tehdejšího muže Petra Opavského, který v inscenaci také tančil, jsem ji s miminkem nazkoušela, ale vnitřně jsem věděla, že to není dobře. Na premiéře jsem měla úraz. Během roku jsem pak prodělala tři operace kolene a myslela jsem si, že se na sál už nepostavím nejen jako interpretka, ale ani jako pedagog. A protože jsem posedlá nasáváním informací, rozhodla jsem se, že budu na HAMU studovat doktorát, při něm jsem se věnovala současnému tanci v devadesátých letech 20. století v České republice. Začala jsem na katedře tance také učit a pak jsem tam získala úvazek.

### **Jak jsi práci v tanci skloubila s mateřstvím?**

Mám obrovskou výhodu v tom, že mám kolem sebe lidi, kteří jsou neskutečně hodní a jsou schopní mi pomoci, i když je to velikánská logistika – prarodiče, můj bývalý manžel Petr, rodiče dětí, se kterými chodí moje dcera do školy... Porod mě také ještě víc zcitlivěl vůči tělu. Dřív jsem na sebe byla velmi drsná, po porodu jsem začala mít větší potřebu se o sebe starat, své tělo hýčkat, protože je to můj nástroj, protože ho mám ráda, protože jsem to já.

### **Můžeš zrekapitulovat momenty, které pro tebe jako tanečnici byly zvlášť důležité?**

Určitě setkání s Lenkou Dřimalovou – je pro mne velmi důležitá svým přístupem. Už tehdy jsme vlastně dělali taneční divadlo, stavěla na divadelnosti. Brávala nás na kurzy do Vídně ke známým pedagogům. Naučila mě pídit se po zdrojích. Dostala jsem se s ní ke spolupráci i s ostravským baletním souborem. Důležité bylo rozhodnutí odejít a zásadní pro mne je, že jsem se potkala s Lenkou Vagnerovou, ale i s Terezou Ondrovou a Veronikou Knytlovou. S Martinou Lacovou jsme byly při studiích velké parťačky, takže jsem poznala uskupení ME-SA a Studio Alta, kde jsem pracovala a setkala se s Peterem Šavelem

nebo Lucii Kašiarovou. Nejsem na jevišti pro potlesk, ale kvůli nějakému vnitřnímu prožitku, zažívám tam něco, co v běžném životě nezažiju. Proto mi to bude tolik chybět, až už na jevišti nebudu moci být.

### **S převahou jsou to ženy.**

Je zajímavé, že i v mém rodě jsou samé silné ženy, co vím, tak už minimálně od půlky 19. století, kdy měla moje praprababička za svobodna dítě se statkářem. Když mluví o rodině, je to prababička, babička, maminka, sestra, dcera Jožka a já. Ženy v mém rodě jsou silné i fyzicky, ženy vždycky všechno zařizovaly a teď to tak dělám já. A i v pracovním životě potkávám silné ženy.

### **A přemýšlíš o tom, jak to bude, pokud budeš muset s tancováním skončit?**

Často a napadá mě to čím dál tím víc. Je mi 43 let, a když jsme teď třeba dělali *Panoptikum*, tančí tam Filip Martinský, který je o 23 let mladší než já. Žijeme každý jinak. Už nechodím pařit, když skončí zkouška, ale jdu vyzvednout dceru Jožku a dohánět práci na HAMU. Zájezdy jsou pro mě stresující, protože nemůžu být s dcerou nebo s přáteli, které mám od dětství v Ostravě a kteří mi chybí. Čím dál tím víc vidím, že jádro života je pro mne už někde jinde než v tanci.

### **Máš ve svých dalších plánech, kdybys přestala tančit, vedle pedagogické práce ještě něco jiného?**

Žiju s desetiletou Jožkou sama, máme intenzivní vztah a ona je velmi citlivá. Můj tanec v ní vyvolal dvě reakce: Nikdy nebudu tancovat (i když má velký talent), protože se nebudu trápit jako ty. Chce mít povolání, kde bude dost vydělávat, aby mne a svého tatínka jednou uživila, i když divadlo miluje. A také, a to je druhá reakce, řeší, co budu dělat, až tancovat přestanu. Nabízí mi práci v knihkupectví nebo v květinářství. Já ale žádný svůj záložní plán nemám, neměla jsem ho nikdy. Neumím život takhle plánovat. Vždycky jsem měla v životě možnost dělat práci, která mě naplňuje, a zatím mi to život přihrál tak, že věci přicházejí a postupně se nabalují. A v podstatě s tím, že se věnuji pedagogice, mám svou „druhou kariéru“ neustále a paralelně. Vlastně nejsem postavená před otázku, co budu dělat dál, až přestanu tančit. Baví mě psaní, ráda učím a věnuji se různým souvisejícím aktivitám, ráda vidím věci v kontextu. Když jsem měla úrazy, studovala jsem, protože mě tanec zajímal zase z jiného úhlu pohledu, v době, kdy jsem nemohla na sál a na jeviště. Jindy jsem zase upřednostnila interpretační příležitosti, když přišly. Vedle toho mám své sny, zajímalo by mne třeba hraní divadla, abych se naučila na jevišti zase jinak pracovat s emocemi. Hrozně ráda se učím, v divadle bych byla zase studentem a moc by mě to bavilo. A také bych si přála, abychom s Lenkou Vagnerovou ještě vytvořily něco jako labutí píseň pro Opavskou. Cítím totiž, že moje tělo opravdu potřebuje čím dál delší regeneraci.

(Teď, o dva roky později od našeho rozhovoru a po totální endoprotéze kyčelního kloubu, netoužím po žádné labutí písni, protože to v sobě obsahuje konečnost, nějaké definitivum. Pochopila jsem, že léta potkávání se se svým tělem v tanečním umění dávají interpretům zkušenosti, které lze přetavit do podoby, jež stále může být ve svých, teď už odlišných kvalitách, inspirativní pro režiséry nebo choreografy, a věřím, že i promlouvat k divákům. Je to jen jiná taneční, pohybová dimenze. – Doplnění při autorizaci 16. 10. 2022.)

### **Když jsi zmínila existenční stránku taneční profese... Uživíš se tancem, nebo by to nešlo, kdybys neměla ještě svou pedagogickou kariéru?**

Čistě interpretační ani náhodou. Můj zdroj příjmů z interpretační činnosti, v tom nejširším kontextu, jsou reprízy inscenací, což mi dá měsíčně maximálně na nájem. Podobné finance mám z HAMU. K tomu mám další aktivity – projektové, nárazové nebo pravidelnější, což mi navyšuje příjmy, díky nimž někdy dosáhnou k průměrnému platu. Nikdy jsem ale asi peníze primárně neřešila. Potřebuji určitou svou jistotu, ale neptám se, za kolik, když mi někdo nabízí práci, která mě zajímá. Také jsem se snažila nikdy nedělat práci jen pro peníze.

### **Zároveň to, co popisuješ, zní jako obrovský objem práce vyžadující velkou pracovitost. Jaký je tvůj recept na time management?**

Nemůžu dávat žádná doporučení, jsem workoholik. Snažím se s tím pracovat a naučit se, že můžu mít volné odpoledne, aniž bych měla výčitky svědomí. Velkým zrcadlem je pro mne moje dcera, která mi dá vždycky jasně najevo, když jí připadá, že je mi přednější počítač než ona. Naučila mě nebrat telefon, když jsem s ní. Všechno skloubit je ale samozřejmě těžké a cenou je to, že mám okleštěný svůj osobní život.

### **Pokud jsi ve své kariéře narazila na nějaké překážky, co ti je pomohlo překonat?**

Možná intuice, nebo naivita, ale jen na máloco nahlížím jako na bariéru, nevidím věci v těchto souvislostech. Takhle neuvažuju. Než jsi pustila diktafon, říkala jsi, že mě vnímáš jako solitéra, který si jde svou cestou. Možná je to spíš proto, že pro některé věci nemám buňky. Spíš to trochu obrátím, jak stárnu, víc si uvědomuji, co kvůli tanci nemám a o čem jsem třeba i dřív snila. Nemám druhé dítě a už asi nikdy mít nebudu. Nemůžu být tolik s mámou, babičkou, sestrou a s kamarády v Ostravě. Tanec mi trochu vzal rodinné zázemí v širším slova smyslu, které mám prostě v Ostravě. Chtěla jsem to v Praze zkusit a už jsem tu 13 roků. Přesto všechno tanec považuji za to nejkrásnější povolání, které mohu dělat, byť bolí. Tanec člověka hodně učí o sobě, o těle – ale jinak, než je dnes akcentované, ne ve smyslu kultu těla. Když tělo rozcvičím, začne

mi dávat další možnosti, vklouznu do něj a je to úplně jiný, nevšední, rozměr těla, a to nejen fyzicky, ale i z hlediska emocí.

### **Vnímáš v tanečním oboru něco negativního, co ti vadí?**

Nevraživost mezi jednotlivými tanečními obory, organizacemi a institucemi. Někdy tím končí diskuse, některé věci jsou neprůchozí. Přála bych si větší otevřenost k jiným názorům, schopnost nebrat si věci osobně, jako osobní útok. Jinak bude náš obor jako popelka na chvostu všech umění. Neschopnost vzájemné komunikace vidím jako obrovský problém a je to škoda pro celou taneční sféru. Problém je, že někteří lidé, kteří nevráživost šíří, vychovávají další generace.

### **Bereš něco ze své taneční kariéry jako svůj největší úspěch?**

Na to ti možná odpovím na smrtelné posteli. Když ale přeci jen vezmu interpretaci, asi nejsilnější pro mne byla La Loba. A nemyslím to ve smyslu nějakého úspěchu nebo vrcholu kariéry, ale proto, že mi v mnoha ohledech změnila život.

*Rozhovor vedla Jana Bohutínská. Pořízen v Praze 5. 2. 2020. Autorizován 16. 10. 2022.*

# Halka Třešňáková – Fyzické divadlo a proměny těla

Halka Třešňáková se narodila v roce 1972 v Praze. V roce 1983 emigrovala se svou rodinou do Německa, kde se začala zajímat o fyzické divadlo. Do Česka se natrvalo vrátila v roce 1991. Vystudovala katedru nonverbálního divadla HAMU. Spolupracovala se Ctiborem Turbou a Divadlem Alfred ve dvoře, spoluzaložila skupinu *Second-hand Women*, spolupracovala na volné noze s mnoha dalšími osobnostmi a projekty v oblasti tance, pohybového divadla a divadla. Jako herečka je aktivní také ve filmu.

## Máme za sebou dlouhé covidové období, kdy se nehrálo, které nás ovlivnilo. Kde jsi teď ve své práci?

Není to ani tak covidem, jako tím, že mám malé dítě – vybírám si dobře placené věci, takže spíš točím anebo hraju to, co už nemusím zkoušet. Začala jsem také dělat workshopy s Marie Gourdain, což mě baví. Za rok mi bude padesát a po dlouhé době jsem se vrátila k základnímu pohybu. I proto, že mám tělo druhým těhotenstvím ve vysokém věku takové použité. Dřív jsem skoro denně chodila na jógu. Na to teď nemám čas, takže se necítím úplně fyzicky zdatná. Zjistila jsem, že se v pohybu chovám ekonomičtěji, zjednodušuji, samo tělo si hledá trochu jiné cesty, což také může být zajímavé. Všimla jsem si, jak mladší na workshopu vystříleli všechnu energii během půl hodiny, ale pak také třeba odpadli a já ne, vydržela jsem až do konce, protože moje tělo se naučilo vydávat energii udržitelně.

## Zabýváš se myšlenkou, že třeba někdy pohybové umění úplně opustíš, právě z fyzických důvodů?

Dělám hodně činoherní věci, respektive mluvené, založené na textu, takže jsem i v těhotenství některá představení hrála až do poslední chvíle, protože to šlo. Myslím, že se tělo jen mění, jinak funguje. Určitě jsou choreografové, kteří potřebují ta nejvíc zdatná, mladá těla, která se pouští do čehokoliv. Jsem opatrnější. Ale myslím, že taková chvíle, že bych pohyb opustila úplně, protože už nemám energii, nepřijde. Ale třeba mě nikdo nebude obsazovat, protože už to bude na jevišti nuda.

Mám totiž zároveň pocit, že po umělkyních v mém věku není taková poptávka. Jsou mladé umělkyně, nově začínající a žena s určitou zkušeností už není tak zajímavá. Myslím si, že chlapi to tak nemají. Na jevišti mi to u tance i u divadla schází i co se týče formy těla, chybí ta zralější. Jednou jsem byla překvapená na Batshevě, kde byly holky docela macaté a mělo to na jevišti takovou sílu! Je stereotyp, že tanečnice a herečky vypadají křehce, étericky, jsou stereotypně kastované. Přijde mi, že je to proto, aby umění bylo na první pohled srozumitelné. To mě mrzí a rozčiluje.

## Vždy mě u tebe fascinovala hodně široká škála toho, co děláš, od pohybu a fyzického divadla, po činohru a film. Když zpětně reflektuješ tři a půl dekády své umělecké cesty, vidíš nějaké klíčové momenty, které tě na tvé umělecké cestě nějak posunuly? A třeba ti umožnily právě to, aby sis rozšiřovala svůj umělecký záběr?

Spíš než momenty jsou to osoby, se kterými jsem se potkala a nějakou chvíli pracovala. Měly dost rozdílný přístup. Určitě mě velmi formoval Ctibor Turba, u kterého jsem studovala a potom s ním pracovala jako s režisérem a autorem. Chvilíčku to byl Rinde Eckert, jehož přizvali v Divadle Archa ke spolupráci na inscenaci, kterou však nakonec dělal jiný režisér. Měli jsme s ním ale asi čtrnáctidenní workshop. Pak to byl Pierre Byland, který učil ve Švýcarsku na Dimitriho škole. Potkala jsem ho přes Ctibora Turbu. Řekl mi zásadní věc: Uberte inteligenci na jevišti, zkuste mít IQ 80, reakce například při improvizaci pak jsou daleko jednodušší, není tam psychologizace konkrétního momentu. A to mi vždycky pomůže, vždy si na to vzpomenu ve chvíli, kdy mi na jevišti něco nefunguje, potom jen zjednodušeně reaguji na situaci, která se děje. Mrzí mě, že jsou to samí chlapi... Jako dalšího jsem chtěla říct Jeana Christopha Parré od Marie Kinsky. Je od Cunninghama a původně z klasického tance. Byl mým koučem při jedné fyzické věci, kterou jsme dělaly s Aničkou Polívkovou. Jmenovalo se to *Walk in progress* a bylo to celé o chůzi. Byla jsem si něčím nejistá. Řekl mi, ať to umím perfektně, přesně, a pak že se v tom uvolním. Myslela jsem si, že uvolnění je v tom, že tam není přesnost. Jeho rada pomohla. Často si na ni vzpomenu a je to tak i u textu. Když přesně znám text, můžu se uvolnit. Přemýšlím o nějaké ženě, ale bohužel jsem jich moc nepotkala a štvě mě to. Asi jsou v pozicích pedagogů, koučů víc muži. Ani na HAMU, když jsem studovala, moc pedagogky nebyly.

## V návaznosti na HAMU pojďme zrekapitulovat tvou biografii. Jsi z umělecké rodiny, kde ale vidíš své umělecké začátky?

Babička Jiřina Třebická hrála v Činoherním klubu. Byla jsem u ní často, divadlo jsem brala jako součást života. Hodně se mi tam líbilo – dámské šatny, pudry..., což moje maminka moc neměla. Babička byla vždycky upravená, jako holčičku mě to fascinovalo. Jednou byl v Činoherním klubu maškarní; byly jsme tam i my děti a říkaly nějakou básničku. Chodila jsem tehdy na gymnastiku, a když ke mně putoval mikrofon, ať také řeknu básničku, řekla jsem, že jim ukážu placku, a předvedla jsem rozštěp, pohybovou básničku. V Německu, po emigraci, jsem pak chodila do Haus der Jugend na divadelní kroužek, začala jsem i hrát. A tím,

že němčina úplně nebyla mým jazykem, začala jsem se tam hodně vyjadřovat tělem. Když jsem se v 90. roce vrátila, šla jsem s babičkou za Ctiborem Turbou, který převzal na HAMU ročník po Fialkovi, který zemřel. Jen jsme se tam šly podívat, ale já jsem hned začala také cvičit – byla to hodina s Eliškou Vitanovskou, takže žena! A tak jsem na HAMU začala chodit. Měla jsem tehdy malé dítě, teď je mu 31, a byla jsem za studium ráda. Vycházeli mi vstříc, někdy tam byl syn Alan se mnou. Byla v tom určitá lehkost, dostávala jsem pozvání na konkurzy a často jsem byla úspěšná. Myslím, že to bylo právě díky tomu, že jsem měla dítě a věděla jsem, že to pro mě není až tak důležité, protože mám rodinu. S prací spíš přicházely komplikace, finančně mi to sice hodně pomohlo, ale musela jsem řešit, jak s dítětem, jak práci zvládat. Moje spolužačky práci hrozně chtěly a byly smutné, když to nevyšlo. Jenže moc chtít tomu nepomáhá.

### **Po škole to tedy pro tebe nebyl takový předěl, když jsi už při škole pracovala?**

Dělala jsem ale i různé jiné práce, překládala jsem. Škola plynule přešla do práce. Během studia jsem byla i na několika stážích a diety tehdy byly tak vysoké, že jsem je neutratila, přivezla jsem si nějaké peníze a třeba dva měsíce jsem nemusela překládat nebo tlumočit. Byla jsem na stáži u Petera Weiznera v Holandsku, ve škole Obiektteatr, která už neexistuje. Potkala jsem tam lidi, které jsem během dalších třiceti let často potkávala a také s nimi pracovala. Odtamtud vzešel třeba Silo Teatr, Mark Pol a Ursula Maria Bensborn, která je v Berlíně. Ze školy vyšly zajímavé osobnosti a je mi líto, že už škola neexistuje. Obiektteatr představoval nějakou dobu výrazný směr, trochu zvláštní a nezařaditelný.

### **Takže se tvoje kariéra rozvíjela hodně organicky, skrze kontakty, které jsi navazovala, a spolupráce, které z toho vzešly.**

Ano. Hodně jsem spolupracovala také s Petrem Krušelnickým. Vedle toho jsem byla občas nacistovaná do nějakých zahraničních filmů, protože jsem uměla dobře anglicky a německy, a tím jsem se částečně živila, i když to byly malé věci. A natáčení vlastně přetrvává. Později jsem začala být obsazovaná i do českých filmů a dělám v nich doteď. Mám moc hezké menší role, které mě baví.

### **Jaké místo v tom všem mají tvé autorské, pohybové věci?**

Když půjdu zase odzadu, tím, že teď mám malé dítě, nejsem moc kreativní. Byla jsem teď na schůzce s Mothers Artlovers kolem Dariny Alster a po strašně dlouhé době mě začaly napadat nějaké věci na performance. Byla tam pro mne důležitá komunikace s jinými umělkyněmi, které mají děti, přesto se neřešily plenky. Byla jsem ráda, že jsem po dlouhé době vedla rozhovory o umění. Jinak teď ale nemám na své vlastní věci kapacitu. Ale to asi přijde.

### **Celou svoji profesní dráhu jsi vlastně prožila jako matka. Jak to tvou profesní cestu ovlivnilo?**

Když jsem dostudovala, Alan už byl dost velký, takže jsem mohla plynule přejít k profesi bez toho, aby mateřství mou kariéru ukončilo. To byla výhoda, že jsem měla Alana hodně brzo. Po druhém těhotenství zase přišel koronavirus, což po určité izolaci matky v prvním roce dítěte nebyl pro mne takový šok. Nepocítovala jsem takovou újmu, když se pak půl roku nehrálo, neměla jsem šest měsíců prázdnou, protože každý den s dítětem jsem měla zaplněný. A co se třeba týče castingů... nechci říct, že pro mne není profese důležitá, ale urputně na ní nebazíruju.

### **Mluvíme-li o ženách, je třeba zmínit Secondhand Women, projekt, na kterém se také podílíš a který byl asi první v tom, že do českého performativního prostředí vnesl feministickou perspektivu. Jakou pozici v tvé práci Secondhand Women mají?**

Velkou, a to i teď, kdy jsme spolu už nějakou dobu nic nedělaly. Ale tím, že jsme spolu už tak dlouho, hodně si telefonujeme, povídáme si, řešíme různé věci. Jedna je na Islandu, druhá v Dánsku... Tím, že je náš vztah tak dlouholetý, známe i všechny své trable. I když jsme spolu ze začátku bojovaly, je neuvěřitelná síla v tom, že jsme zůstaly spolu. I naše nedostatky vnášíme na jeviště a jsou pro naši skupinu důležité, vnáší do ní pohyb. S nikým jiným mi tak dlouhý vztah v rámci jedné skupiny nevydržel. Stýská se mi po naší fyzické práci a doufám, že zase brzo něco uděláme.

### **Vrátím se ještě k HAMU. Měla jsi tehdy nějaké své profesní sny, jestli jsi takto vůbec přemýšlela?**

Nepřemýšlela, vůbec nic jsem si nepředstavovala. Když jsem se ale později vracela ke svým deníkům, našla jsem větu, kterou jsem si zapsala v šestnácti letech: „Kdybych se třeba někdy podívala do New Yorku!“ Pak jsme byli s Hanging Manem v New Yorku v Kitchen Theatre a vůbec mi to nedošlo. Potom jsem tam byla pracovně ještě asi sedmkrát. Až zpětně, když jsem četla deník, jsem si uvědomila, že mám vlastně za sebou spoustu úspěchů, ale v okamžiku, kdy jsem je prožívala, měla jsem radost, ale nebrala jsem to jako něco, čeho jsem chtěla docílit. I teď to tak mám; nemám žádný cíl, proplouvám, něco je úspěšnější, něco míň, někdy mě práce štve, ale vždycky mám vlastně radost, ať dělám cokoli. Nikdy není zaručené, jak konkrétní věc dopadne.

### **Měla jsi i nějaké období pochybností?**

Neměla. Jen jsem snad jednu dobu byla v performanci propojenější s výtvarným uměním, a to mi teď docela chybí. Pak jsem začala dělat představení v klasičtějších prostorách, kde vidím menší propojení s různorodostí umění. Výtvarné umění je individualističtější na rozdíl od divadla, které člověk nemůže dělat sám pro sebe, a tak

v něm i komunikace probíhá jinak, je uhlazenější, člověk si nemůže hájit sám svoji tvorbu, protože ji vždycky musí s někým sdílet a komunikovat. Někdy mě to štve. Někdy cítím, že nikam nepatřím. Často vůbec nevím, o čem či noherci mluví, když třeba říkají, že ještě nemají postavu, protože já takhle k divadlu nepřistupuju. Mě moc nezajímá proč, ale jak. Když mě něco napadne, tak to udělám. Někdy to funguje, někdy ne, tak zkusím něco jiného. Myslím, že je to i moje minus, ale nedokážu situace řešit skrze psychologickou rovinu. U spousty věcí nevím, proč je dělám.

### **Když srovnáš ze své zkušenosti pracovní podmínky umělkyně u nás a v zahraničí, v čem je to srovnatelné, v čem ne?**

Před čtyřmi lety jsem odešla z divadelního projektu, který se dělal v koprodukcí s Německem, když jsem zjistila, že Němci mají jiné peníze, jiné smlouvy a jiné podmínky než Češi, pro které byly podmínky tristní. Odešla jsem, i když mi pak režisér nabídl víc peněz. Tohle jsem nemohla podporovat, protože to nebylo fér. Když jsem pracovala v divadle v Rakousku, byli jsme zaplacení všichni stejně a práce byla stejná. Byla jsem překvapená, že se zkouší déle, sedm, osm hodin denně, kdežto v Čechách se v divadle většinou zkouší čtyři hodiny, protože lidé například mají večer představení. Nikde jsem ale nebyla zaměstnaná, pracovala jsem jen na projektech. Ale myslím, že je to divadlo od divadla různé, ať už je to tady, nebo venku.

### **Máš pro sebe nějaká kritéria pro to, jakou práci vezmeš a jakou ne, nebo se rozhoduješ spíš živelně, intuitivně?**

Kritéria nemám. Dělal jsem i představení v opeře a musím říct, že jsem nikdy nezažila tak nepříjemné lidi. Jednou, asi před devíti lety, když jsem dělala ve Stavovském divadle *Enron* a viděla tam všechn ten samet, říkala jsem si „tohle je to divadlo?“. Byla jsem rozčarovaná tím, jaká to je strašná faleš, neosobní mašina na umění. I teď po covidu, po dlouhé pauze, jsme hráli a já jsem si najednou říkala, že se vůbec nic nezměnilo, myslela jsem si, že nás ta covidová zkušenost musela hodit někam jinam. Neříkám, že by měl každý dělat něco o covidu, ale prostředí se zásadně mění, mám docela strach z toho, co bude, asi i kvůli tomu, že mám malé dítě. Říkala jsem si, že to všechny někam posune, a najednou mě vyděsilo, že vlastně ne. Jako kdyby bylo všechno po staru, jak před dvěma lety. Lidi chtějí zpátky to, co bylo, ale to přeci není možné.

### **Zmínila jsi faleš, co je pro tebe nefaleš, co v umění hledáš ty, co je pro tebe klíčové?**

Láska k umění, a ne moc velký kalkul. Minulý rok jsem dělala choreografii k filmu *Okupace*, který režíroval Michal Nohejl. Teď jsem film viděla a byla jsem z něj úplně nadšená. I když to byl docela nízkorozpočtový film, Michal Nohejl si udržel svůj záměr, udělal film tak, jak chtěl – bez

záměru, aby to dobře fungovalo. I pohyb tam výborně funguje. Často mám ráda, když jsou věci trochu upatlané, nejsou dokonalé, ale je v nich vidět organická potřeba je udělat.

### **Říkala jsi, že nemáš cíle. A co zvědavost, je něco, co jsi ještě v umění nezkusila a chtěla bys?**

Bude mi padesát, a když se podívám na kariéry jiných lidí, začnou mít v mém věku funkce. Do ničeho takového se mi ale nechce. Občas jsem i pedagog, ale odmítla jsem třeba vést ročník na DAMU. Je to velká odpovědnost, přitom lidé často nemají na učení pořádně čas, také to není tak dobře placené, aby se mu mohli plně věnovat (což je také rozdíl oproti zahraničí). Spíš doufám, že zase začnu tvořit sama za sebe.

### **Vracíme-li se k tématu pracovních podmínek, co ty a asociace, které se snaží sdružovat a zastupovat pohybové a taneční umělce a umělkyně a zlepšovat jejich pracovní podmínky? Zajímáš se o takový typ sdružování a angažování?**

Vím, že někteří lidé jsou málo zaplacení a herectví je pro ně skoro až hobby, a tak by to být nemělo. Lidi do takové práce jdou, protože je to pro ně třeba jediná možnost, jak hrát, i když jsou dobří. Vždycky mě to rozčílí. Stejně tak mě rozčílilo, když „šedesátku“ za covidu nemohly dostat matky, což jsem i s Miřenkou Čechovou řešila. Technik v divadle, který pracoval na stejné věci jako já a za podobných podmínek, na to měl nárok, přitom mohl jít pracovat i jinam. Rozevřely se nůžky v tom, kdo je tedy vlastně v uměleckém světě pro společnost důležitý. Uvědomila jsem si, že my nejsme až tak důležité. Většinou se to hodně týkalo matek. Přitom daně a odvody jsme platily. A třeba můj manžel, který vydělával peníze v reklamě, na to zároveň nárok měl. Připadá mi to nespravedlivé, ženy s dětmi, které by to potřebovaly nejvíc (a teď nemluví o sobě), peníze nedostaly.

### **Přijde ti ve vztahu k tvé kariéře důležité ještě něco, na co jsem se nezeptala?**

Propojení s jinými uměleckými žánry, to mi připadá důležité. Zvláště pro divadlo, které dokáže být hodně uzavřené a zakrňovat. Ani mezi DAMU a FAMU není propojení, jako kdyby bylo filmové herectví od divadelního úplně odtržené. Skvělé mi připadá to, že se teď dělají taneční filmy. I performance, která se studuje na AVU nebo FAVU, jako by byla úplně oddělená od divadla. Přitom je to zajímavé, pracují jinak s časem, nemusí do něj nacpat všechno, aby se někdo nenudil, což je výborné se naučit. Když jsem byla vybraná do mezinárodního projektu *Identity Move!*, měla jsem čas, aniž bych musela ukázat výsledek. Byla jsem zaplacená za čas, se kterým jsem mohla dělat, co chci. Začala jsem psát, vznikaly věci, které jsem sice všechny nedotáhla, ale zpětně do nich sahám, uvolnila jsem se.

S některými lidmi se pořád vídám a píšeme si. Bylo to mimořádně tvůrčí. V Čechách člověk dostane grant na projekt, ví, že ho musí za rok udělat, někam dotáhnout v té a té podobě a často není čas a prostor na to se zastavit a čekat.

### **Sama propojuješ různé umělecké světy.**

Je to pro mne důležité. Nemohla bych jít do angažmá, protože mě vzrušuje zkoušet věci jinak. Na jednu stranu stylizace opery, pak zase něco úplně civilního. Baví mě to a potřebuji to k práci a životu, který je s tím spojený. Když jsem chodila na testování kvůli covidu, byl tam policajt, který řídil rozestupy a zaučoval svého kolegu. Vzpomněla jsem si, co nás učil Anton Adasinsky z Děřeva, že i v běžném životě je dobré porušovat určité stereotypy. Třeba v obchodě u pokladny. Vkládat umění do běžných věcí. Na to také často myslím. Často se mi to vracelo za covidu, když nebylo žádné divadlo. Pořád šlo zkusit dělat věci jinak, pozitivně znejistit běžnou situaci, ve které člověk je. Pak byl vidět ten šok, co to vlastně je divadlo, když se zase mohlo hrát. Někdy mi divadlo připadá hodně odtržené od života, který žijeme.

### **Jaký je vlastně tvůj tvůrčí přístup?**

Většinou jdu z těla. Mám scénář, když je to role, ale podle něj často nic nepoznám. Často mám spíš představu nějaké osoby, se kterou se setkávám v běžném životě. Vidím, aha, to by mohla být ona, takhle by to možná dělala. Fyzičnost toho člověka, energie. To platí, když pracuji na rolích. Když mám svoje autorské věci, vycházím z nějakého popudu. Teď třeba přemýšlím o tom, jak média prezentují věci, a občas jsem jim i já sedla na lep. Třeba fotka, kde dítě v Palestině hází lahev na zeď, s popiskem, jak jsou děti ze zdi deprimované. Na reálné fotce z té situace ale stojí asi sedmdesát fotografií. Fotka ve mně vytváří nějaký pocit, ve skutečnosti je to ale jinak. Zajímalo by mě udělat představení, kde se objeví víc pohledů na jednu situaci i víc jazyků a otázka bude, kdo je vlastně vinný.

### **Ovlivňuje tě v tvorbě i tvé židovství?**

Věřím v toho jednoho. V jednom představení jsem měla říkat bůh, ale udělala jsem si z toho buch, buch, buch, nechtělo se mi to slovo říct nadarmo. Ale spíš mě to ovlivňuje soukromě, v umění bych se tím tématem zabývat nechtěla.

*Rozhovor vedla Jana Bohutínská. Pořízen v Praze 15. 9. 2021. A autorizován 14. 10. 2022.*

# Patrick Ulman – Z hornické rodiny k baletu a hip hopu

*Patrick Ulman se narodil v roce 1989 v Karviné. Vystudoval tanec na Janáčkově konzervatoři Ostrava a v letech 2011–2018 byl členem baletního souboru Národního divadla moravskoslezského Ostrava. V roce 2009 založil skupinu Hybrids Crew. Po odchodu z ostravského divadla pracoval jako nezávislý umělec a organizoval vlastní vystoupení založené na technice electric boogie. V této technice je několikanásobným mistrem republiky; v roce 2008 byl třetí na mistrovství světa a v roce 2011 zvítězil na mistrovství Evropy. Vedle tanečních vystoupení pracuje jako taneční lektor a akreditovaný fitness trenér.*

## Jak jste se dostal k tanci?

To bylo někdy v letech 1994/1995, když mi bylo šest let. Líbil se mi Michael Jackson. Poslouchal jsem jeho hudbu a i moji rodiče ji měli rádi. Začal jsem ho napodobovat. Pořád jsem se musel hýbat, a tak mě mamka přihlásila do taneční školy v Orlové, což je u Ostravy. Lektorkou tam byla Vlasta Cihelníková, která dělala disco dance. Proto jsem začal tímto stylem, který v devadesátých letech hodně letěl. Šlo o takové ty rychlé pohyby, které vycházely ze streetu, aerobiku a trochu i z baletu. Disco dance jsem tancoval nějakých pět, šest let, než mě přijali na konzervatoř. V té době jsem s tím jezdil na různé soutěže. Tehdy jsem k tomu přidal také hip hop a electric boogie, které dělám dodnes. V devadesátých letech se k nám hip hop naplno dostával a já se s ním setkával různě na soutěžích. Electric boogie jsem viděl v televizi, kde to tančili Richard Mach a Martin Pořízek. Ti kluci byli celí ve stříbrném a snažili se napodobit roboty a různé kosmické tvory. To mě opravdu hodně zaujalo.

## Jaká byla vaše cesta na konzervatoř?

Byl jsem blázen do tance a nechtěl jsem dělat nic jiného. Když se na základní škole mluvilo o tom, čím chceme být, tak kluci chtěli být policajty, hasiči, a já už ve třetí třídě říkal, že chci být tanečníkem. Rodiče napadlo, že by mě mohli v Ostravě přihlásit na konzervatoř. Mamka našla termín talentových zkoušek a bylo to.

## Měl jste i nějaké jiné koníčky?

Měl jsem rád sport – hokej, kolečkové brusle, už odmala turistika v horách. Jsem hodně sportovně založený. Později přišla četba – ale to až tak kolem dvaceti let.

## Jak vzpomínáte na studium na konzervatoři? Jaké byly jeho silné a slabé stránky?

Mám krásné vzpomínky. Konzervatoř byla úžasná, pro mě to byla taková svobodná škola. Z Orlové – hornického města – jsem přišel do úplně jiného světa. Tím jsem se hodně posunul. Jsem totiž z dělnické rodiny, tatka byl

horník. A najednou jsem byl mezi umělci, mezi lidmi, kteří vidí svět úplně jinak. To mě bavilo. Moc rád vzpomínám na atmosféru konzervatoře, kde jsem poznal také herce, zpěváky... Učitelé byli přísní, ale věděli, jak motivovat. V první půlce studia hodně dětí odpadlo, protože zjistily, že nechtějí tančit. Nikdo nedržel děcka na konzervatoři, když nechtěla. Nechceš tančit, dobře, tak vydrž do čtvrtého ročníku a pak přejdi na jiný obor.

## Kolik dětí ve vaší třídě skončilo ve čtvrtém ročníku?

Jestli nás bylo na začátku patnáct, tak tehdy skončilo čtyři až pět dětí. Na konci studia nás bylo deset – tři kluci a sedm děvčat.

## Když jsem se bavil s některými absolventy konzervatoří, tak měli někdy i dost negativní vzpomínky. Mluvili třeba až o ponižování apod. To jste na ostravské konzervatoři nezažil?

Samozřejmě byly tam i drsné situace. Takhle – já osobně to nezažil. My kluci to máme trochu jednodušší. Kluky si chtějí na konzervatoři udržet. Je pravda, že někteří profesori podle mě až moc psychicky tlačili na některé děti. Problém byl, když si oblíbili studentku, která měla potenciál, a pak třeba na ni zbytečně tlačili, aby ještě víc makala. Holky byly někdy frustrované a zbytečně pod tlakem. Všeobecně ale v Ostravě panovala dobrá atmosféra. Osobně mám Ivana Hurycha rád a myslím, že byl dobrým vedoucím tanečního oboru na konzervatoři. Samozřejmě každý má své mouchy.

## Když se ohlédnete za studiem na konzervatoři – byly nějaké rozdíly mezi vašimi očekáváními při vstupu na konzervatoř a pak skutečným průběhem studia?

Šel jsem na konzervatoř s tím, že se tam bude hodně makat. V tom realita mým očekáváním odpovídala. Čekal jsem ale také, že se bude mnohem více vystupovat před diváky. A v tom jsem byl trochu zklamaný. Ale už během studia na konzervatoři jsem vystupoval na představeních s electric boogie. Diváci a potlesk – to je pro mě největší motor.

## Když se na studium podíváte skrze následnou taneční kariéru, chybělo během studia něco podstatného?

Pantomima, herectví. Myslím, že tyto dovednosti jsou na konzervatoři hodně podceňované. Měli jsme klasiku, modernu, lidový tanec – toho všeho bylo akorát. Ale chybělo herectví, což se pak projevilo při práci v divadle, když člověk stál na jevišti. Myslím, že na konzervatoři by měla být každý den hodinka herectví, kde by se učilo, jak pracovat s výrazem.



### Nebyl tedy problém s nedostatkem praxe?

Já měl zajímavou zkušenost už jako malý, když jsme tančili v divadle vojáčky v *Louiskáčkovi*. Ale ne každý měl takovou příležitost. Většina studentů později už takovou šanci neměla. Teď spolupráce mezi ostravskou konzervatoří a divadlem vůbec nefunguje. Když jsem začínal studovat na konzervatoři, holky ještě chodily vypomáhat do *Labutího jezera*. Později tahle praxe skončila, což je hrozná škoda. Většina studentů z konzervatoře pak hostovala v Ostravě v muzikálech. Další možností praxe jsou už jen školní představení, která se konají tak dvakrát ročně (baletní koncert a absolventské představení). Podle mě ale tím student zkušenosti nezíská, protože to nejsou plnohodnotná představení, ale programy sestavené z variací, kde tanečník ukáže své „naučené obličej“.

### Jste z hornické rodiny. Pro vás to byl střet dvou sociálních světů. Jak vás vnímal hornický svět v Orlové, když jste se do něj vracel jako – řekněme – baleták?

Myslím, že dobře. V celé mojí rodině byli horníci. Byl to takový drsný svět a já si v něm připadal trochu jako ve filmu *Billy Elliot*. Jsem takový bílý kůň rodiny a rodiče to berou a jsou rádi. Dokonce díky mně začali také poznávat jiný svět. Tatka, mamka, strejda začali jezdit do Ostravy na má představení. Oni do té doby nikdy v divadle nebyli. Nakonec se z nich stali moji největší fanoušci.

### A co kamarádi z Orlové?

Kamarádi mě brali. Já byl ve společnosti vždycky komediant, bavič. Nikdo se mi neposmíval. Naopak, třeba chtěli, abych jim na ulici něco zatančil. A dokonce ti kluci-kamarádi už dnes mají děti a chtějí je dávat buď do taneční školy, nebo abych je já učil. Nikdy jsem neměl problém, že jsem tanečník.

### Musel jste se během studia na konzervatoři něčeho vzdát?

Musel jsem se vzdát kontaktu s přáteli v Orlové. Musel jsem se vzdát tanečního klubu, kde jsem v Orlové začínal. Musel jsem se vzdát toho klukovství – že už nebudu dál bezstarostně lítat po venku. Na to vůbec nebyl čas. A samozřejmě jsem se musel vzdát sportu – hokeje, fotbalu. Všechno šlo stranou. Teď je to jiné. Mám pořád hodně práce, ale už si čas umím zorganizovat a vyhradit si jej jenom na sebe a na odpočinek. Ale když mi bylo dvanáct, ještě jsem s časem takto pracovat neuměl. Možná jsem se tak vzdal některých věcí zbytečně.

### Měl jste už ve škole možnost být kreativní, dělat choreografie?

Už na škole jsem dostal prostor a mohl jsem ukazovat to své electric boogie a vymýšlet choreografie.

### Přejdu k období po taneční konzervatoři. Jaký byl vstup do divadelní praxe, jak jste jej prožíval?

Byl jsem nervózní. Měl jsem štěstí, že polovinu souboru jsem znal. Byli tam i kamarádi z konzervatoře. Tehdy tam bylo ještě hodně Čechů, což se pak dost změnilo. Těšil jsem se na tu práci, ale nevěděl jsem, co od ní očekávat. Během dvou, tří měsíců jsem se ale do divadelního režimu dostal. Práce v divadle mě hodně bavila a do života jsem si z ní odnesl spoustu zkušeností.

### Bylo něco, co jste v těch prvních měsících musel dohánět?

Orientaci na jevišti, jak to funguje v zákulisí, jak udělat rychle převleky. Musel jsem se naučit okamžitě reagovat. Když přijel choreograf, musel jsem se naučit rychle „chytat“ jeho instrukce. To nebylo jako na škole, kde se všechno dělalo hezky pomalu. Když přijde choreograf, musí být tanečník pohotový a ukázat i něco ze sebe, být kreativní. V divadle nestačí zopakovat pohyb po choreografovi, ale člověk musí ze sebe dostat něco navíc – jak herecky, tak tanečně. Bylo to tvrdší, rychlejší a zajímavější. První představení, které jsem dělal v Ostravě, stavěl Philippe Talard. Byl to zvláštní projekt, do kterého byli zapojeni tanečníci, herci, zpěváci a také vězni z nedalekých Heřmanic. Choreograf nám ukázal pár kroků, ale jinak to bylo o improvizaci. Měl jsem tam i sólo, kde jsem tančil electric boogie.

### Tančil jste v divadle i klasiku?

Dělal jsem všechno. V klasice jsem se cítil dobře, i když jsem byl spíš na charakterní role. Tančil jsem ve sboru a snažil se být hlavně spolehlivým partnerem. Pro mě klasika má velkou sílu a mám k ní velký respekt.

### Co považujete za vrchol své kariéry tanečníka baletního souboru?

Za vrchol považuji představení *Škrtiče*, které v Ostravě dělala Nataša Novotná. Tančil jsem s Filipem Staňkem a do inscenace byli zapojeni i herci. Práce s Natašou byla úžasná; ona je člověk z jiného světa. Tančil jsem i jiné krásné role – třeba v klasice různé charakterní postavy. Ale *Škrtič* je pro mě na prvním místě už tím, že role mi byla stavěna na tělo.

### Bylo takových rolí, které byly stavěny přímo na vás, více?

Ano, třeba v inscenaci *Padající andělé* od Philippa Talarda. A pak v baletu *Chaplin* jsem měl sólo, kde jsem mohl tančit, co jsem chtěl.

### Paralelně s kariérou v baletu jste se věnoval electric boogie. Jak jste na to nacházel čas?

Po večerech. Pokud nebylo večer představení, tak poté, co v divadle skončila zkouška, jsem se na sále věnoval

nácviku svého vystoupení. A to pak piloval po víkendech a obětoval mu veškerý svůj volný čas.

### **V divadle jste tedy dostal prostor a měl jste k tomu od vedení souboru pochopení?**

Ano, vyšli mi vstříc. Divadlo mi umožnilo, abych na jeho sále trénoval to svoje. Nic po mně nechtěli – žádné peníze. Toho si opravdu hodně vážím. Mohl jsem i v neděli přijít a zatrénovat si.

### **Zažil jste během taneční kariéry v baletu i nějaké propady, zranění...?**

Já jsem se zranění vyhnul. Ale u mých kolegů jich bylo hodně a někteří v mém okolí kvůli zranění ukončili kariéru. Bylo to běžné.

### **Uvažoval jste, že to může postihnout i vás? Měl jste třeba nějaké komerční pojištění?**

Myslel jsem na to. Mě by to ani nenapadlo, ale když jsem viděl své kolegy, že stačí jedna blbá pirueta a je z toho velký problém, tak jsem se pojistil. Někaké úrazové pojištění mám už asi od roku 2013, ale jinak se o to vlastně moc nezajímám – věnuji se svému umění, a to ostatní trochu vypouštím z hlavy.

### **Jak to bylo u kolegů v souboru časté, že měli takovéto pojištění?**

Hodně lidí to podceňuje. Více než polovina souboru pojištění neřeší. Tanečníci často vedou svou kariéru „ze dne na den“, což je samozřejmě nebezpečné. Člověk neví, co se může stát. A zdaleka to nemusí být jen při tanci.

### **Řekl vám někdo ve škole nebo pak v souboru o rizicích profese a o možnostech, jak je minimalizovat? Bavili jste se o možnostech profesního uplatnění?**

O rizicích profese se podle mě mluví málo. Ve škole nám o tom nikdo nic neřekl. Bylo by dobré, kdyby se na škole věnovali i psychologii a osobním otázkám. Něco takového by mohlo být na konzervatoři jednou týdně. Probíralo by se tam, jak si představujete svou práci v budoucnu, jak je to se zdravotními riziky, jaké jsou možnosti dále se vzdělávat. Aspoň když Lenka Dřimalová vyučovala na konzervatoři dějiny tance, říkala nám, kde se co děje, kde jsou jaké konkurzy... Předávání takových informací by mělo být odpovědností školy. Chtělo by to takto víc motivovat děti, protože ty si jinak řeknou: vždyť oni nás stejně nikde nevezmou. Nás maximálně poslali na *Burzu mladých tanečnicků*, která probíhala v Praze, a na pár konkurzů, ale tím to zhaslo.

V divadle spoléhají na to, že člověk je dospělý a sám si informace zjistí. Jednou pozvala Lenka Dřimalová do divadla odborníka na pojištění a možná si teprve tehdy hodně lidí uvědomilo, že je opravdu zapotřebí.

### **Dotkl se někdo během studia na konzervatoři tématu potaneční perspektivy?**

Ne, vůbec. Ze strany školy v tomto žádná iniciativa nebyla.

### **Kdy vy sám jste začal uvažovat o možných perspektivách po taneční kariéře?**

Já byl typický případ tanečníka, který si to vůbec nechce připouštět. Člověk záměrně to téma odkládá, nechce ho řešit. Žije představou, že bude tančit do konce života. Teď už mi je třiatřicet a už jsem o tom začal uvažovat. Už mi to není jedno jako ve dvaceti. Kolikrát o tom uvažuji denně a hledám si zadní vrátka.

### **Jak přistupovalo vedení souboru k tomu, že tanečník chce studovat a potřebuje k tomu volno?**

Myslím, že v Ostravě celkem dobře. Třeba Barbora Kaufmannová – sólistka v Ostravě – studovala při práci vysokou školu. Samozřejmě někdy to bylo těžké, když chtěla volno na školu v době, kdy v divadle probíhala nějaká důležitá zkouška. Ale dalo se to zvládnout. Současné vedení baletu v Ostravě je tomu podle mě velmi otevřené. Lenka Dřimalová moc dobře ví, že se tanečníci musí připravit na druhou kariéru, a bere tak na sebe tuto odpovědnost za tanečnický. Nechce tanečnický držet do 37 let a pak je vypustit s tím: Dělejte si, co chcete. Já se také setkával se vstřícností od vedení baletu, které mě pouštělo na vystoupení po různých televizních talentových soutěžích.

### **Jakou jste měl v divadle smlouvu?**

Já měl termínovanou smlouvu, většinou na rok.

### **Jak probíhal váš odchod z baletního souboru. Jak vypadala přípravná fáze na tento krok?**

Končila mi smlouva, a i když jsem dostal nabídku na smlouvu novou a v ostravském baletu jsem si nemohl na nic stěžovat, věděl jsem, že chci odejít. O plánované změně jsem mluvil otevřeně. Lenka Dřimalová mi tehdy řekla, že si to myslela, že se chci vydat jinou cestou. Hezky jsme se rozloučili, po dobrém.

### **S jakým předstihem jste oznámil, že chcete v baletním souboru skončit?**

Já to věděl poslední rok. Chtěl jsem odejít už dřív, ale neměl jsem odvahu vstoupit na „volnou nohu“. Jsem ten typ, který má rád nějakou jistotu, a tu jsem tenkrát neměl. Potřeboval jsem vědět, že až odejdu z divadla, budu mít práci. Takže jsem si musel nejdříve vytvořit zázemí, jistotu, že budu mít dost práce. Teprve pak jsem odešel. Potřeboval jsem si ověřit, že taneční školy, kde působím, budou se mnou chtít nadále spolupracovat a že budu mít dost vlastních tanečních vystoupení. K rozhodnutí odejít jsem dozrál, když jsem měl jistotu, že finančně tu změnu utáhnu. A také jsem se potřeboval ujistit, že budu v tom novém režimu spokojený.

Po odchodu z divadla to pak bylo takové „nahoru a dolů“. V divadle funguje člověk jako v rodině; v něčem to připomíná studentský život. Tanečníci jsou pořád pohromadě, někdy spolu i bydlí. Je to fajn, ale je to trochu bublina, i když krásná. A když z ní člověk vystoupí, tak teprve pozná pravou realitu a začne skutečně žít.

### **Měl jste tehdy kamarády mimo baletní svět?**

Měl, nejen z oblasti umění. Třeba jsem se začal vracet k dávším kamarádům, na něž jsem při studiu konzervatoře neměl čas. Pro mě přátelé mimo balet znamenali uvolnění, jiná témata. Když se totiž baletáci sejdou ve volném čase, tak stejně spolu řeší to samé a mluví o práci. Při tom si člověk ani neodpočine.

### **Ještě se vrátím k vaší práci v baletním souboru. Jak se proměňoval poměr vaší práce pro balet a vaše soukromé aktivity v electric boogie? Jak důležitou roli ta postupná proměna hrála ve vašich příjmech?**

Soukromé tancování narůstalo pomaličku. Už při škole jsem začal jezdit na různé televizní talentové soutěže. S kamarádem jsem byl v roce 2010 v televizním pořadu *Talentománie*. Tenkrát jsme se dostali do finále, což vzbudilo o nás zájem. Hodně jsme pak jezdili po republice, vystupovali na různých večírcích, na plesech. Tehdy jsem ještě moc neuměl provozovat tu naši živnost. Ale nějak jsme to ustáli. Pak jsem nastoupil do divadla a práci v electric boogie jsem musel utlumit a hodně nabídek i odmítnout. Ale mně to nevadilo, divadlo mě hodně bavilo. Po době útlumu jsem se začal k electric boogie zase vracet. Někdy to bylo tak, že po představení v divadle jsem jel ještě třeba o půlnoci vystupovat. A hodně jsem s electric boogie trávil víkendy. Pak už z toho byla skoro rutina. Někdy to bylo obrácené: přijel jsem z vystoupení přímo do divadla ještě v masce a teprve v divadle jsem se odmaskoval a začal se líčit na divadelní představení. Byl to takový dvojitý život. Do toho jsem ještě začal učit. Pak jsem s kamarádem vystupoval v televizním pořadu *Rytmix* na kanálu ČT Děčko a učil tam děti tancovat. To už bylo hodně náročné, protože byly třeba dva nebo tři natáčecí dny a bylo těžké je skloubit se zkouškami v divadle. A to už mi začalo vadit, protože jsem byl permanentně v takovém malém stresu. Vlastně jsem týden co týden řešil v divadle volno na své aktivity – ať už placené, nebo neplacené. Řešil jsem záskoky za sebe, což mi bylo hloupé vůči vedení i vůči kolegům. V divadle mi vycházeli opravdu hodně vstříc a myslím, že v jiném divadle bych se asi s takovým přístupem nesetkal.

Co se týká mých příjmů ze soukromé činnosti, tak ty se postupně zvyšovaly. Ze začátku jsme měli hrozně moc vystoupení za pár kaček, protože jsme ještě neznali svou cenu a nedokázali jsme si říct o více peněz. Teprve časem jsme poznávali jiné umělce a zjistili jsme, že třeba berou třikrát víc za podobnou kvalitu. Také jsme zjišťovali u různých agentur, kolik si kdo bere za vystoupení. Až v posledních letech jsem se naučil najít takový zlatý střed. Protože nemám manažera, musel

jsem se naučit jednat o ceně, vystavovat faktury. Do dneška to ale úplně neumím. Jsem umělec, ne obchodní typ. Bylo by skvělé, kdybych měl manažera, kterému bych důvěřoval. Když domlouvám vystoupení, nejdu jenom po ceně, ale chci, aby byli klienti spokojení. Proto se třeba snažím nabídnout ke svému vystoupení i nějaké workshopy. Prostě se to snažím dělat srdcem a nejt jen po penězích. To je to nejhorší, co může člověk udělat. Pak k tomu ztratí lásku a je to už jen kšeft.

### **Spolupracujete tedy s kolegy?**

Někdy tančím sám, jindy s kolegy, kterého jsem poznal na konzervatoři. On se studiem na konzervatoři skončil už ve čtvrtém ročníku. Nikdy nebyl zaměřený vyloženě na balet. Spolupracujeme už sedmnáct let.

### **Ovlivňovala baletní kariéra nějak i váš soukromý život? Musel jste v něm dělat kompromisy?**

Určitě. Bylo těžké najít si stálý vztah, pokud člověk nechovil vyloženě s baletkou. Partnerské vztahy se často utvářejí v rámci baletního souboru. Pro mě bylo těžké najít si partnerku mimo divadlo. Prostředí baletu ženy fascinuje, líbí se jim, ale také na něj mohou žárlit, protože nechápou, že v baletu jsou holky a kluci spolu pořád v kontaktu. Také jim vadí, že tanečníci pořád nemají čas.

Většina lidí pracuje od pondělí do pátku a pak mají volno a jedou třeba na výlet. Ale tak já to neměl. O víkendu jsem trénoval. Člověk musí být někdy i sobec, a tak bylo hrozně těžké spojit normální život s životem divadelním. Je těžké vysvětlit partnerce, která nepracuje v divadle, že zkoušky probíhají i večer. Většinu rodinných oslav a výletů jsem proto musel rušit, a tak v minulosti řada mých vztahů skončila rychle – během dvou, tří měsíců.

Moje současná přítelkyně, s níž jsem dva roky, ale není z divadla, dělá make-upy. S ní si opravdu odpočinu a nemusím v soukromí pořád řešit umění a tanec.

### **Když jste pracoval v divadle, byl jste členem nějaké profesní organizace nebo odborů?**

Nebyl. Až postupem času přicházím na to, že byla možná škoda zavírat před problémy oči a neříkat svůj názor. Když mi bylo dvacet, pětadvacet, tak jsem do věcí kolem taneční profese ani nechtěl vidět. Chtěl jsem hlavně žít tu svou pohádku, svůj taneční sen. Třeba politika mě ve dvaceti letech taky nezajímala a teď už si o ní čtu a utvářím si vlastní názor.

### **Co dalšího se u vás změnilo – když vám bylo dvacet a nyní, kdy je vám třiatřicet?**

Změnil jsem přístup k lidem. Dřív jsem všechno bral dost povrchně. Třeba vztahy jsem dřív tolik neřešil a bral jsem je lehkovážně. Teď se snažím mnohem více navštěvovat rodinu, chci se více věnovat svým přátelům. Také si víc všímám životosprávy. Snažím se více starat o sebe a své tělo. To mě dříve tolik nezajímalo. Chci si prodloužit taneční život, a tak se zajímám o různé věci – doplňky stravy, chodím do

fitka, na strečink, snažím se dlouho spát. Čtu takové ty trochu filozofické a vzdělávací knížky, jak se stát lepším člověkem. Musím se posunout.

### **Máte dojem, že se to projevuje i v tom, jak tančíte?**

Určitě. Snažím se být víc empatický. Dřív jsem přišel na pódium a chtěl jsem udělat show s představou: všichni se do mě zblázněte. Teď to беру tak, že chci jít víc do lidí, aby se na mě dokázali napojit. Aby pochopili, co chci vystoupením říct. Více respektuju diváky.

### **Skočím zase do fáze, kdy jste šel na „volnou nohu“. Co pro vás bylo nejtěžší?**

Úplně nejtěžší pro mě bylo nastavit si řád, režim, být sám sobě šéfem. První rok jsem nebyl na sebe dost přísný a dokázal jsem hodně času prokrastinovat. Celé dopoledne jsem třeba nic nedělal. Byl jsem totiž zvyklý z divadla, že úkoly dostávám. Byl tam řád. Věděl jsem, kdy začíná trénink, kdy zkouška. A to jsem si teď musel nastavit sám, což bylo úplně to nejtěžší. Do dneška s tím trochu bojuju. Ráno jdu na trénink, pak do kavárny, kde vyřídím maily...

### **Jak vlastně vypadá váš trénink?**

Nejdřív si vyberu styl, kterému se na tréninku budu věnovat. Třeba si vyberu contemporary a jenom improvizuju na hudbu a vymyslím nové pohyby. Někdy tančím street dance, jindy si udělám klasický baletní trénink, zatočím si piruety a tak.

### **Jak se vám při tréninku daří motivovat, když si ho vedete sám?**

Já to tak měl vždycky. Mě to tak paradoxně baví nejvíc. Nestydím se před sebou.

### **Co vám dala zkušenost z divadla pro vaši současnou kariéru nezávislého tanečníka?**

Především zkušenosti z práce na jevišti. Umění pracovat s lidmi v kolektivu a komunikovat s nimi. A pak hlavně, že bez detailně rozvržené práce to prostě nejde.

### **Jak vypadal tento zlom ve vaší kariéře po finanční stránce? Dělal jste si na období změny nějaký finanční polštář?**

Měl jsem nějaké rezervy. Něco jsem si odkládal, ale s divadelním platem to nebylo úplně lehké. Pak to šlo s penězi docela nahoru, když jsme po naší účasti ve finále německého televizního *Talentu* jezdili rok a půl po Německu. Němci platí úplně jinak než Češi. Po odchodu z divadla jsem si musel sám odvádět sociální a zdravotní pojištění, což byla také úplně nová zkušenost.

### **Pomáhal vám v tom někdo?**

Byl to pokus–omyl. Co se týká zřízení živnosti, vše jsem si pozjišťoval a zařídil sám. Ale co se týká pojištění, zaslavil

mě do problematiky bývalý člen ostravského baletu Filip Skála. A pak mi hodně pomohlo, když Nataša Novotná udělala tady v Ostravě v divadelním klubu diskusi, kde jsem se dozvěděl spoustu dalších užitečných věcí. Ta debata s Natašou mi otevřela oči a ukázala mi, jak vypadá realita práce na volné noze.

### **Jak se tedy odvíjela vaše kariéra nezávislého tanečníka?**

Důležitou roli v ní hrály ty televizní talentové soutěže. Musel jsem také změnit svůj přístup k práci, protože jsem si uvědomil, že když hned nevyřídím nějaké maily, přijdu třeba o dvě vystoupení. Člověk musí pořád rychle reagovat a dávat do toho hodně energie. Mám vyzkoušené, že když je člověk aktivní, pořád něco řeší, tak chodí nabídka za nabídkou. Už před covidem jsem začal učit, což je moje srdcovka. Snažím se učit všechno, dokonce někdy i balet. Dnes, v roce 2022, učím na soukromých tanečních školách v Ostravě, Příboru, Frýdku-Místku, Havířově. Někde electric boogie, jinde contemporary.

### **Jak to vychází procentuálně – práce tanečníka versus práce pedagogická?**

Před covidem to bylo tak padesát na padesát, v současnosti je podíl pedagogické práce už tak sedmdesátiprocentní. Dřív jsem chtěl být tanečníkem na sto procent. Asi bych se stále uživil jenom tancováním, ale to by mě časem začalo nudit. Učení mě udržuje v kontaktu s lidmi a baví mě práce s dětmi.

### **Máte mezi dětmi nějaké talenty?**

Mám, a to mě právě motivuje. Dříve jsem měl holčičku, která vyhrála mistrovství republiky v electric boogie. Teď učím šikovného kluka. A taky jsem si při tom uvědomil, že až jednou přestanu tančit, učení mě bude naplňovat. Do budoucna bych si chtěl otevřít i vlastní taneční školu, protože to přejíždění mezi městy a školami je únavné. Musel bych si ale najít člověka, který se bude starat o papírování.

### **A co spolupráce s ostravskou konzervatoří?**

Nad tím jsem také uvažoval. Možná bych jim mohl nabídnout hodinu streetu týdně. Ten tam ostatně v jednu dobu už byl. Učil ho Pavel Kapoun z Brna – bylo to tehdy pro nás oživení. Naivně jsem čekal na nějakou nabídku od konzervatoře, ale asi je potřeba se sám připomenout.

### **Kolik máte měsíčně vystoupení?**

Je to různé. Jsou měsíce, kdy se toho moc neděje (to je duben a květen a slabší je pak i červenec a srpen, kdy ale jezdím hodně po různých letních školách a soustředěních). Nejlepší sezona je od listopadu do března, kdy mám asi tak osm vystoupení měsíčně.

## **Jaký je podíl vystoupení, kdy vás někdo osloví a kdy naopak dostanete práci tak, že jste někoho aktivně oslovil vy?**

Snažili jsme se oslovovat různé firmy a společnosti, posílat nabídky, ale to moc nefungovalo. Spíš se ozývají oni nám. Často je to takový kruh, že nás někdo vidí vystupovat a pak nás osloví. Máme také webovky; platíme si na Googlu, aby se zobrazovaly na prvních pozicích. Takže hodně se nám ozývají právě přes webové stránky a poslední dobou i přes Facebook.

## **Jaký je poměr vašich vystoupení v České republice a v zahraničí?**

Zahraníčí se ozve občas. Německo po tom intenzivním roce a půl už vyšumělo. Před covidem jsme měli pár vystoupení v Polsku, ale jinak převládá Česko. Nejvíce vystupujeme v Ostravě a okolí (hlavně v Opavě, Olomouci, pak i na jihu v okolí Brna).

Na Ostravsku máme nasbírané kontakty. Je tady plno lidí, kteří mě znají, třeba skrze děti, které učím. V Praze je obrovská konkurence, ale jezdíme i tam. Nejméně jezdíme do západních Čech (Plzeň a okolí). Nejčastěji vystupujeme na plesech, různých firemních večírcích, festivalech, veletrzích, ale někdy také na svatbách a narozeninových oslavách. Ale nejvíce mě baví vystoupení, která jsou připravená, kde je pódium, světla a kde sedí diváci. To mě zase vrací k divadlu. Nejhorší je, když tančíte jenom jako nějaká kulisa, kdy tam lidé jedí a tak. Mám rád, když lidé sedí a dívají se, a když vaše vystoupení odmění potleskem.

## **Stává se, že právě kvůli prostředí nabídku odmítnete?**

Není to časté, ale stává se to. Snažíme se brát hodně nabídek, ale když s nabídkou nesouzníme, řekneme jim, že se do jejich programu nehodíme, a dáme jim kontakt na někoho jiného.

## **Jaká je vlastně konkurence v tom vašem stylu?**

Na Ostravsku žádná. Nikdo tady nedělá něco podobného. Jsou tu tanečníci, kteří dělají klasický hip hop. Vlastně v celém Česku v tom našem stylu skoro žádná konkurence není.

## **Jak vypadá vaše vystoupení?**

Většinou máme v programu dvě taneční čísla – buď jsme klauni, nebo roboti. Plus ještě děláme animaci s publikem, že vytáhneme diváky a učíme je různé tanečky à la Elvis Presley, Michael Jackson a tak. Takže se snažíme nabídnout i něco jiného než klasické hiphopové skupiny, které přijdou, zatančí pětiminutové číslo a odejdou. Děláme také vystoupení „na klíč“. Za dva týdny až měsíc jsme schopni něco nového vytvořit.

## **Jaké jsou vaše největší úspěchy ve stylu electric boogie?**

Vyhrál jsem asi pětkrát nebo šestkrát mistrovství republiky v electric boogie, s kolegou v páru jsme to vyhráli asi

čtyřikrát nebo pětkrát. Potom jsem byl v Německu vicemistr světa. Společně v duu jsme vyhráli mistrovství Evropy v Dánsku, v sólu jsem tam skončil, myslím, třetí. Z dalších úspěchů to bylo finále televizní soutěže *Československo má talent*, potom jsme byli ve finále německého televizního *Talentu* a v roce 2019 jsme skončili v semifinále polského *Talentu*. To jsou naše komerční úspěchy. Teď už ale po těch soutěžích nebažím.

## **Funguje v rámci komunity, co dělá electric boogie, nějaká spolupráce, komunikace?**

Ti lidé spolupracují a cestují do zahraničí. Většinou jezdí po nekomerčních soutěžích, kterým se říká battly. Tam se setkávají brejkaři, hiphopeři i ti, kteří dělají electric boogie, proti sobě. U nás to taky funguje. Zúčastnil jsem se řady battlů u nás i v zahraničí, měl jsem i nějaké úspěchy. Je to spíš ale taková srdcová záležitost.

## **Jste za ty battly placeni?**

Větší battly jsou placené, ty menší ne. Ale tanečníci moc neřeší, jestli vyhrají, nebo ne, ale jedou se hlavně pobavit. Je to jiné než na typických soutěžích.

## **Jaká jsou hodnotící kritéria v oficiálních soutěžích?**

Těžko se to hodnotí. Záleží na vkusu daného porotce. Co on dělá za styl, co on preferuje. To se ani nedá pořádně hodnotit. Ano, je vidět, když je někdo začátečník a ještě nemá techniku, výraz, neslyší dobře hudbu. Základními hodnotícími kritérii jsou fantazie tanečníka (jaké pohyby vytvoří v daném stylu), pak feeling – pocit, který z toho tance je (jak si to užívá) a hlavně muzikálnost. A pak samozřejmě také technika.

## **A jak je to v televizních talentových soutěžích? Před několika lety jednu z nich u nás vyhrál Kazachstánek právě s electric boogie.**

Řeknu to na rovinu, ty televizní talentové soutěže jsou o tom, koho chtějí daný rok nechat vyhrát. Není to čistá soutěž, ale je to reality show. Často je důležitý příběh soutěžícího. Porotci se snaží udělat hvězdu z někoho, kdo ještě ničeho nedocílil. A v té pozici jsme my už nebyli. Už jsme měli něco za sebou. Když jsme byli v *Talentu* v Polsku, tak jsme to už vůbec nebrali jako soutěž, ale jako možnost své propagace. Pro mě je účast v soutěži hlavně motivací, protože před takovým vystoupením člověk neuvěřitelně dře a jeho forma jde nahoru.

## **Jak vidíte svou profesní budoucnost?**

Určitě chci učit a jednou – až k tomu mentálně dozraje – si otevřít vlastní taneční školu. Teď ale chci ještě aktivně tančovat. Ale jinak tomu nechávám otevřený prostor. Člověk neví, co přijde. Koukám se i po nějakých nových možnostech. Třeba by mě bavilo vytvořit nějaký miniprojekt, kde bych propojil tanečníky z různých tanečních stylů, jako je

latina, balet, popový tanec, street dance. Zajímalo by mě, jak by to mezi nimi fungovalo. Také mě láká propojení s novým cirkusem, kde bych uplatnil svůj taneční styl. Třeba v roce 2015 jsem byl v Amsterdamu na castingu do Cirque du Soleil. Šlo o nějaké představení o Michaelu Jacksonovi. Casting trval asi osm hodin. Začínalo nás 120 a skončilo nás 20, čímž jsem se dostal do jejich úzkého výběru. Pak se nic nedělo a po dvou letech se ozvali, jestli bych nechtěl do jejich souboru. Ale já byl zrovna v situaci, kdy jsem měl v Německu podepsanou smlouvu na účinkování v televizním *Talentu*. Zároveň jsem tehdy ještě pracoval v divadle. Takže jsem odmítl. Ale budu hledat další příležitosti. Baví mě zkoušet pořád něco nového.

### A co české soubory nového cirkusu?

Stále intenzivněji spolupracuju s Cirkusem trochu jinak – tady v Ostravě; stojí za ním Václav Pokorný. Uvažuji, že bych zkusil jít na konkurz do nějakého projektu Cirku La Putyka. Divadlo mě pořád láká.

### Jaké zajímavé cesty k druhým kariérám jste viděli u svých bývalých kolegů?

Třeba můj kolega Filip Staněk odešel na „volnou nohu“ a tančí teď v Praze. Kolega Jan Krejčíř rok plánoval odchod z divadla a při tom si dělal řidičák na tramvaj. Divadlo mu vycházelo vstřícně a dnes opravdu řídí tramvaj.

### Je v Ostravě a na Ostravsku dost příležitostí užít se komerčním tancem, nebo jste spíš výjimka?

Vím o několika málo příkladech. Ale asi nikdo se neživí jenom komerčním tancováním. Většinou je to tak, že lidé mají nějakou normální práci, která s tancem nesouvisí, nebo aspoň učí a k tomu si přivydělávají tancováním. Ale znám třeba holky, které dělají pole dance a vydělávají si tím.

### Chcete zůstat v Ostravě, nebo byste uvažoval i o odchodu do nějakého většího centra s více příležitostmi – třeba do Prahy?

Já jsem ostravský patriot. Ale kdyby přišla zajímavá nabídka, tak bych třeba tu Prahu risknul. V Praze to opravdu žije, tam je každý den co dělat.

### V roce 2020 vstoupil do našich životů covid a s ním spojené restriktce. Jak se to dotklo vás?

Měl jsem zrovna slušně rozjetou sezonu a domluveno spoustu vystoupení na plesech a dalších akcích. Do toho jsem učil v tanečních školách. S příchodem covidu se to všechno zastavilo a pro mě začala doba temna. Ze začátku jsem byl vystrašený. Nebral jsem to ale tak, že budu jen odpočívat, a hledal jsem nějakou práci. Konečně jsem začal pořádně makat a měsíc a půl jsem pracoval v lékárenském velkoskladu, kde jsem vykládal a nakládal zboží, plnil palety. Zkoušel jsem také rozvážet jídlo, ale taková práce mě nebaví. Potřeboval jsem pracovat v kolektivu. Ve skladu byly ranní

a odpolední směny, takže jsem se musel naučit vstávat ve čtyři ráno. Byla to dobrá zkušenost a jsem rád, že jsem si to zkusil a zjistil, že se o sebe dokážu postarat. Zároveň jsem si díky tomu uvědomil, že tanec a učení mám opravdu rád. Protože před covidem jsem měl práce už opravdu příliš a začínal jsem být takový vyhořelý. Kvůli covidu jsem si tak k tanci zase našel novou lásku.

Později začal stát vyplácet kompenzační bonusy. V červnu 2020 se začalo rozvolňovat a já se vrátil k učení. V létě jsem jezdil na taneční soustředění, v září jsme spustili sezonu a vše se vracelo do starých kolejí. V říjnu se zase všechno na půl roku zavřelo. V tanečních školách ale pokračovala výuka online. Dokonce i taneční soutěže se pořádaly online. V prosinci 2020 se konalo online mistrovství republiky v electric boogie, na němž porota hodnotila taneční videa. Podařilo se mi zvítězit.

### Co se pro vás změnilo během covidu, jak se odvíjí vaše kariéra na konci roku 2022?

Teď mám té práce asi úplně nejvíc za celou dosavadní kariéru. Veřejných vystoupení je sice podobně jako před covidem, ale mám mnohem víc učení v tanečních školách a na workshopech.

### Je vám třiatřicet. Pociťujete vzhledem k věku nějaké limity při tancování?

Já byl typ tanečníka, který neměl se zdravím problémy. Ale přiznám, že poslední rok, dva už to začíná. Kolena se ozývají, někdy bolí bedra. Když mám večer náročné vystoupení, tak druhý den ráno chvilku trvá, než se rozhybu a vůbec dojdu do kuchyně. Je to náročnější nejen fyzicky, ale i mentálně. Dříve přicházela hlava s novými podněty mnohem rychleji. Teď si musím při tvorbě dát víc záležet a přemýšlet, abych rozbil své pohybové stereotypy, neopakoval se. Někdy musím vypnout a dát si pauzu.

### Mění to váš přístup k regeneraci?

Snažím se více spát. Vím, že bych měl chodit na masáže a do sauny, ale moc se k tomu nedokopu. Víc se věnuje strečinku. Už to nepodceňuju tak jako dříve.

### Posunula vás v kariéře zkušenost s covidem?

Naučil jsem se více s technologiemi, počítačem. Při výuce jsem se musel naučit lépe vysvětlit techniku tanečního kroku. Ale hlavně mě to posunulo v tom, že mě tanec baví ještě více než před covidem. Je to zvláštní, ale před covidem jsem se z přemíry práce obával vyhoření a dnes, kdy mám práce ještě více, tak vůbec nepociťuju mentální únavu. Naopak. Vlastně si to užívám.

*Rozhovor vedl Roman Vašek. Pořízen v Ostravě 24. 11. 2019. Autorizován 18. 10. 2022.*

# Martin Žák – Od tanečníka k realitnímu makléři

Martin Žák se narodil v roce 1970 v Brně, kde také vystudoval taneční konzervatoř. Hlavní část své taneční kariéry prožil v baletním souboru Národního divadla Brno (1988–2006), kde byl od roku 1993 sólistou. V letech 1994–1998 byl členem baletu Landestheater Linz v Rakousku. Za hlavní role v inscenacích Úplné zatmění a Ivan Hrozný získal užší nominace na Ceny Thálie. Od roku 2003 pracoval jako finanční poradce u Českomoravské stavební spořitelny; po ukončení taneční kariéry se zaměřil na práci v realitách. Jako realitní makléř působil ve firmách Královna realit a Remax; vlastní realitní kancelář budoval jako franšizu realitní kanceláře Century 21. V současnosti pracuje jako nezávislý realitní makléř.

## Jak jste se dostal ke studiu tance?

Když mi bylo deset let, přišla do hodiny tělocviku paní Šafaříková z brněnské taneční konzervatoře podívat se, jak jsme ohební. Když viděla moje nártý, řekla, že musím dělat balet. Vůbec jsem nevěděl, do čeho jdu. Udělal jsem přijímačky na konzervatoř, a tak začala moje taneční kariéra.

## Co vás bavilo v době, než jste šel na konzervatoř?

### O čem jste snil?

Bavilo mě kde co, ale o své budoucnosti jsem neměl žádnou představu. Chodil jsem na fotbal, ale nebyl jsem vyloženě upnutý na konkrétní sport.

## Jak se dívali rodiče na to, že půjdete na konzervatoř?

Já měl jenom maminku a ta mě podporovala. Také ale netušila, co studium na taneční konzervatoři obnáší.

## Jak probíhal vstup na konzervatoř. Jaký to byl střet s realitou?

Bral jsem to tak, jak to je. Stoupl jsem si k tyči a od začátku mě to bavilo, protože jsem asi pro to nějaké dispozice a předpoklady měl.

## Kolik kluků přijali do vašeho ročníku?

Kupodivu nás bylo víc kluků než holek. Maturovalo osm kluků a čtyři holky.

## Byly během osmiletého studia na taneční konzervatoři nějaké krizové chvíle nebo momenty, které jste musel překonávat?

Žádný krizový moment si nevybavuju. Neměl jsem žádné problémy po psychické nebo fyzické stránce.

## Vnímali jste nějaké krize u svých spolužáků?

Tenkrát se to tak neprobíralo. Holky třeba odešly kvůli nějakým handicapům, někteří kluci odešli, protože měli obavy z tanečního povolání, a tak se raději vrátili na základku.

## Bylo něco, čeho jste se musel při studiu konzervatoře vzdát?

To ani ne. Spíš nám paní profesorka zakazovala různé zimní sporty, jako bruslení a lyžování. Lyžovat jsem se tak naučil až před pěti lety, když mi bylo pětadvacet a já vyrazil s dcerami na sjezdovku.

## Udržovali jste se spolužáky ze základní školy nějaké kontakty, nebo to muselo jít stranou?

Mým vstupem na konzervatoř se kontakty přestříhly. Nedávno mě snad po čtyřiceti letech oslovila spolužačka s pozvánkou na třídní sraz, ale já na něj nešel. Asi bych bývalé spolužáky ani nepoznal a neměl bych si s nimi o čem povídat. Možná je to škoda, ale žádné vztahy se základkou neudržuju.

## Přejdu k vašemu vstupu do divadla.

Dělal jsem konkurzy do Brna a do Národního divadla v Praze a nakonec jsem se rozhodl pro Brno, protože odpověď z Prahy, že mě přijali, přišla pozdě. To se psal rok 1988 a brněnský balet vedla ještě Olga Skálová.

## Jaký byl ten skok z doby studijní do divadelní praxe?

### V čem vás konzervatoř na praxi připravila a v čem nikoliv?

Na tu dobu byla brněnská taneční konzervatoř dobrá a po technické stránce mě připravila. Neměl jsem tak žádný velký problém po nástupu do divadla. Začínal jsem ve sboru, ale hned jsem dostával i menší sólové role. Sólistické ambice jsem samozřejmě měl a paní Skálová mě v nich podporovala.

V Brně jsem zůstal asi rok a pak jsem musel nastoupit na vojnu do Armádního uměleckého souboru (AUS) v Praze. Tam se mi stal úraz. Přímou při představení jsem špatně dopadl při skoku a škaredě si zlomil kotník. Byla to komplikovaná zlomenina a hodně to bolelo. Dva měsíce probíhala rehabilitace, a doktoři mi dokonce říkali, ať s baletem do budoucna moc nepočítám. S tím úrazem jsem skončil v AUSu a mohl jít do civilu. Vrátil jsem se do Brna do souboru, ale chvíli mi tam trvalo, než jsem úraz „rozchodil“.

## Pak jste odešel do Lince.

To bylo v roce 1994. Otevřely se hranice a mojí hlavní motivací bylo vydělat si nějaké peníze. V Linci byl menší soubor, nehrála se tam tolik klasika, i když se třeba uváděl *Louskáček*. Dostal jsem tam i pěkné příležitosti; zatančil jsem si třeba *Crassa* v baletu *Spartakus*. Působením v malém baletním souboru v Linci ale asi moje taneční kariéra trochu „uvadala“.

### **Pak jste se vrátil zpátky do Brna. Proč?**

Stýskalo se mi po brněnském divadle a po rodině. A pak se v Linci měnil umělecký šéf a vypadalo to, že to tam půjde více cestou tanečního divadla, což by mě moc nebalilo. Já měl rád spíš klasiku nebo neoklasiku.

### **Jaký byl návrat do Brna?**

Tenkrát už vedl baletní soubor Zdeněk Prokeš. Musel jsem udělat konkurz, a když mě na něm pan Prokeš viděl, tak říkal, že jsem ho překvapil a že to se mnou není zase tak hrozné. Začal jsem dostávat menší sólové role, ale sólistou jsem se stal až v roce 2000, když mi bylo třicet. Pak přišly ty nejdůležitější role, kdy mě Libor Vaculík obsadil do inscenací *Ivana Hrozného* a *Úplného zatmění*. Za obě jsem získal užší nominace na Cenu Thálie.

### **Byl jste jako tanečník členem nějaké oborové nebo odborové organizace?**

Ze začátku asi ano, ale nějak zvlášť jsem to nevnímal. Možná bych to srovnal s nějakou politickou angažovaností. Paní Skálová byla v komunistické straně, ale pro mě to nebylo důležité a vůbec to neodsuzuju.

### **Spíše mířím k možnostem prosazovat svůj názor v rámci divadla.**

Odbory stanovily, že zkoušet se bude od–do. Jenže když zkoušel Libor Vaculík a měl zrovna choreografickou slinu, chtěl zkoušet přesčas. Když jsem byl ještě sborista, tak jsem v takových případech někdy odešel ze zkoušky a on se na mě zlobil. Pak když jsem byl sólista, tak jsem to chápal jinak a uvědomil si, že když choreograf potřebuje práci dodělat, protože má slinu, tak tam prostě zůstanu. Na jednu stranu chápu odboráře, že mají svůj osobní život, na druhou stranu chápu i choreografa, když požaduje prodloužení zkoušky třeba o čtvrt hodiny. Jak říkám: ze začátku jsem nezůstával a připojoval se k odborům a později jsem přehodnotil svůj postoj, že udělám všechno pro to, aby umělecký výsledek byl co nejlepší.

### **Jak to bylo se smlouvami a finančním ohodnocením?**

Na smlouvy jsem neměl vůbec žádný vliv. Tanečníci měli vždycky málo peněz. Co se týká peněz, přivydělával jsem si od roku 2000 spoluprací s Wiener Strauss Orchestra. Naučil jsem se pár valčíků a pak s nimi jezdil do Vídně a následně do Japonska, Jižní Koreje nebo do Číny.

### **Jak se vám to dařilo skloubit s prací v divadelním souboru?**

V divadle mi vycházeli vstříc tak částečně. Zdeňku Prokešovi se to nejdříve nelíbilo, ale pak mi tu práci povolil. V divadle jsem si na ni bral neplacené volno.

### **Byly během taneční kariéry nějaké jiné krizové momenty, které jste musel překonávat?**

Myslím, že ne.

### **Kdo byli zásadní lidé, kteří vám pomáhali během taneční kariéry? Kdo nebo co bylo vašim hnacím motorem?**

Než začnu mluvit o jiných lidech, tak to hlavní je, mít to v sobě. Člověk musí mít touhu být nejlepší. Takže v první řadě bych jmenoval sebe. A poté to byl právě třeba Zdeněk Prokeš coby šéf, který mě asi doporučoval choreografům, a pak Libor Vaculík, který mě typově viděl ve svých inscenacích. Dal mi krásné role, které jsem naplno prožil, a byly asi nejdůležitější v mé kariéře.

### **Co vám balet dal a vzal?**

Asi mi nic nevzal. Jsem hrozně rád, že jsem kus svého aktivního života strávil jako tanečník. Mám z té doby spoustu přátel z divadla a moc rád na tu dobu vzpomínám. Třeba na Hanku Litterovou, s níž jsem asi nejvíce tančil. Nebo na Ivana Příkaského...

Když dnes, kdy působím částečně jako finanční poradce, ale hlavně jako realitní makléř, komukoliv řeknu (třeba na školeních nebo klientům), že jsem byl tanečník, vzbudí to pozornost. Někdy se o mé taneční kariéře dozvědí klienti, když si mě hledají na internetu. Pro klienty je tato minulost zajímavá. Akorát se diví, že mám o nějakých dvacet kilo víc a říkají, že na baletáka vůbec nevypadám. Ale takováto poznání jsou příjemná a pomáhají rozvíjet komunikaci. Třeba na školení, když jsme dotazováni, co jsme dělali dříve, tak všichni spí. Ale když řeknu, že jsem byl baleták, tak se všichni proberou.

A to hlavní, co mi balet dal: manželku. Jsem podruhé ženatý. S první ženou jsem byl deset let. Nebyla z branže, což byl možná problém. To, že je má současná žena Pavla tanečnice, je vlastně výhoda. Chápala profesi tanečníka baletu, že je člověk celý den ve stresu, bojuje s trémou a podobně. S mojí současnou ženou nás dala dohromady Věra Vágnerová, která nás obsadila do hlavních rolí v baletu *Sněhurka* (ačkoli já zrovna nebyl princovský typ). A jak jsme dělali partnerské věci, přeskočila jiskra. Máme dvě dcery, starší patnáctiletá studuje gympl, ale ta mladší už druhým rokem studuje v Brně na taneční konzervatoři. Vracíme se tak do starých let a prožíváme to s ní. Jejími pedagogy jsou moji bývalí kolegové.

### **Kariéru jste ukončil v roce 2006 ve 36 letech. Kdy jste o opuštění taneční profese začal vážně uvažovat?**

Zhruba v 32, 33 letech. Zkusil jsem vejšku, ale tam cesta nevedla. Šlo o distanční studium taneční pedagogiky na JAMU. Do školy jsem chodil zhruba jednou za dva týdny a do mých pracovních povinností v divadle to tak nijak nezasahovalo. Dokončil jsem ale jenom první semestr. Viděl jsem, jak moje spolužačky jsou našprtány a dostávají



samé jedničky, a mně to nešlo a dostával jsem trojky. Zároveň jsem si uvědomil, že učit děti v lidušce by mě ne bavilo. Také jsem si přiznal, že na choreografování nemám hlavu a že se v oboru asi udržet nemůžu. Když jsem se s tím svěřoval švagrovi, že u divadla asi nezůstanu a nevím, co dál, nasměroval mě na pobočku Lišky u ČMSS. V té době jsem přemýšlel, že bych se nechal i zaměstnat. Hodně mých bývalých kolegů šlo cestou zaměstnanec-kého poměru – někdo řídí tramvaj, jiný je policistou. Zaměstnanec-ký poměr má samozřejmě své výhody, pravidelný příjem, jistoty, ale zase člověk nemá moc vliv na svou odměnu a podobně. Já byl také v divadle zaměstnaný, ale zvykl jsem si na svobodu práce jako OSVČ. Přednosti pro mě převažují nad negativy. Člověk může ovlivňovat svůj příjem a flexibilně hospodařit se svým časem.

### **Co vás vedlo k úvahám o ukončení taneční kariéry?**

Jedním z důvodů bylo, že jsem zakládal rodinu; v té době se mi narodila první dcera. Ne, že bych musel skončit s tancováním, ale měl jsem už nějaké zdravotní problémy. Kotník mě pořád bolel a už by to bylo spíš trápení. Zranění ze začátku kariéry – zlomený kotník – se mi totiž postupně připomínalo. Postupem času kotník častěji natékal, bolely mě kolena i záda. Prostě tělo bylo opotřebované.

### **Jak jste se připravoval na odchod z divadla?**

V roce 2003 jsem si udělal živnost a začal pracovat jako finanční poradce a poradce na stavební spoření u Lišky v ČMSS. Souběžně jsem ale ještě tři roky dělal vrcholově balet. Začátky byly pekelné, protože časově zvládat dvě práce moc nešlo. V době, kdy jsem měl od baletu odpočívat, jsem šel do kanceláře, kde jsem měl nasmlouváno třeba pět klientů. V té době jsem ještě neuměl pořádně mluvit, protože do té doby mě živily hlavně nohy. Při těch prvních schůzkách jsem se potil, nevím až kde. Postupem času to ale začalo jít, až jsem dospěl k tomu, že mě to už užívá a mohu s baletem seknout. A když se narodila dcera, souběh dvou prací bych už vůbec nezvládl. Taky jsem si říkal, že pokud ten krok neudělám teď, později se mi bude dělat o to hůř.

Na konzervatoři nemáte matematiku jako na jiné střední škole a já byl najednou finančním poradcem, kde to bylo hlavně o počítání. Spoustu věcí jsem vůbec nevěděl. Musel jsem zabojovat, což chvílku trvalo.

### **Jak jste se vzdělával v těchto pro vás nových oblastech?**

Liška to měla udělané tak, že všechna školení byla zadarmo. I tak to bylo ze začátku těžké. Ale byl jsem v situaci, kdy jsem prostě musel zabezpečit rodinu.

### **Bylo naopak něco z taneční kariéry nebo ze studia na taneční konzervatoři, co jste v nové práci mohl využít?**

V divadle je člověk zvyklý „se ukazovat“, ale v té nové práci je to úplně o něčem jiném. V divadle se vyjadřujete hlavně tělem, ale když máte rozhovor s klientem, jsou důležité i jiné dovednosti...

### **Měl jste nějakou podporu, když jste se vydával na svou druhou kariéru? Třeba ze strany vedení divadla?**

V divadle nebyli moc rádi, že odcházím. Zůstala tam po mně řada rolí, které se musely přezkoušet. Já ale svůj odchod avizoval asi půl roku dopředu a řekl jsem jasné datum, kdy skončím, a všichni s tím počítali.

### **Když jste se připravoval na potaneční kariéru, dělal jste si nějaký finanční polštář?**

Z práce v českém baletu bych si toho moc nenašetřil. Našetřil jsem si ale nějaké peníze během působení v Rakousku.

S první manželkou jsme postavili dům, který jsme po rozvodu prodali. A protože moje druhá žena měla byt, tak jsem volné peníze už tehdy vrazil do nemovitostí. Koupil jsem dvě garsonky. Tenkrát stála garsonka 350 000 Kč. Už tenkrát jsem asi měl obchodního ducha. Takže to byl můj polštář – ne hotovost, ale nemovitosti. Ale vlastně jsem ani polštář úplně nepotřeboval, protože rozjezd v nové práci jsem dělal souběžně s taneční kariérou a odchodem z divadla jsem si finančně polepšil. V realitách se dají vydělat slušné peníze.

Myslím si ale, že teď je mnohem těžší začínat v realitní branži úplně od nuly.

### **Co se vám na nové práci líbilo oproti té v baletním souboru?**

Nadchlo mě, že nemusím být v práci od-do. Ta volnost mě baví. Nemusím být v devět hodin v divadle na tréninku, jak to bylo dřív. Když si v pátek řeknu, že nebudu pracovat, tak nepracuju. Nebo si řeknu, že půjdu dopoledne do sauny a jdu do sauny. Hrozně mě baví ta flexibilita.

### **Bylo něco, co vám naopak z původní profese chybělo?**

Chybělo mi, že už jsem nebyl nejlepší. Vedle nových kolegů jsem si připadal dost hloupě, protože byli ve znalostech a zkušenostech hodně přede mnou. Ale balet mě naučil cílevědomosti. Zase jsem se snažil být nejlepší. Samozřejmě mi chyběla atmosféra divadla, kdy vám tleská celé hlediště. Tady vám nikdo netleská. Sice něco vyhrájete, ale prožívání úspěchu není tak emotivní a tak naplňující. Na potlesk v divadle strašně rád vzpomínám. Ten mi dnes chybí asi nejvíce.

## **Jak jste se vyrovnával s tím, že ta první profese předpokládá velký fyzický výdej a ta druhá nikoliv?**

Moje tělo si zvyklo, že když podávám nějaký výkon, tak se potím. Libor Vaculík se mi smál a říkal, že jsem Pot. To mi do dneška zůstalo. Asi tělo, když je pod nějakým stresem, tak se potí. Extrémní potivost mě do dneška trápí. Protože když máte nějaké složité jednání a potřebujete podat výkon, tak je to někdy obtěžující. Asi mi to zůstalo z toho baletu.

## **Popište, jak probíhala vaše potaneční kariéra.**

Jak už jsem říkal, nejdříve jsem tři roky souběžně s baletem dělal finančního poradce. Pak jsem kupoval nějakou chatku přes realitní kancelář. Práce realitního makléře se mi líbila, a proto jsem se zeptal, zda nenabírají do realitní kanceláře nové lidi. Práce v Lišce už mě totiž tolik nebavila. A tak jsem začal v malé realitní kanceláři, která se jmenovala Královna realit. Dnes už neexistuje. Byl jsem tam asi tři a půl roku. Pak se mi zalíbila realitní kancelář Remax, kde jsem byl šest let. Následně jsem odešel do Century 21, kde už jsem nechtěl být jenom jako realitní makléř, ale jako manažer. Chtěl jsem mít pod sebou lidi a předávat jim své zkušenosti. Koupil jsem si franšizu Century 21, licenci na pět let. Jmenovalo se to Century 21 positiv. Otevřel jsem kancelář v Brně na Králově Poli a měl pod sebou osm lidí – některé jsem přetáhnul z Remaxu a další nabral nově. Po dvou a půl letech jsem ale skončil. Vyzkoušel jsem si, že práce s lidmi není můj šálek kávy, že na to nemám a že chci dělat hlavně práci realitního makléře. Nevyzkoušíš – nevíš. Tehdy jsem se trápil z toho osobního selhání.

Po těch dvou a půl letech, kdy jsem se věnoval manažerské činnosti, jsem šel těžce ke dnu – ale ne, že bych dlužil. Na začátku jsem si vzal úvěr, ten jsem vyčerpal a už by hrozilo, že bych šel do minusu. Platil jsem drahý nájem kanceláře, leasingy na dvě auta... Hrnulo se to na mě ze všech stran. A tak jsem to pustil.

Byla tam ale sankce, za niž jsem mohl vycouvat. A tak jsem se nakonec domluvil s centrálou Century 21, že tam dva roky ještě zůstanu jako makléř a oni že franšizovou smlouvu zruší. Jak ta dvouletá povinnost doběhla, stal jsem se součástí seskupení Qara, což je sdružení nezávislých realitních makléřů. Takže teď už si jedu hodně sám na sebe, ale zároveň mohu čerpat know-how. Sídlím na Zelném trhu v Brně, mám nad sebou manažera, který mě někam posouvá, a jsem v kolektivu lidí, s nimiž si výborně rozumím.

Celou dobu, co jsem dělal v realitách, jsem fungoval i jako finanční poradce. Ale už ne v Lišce. Udělal jsem si zkoušky u Gepard Finance a začal dělat i hypotéky. Díky tomu jsem mohl dělat dvě věci dohromady. Prodat nemovitost a zároveň klientovi nabídnout hypotéku nebo úvěr. Většinou si nechám ukázat, jakou má klient nabídku, a obvykle jsem mu schopný díky kontaktům zajistit lepší úrokovou sazbu.

Samozřejmě jsem se musel průběžně vzdělávat. U ČMSS jsem si udělal novou certifikaci – na pojistky, úvěry a zrovna dneska na penze.

## **Pojďme se u toho zastavit. Jaká všechna školení jste absolvoval a jak jste je financoval?**

ČMSS dělá pro své finanční poradce všechna školení zdarma. Jedu třeba na dva dny nebo na týden na školení a všechno mám hrazené. ČMSS je velký kolos, který si to může dovolit. Na druhou stranu v realitkách, jako je Century 21 a Remax, jsem si všechno platil sám. Je to ale důležité. I dnes, když cítím, že se musím v nějaké oblasti zdokonalit, tak si školení zaplatím. Ten obor se pořád někam posouvá.

Teď jsou velmi oblíbené videoprohlídky nemovitostí, a tak se ze mě stává herec. Budu nabírat nemovitost v centru Brna, velký byt v cihlovém domě, který se musí precizně natočit. Dnes už nestačí udělat jenom fotky, ale je potřeba vytvořit virtuální 3D prohlídku. Takže je toho spousta, kde se mám v čem zlepšovat. Před kamerou mi to zatím moc nejde, a proto se snažím odezírat od dobrých makléřů, kteří už jsou takřka herci a moderátory. Musí to mít spád a vtip. Snažím se jít s dobou, nejsem stará konzerva. Pokud chci nemovitost prodat co nejdráž, tak lidi už tolik nezajímají obrázky nebo text, ale chtějí si zapnout video. Mám teď několik realit, které si zaslouží větší péči, a to přesto, že je poptávka velká. Za byt, který teď prodávám, chce klientka sedmáct milionů. Týden jej budu zařizovat starým nábytkem (home staging), aby dobře vypadal a my ho pak mohli natočit a dát do nabídky.

## **To asi znamená nemalé investice?**

Mám zrcadlovku, ale tohle mi bude dělat profesionální fotograf, kterého zaplatím. Pak budu mít člověka, který mi to nasnímá v 3D (zájemce si pak může prohlížet byt v 360°). Jenom přístroj na 3D-snímání stojí asi sto tisíc. Pak je potřeba udělat videoprohlídku i s dronem... Je to úplná věda. Podkreslí se to nějakou pěknou hudbou, přidá se slovní uvítání. Takže do toho investuju vlastní peníze a pak mám až příjem, když jsem úspěšný při prodeji. Mám tým lidí, s nimiž spolupracuji. Každý se specializuje na něco jiného.

Také proto chci od klientů vždycky nějaký příslib, že pokud se mi nepodaří prodej za klientem očekávanou cenu, bude možné cenu snížit. Například se stávající klientkou na prodej bytu za sedmáct milionů mám smlouvu na pět měsíců.

## **Jak důležité byly kontakty z divadla ve vašich realitních začátcích?**

Vůbec. Tehdy mě brali jako baletáka a raději oslovili zkušeného realitního makléře. Spolupráce přišla až později, když viděli, že mám v realitách praxi. Dokonce Zdeněk Prokeš přese mě prodával svůj byt v Brně.

### **Jak je to teď v realitní praxi s exkluzivitou?**

Jinak nepracuju. To mě naučili v Remaxu. Dneska už lidi pochopili, že je blbost nabízet nemovitost na více místech. Nevypadá to dobře, je to nedůvěryhodné a zároveň si vytváříte umělou konkurenci. I pronájmy dělám jen exkluzivně. Prostě si vážím své práce a svého času.

### **Mluvil jste o videoprohlídkách, kde realitní makléř začíná mít roli herce. Promítáte do toho i svou divadelní zkušenost?**

Zatím jsem si to zkoušel jenom amatérsky a teď mě čeká premiéra s tím velkým bytem v Brně. Makléř by měl ale pořád vypadat profesionálně a balet do toho nepatří.

### **Jaké byly úspěchy ve vaší realitní kariéře? Viděl jsem na Facebooku, že jste získal nějaké diplomy.**

Ta práce mě moc baví a naplňuje. Ale je to jako na houpačce. Jeden měsíc se vám daří a realizujete čtyři, pět prodejů a pak dostanete diplom, že v celé realitní síti, kde je třeba tisíc makléřů, jste byl jedním z nejúspěšnějších. Ale pak se vám třeba dva měsíce nepodaří žádný obchod. Když to ale zprůměrujete, přijdete si na slušný plat. Díky tomu, že v branži dělám hodně dlouho, nemusím složitě hledat zakázky. Mám rozjetý tzv. referenční byznys. Lidé, kterým jsem udělal dobrou službu, si na mě vzpomenou a doporučí mě někomu jinému. Nebo mám pár „tipařů“. Já jim přepustím část provize a oni mi dají tipy na prodej nemovitosti.

Také se na mě obracejí bývalí kolegové, kteří už mě neberou jako bývalého baletáka, ale jako někoho, kdo má v realitách dlouhodobou zkušenost. Kolikrát se mi někdo ozval z divadla – ať už tanečníci, nebo herci, zpěváci, lidé z orchestru. Vidí mě na Facebooku a že dělám do realit a mám za tu práci i nějaké trofeje.

### **Sledujete dnes dění v brněnském baletu?**

Hodně okrajově. Rád se ale zajdu podívat na novou premiéru. Nedávno mě mile překvapilo, že když jsem chtěl koupit vstupenky za plnou cenu, paní v pokladně mě poznala a nabídla mi na své jméno vstupenky se slevou. To byl moc příjemný pocit, že si vás po těch letech ještě pamatují a že jsou ochotní pro vás něco udělat. Úplně mě to dojalo.

### **Kde teď žijete?**

Už jedenáct let bydlím ve Vyškově, kam jsem se přestěhoval, když končila ta moje nepovedená akce s franšízou a já spolupracoval s tamní pobočkou realitky. Ale v Brně mám nyní pracovní základnu a vozím tam dceru na konzervatoř.

### **Jak vaší práci zamíchal covid?**

Covid a reality – to je téma na dlouhé povídání. Nikdo nemá křišťálovou kouli a na začátku se říkalo, že bude krize jako v roce 2009 a praskne další realitní bublina. Ale

stal se pravý opak. Lidi začali mít strach a přemýšleli, kam vrazit peníze, aby se jim zhodnotily. Najednou byla obrovská poptávka a malá nabídka. V Brně se staví málo bytů a to žene ceny nemovitostí strašně nahoru. V Brně prodáváte byt v paneláku za stejnou cenu jako v Praze.

### **Má tento vývoj nějaký zásadní vliv na vaše příjmy?**

Malá nabídka samozřejmě vliv má; zakázek je málo. Nemám ve svém portfoliu mnoho nemovitostí, ale sázím na to, že každá nemovitost vyžaduje čas a práci, aby se prodala za co nejvíce. Teď se budu naplno věnovat tomu brněnskému bytu. A pokud prodej vyjde, bohatě se to vyplatí. Ale samozřejmě prodávám i menší nemovitosti. Třeba jsem prodával chatu za 800 000 Kč. Byly jen tři prohlídky, zájemce to hned chtěl a bylo prodáno. Pokud uděláte pro klienta něco navíc, co třeba nedělá konkurence, tak to klient pocítí a příště půjde zase za vámi. Proto dělám na 120 %, protože vím, že se mi to vyplatí.

*Rozhovor vedl Roman Vašek. Pořízen online 16. 9. 2021. Autorizován 8. 10. 2022.*

## Literatura a prameny

- AUGUSTUS, Carole. *The Dancers Survival Guide to Transition : 8 Steps to making your transition a positive experience!* [online]. Schweizerische Stiftung für die Umschulung von darstellenden Künstlerinnen und Künstlern, 2020 [cit. 2022-11-02]. Přístup z: <https://ssudk.ch/wp-content/uploads/2020/07/The-Dancers-Survival-Guide-to-Transition-%C2%A9C-aro-le-Augustus-.pdf>.
- BARTLOVÁ, Anežka – LOMOVÁ, Johana. Sociální postavení umělce/umělkyně, kurátora/kurátorky a kritika/kritičky [online]. Praha : Spolek Skutek, 2017 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://spolekskutek.cz/app/uploads/2022/08/brozura-soc-04-B.pdf>.
- BATCHELOR, Shane. *Creating SCOPE for artists : Development, management and sustainability in the careers of professional dance artists in Australia* [online]. 2012 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://ausdance.org.au/uploads/content/news/2016/members/SCOPE-evaluation.pdf>.
- BOHUTÍNSKÁ, Jana – FELKLOVÁ, Hana – POKORNÝ, Jiří – PROKEŠ, Zdeněk – TOMANOVÁ, Jana – TYC, Petr. *Oborový akční plán návazné uplatnitelnosti v oblasti Performing arts*. Praha : Centrum rozvojových aktivit Unie zaměstnavatelských svazů ČR, 2014. ISBN 978-80-905248-6-6.
- BOHUTÍNSKÁ, Jana – VAŠEK, Roman. *Analýza a popis dobré praxe v ČR*. Praha : Unie zaměstnavatelských svazů ČR – CRA, 2014. ISBN 978-80-905248-5-9.
- Dancers Career Development* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: [thedcd.org.uk](https://thedcd.org.uk).
- Dancers' career development center* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.dcdcenter.or.kr/en>.
- Draft Recommendation concerning the Status of the Artist* [online]. 1980 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000040020?posInSet=25&queryId=8495242f-08fb-4cc7-b994-d4b0885b44ae>.
- DTRC – Dancer Transition Resource Centre* [online]. [Cit. 2022-11-30]. Přístup z: <https://dtrc.ca/>.
- Entertainment Community Fund* [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://entertainmentcommunity.org/>.
- European Survey on the Remuneration of Audiovisual Authors* [online]. 25. 3. 2019 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.fairnessrocks.com/european-survey-on-the-remuneration-of-audiovisual-authors/>.
- FIA* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://fia-actors.com>.
- GOLDING, Alison. *A Golden Thread: Holding Up Identity in a Professional Dancers' Career Transition* [online]. Dancers Career Development, 2014 [cit. 2022-11-02]. Přístup z: [https://thedcd.org.uk/wp-content/uploads/2018/03/Holding\\_Up\\_Identity\\_.pdf](https://thedcd.org.uk/wp-content/uploads/2018/03/Holding_Up_Identity_.pdf).
- HÁJKOVÁ, Zuzana. Česká nezávislá taneční scéna a její vnitřní struktura. Bakalářská práce. Praha : DAMU, 2014.
- HARPER, Simon. *A critical comparative study of career transition policy, practice and experiences for ballet company dancers and musical theatre independent dancers* [online]. University of Birmingham, 2012 [cit. 2022-11-02]. Přístup z: [https://thedcd.org.uk/wp-content/uploads/2018/04/Harper\\_12\\_MPhil.pdf](https://thedcd.org.uk/wp-content/uploads/2018/04/Harper_12_MPhil.pdf).
- HŘEBAČKOVÁ, Barbora. *Taneční profese z perspektivy aspirační práce : dopady romantizace práce a genderovaného pracovního trhu na taneční profesi*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2022.
- International Organization for the Transition of Professional Dancers* [online]. [Cit. 2022-11-30]. Přístup z: <http://www.iotpd.org/>.
- JOSKOVÁ, Michaela. *Tanečník v muzikálu*. Magisterská práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2010.
- Künstlersozialkasse* [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: [kuenstlersozialkasse.de](https://www.kuenstlersozialkasse.de).
- Ministère de la Culture : Qu'est-ce qu'un intermittent du spectacle ?* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: [culture.gouv.fr](https://culture.gouv.fr).
- MOYLE, Gene. Career development and transition : a review of existing career development and transition programs. In: *Ausdance* [online]. 3. 5. 2017 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://ausdance.org.au/articles/details/career-development-and-transition>.
- MULLER, Jerry T. *Tyranie metrik*. Praha : Academia, 2020.
- Národní informační a poradenské středisko pro kulturu* [online]. [Cit. 2022-11-17]. Přístup z: <https://www.ni-pos.cz/>.
- Národní plán obnovy* [online]. Ministerstvo kultury ČR. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.mkcr.cz/narodni-plan-obnovy-2907.html>.
- NÁVRATOVÁ, Jana. *Český tanec v datech : 3/ současný tanec* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018 [cit. 2022-11-17]. ISBN 978-80-7008-405-2. Přístup z: <https://www.idu.cz/>.
- NÁVRATOVÁ, Jana – VAŠEK, Roman – a kol. *Tanec v České republice*. Praha : Institut umění, 2010. ISBN 978-80-7008-241-6.
- Omscholing Dansers Nederland* [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.omscholingdansers.nl/en/>.

- PACZYŃSKA, Agnieszka. *Mapování sociálního dialogu v komerčním sektoru živého umění v Bulharsku, České republice, Polsku, Rumunsku a Srbsku* [online]. Březen 2021 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: [https://www.fim-musicians.org/wp-content/uploads/SD-mapping-final\\_report\\_CZ.pdf](https://www.fim-musicians.org/wp-content/uploads/SD-mapping-final_report_CZ.pdf).
- Pivot for Dancers* [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://pivotfordancers.com/>.
- Profese tanečnicka : mezi obdivem a odsouzením*. Praha : NAMU, 2013. ISBN 978-80-7331-241-1.
- Program Rozvoju Pozatanecnych Kompetencji Zawodowych Tancerzy. In: *Narodowy Instytut Muzyki i Tańca* [online]. 2022 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://nimit.pl/dzialalnosc/program-rozwoju-pozatanecnych-kompetencji-zawodowych-tancerzy/>.
- Sociální dialog. In: *Evropský parlament* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://www.europarl.europa.eu/factsheets/cs/sheet/58/socialni-dialog> g.
- Sociální postavení umělců : Usnesení Evropského parlamentu ze dne 7. června 2007 o sociálním postavení umělců [2006/2249(INI)]. In: Úřední věstník Evropské unie [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: [https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:a9f-2dcc0-947f-4fca-b628-065d77004d49.0002.01/DOC\\_20&format=PDF](https://eur-lex.europa.eu/resource.html?uri=cellar:a9f-2dcc0-947f-4fca-b628-065d77004d49.0002.01/DOC_20&format=PDF).
- Stiftung TANZ* [online]. [Cit. 2022-11-29]. Přístup z: <https://stiftung-tanz.com/?lang=en>.
- ŠTEFANOVÁ, Veronika – BYČEK, Alexej. *Český tanec v datech : 4/ nový cirkus a nonverbální divadlo* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018 [cit. 2022-11-17]. ISBN 978-80-7008-406-9. Přístup z: <https://www.idu.cz/>.
- TETUROVÁ, Jarmila – ČERNÍČKOVÁ, Kateřina. *Český tanec v datech : 7/ lidový tanec* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2021 [cit. 2022-11-17]. ISBN 978-80-7008-450-2. Přístup z: <https://www.idu.cz/>.
- The Situation of Artists and Cultural Workers and the post-COVID-19 Cultural Recovery in the European Union* [online]. 2021 [cit. 2022-11-29]. Přístup z: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL\\_STU\(2021\)652250\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2021/652250/IPOL_STU(2021)652250_EN.pdf).
- The Status of Artists in Europe. In: *European Parliament* [online]. 2006 [2022-11-29]. Přístup z: [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2006/375321/IPOL-CULT\\_ET\(2006\)375321\\_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/etudes/join/2006/375321/IPOL-CULT_ET(2006)375321_EN.pdf).
- VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech : 2/ balet*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2017. ISBN 978-80-7008-396-3. Přístup z: <https://www.idu.cz/>.
- VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech : 5/ černé divadlo a podnikání v baletu* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020 [cit. 2022-11-17]. ISBN 978-80-7008-435-9. Přístup z: <https://www.idu.cz/>.
- VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech : 6/ tanečníci v muzikálech*. Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2021. ISBN 978-80-7008-449-6. Přístup z: <https://www.idu.cz/>.
- VAŠEK, Roman – RIEDLBAUCH, Václav. *Studie návazné uplatnitelnosti uměleckého personálu*. Praha: Unie zaměstnavatelských svazů ČR – CRA, 2012.
- VAŠUT, Vladimír. Suchá řeč čísel. *Taneční listy*. 1981, roč. 19, č. 5, s. 11–14.
- VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 7, s. 10–13.

## Summary

The book *Dance Careers – Contexts and Models* focuses on the career of dancers and other artists in the motion arts in the Czech Republic. The in-depth interviews expand the perspective on specific features of their work, which are commonly known: age limits, extreme physical and mental demands, and high risk of injuries. The interviews entice other subtle topics, emerging from the individual stories of the artists.

Three essays in the introductory **contextual part** see the dance career from various points of view.

Roman Vašek's introductory essay outlines the topic of the dance career with a history trip. After 1989, the situation in the Czech Republic dramatically changed in all dance and movement genres. The author draws attention to the arrival of international dancers in Czech dance companies, the establishment of independent theatres, and new opportunities for business in dance.

Jana Návrátová's text brings in an international point of view as she informs about good practices in transition centers, which have had a rather long tradition in some countries and their agenda is still inspiring for the Czech Republic.

Jana Bohutínská contemplates the extensive interviews from the main part of the book in her essay "on talent, dance, and dilemmas". She comments on the key situations of career stories related to the current state of education, jobs, and law. She also pays attention to the fragile process of transitions dancers experience at the end of their careers.

The second part of the book brings 11 **career models** based on extensive interviews. Their basic structure is biographical, yet it accentuates parts of careers and their turns and leaves it up to the respondents what they considered important to say.

The book follows the careers and life stories of the following artists in detail:

**Petra Hauerová.** She was a freelance dancer and choreographer, co-founded the TOW company, and was keen on merging dance and new technologies. She has received a few awards for her work. She teaches at the Duncan Centre Conservatory and the Theatre Faculty at the Academy of Performing Arts in Prague (Directing of Devised and Object Theatre).

**Andrea Helander Kramešová.** The soloist was a member of four outstanding ballet companies (National Theatre

in Prague, Tulsa Ballet in Oklahoma, Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf, and Royal Swedish Ballet in Stockholm). She is a teacher at the Royal Swedish Ballet school.

**Lucie Holánková.** She was shortly part of the National Theatre Ballet in Prague and spent a major part of her artistic career as a soloist in the Prague Chamber Ballet. She was engaged in choreography she taught at the Music and Dance Faculty at the Academy of Performing Arts in Prague. Along with her husband, the former dancer Michal Holánek, she founded the successful cake studio Delu Cake, which ceased to exist at the end of 2022 to find a new life and work challenges.

**Veronika Knytlová.** She was a dancer in the Dance Theatre in Bratislava. In 2004, she and Tereza Ondrová founded VerTeDance. She has received a few awards. Apart from dance and choreography, she also teaches at the basic school and is keen on yoga and massages.

**Michaela Krajčová.** After her first experience with street dance, she graduated from the dance conservatory and became a demi-soloist at the National Theatre Ballet in Brno. She finished her theatre career after three seasons and is now a fitness trainer and nutritionist. She competed in the wellness fitness category for two seasons, she was the Czech champion and won fourth place and the Junior European Championship.

**Milan Odstrčil.** He was a dancer in the State Opera in Prague, then in Laterna magika. He started to work with the contemporary dance company 420PEOPLE in 2008. He is a businessman now – he became a carpenter in his workshop Dřevous, where he fixes and repairs furniture.

**Tereza Ondrová.** She founded VerTeDance in 2004 together with Veronika Knytlová. After she left the company, she worked with Peter Šavel and became part of the Temporary Collective platform. She won the Best Dancer award in 2010 and the Czech Dance Platform Award for the best dance performance.

**Andrea Opavská.** She was a member of the ZÓNA dance theatre in Ostrava and participated in the DOT504 company projects. Since 2012, she has been part of Lenka Vagnerová & Company. She has won a few awards, such as the Best Dancer in 2014. She has taught at the Duncan Centre Conservatory in Prague and Janáček Conservatory in Ostrava. Since 2011, she has been the teacher of contemporary dance and the Music and Dance Faculty at the Academy of Performing Arts in Prague.

**Halka Třešňáková.** She has worked with Ctibor Turba and Alfred ve dvoře theatre; she co-founded Second-hand Women and has worked as a freelancer with many other figures and projects in dance, movement theatre, and theatre. She is also an active film actress.

**Patrick Ulman.** He started his dance career as a member of the ballet company at the National Moravian-Silesian Theatre in Ostrava. In 2009, he founded Hybrids Crew and was an independent artist after he left the theatre in Ostrava. He organized his performances based on electric boogie. He has been the multiple Czech champions, European champion, and bronze medalist at the world championship in electric boogie. He is also a dance teacher and certified fitness coach.

**Martin Žák.** He spent the major part of his dance career as a soloist in the ballet company of the National Theatre in Brno; he was a member of the Landestheater Ballet in Linz, Austria. He shortly worked as a financial consultant and then focused on real estate. He is now an independent real estate agent.

Eleven artists from various genres and fields of Czech dance and motion theatre have different starting points in their careers. Their lives have been influenced by political and social events; their work varies territorially. The interviews reflect the fact of how the performers see the professional environment from the point of view of artistic quality, social conditions, and job opportunities, including the influence of figures that have affected Czech dance. These are the illustrations of careers that document professional and life stories, as well as the material for understanding specific features of dance jobs and creating conditions for its sustainable course.

# Český tanec v datech

## 9/ TANEČNÍ KARIÉRY – KONTEXTY A PŘÍKLADY

Jana Bohutínská, Jana Návrátová, Roman Vašek

Editoři: Jana Bohutínská, Jana Návrátová, Roman Vašek

Recenzovala: Daniela Machová

Konzultoval: Zdeněk Prokeš

Jazyková korektura: Jana Křížová

Grafická úprava a sazba: Jan Forejt

Vydal Institut umění – Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1, v roce 2022

Publikace vychází za finanční podpory Ministerstva kultury ČR v rámci institucionálního financování dlouhodobé koncepce rozvoje výzkumné organizace Institut umění – Divadelní ústav na léta 2019–2023.

ISBN 978-80-7008-465-6

ISSN 2570-8384

Číslo publikace IDU: 788





