

Český tanec v datech



ČERNÉ DIVADLO
A PODNIKÁNÍ V BALETU

Roman Vašek



Český tanec v datech

5/ ČERNÉ DIVADLO
A PODNIKÁNÍ V BALETU

Roman Vašek

© Roman Vašek

Recenzoval

Doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.

© Institut umění – Divadelní ústav, 2020

ISBN 978-80-7008-435-9

ISSN 2570-8384

Obsah

Ediční poznámka	4
<hr/>	
1 Černé divadlo	7
1.1 Rešerše a metodologie	7
1.2 Specifika černého divadla	8
1.3 Zakladatelská generace	9
1.4 Osmdesátá léta	12
1.5 Vývoj od devadesátých let	14
1.6 Situace na konci roku 2019	17
1.7 Doba koronavirová	31
1.8 Budoucnost?	36
<hr/>	
2 Podnikání v baletu	37
2.1 Rešerše a metodologie	37
2.2 Situace na přelomu osmdesátých a devadesátých let	37
2.3 Pražský festivalový balet (I)	38
2.4 České baletní divadlo, Baletní divadlo Praha a další aktivity Jany Kůrové	40
2.5 Křížíkova fontána, agentura Orfeus a Pražský divadelní balet	43
2.6 Balety v Divadle Hybernia	45
2.7 First International Ballet School in Prague a inscenace Louskáček, vánoční sen	46
2.8 Ballet Hommes Fatals	48
2.9 Import: ruské balety v České republice	50
2.10 Export: Pražský festivalový balet (II)	50
2.11 Závěrem	53
Literatura a prameny	54
Soupis tabulek	59
Summary	60

Ediční poznámka

Studie Černé divadlo a podnikání v baletu monitoruje profesní uplatnění tanečníků a dalších umělců primárně pracujících s tělesným výrazem (artistů, mimů ad.) ve specifickém segmentu tzv. komerční sféry. Toto označení neznamena hodnocení kvality, nýbrž označuje aktivity vznikající bez veřejné finanční podpory. Studie navazuje na předchozí práce věnované baletu, současnému tanci, nonverbálnímu divadlu a novému cirkusu.

Vedle černého divadla a podnikání v baletu se tato studie měla původně věnovat také například uplatnění tanečníků v muzikálových produkcích, eventové sféře, kabaretních a varietních programech, televizních produkcích nebo reklamě. Do tohoto edičního záměru ale v březnu roku 2020 razantně vstoupila koronavirová krize. Dílčí kapitoly vznikaly postupně. V únoru 2020 byly dokončeny kapitoly věnované černému divadlu a podnikání v baletu, další kapitoly měly následovat. Zlom, který přinesly koronavirové restrikce do celého odvětví umění, nás ale vedly k rozhodnutí rozdělit studii na dvě části.

V této první přinášíme kapitoly o černém divadle a podnikání v baletu, které vznikaly na přelomu let 2019 a 2020 a následně byly doplněny o podkapitoly mapující situaci v průběhu koronavirových restrikcí. Zejména u černého divadla se tak podařilo na poslední chvíli zachytit infrastrukturu, která se formovala od začátku devadesátých let, a ve dvou vzhledech – na začátku koronavirových restrikcí a v situaci sedm měsíců po jejich zavedení – ukázat pravděpodobný proces destrukce, respektive zásadní proměny této infrastruktury. Studii, věnovanou uplatnění tanečníků v muzikálových produkcích, televizi, eventech aj., jsme odložili na rok 2021, abychom mohli sledovat tyto oblasti jako komparaci situace před covidem se situací, která se proměňovala během jednoho roku v době koronavirové pandemie.

Pro studii Černé divadlo a podnikání v baletu komplikoval rešerši nedostatek kvalitní literatury. Základem studie se tak stal primární výzkum. Dík patří Národnímu informačnímu a poradenskému středisku pro kulturu (NIPOS), které

vytvořilo obsáhlou rešerši ke sledovanému tématu. Bohužel se ale ukázalo, že řada respondentů z podnikatelské sféry využila při sběru dat NIPOSem svého práva a nepovolila zveřejnění svých údajů.

Oproti předchozím studiím, zaměřeným na taneční vzdělávání, balet, současný tanec, nonverbální divadlo nebo nový cirkus, zvolil autor tentokrát odlišnou metodu sběru dat a informací. Opět byl sestaven dotazník, avšak namísto jeho distribuce respondentům sloužil jako vodítko pro vedení strukturovaných rozhovorů s představiteli mapovaných oblastí. Byli osloveni jednak klíčoví zástupci souborů, produkcí, inscenačních týmů – zpravidla umělci šéfové, ředitelé nebo choreografové –, ale také samotní tanečníci – interpreti. Bez jejich součinnosti by studie v této kvalitě nevznikla.

Poděkování patří jmenovitě: Michalu Urbanovi (ředitel Černého divadla Metro), Evě Asterové a Alexandru Čihařovi (majitelé Divadla Image), Pavlu Tomanovi (umělecký šéf Černého divadla Praha), Jiřímu Asterovi Srncovi (umělecký šéf Černého divadla Jiřího Srnce), Juliu Hirschovi (ředitel divadla Ta Fantastika), Theodoru Hoidekrovi (umělecký šéf Černého divadla HILT), Haně Cohen (produkce WOW – Black Light Theatre), Jiřímu Srncovi (zakladatel Černého divadla Jiřího Srnce), Františku Kratochvílovi (zakladatel Kresleného divadla a spoluautor inscenací Černého divadla Metro), Haně Lamkové (zakladatelka Černého divadla – Lamka, resp. Černé scény), Pavlu Knollemu (spoluzakladatel Pražského festivalového baletu), Jiřímu Pokornému (kmenový choreograf baletů na Křižíkově fontáně), Monice Kysilové (umělecké zajištění baletních produkcí v Divadle Hybernia), Janě Malisové (produkční inscenace Louskáček, vánoční sen a souboru Ballet Hommes Fatals), Pavlíně Červíčkové (umělecké zajištění baletních produkcí pro agenturu B-Arts Production v Německu) a dále tanečnickům Ondřeji Martišovi a Martině Diblíkové. Za cenné připomínky autor děkuje Karolíně Bulínové, Janě Návrátové, Zdeňku Prokešovi a Ivance Kubicové.

České černé divadlo je specifickým fenoménem, a to v mnoha ohledech – technologií, provozem, složením souborů nebo cílením na zahraničního diváka. Je to oblast s relativně krátkou, ale intenzivní historií – vždyť profesionální černé divadlo na území České republiky má za sebou jen něco přes šest dekad. Přesto je černé divadlo u nás často opomíjeno.

Z hlediska uměleckého personálu černé divadlo bylo – a i dnes je – pestrou směsicí umělců různého zaměření. V této branži pracovali vystudovaní loutkoherci, výtvarníci, činoherci, mimové, ale i tanečníci. Význam taneční a pohybové složky se v černodivadelních produkcích pražských divadel proměňoval. Ve většině souborů se setkáme s tanečnickými jako interprety, ale i se zajímavými choreografy, kteří se etablovali na české taneční nebo baletní scéně. Také proto je samostatná kapitola v této publikaci věnována právě černému divadlu, umělecké oblasti, v níž našlo a nachází uplatnění nezanebatelné množství profesionálních tanečníků.

1.1 Rešerše a metodologie

Kritickou reflexí černého divadla se v současnosti nikdo soustavně nezabývá; autorkou hesel ve slovníku Česká divadla je Alice Dubská, tedy specialistka na loutkové divadlo.¹ Rešerše k tématu ukázala jen minimum analytických článků zabírajících se uměleckými kvalitami českého černého divadla. Ještě méně textů se věnuje proměnám infrastruktury, provozu, financování, oslovování publika apod. K zásadním zdrojům k historii černého divadla lze zařadit pouze dva: publikaci Petra Bárty *Sametové rovnoběžky* a vzpomínkový seriál Hany Lamkové *Černá hodinka*.² Texty nabízejí zajímavé srovnání pohledů na klíčové události od přelomu padesátých a šedesátých let do první poloviny let osmdesátých, a to zástupci dvou hlavních konkurentů. Zatímco první publikace vznikla v době normalizace a nabízí pohled na práci Jiřího Srnce a jeho spolupracovníků, vzpomínky Hany Lamkové, otištěné v *Loutkáři* na přelomu let 2008 a 2009, nabízejí odstup a důležité události interpretují také jejich začleněním do tehdejších politických a společenských souvislostí. Vedle těchto dvou rozsáhlejších textů je dokumentů o českém černém divadle poskrovnu. I proto tato studie přesáhne úzké zacílení na průniky s tanečním uměním, ale pokusí se alespoň stručně nastínit historii černého divadla a zmapovat jeho současný stav. Záměrně rezignuje na hodnocení umělecké kvality, ale soustředí se právě na proměnu infrastruktury a různé aspekty provozu včetně práce s publikem.

Rešerše vedla k zjištění, že se nelze dostatečně opřít jen o literaturu a dobovou i aktuální reflexi černého divadla, ale je nutné zkoumanou oblast poznávat skrze její přímé účastníky. Stěžejním se tak staly strukturované rozhovory se zástupci všech černých divadel, která v roce 2019 působila v Praze (Jiří Aster Srnc, Eva Asterová, Alexander Čihař, Michal Urban, Julius Hirsch, Pavel Toman, Theodor Hoideker, Petr Holub). Pro bližší poznání historických souvislostí byly důležité rozhovory a konzultace s hlavními aktéry „zakladatelské generace“ (František Kratochvíl, Hana Lamková, Jiří Srnc). Pro objasnění některých paralel s českým tancem byl veden rozhovor s Ivankou Kubíkovou a náhled na černé divadlo z pohledu interpretky poskytl konzultace s Karolínou Bulínovou.

¹ Česká divadla : encyklopedie divadelních souborů. Praha : Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4. 615 s.

² BARTA, Petr. *Sametové rovnoběžky*. Praha : Mladá fronta, 1983. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 1. *Loutkář*. 11. 6. 2008. Roč. 58, č. 3, s. 104–107. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 2. *Loutkář*. 4. 9. 2008. Roč. 58, č. 4, s. 159–161. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 3. *Loutkář*. 23. 10. 2008. Roč. 58, č. 5, s. 207–209. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 4. *Loutkář*. 15. 12. 2008. Roč. 58, č. 6, s. 259–262. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 5. *Loutkář*. 26. 2. 2009. Roč. 59, č. 1, s. 12–17. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 6. *Loutkář*. 23. 4. 2009. Roč. 59, č. 2, s. 62–63. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 7. *Loutkář*. 9. 6. 2009. Roč. 59, č. 3, s. 105–106.

Tato metoda sběru dat a informací má svá úskalí. Ve velké míře pracuje se subjektivními interpretacemi hlavních přímých účastníků, které často nelze konfrontovat s jinými zdroji a tím je objektivizovat. Protože ale formou citací dostávají prostor všichni stěžejní umělci, vzniká ucelený (dílem „pamětnický“) obrázek o nedávném stavu i historii českého černého divadla.

Rozhovory vedené se zástupci současných černých divadel měly předem danou strukturu. Ta se vedle vlastních uměleckých charakteristik zabývala řadou témat provozního rázu – mimo jiné sledovala hlavní výkonové ukazatele (počty inscenací a repríz), velikost a složení uměleckých souborů, způsoby odměňování umělců, strategie oslovování publika či metody prodeje vstupenek. Vzhledem k vysoce konkurenčnímu prostředí černého divadla se nepodařilo získat od všech zpovídaných všechny požadované údaje. Přesto většina zástupců černých divadel překvapila svou otevřeností. Zhruba polovina respondentů neměla problém odpovídat ani na dotazy zjišťující citlivější ekonomická data. V několika takových případech se s ohledem na konkurenční prostředí černého divadla rozhodl autor studie interpretovat zjištěné informace bez uvedení jejich konkrétních zdrojů.

Vedle skrovné literatury a klíčových rozhovorů s protagonisty černých divadel byly další využitelné zdroje velmi omezené. K těm významnějším patří data, která poskytlo Národní informační a poradenské středisko pro kulturu (NIPOS) ze svých ročních statistik. Bohužel většina respondentů středisku nepovolila zveřejňování údajů. Aby byl vzhled do sledované oblasti úplný, navštívil autor studie také představení více než poloviny černých divadel, která fungovala v roce 2019.

1.2 Specifika černého divadla

Černé divadlo definuje technologie, s níž se pracuje: tzv. černý kabinet, tedy prostor pokrytý černým sametem, v němž herci oblečení do stejné černé látky (označují se jako „čerňáci“) a stejně pokryté objekty jsou pro diváka při správném osvětlení neviditelní, což umožňuje vytvářet různé vizuální efekty. Historie divadla a kinematografie zná řadu příkladů práce s principem tzv. černého kabinetu. Ať už to bylo v japonském divadle bunraku, ve vystoupeních iluzionistů a kouzelníků, nebo při experimentování Konstantina S. Stanislavského v Moskevském uměleckém divadle (MCHT). Už v němých filmech využil efekt černého kabinetu Georges Méliès.

U nás se s tímto technickým principem pracovalo nejen v černých divadlech. Využíval se v Laterně magice, loutkovém divadle i v baletních inscenacích (např. v *Nové Odysseji* choreografa Pavla Šmoka uvedené v roce 1960 v Ústí nad Labem). Velmi populární bylo využití principu černého kabinetu v televizi, například ve večerníčkovém seriálu *Pohádky z květináče*, na němž se podíleli loutkoherci zabývající se černým divadlem a také několik sólistů baletu.³ Znamé je využití černého divadla u televizních postav Jů a Hele.⁴ Efekt černého divadla si dlouho uchovával svou výjimečnou působivost, ale v posledních letech se dostává do konkurence s nástupem nových technických možností (v práci se světlem, počítačovými animacemi aj.) a bude zajímavé sledovat, jak se to projeví na budoucnosti českého černého divadla a jeho infrastrukturu.

³ Třináctidílný večerníčkový seriál vznikl v roce 1977. Režie Svatava Simonová, scénář Karel Vlček, hudba Ladislav Simon, výtvarník Josef Lamka. Mezi účinkujícími byli přední sólisté baletu Národního divadla Jaromír Petřík, Astrid Štúrová nebo Michaela Vítková. Na natáčení se podílela skupina černého divadla vedená Hanou Lamkovou.

⁴ Na jejich vzniku se podílela skupina loutkoherců Československé televize vedená Jaroslavem Vidlařem.

1.3 Zakladatelská generace

České černé divadlo se vyvíjelo v několika výrazných proudech, byť ten nejznámější je spjat s osobností a souborem Jiřího Srnce. Je dobré si uvědomit inspirační zdroje, z nichž naše černé divadlo čerpalo, ačkoli jak tvrdí Jiří Středa: „Černé divadlo má všechny znaky české loutkářské školy...” – neboť oslovuje zejména „výtvarným nápadem a znamenitou animací, vtípem stručné a dramatické výpovědi”.⁵

Přímým inspiračním zdrojem v počátcích černého divadla v Československu byla práce francouzských avantgardních loutkářů Georgese Lafayeho a Yvese Jolyho. S jejich tvorbou se seznámili v roce 1955 při zájezdu do Paříže mladí loutkáři z Divadla Spejbla a Hurvínka, kteří posléze utvořili skupinu, respektive experimentující tvůrčí jednotku spadající pod divadlo, nazvanou **Salamandr** (1957–1961). Jejimi členy byli Miloš Kirschner, Jan Dvořák, Miloš Haken, Luboš Homola a Miroslav Vomela. Mimo domovské divadlo Salamandr uvedl první scénku s využitím techniky černého kabinetu v roce 1957 v pražské noční revue Alhambra, sídlící v hotelu Ambassador na Václavském náměstí.

Hlavní vývojové linie měly základ ve skupině **7/7** sestavené v roce 1958 ze studentů loutkářské katedry DAMU. Tvořili ji Jiří Srnc s manželkou Zdenou (známou též pod přezdívkou Ráďa), Hana Lamková s manželem Josefem, Nadě Munzarová, Libuše Koutná a Jaroslava Zelenková. Krátce hráli v divadle Semafor,⁶ poté v Divadle Na zábradlí. Už s touto skupinou spolupracovala Eva Kröschlová, která pomáhala s pohybovou přípravou při přípravách na vystoupení na Mezinárodním festivalu mládeže a studentstva ve Vídni v roce 1959. V roce 1961 odešel ze skupiny Jiří Srnc, který následně založil nový soubor působící zprvu v Divadle Na zábradlí. **Hana Lamková** s většinou kolegů z uskupení 7/7 začala pracovat s technikou černého divadla v Alhambře, podniku, který formálně spadal pod Restaurace a jídelny.⁷ Zřizovatelem souboru se stalo Státní divadelní studio. V roce 1963 došlo k dalšímu štěpení, kdy ze skupiny Lamkových vystoupil loutkář Jiří Středa.

Skupina Lamkových hrála v Československu nejdříve pod označením Černé divadlo – Státní divadelní studio (zatímco Srncův ansámbl krátce hrál pod označením Černé divadlo – Divadlo Na zábradlí, a to až do okamžiku, než se také stal součástí Státního divadelního studia⁸), později jako **Černé divadlo – Lamka**. Při vystoupeních v zahraničí příležitostně užívala název Černá scéna, případně Černé divadlo Praha (Black Theatre of Prague). Účinkovala v různých kabaretních pásmech a spolupracovala s řadou špičkových umělců té doby – architektem a scénografem Josefem Svobodou, kostýmní výtvarnicí Ester Krumbachovou, režiséry Jánem Roháčem a Milošem Formanem, zpěváky Hanou Hegerovou a Rudolfem Cortésem, hercem Vladimírem Menšíkem, skladatelem Iljou Hurníkem a řadou dalších. V kabaretní revue *Půlnoční odpoledne* byl Černému divadlu – Lamka partnerem mimo jiné sólista baletu Národního divadla Jaromír Petřík nebo někdejší sólistka plzeňského baletu a vedoucí tanečního souboru Alhambry Helena Koudelková-Eser.⁹ Na příležitostném programu *Černé pondělí* z roku 1963 se podílel Pavel Šmok;¹⁰ na pozdějším zájezdovém kabaretním pásmu spolupracoval Frank Townen. V programu *Písničky po tmě* se podíleli vedle černodivadelní skupiny Hany Lamkové tanečníci baletu Národního divadla Astrid Štúrová, Yveta Pešková, Jaromír Petřík a Ladislav Tajovský. S výraznými osobnostmi světového tance se skupina setkala při působení v zahraničí – například v roce 1974 vystupovala v Londýně v kabaretním programu společně s tehdy už osmašedesátiletou Josephinou Bakerovou, tedy rok před jejím úmrtím.

⁵ STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství IX : prostor pro ty, jimž repertoárová divadla nemohla naplnit jejich umělecké představy. *Loutkář*. 20. 12. 2001. Roč. 51, č. 6, s. 255–257.

⁶ Na programu divadla Semafor se podílel také Jan Švankmajer se svou skupinou Divadlo masek. V šedesátých letech se pak vystudovaný loutkoherec Jan Švankmajer věnoval příležitostně černému divadlu – v černodivadelní skupině v Laterně magie nebo ve filmu *(Poslední trik pana Schwarzwalddea a pana Edgara)*.

⁷ Tato zajímavá souvislost jako by naznačovala rozkročení této sféry mezi umění a oblasti mimoumělecké, například spojené s gastronomií nebo později s cestovním ruchem. Srov. odlišnou interpretaci rozchodu manželů Lamkových a Jiřího Srnce. Viz: LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 3. *Loutkář*. 23. 10. 2008. Roč. 58, č. 5, s. 207–209. TOMÁŠOVÁ, Jana. První dáma černého divadla. *Loutkář*. 2018. Roč. 68, č. 2, s. 4–8. STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství IX : prostor pro ty, jimž repertoárová divadla nemohla naplnit jejich umělecké představy. *Loutkář*. 20. 12. 2001. Roč. 51, č. 6, s. 255–257. BARTA, Petr. *Sametové rovnoběžky*. Praha : Mladá fronta, 1983. S. 50–51.

⁸ Pod Státní divadelní studio spadala v šedesátých letech řada malých divadelních scén a souborů, například Balet Praha, divadlo Semafor, Laterna magika, Činoherní klub a některé další. Důležitými osobnostmi této instituce byli ředitel Miloš Hercík a také Vladimír Cabalka. Stěžejní agenturou, která se starala o umělecký export do zahraničí, byl Pragokonzert.

⁹ Podrobně viz: ŠTOVIČEK, Vladimír. Jako modelka prorazila ve čtyřiceti. Předtím učila Gotta tančit. *Český rozhlas : Plzeň* [online]. 19. 1. 2016 [cit. 2020-01-25]. Přístup z: <https://plzen.rozhlas.cz/jako-modelka-prorazila-ve-ctyriceti-predtim-ucila-gotta-tancit-6714551>. KOUDELKOVÁ-ESER, Helena. *Tanec života*. Plzeň : Ševčík, 2015. ISBN 978-80-7291-242-1.

¹⁰ Program *posledního představení „Černé pondělí“* [list formátu A5 popsaný tužkou]. Uloženo v soukromém archivu Hany Lamkové.

Roku 1967 přešlo Černé divadlo – Lamka pod Pražské kulturní středisko a posléze působilo převážně v zahraničí. Zatímco Srncův soubor se v zahraničí často přesouval, Lamkové skupina získala v cizině většinou dlouhodobější angažmá na jednom místě. Definitivně se Černé divadlo – Lamka rozpadlo v roce 1985, kdy někteří členové, včetně dcery Lamkových Hany, emigrovali. Za čtvrtstoletí existence prošlo Černou scénou pouze 21 herců, z nichž dvě třetiny tvořili vystudovaní loutkoherci a až na dvě výjimky (Milan Bajgar a Ivan Kraus) měli všichni předchozí zkušenosti s loutkovým divadlem.¹¹

Soubor utvořený v roce 1963 kolem **Jiřího Středy** se zaměřil na představení revuálnějšího charakteru a míval kolem sedmi členů; také šlo převážně o vystudované loutkoherce.¹² Aby se odlišil od soupeřů, pojmenoval se **Černý tyjáter**. Hrál převážně v zábavních podnicích – nejdříve v Alhambře, později v hotelu Zlatá husa, Tatrán baru a Varieté Praga. V programech, do nichž byl zapojen, měla významné zastoupení hudební, pantomimická a taneční čísla. Na nich v polovině šedesátých let několikrát spolupracovali choreografové Pavel Šmok nebo Josef Koniček. Na programech, jichž se Černý tyjáter účastnil, se podíleli například i mimové Ctibor Turba nebo Boris Hybner. I Středův soubor se prosadil v zahraničí – získal půlroční angažmá v Las Vegas, vystupoval v pařížské Olympii aj.¹³

S možnostmi černého divadla se opakovaně experimentovalo v **Laterně magice**, kde vedl malý černodivadelní soubor **Karel Brožek**. Později s Laternou magikou spolupracoval také Jiří Srnec se svou skupinou (na inscenacích *Variace* a *Revue z bedny*). Technika černého divadla se v logice poetiky této scény propojovala s filmem a akcí viděného herce.

Dalším experimentátorem s černodivadelním principem (tzv. luminiscenčním divadlem) byl z kraje šedesátých let **František Tvrdek**, který působil v Divadle Dětského domu (později divadlo Sluníčko, jež bylo pobočnou scénou Ústředního loutkového divadla). František Tvrdek patřil k předním odborníkům na práci se světlem v loutkovém divadle.¹⁴ V roce 1960 založil **Luminiscenční divadlo Františka Tvrdeka**, s nímž vedle Československa vystupoval ve 21 zemích světa. Od roku 1990 byl stálým spolupracovníkem Divadla Image, které s jeho loutkami hraje dodnes.¹⁵

Zkušenosti s černým divadlem vedly k zakládání obdobných skupin v zahraničí. U zrodu stáli zpravidla čeští emigranti. Jiří Procházka s manželkou Zuzanou Dubskou založili **Schwarzes Theater Zürich**,¹⁶ Ivan Kraus s manželkou Naděou Munzarovou utvořili ve Francii černodivadelní duo **Blackwits**, manželé Hányšovi založili v Německu černé divadlo **Velvets**,¹⁷ Petr Kratochvíl v USA začátkem osmdesátých let soubor **Ta Fantastika**.

Na počátku šedesátých let vznikl i soubor asi nejznámější – **Černé divadlo**, které později dostalo do názvu jméno zakladatele Jiřího Srnce. **Jiří Srnec** byl vystudovaný výtvarník loutek, knižní ilustrátor a též klavírista a skladatel. Soubor, který zformoval v roce 1961, tvořili především výtvarníci – Jiří Anderle, Jiří Balcar, František Kratochvíl, Zdena Srncová, Emma Macenauerová (později provdaná Srncová) a Milada Daňhelová (posléze provdaná Andrllová). Tým doplňovala tanečnice a choreografka Eva Kröschlová.

Pro úspěch Černého divadla Jiřího Srnce v jeho začátcích bylo stěženo hostování na prestižním divadelním festivalu v Edinburghu. Tamní vystoupení přinesla řadu nabídek od uměleckých agentur na zahraniční turné. **Hned v úvodu fungování souboru se tak začal uplatňovat produkční model, který se výrazně odlišoval od provozování divadel většiny jiných států řízených divadel v rámci subvencované divadelní sítě v Československu.** Černé divadlo Jiřího Srnce se stalo žádaným vývozním artiklem české

¹¹ LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 1. *Loutkář*. 11. 6. 2008. Roč. 58, č. 3, s. 104–107. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 2. *Loutkář*. 4. 9. 2008. Roč. 58, č. 4, s. 159–161. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 3. *Loutkář*. 23. 10. 2008. Roč. 58, č. 5, s. 207–209. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 4. *Loutkář*. 15. 12. 2008. Roč. 58, č. 6, s. 259–262. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 5. *Loutkář*. 26. 2. 2009. Roč. 59, č. 1, s. 12–17. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 6. *Loutkář*. 23. 4. 2009. Roč. 59, č. 2, s. 62–63. LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 7. *Loutkář*. 9. 6. 2009. Roč. 59, č. 3, s. 105–106. TOMÁŠOVÁ, Jana – LAMKOVÁ, Hana – GORMANOVÁ, Hana. *Pohádkový život rodiny Lamkových*. Chrudim : Muzeum loutkářských kultur, 2018. S. 38–62. Rozhovor s Hanou Lamkovou vedený v Praze 21. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹² IMRICH, Mirko. Úspěch Černého tyjátru. *Večerní Praha*. 1. 10. 1974. Roč. 20.

¹³ MALÍKOVÁ, Nina. Divadlo chce především trpělivost. *Loutkář*. 1997. Č. 12, s. 286–287.

¹⁴ V padesátých letech vedl Luminiscenční laboratoř v pražském Scénografickém institutu a publikoval odborné práce na téma luminiscence – viz: TVRDEK, František. *Osvětlení a zvuk na loutkovém jevišti*. Praha: Orbis, 1954.

¹⁵ František Tvrdek, *nedožité 100 let a 60 let Luminiscenčního divadla*. [online video]. Publikováno 19. 1. 2020 [cit. 2020-02-07]. Přístup z: <https://www.youtube.com/watch?v=TJ2DX9mHKV0>.

¹⁶ GYSIN, Gustav. *Schwarzes Theater Zürich, Volketswil ZH. Theaterlexikon der Schweiz* [online]. Zürich, 2005 [cit. 2020-02-07]. Přístup z: http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Schwarzes_Theater_Z%C3%BCrich,_Volketswil_ZH.

¹⁷ *Velvets Theater Wiesbaden* [online]. [Cit. 2020-02-07]. Přístup z: <http://www.velvets-theater.de>.

kultury (obdobně jako další soubory černého divadla, Laterna magika, Československý státní soubor písní a tanců, československý film aj.).¹⁸ Jeho financování a provoz určovala hlavně pozvání na pohostinská turné nebo festivaly doslova z celého světa. Nejprve skupina spadala pod Divadlo Na zábradlí, od roku 1964 pod Státní divadelní studio, v roce 1981 se stalo zřizovatelem Pražské kulturní středisko, o dva roky později dokonce Československý státní soubor písní a tanců. V první polovině osmdesátých let měl soubor 21 pracovníků a roční výnosy divadla se blížily k milionu korun.¹⁹ V Praze dlouho nemělo Černé divadlo domovskou scénu a sporadicky hostovalo v různých pražských divadlech. Záhy po svém zrodu se tak začalo vydělovat z českého divadelního prostředí, nebudovalo si vztah s domácím publikem. Odlišovalo se tak například i od Baletu Praha a později Pražského komorního baletu, který sice také realizoval řadu představení v zahraničí, přesto však zůstal integrální součástí českého (československého) divadelního/baletního prostředí. Při nemnohých pražských vystoupeních hrálo Černé divadlo Jiřího Srnce například na scénách Laterny magiky, divadel Semafor nebo Rokoko. Vytěšňování z českého divadelního kontextu příznačně dokumentuje nezařazení Černého divadla Jiřího Srnce začátkem osmdesátých let do ročenky vydávané Divadelním ústavem.

Už od počátku Černého divadla Jiřího Srnce byl přítomen důraz nejen na výtvarnou stránku, ale i na kvalitu pohybové a posléze i taneční složky. Význam tance a choreografie v Srncově divadle sílil; pravidelným spolupracovníkem byl všestranný tanečník, choreograf a pedagog Frank Towne, který dával zdejším umělcům tréninky.²⁰ Na některých choreografiích se podíleli významní choreografové. Vedle Evy Kröschlové, která stála u první inscenace *To jsou věci* (1961) a zároveň zastávala funkci stálého uměleckého dohledu, měla choreografie důležitou roli hlavně v inscenaci *Diluvium* (1971) díky přední osobnosti moderního baletu Luboši Ogounovi. Některá čísla byla vložena taneční. S tím souvisela i proměna struktury Srncova ansámblu, v němž se po úvodní dominanci výtvarníků postupně prosazovali umělci jiných profesí. A to včetně tanečníků. V sedmdesátých letech – v době uvádění inscenace *Diluvium* – působili v Černém divadle Ivanka Kubicová a Jan Hartmann (1973–1974), tedy výrazné osobnosti moderního tance, absolventi London Contemporary Dance School. Ke stálým souborům patřila od začátku sedmdesátých let vystudovaná tanečnice Magdalena Čechová, která byla u některých inscenací podepsaná i jako choreografka; pracovala zde tanečnice Jana Koželuhová. V osmdesátých letech působili v divadle tanečníci Aleš Koudelka, Jana Kurucová, Jiří Sládek nebo Jana Žáková. Nový trend ve vývoji Černého divadla Jiřího Srnce zaznamenala i dobová kritika: „*Inskenační styl divadla se zvolna přesouvá od čistého ‚divadla rekvizit‘ k novému specifickému druhu pantomimy nebo tanečního divadla, pro něj je princip černého divadla pouze základním zdrojem inspirace.*“²¹ V devadesátých letech už byli tanečníci v Srncově souboru zastoupeni výrazně.²²

Výraznou osobností černého divadla byl **František Kratochvíl**, vystudovaný řezbář a sochař. Kratochvíl byl dlouho pravou rukou Jiřího Srnce – v šedesátých letech byl spoluautorem a režisérem Srncových inscenací. V roce 1975 se osamostatnil a spolu s několika bývalými členy Srncova souboru založil **Kreslené divadlo** (později též pod názvem Černé kreslené divadlo Františka Kratochvíla), v němž se zaměřil na animaci linky v prostředí černého kabinetu, kdy využil možností nového materiálu – molitanu.²³

V roce 1975 se Divadlo Rokoko stalo součástí Městských divadel pražských. Tehdejší ředitel Státního divadelního studia Miloš Hercík oslovil s nabídkou na spolupráci Františka Kratochvíla, který se nepohodl s Jiřím Srncem ohledně připravované inscenace *Klauna*. Nedlouho po Kratochvílovi dostal

¹⁸ GOŠČÍKOVÁ, Romana. *Černé divadlo Jiřího Srnce od svého vzniku do současnosti* [diplomová práce]. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2009. S. 41, 43.

¹⁹ *Dohoda uzavřená mezi Pražským kulturním střediskem a Československým státním souborem písní a tanců* dne 18. 5. 1982 [strojopis]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

²⁰ Rozhovor s Františkem Kratochvílem vedený v Praze 24. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

²¹ PATCH, Jiří. Černé divadlo opět doma: Pruhovaný sen. *Svoboda*. 12. 8. 1974. Roč. 84.

²² MALÍKOVÁ, Nina. S Jiřím Srncem o divadle a o životě nejen černém. *Loutkář*. 1997. Č. 1–2, s. 36–37.

²³ Rozhovor s Františkem Kratochvílem vedený v Praze 24. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

obdobnou nabídku ke spolupráci Pavel Šmok. Na scéně Divadla Rokoko se tak začal rodit vedle Kresleného divadla také Pražský komorní balet. Ostatně osudy tohoto tanečního souboru se v lecčems těm černodivadelním podobaly i do budoucna – ať už se to týkalo změn zřizovatelů, nestálosti hracích prostor a zázemí, nebo problémů s financováním. Krátce působil v polovině sedmdesátých let v Divadle Rokoko i Boris Hybner, který zde uvedl dva své programy.

Základ Kresleného divadla Františka Kratochvíla tvořili umělci, kteří odešli od Jiřího Srnce. Působil zde ale rovněž choreograf, tanečník a mim Zdeněk Boubelík, který pak v osmdesátých letech vedl služební baletní soubor Městských divadel pražských. Po odchodu z Divadla Rokoko na konci sedmdesátých let (tehdy musel z divadla odejít i Pražský komorní balet) se František Kratochvíl zaměřil na práci pro film a televizi; úzce spolupracoval kabaretem v Alhambře a k černému divadlu se naplno vrátil až v roce 1990, kdy nejdříve spolupracoval s Michalem Nesvadbou a poté s Michalem Urbanem založil černodivadelní soubor v Redutě a později v Paláci Metro.²⁴

1.4 Osmdesátá léta

Pro polovinu osmdesátých let je příznačné určité uvolňování, nenápadné zaobarvování normalizační šedi. Prostor dostávají nové iniciativy. V roce 1983 založil někdejší herec Srncova Černého divadla **Pavel Marek** soubor **Pražské panoptikum**, který od začátku pracoval s technickými principy černého divadla. Od Černého divadla vedeného Srncem se Marek chtěl odlišit důrazem na příběh s poetikou, kterou nazýval „černou klauniádou“. Soubor, který čítal kolem třinácti členů, tvořili převážně činoherci (Jan Čenský, Jiří Langmajer nebo Michal Suchánek aj.), ale i loutkáři, technici a rovněž například mim Vladimír Gut nebo později Barbora Srncová. S rodinou Srncovou pojily soubor také jak převzetí úspěšné starší inscenace Jiřího Srnce *Létající velociped*, tak pravidelná spolupráce s Emmou Srncovou, která se stala hlavní výtvarnicí souboru. Ten zprvu spadal – jako jiné podobné skupiny – pod Střeďočeské kulturní středisko, avšak v roce 1987 změnil název na **Panoptikum** (též vystupoval pod názvem Pan Optikum) a jeho zřizovatelem se stalo Krajské kulturní středisko Ústí nad Labem.²⁵ Soubor hodně cestoval po Československu i do zahraničí, jeho hlavním působištěm však zůstala Praha, kde vedle českých diváků byli důležitou klientelou zahraniční turisté.²⁶ Z realizovaných osmi inscenací si zvláštní pozornost zaslouží poslední. Šlo o koprodukční projekt nazvaný *Made by Homo Sapiens*. Soubor Panoptikum na něm spolupracoval s americkou skupinou Ta Fantastika, kterou vedl emigrant a někdejší herec Srncova souboru Petr Kratochvíl. Choreografii vytvořila Ivanka Kubíková. Premiéry se uskutečnily už v září 1989 v Bratislavě a Praze. Po roce 1989, kdy se Petr Kratochvíl vrátil do Prahy, došlo ke spojení obou černodivadelních souborů, tedy Panoptika a Ta Fantastiky.²⁷

V roce 1986 založil Jiří Srnc experimentální soubor **Imaginativ**, na začátku devadesátých let se transformující do Divadla Imaginace. Soubor Imaginativ kladl od první stejnojmenné inscenace (*Imaginativ*) důraz na taneční a též hudební složku, byť se zde stále uplatňovala technologie černého divadla. Důležitou součástí práce souboru byla improvizace. Z muzikantů působili v Imaginativu například Ivan Audes, dirigent Kryštof Marek nebo baskytarista Alexander Čihař, který později s Evou Asterovou založil Divadlo Image. Zpívala zde Yveta Blanarovičová. V řadě tanečních rolí se uplatnili Eva Asterová, Yveta Hloušková, Anna Čumpelíková, Pravoslava Buřvalová, Marcela Janíčková, Eva Hlaváčková, Vojtěch Pavlíček nebo Metaz Malatyal. Jak

²⁴ SOPROVÁ, Jana. Kreslené divadlo Františka Kratochvíla. In: *100 let Divadla Rokoko*. Praha: Městská divadla pražská, 2015. ISBN 978-80-260-8562-1. S. 89. Rozhovor s Františkem Kratochvílem vedený v Praze 24. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

²⁵ Ke zdánlivě nelogické změně, kdy místo zřizovatele bylo jiné než hlavní místo působení souboru, došlo kvůli menším politickým tlakům při tzv. schvalovačkách. K zasazení do kontextu dobových „severočeských divadel“ viz: rb. Panoptikum aneb Nové severočeské divadlo. *Průboj*. 4. 4. 1987. Roč. 39.

²⁶ *Divadlo panoptikum* [strojopis]. Uloženo v Dokumentačním oddělení Institutu umění – Divadelním ústavu pod signaturou 192. 5 s. VANĚK, Jan J. Panoptikum na Královské cestě. *Signál*. 23.–28. 8. 1988. Roč. 24, č. 34, s. 16–17.

²⁷ KAZDA, Jaromír. Aktuální básnické varování. *Československý loutkář*. 8. 2. 1990. Roč. 40, č. 2, s. 31.

vzpomíná Pavel Toman z Černého divadla Praha, několik zdejších umělců působilo také v baletu Československé televize.²⁸ Autorsky se na práci souboru už podílela Eva Asterová.²⁹

Jak už bylo uvedeno, černá divadla se vymykala z běžné divadelní sítě. Stala se vývozním artiklem, který přinášel Československu nejen propagaci naší kultury v zahraničí, ale i kýžené valuty. Jiří Srnec s mnohaletým odstupem odhadl, že ročně šlo do státní kasy až šest milionů korun za jejich představení v zahraničí.³⁰ Hana Lamková zase dosvědčuje, že za účinkování Černé scény v Las Vegas v polovině šedesátých let inkasovalo Československo 1900 dolarů týdně, přičemž toto turné se protáhlo na více než rok.³¹ Stát vydělával na působení černého divadla v zahraničí prostřednictvím vysílající agentury, kterou byl zpravidla Pragokonzert. Jak vzpomíná Hana Lamková, „provize“ Pragokonzertu z výdělku souboru stále narůstala – z počátečních deseti až na čtyřicet procent. Umělci museli vydělané devizy odevzdávat a místo nich dostávali tuzexové bony.³²

Pro režim, který zadržoval hranice země, aby ji nikdo nemohl svobodně opustit, však vycestování umělců na Západ představovalo i určité riziko, obavu z emigrace. Zajímal se o profil umělců, které pouštěl z republiky, a snažil se přes nastrčený doprovod kontrolovat jejich chování při zahraničním pobytu. Obavy režimu z emigrací byly oprávněné a řada členů souborů se opravdu natrvalo v cizině usadila. Výrazná emigrační vlna přišla po roce 1968, například z Černé scény zůstali v zahraničí manželé Ivan Kraus a Naďa Munzarová, manželé Hányšovi nebo Stanislava Procházková. V osmdesátých letech kupříkladu emigrovali Hana Lamková ml. a Jaroslav Holeček z Černé scény nebo Petr Kratochvíl a někteří další umělci spojení s Černým divadlem Jiřího Srnce.³³

Pro soubory černého divadla byla příznačná určitá sevřenost. Formovaly se kolem výrazných tvůrčích osobností, obdobně jako jiná divadla malých forem, která se rodila na přelomu padesátých a šedesátých let.³⁴ Zájezdový charakter fungování černých divadel, kdy soubor tráví pospolu nejen pracovní dobu, ale i chvíle volna, se odráží ve složitých vazbách uvnitř dané skupiny. Zajímavě to popisuje Petr Bárta v knížce *Sametové rovnoběžky*.³⁵ V souborech tak často působili manželské nebo partnerské páry, příbuzní. S jistým zkreslením můžeme za „rodinný podnik“ označit Černou scénu manželů Lamkových, v níž později působila i dcera Hana a několik dalších manželských dvojic: Bedřich Hányš s Danou Buřkovou-Hányšovou, Ivan Kraus s Naďou Munzarovou. V Černém tyjátru pracovali manželé Jiří a Eva Středovi. Nejrozvětvenější rodinné vazby lze vysledovat v Černém divadle Jiří Srnce. Jiří Srnec v souboru postupně pracoval se svými třemi manželkami (Zdenou Srncovou, Emmou Srncovou a Danou Asterovou Srncovou), jeho bratr Miroslav Srnec byl dlouho šéfem techniky divadla, v souboru hrála i Srncova švagrová Eva Asterová, synovec Miroslav Srnec ml.; Srncovy děti se angažují jako nová generace v Černém divadle Jiřího Srnce – Jiří Aster Srnec jako manažer divadla, Adéla Mašinová-Srncová jako interpretka a choreografka. Manželských dvojic působila v Černém divadle Jiřího Srnce celá řada: Milada a Jiří Anderlovi, František a Magdaléna Špergerovi, Milan a Jarmila Matějčkovi, Petr a Taťána Bártovi nebo manželé Divišovi.³⁶ S rodinnými vazbami se setkáme i u dalších černých divadel působících v současnosti. Divadlo Image vede Eva Asterová s manželem Alexandrem Čihařem a pomáhají také syn, který vystudoval kameru, a dcera, jež studovala multimediální tvorbu na UMPRUM. Majiteli Divadla Metro, kde se provozuje černé divadlo, jsou manželé Michal a Daniela Urbanovi a v divadle pracovaly i jejich dcery

²⁸ Rozhovor s Pavlem Tomanem vedený v Praze 8. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

²⁹ Rozhovor s Evou Asterovou a Alexandrem Čihařem vedený v Praze 25. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

³⁰ MACHALICKÁ, Jana. Jen tady na mě sedají motýli. *Lidové noviny*. 30. 8. 2011. Roč. 24, č. 203, s. 8.

³¹ LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 5. *Loutkář*. 26. 2. 2009. Roč. 59, č. 1, s. 12–17.

³² Rozhovor s Hanou Lamkovou vedený v Praze 21. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

³³ MACHALICKÁ, Jana. Jen tady na mě sedají motýli. *Lidové noviny*. 30. 8. 2011. Roč. 24, č. 203, s. 8. Rozhovor s Hanou Lamkovou vedený v Praze 21. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

³⁴ Například Ladislav Fialka a jeho pantomimický soubor, Pavel Šmok a Luboš Ogoun, kteří formovali Balet Praha; z dalších třeba Jiří Suchý, Jiří Šlitr nebo Ladislav Smoček.

³⁵ BARTA, Petr. *Sametové rovnoběžky*. Praha: Mladá fronta, 1983. S. 98–115.

³⁶ Tamtéž.

Kateřina a Michaela. Rodinné vazby dominují v Černém divadle HILT, v němž působí Theodor Hoidekr jako umělecký šéf a jeho partner Martin Mackovič coby herec, nebo manželská dvojice František a Štěpánka Pencovi.

Úzké rodinné vazby, mezigenerační předávání know-how v rámci „podniku“ připomínají slavné rodinné podniky, kdy se řemeslo a firma předávají z generace na generaci. Rovněž v divadle známe takové příklady (viz například rod loutkářů a herců Kopeckých). Praxe panující v řadě českých černých divadel v mnohém připomíná provozování tradičních cirkusů – jak úzkou příbuzenskou provázaností, tak jistou uzavřeností v rámci komunity. Společný mají i částečně kočovný způsob existence, po roce 1989 také financování bez dotací výhradně na komerčním základě nebo široký okruh publika neomezený jazykovou bariérou.

Od samého začátku se mezi českými černými divadly vytvářelo silně konkurenční prostředí.³⁷ Šlo o unikátní, v zahraničí vyhledávané umělecké odvětví, které přinášelo výhody. K nim se především řadila možnost podívat se do zahraničí. Už na počátku šedesátých let docházelo ke sporům, odchodům ze souborů, štěpením na nová uskupení. Z toho také vyplynul zájem ochránit úspěšnou značku černého divadla. Jiří Srnec k tomu přistoupil v roce 1965, kdy inicioval udělení ochranné známky názvu Černé divadlo Praha. V době socialismu jev v oblasti umění nevídaný. Proti rozhodnutí o udělení ochranné známky se tehdy bránili manželé Lamkovi, avšak neúspěšně.³⁸ Pojem černé divadlo jako označení pro technické divadelní řešení užívali už v druhé polovině padesátých let v Divadle Spejbla a Hurvínka; v průběhu šedesátých let se černé divadlo stávalo označením pro divadelní druh. Přesto se jednotliví představitelé černého divadla přeli o černé divadlo jako o značku a v praxi vystupovali pod různými modifikacemi téhož označení. Například Lamkovi pracovali nejdříve jako Černé divadlo, poté jako Černé divadlo – Státní divadelní studio, Černá scéna, Černé divadlo – Lamka; při působení v zahraničí šlo o variace na označení černé divadlo (zpravidla black theatre, což ale mohlo být zavádějící a evokovat označení pro černošské divadlo; proto bylo později většinou používáno sousloví black light theatre).³⁹

Jinou cestou šel v sedmdesátých letech František Kratochvíl, když si nechal patentovat techniku svého kresleného divadla.⁴⁰ Spory o značku černého divadla se táhnou do současnosti, kdy práva k užívání sousloví Černé divadlo Praha má dnes Srncův konkurent – soubor, který ještě v roce 2019 sídlil v Rytířské ulici.⁴¹

1.5 Vývoj od devadesátých let

Když probíhala sametová revoluce, Černé divadlo Jiřího Srnce zrovna hostovalo v zahraničí. Dne 18. listopadu 1989 uvedlo v německých Cáchách premiéru *Alice v říši zázraků*. Společenské změny zkraje devadesátých let se přirozeně dotkly provozování Srncova souboru. Od sezony 1990/1991 se stal členem nově vzniklého Českého uměleckého studia (stejně jako Pražský komorní balet, Český soubor písní a tanců a Komorní opera Praha).⁴² Od roku 1994 je divadlem plně soukromým. V roce 1993 došlo k rozdělení souboru, kdy jedna skupina se věnovala zahraničním zájezdům a druhá začala pravidelně hrát v Praze se zázemím v Divadle za branou II. Právě o prostor Divadla za branou II se v polovině devadesátých let odehrál spor mezi Černým divadlem Jiřího Srnce, Pražským komorním baletem a Divadlem Bez zábradlí, založeným hercem Karlem Heřmánkem. Účelově tyto tři soubory utvořily Umělecké sdružení Adria, jehož jménem nechaly jednat Karla Heřmánka.

³⁷ Viz např. MACHONIN, Sergej. Pán slíbil kožich, už to slovo hřeje. *Literární noviny*. 11. 7. 1964. Roč. 13, č. 28, s. 2.

³⁸ O.K. Naše kuriozita: první ochranná známka pro divadlo. *Zprávy Divadelního ústavu*. 4. 7. 1965. Roč. 1, č. 7, s. 28. Rozhovor s Františkem Kratochvílem vedený v Praze 24. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

³⁹ Rozhovor s Hanou Lamkovou vedený v Praze 21. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška. Protokol nahrávky. Narátor: Hana Lamková. Datum a místo natáčení: 13., 15., 20. a 22. 3. 2018 v Praze. Natočil a zpracoval: Vilém Faltýnek. *Orální historie českého divadla* [online]. Přístup z: https://vis.idu.cz/OralHistory/14255/14255_interview_cs.pdf.

⁴⁰ SOPROVÁ, Jana. Kreslené divadlo Františka Kratochvíla. In: *100 let Divadla Rokoko*. Praha: Městská divadla pražská, 2015. ISBN 978-80-260-8562-1. S. 91.

⁴¹ I v těchto peripetiích můžeme vidět paralelu k jinému v zahraničí úspěšnému souboru – Pražskému komornímu baletu. Také v případě tohoto tanečního tělesa došlo ke sporům o užívání značky. Proto v některých etapách po roce 1989 hrál ansámbl též pod označením Balet Praha (jasně odkazovalo i ke stejnojmennému souboru fungujícímu v letech 1964–1970) nebo pod označením Pražský komorní balet Pavla Šmoka. Povšimněme si přidání jména zakladatelské osobnosti, tedy obdobné metody jako v případě Černého divadla Jiřího Srnce.

⁴² fá. ČUS a jeho čtyři děti. *Rudé právo*. 18. 9. 1990. Roč. 71, č. 218, s. 4.

Následně však došlo ke konfliktům a v prostoru nakonec zůstalo jen Divadlo Bez zábradlí. Černé divadlo Jiřího Srnce začalo hrát v Divadle Jiřího Grossmanna na Václavském náměstí⁴³ a získalo svou vlastní scénu v sokolovně ve Zbraslavi. Umístění na pražské periferii bylo však v rozporu se zacílením divadla, které stále oslovovalo hlavně zahraniční publikum. Soubor tak i nadále využíval možností hostovat v centru Prahy, například v Divadle v Celetné, v Redutě na Národní třídě nebo v Městské knihovně v Praze. Jiří Srnc spolupracoval také s dalšími subjekty. S Bohemia Bailetem – souborem spojeným s Taneční konzervatoří hl. m. Prahy – nastudoval v roce 2008 balet *Kuchyňská revue* s využitím principů černého divadla. O rok později prezentoval *Kuchyňskou revue* společně s dalšími díly Bohuslava Martinů *Slzy nože* a *Podivuhodný let* též v Národním divadle Brno. V roce 2011 připravil se souborem Laterny magiky, který se zase stal součástí Národního divadla, inscenaci *Legendy magické Prahy*, která velmi volně vycházela ze starší černodivadelní produkce *Legendy staré matky Prahy*.

V devadesátých letech pracovalo v souboru Jiřího Srnce několik tanečníků – například Ladislav Rajn nebo Kateřina Rejmanová, někdejší přední sólisté Pražského komorního baletu, Štěpán Karlesz, Martin Řeháček, Petr Beneš, Miloš Antfeist, Pavel Plecháček, dále absolventi tanečních konzervatoří, například Monika Mrnková (Taneční konzervatoř hl. m. Prahy), Markéta Slámová (Konzervatoř Duncan centre) či Karolína Bulínová (Taneční centrum Praha).

Po roce 1989 nastal nový boom černého divadla, z velké části podmíněný uvědoměním si komerčního potenciálu, který poetika černého divadla má. Některá divadla fungovala jen krátce – například **Černé divadlo Františka Tvrdka a Miroslava Kováře** nebo **Černé divadlo Animato** Jana Pajera a Jana Prokeše.⁴⁴ Na dnešní mapě černých divadel už také nenajdeme **3D Black light theatre – divadlo Palace**, které sídlilo na Václavském náměstí a z něhož se vyvinula produkce WOW.⁴⁵

Na přelomu osmdesátých a devadesátých let došlo k transformaci Divadla Imaginativ na **Divadlo Imaginace**. Část umělců odešla – například Eva Astorová s Alexandrem Čihařem, kteří posléze založili Divadlo Image. Ředitelem souboru se stal Bronislav Radaczynski, který v předchozím Divadle Imaginace působil jako čerňák a vedoucí techniky. Umělecky soubor vedl Pavel Toman. Divadlo Imaginace přišlo zkraje devadesátých let s dvěma inscenacemi, na nichž se jako choreograf podílel Petr Zuska (*Causa: Franz Kafka*, 1991; *Tempo 20*, 1992). „*Bylo to divadlo bez barev. Takové černo-šedo-bílé a hodně dynamické. Naše emoce musely jít přes rampu. Pracovali jsme s projekcemi i stínohrou,*“ vzpomíná dnes Pavel Toman.⁴⁶ Vedle využití techniky černého divadla kladl soubor důraz na pohybovou a taneční kvalitu. Velkou příležitostí v titulní roli Franze Kafky tady dostal tanečník Jaroslav Hrubý.⁴⁷ Soubor hrál mimo jiné v Euroclubu v Opletalově ulici.

U zrodu mnohých divadel stáli někdejší spolupracovníci Jiřího Srnce. V roce 1990 založil **František Kratochvíl** spolu s choreografem **Michalem Urbanem** soubor Černé kreslené divadlo Františka Kratochvíla. Hrál nejdříve v Redutě a v roce 2002 se usídlil v Paláci Metro. Dnes vystupuje pod názvem **Divadlo Metro**. Jeho majiteli jsou Daniela a Michal Urbanovi. Repertoár Divadla Metro postupně začaly naplňovat zhruba z poloviny inscenace pracující s principem černého divadla a přibližně z poloviny činoherní inscenace, zpravidla pod vedením někdejšího tanečníka Gustava Skály.⁴⁸ Ekonomické fungování divadla se opíralo i o poskytování komerčního pronájmu pro nejrůznější příležitosti, například pro natáčení zábavných pořadů komerčních televizí.

⁴³ Do roku 1991 kino Jalta; od roku 2006 Divadlo Palace.

⁴⁴ *Český taneční slovník : tanec, balet, pantomima*. Praha : Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0. S. 44.

⁴⁵ Rozhovor s Pavlem Tomanem vedený v Praze 8. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ VELÍŠEK, Vladimír. Černé divadlo Imaginace. *Pražský informační servis* (vydavatel Reflex). 27. 8. 1992. Roč. 2, č. 35, s. 2–3.

⁴⁸ FIALOVÁ, Zuzana. Urbanovi se zamilovali do černého divadla. *Právo*. 4. 3. 2003. Roč. 13, č. 53, s. 1.

Paradoxem je, že na shodné adrese (tedy ve stejné pasáži s adresou Národní 25), kde sídlí Divadlo Metro, začalo v roce 2016 působit také **Divadlo Image** (Image Black Light Theatre) založené už v roce 1989. U jeho zrodu stála **Eva Asterová** s manželem **Alexandrem Čihařem**. Po technické stránce (výroba luminiscenčních barev) pomáhal v počátcích divadlu František Tvrdek. Soubor vznikl na základě požadavků francouzské agentury, aby se podílel na scénáři *Festivalu klaunů*.⁴⁹ První roky hrál soubor v malém sále klubu Lávka nedaleko Karlova mostu, poté v sále v Pařížské ulici. Eva Asterová byla členkou Černého divadla Jiřího Srnce v letech 1983–1985 a následně působila v souboru *Imaginativ* (1986–1989). Jako absolventka pražské taneční konzervatoře a taneční katedry HAMU měla za sebou i zajímavou taneční kariéru spojenou se Šmokovým Pražským komorním baletem v jeho raných letech (1977–1982). Z této zkušenosti pramení výrazně taneční zacílení tohoto černého divadla.

K členům Černého divadla Jiřího Srnce patřil i **Petr Kratochvíl**, který z kraje osmdesátých let emigroval do USA. V emigraci provozoval soubor zaměřený na černé divadlo *Ta Fantastika*. Po návratu do Prahy se spojil se skupinou *Panoptikum* (Pan Optikum) vedenou Pavlem Markem a dále hráli pod názvem **Ta Fantastika** (oficiální název zněl *Ta Fantastika Black Light Theatre Prague*) – nejdříve v kině Světozor a od roku 1993 v Paláci Unitaria v Karlově ulici (místo někdejšího divadla DISK, které bylo scénou DAMU). *Ta Fantastika* kombinovala černé divadlo s uváděním muzikálových a později i činoherních produkcí a dokázala soustředit zajímavý okruh tvůrců a inscenátorů – muzikanty Petra Hapku, Ondřeje Soukupa nebo Michala Pavlíčka; režiséry Jozefa Bednárika, Jiřího Pokorného nebo Vladimíra Morávka a řadu dalších. Zatímco černým divadlem cílila na cizince a snažila se hlavně o finanční profit, u muzikálových produkcí mělo divadlo větší umělecké ambice a snažilo se původní tvorbou oslovit české publikum. Mezi účinkujícími najdeme řadu tanečnicků – Davida Dvořáka, Alenu Peškovou, Igora Kolvu nebo mima Vladimíra Guta. Management *Ta Fantastiky* – zejména Petr Kratochvíl – brojil za změny ve financování divadel a kritizoval tehdejší praxi městských a státních dotací.⁵⁰ To byl také hlavní důvod, proč Petr Kratochvíl v roce 2011 přestal uvádět činoherní a muzikálová představení a svůj podíl prodal výkonnému řediteli Juliu Hirschovi.

Pavel Marek po rozchodu s *Ta Fantastikou* a Petrem Kratochvílem v roce 2004 založil soubor **National Black Light Theatre Prague** zaměřený na prezentaci černého divadla (konkrétně inscenace *Aspects of Alice*) v zahraničí.⁵¹

Výhradně na turistické publikum se orientovalo i **Divadlo Bohemia**, vlastněné Marcelou Fraanovou, které v roce 2002 sídlilo v někdejší kině 64 U Hradeb.⁵² Fungování této produkce, jejíž personál se částečně rekrutoval z *Ta Fantastiky*, nemělo dlouhého trvání.

S přelomem osmdesátých a devadesátých let se pojí vznik **All Colours Theatre / ACT** založeného Michalem Kocourkem.⁵³ Hrál v divadle Albatros a poté v Rytířské ulici. Dnes nese název Černé divadlo Praha. V prvních letech s tímto divadlem pravidelně spolupracovala jako choreografka Jiřina Kottová.

Na pražské mapě najdeme od roku 2002 též produkci **WOW Black Light Theatre**, která jako jediná má od začátku zahraničního vlastníka. Nejdříve pracovala v Divadle Jiřího Grossmanna na Václavském náměstí, dnes ji hostí Divadlo Broadway. Za projektem stál v počátcích izraelský komik **Lior Kalfó**;⁵⁴ dnes je majitelem **Ziv Cohen** a umělecky soubor vede **Petr Holub**. Zajímavostí této produkce byl od začátku velký důraz na pohybovou složku. V počátcích byla uměleckou vedoucí a zároveň choreografkou dodnes uváděné inscenace *WOW* Marika Hanušová (za svobodna Blahoutová), někdejší

49 KUBÍČKOVÁ, Blanka. Beze slov: pražská pantomima. *Mladý svět*. 4. 12. 1992. Roč. 34, č. 49, s. 59.

50 JOHN, Radek. Divadla bez zábradlíček. *Mladý svět*. 1993. Roč. 35, č. 47, s. 64–65.

51 STANISLAVČÍK, Tomáš. Černé divadlo není jen atrakce: s Pavlem Markem nejen o novém souboru National Black Light Theatre Prague, ale i o rozchodu s Petrem Kratochvílem. *Večerník Praha*. 7. 4. 2004. Roč. 14, č. 83, s. 17. BORO VAN, Aleš. Američané vyvážejí české divadlo. *Hospodářské noviny*. 15. 4. 2004. Roč. 48, s. 24.

52 BEŇOVÁ, Bibiana. Provoz známého kina skončil. *Mladá fronta Dnes*. 29. 5. 2002. Roč. 13, č. 124, s. D2.

53 LANDA, Jiří. V divadle nechci mít kšeftáře. *I-divadlo.cz* [online]. 19. 11. 2019 [cit. 2019-12-12]. Přístup z: <https://www.i-divadlo.cz/rozhovory/michal-kocourek-v-divadle-nechci-mit-kseftare>.

54 Měl jsem kufr a sen. *Lidové noviny: Pátek Lidových novin*. 1. 11. 2002.

přední sólistka Pražského komorního baletu. Ta dokonce dávala první půlrok pravidelné, na modernu zaměřené taneční tréninky, aby soubor pohybově a výrazově sjednotila. Vedle ní stála u počátku souboru také Lenka Vagnerová, dnes přední představitelka současného tance. I ona se podílela na vedení tréninků. Obě ale po sporech s majitelem zhruba po roce odešly.⁵⁵ V prvních letech prošlo souborem několik dalších výrazných tanečníků a choreografů – například Daniel Bič, Lucie Krameriusová, Honza Malík, Michal Záhora nebo Alice Borská, později Milan Boček, Lenka Bílková či Denisa Kubášová. Zkraje šlo o početný, zhruba čtyřicetičlenný ansámbl a představení se účastnilo třináct umělců a dva technici. Postupně ale docházelo k redukci. Adresátem této produkce bylo hlavně zahraniční publikum, a to zejména izraelské. Postupně se ale národnostní složení obecnstva začalo proměňovat.⁵⁶

Relativně novým souborem je **Černé divadlo HILT Praha** (HILT – black light theatre Prague), které v roce 2006 založil **Theodor Hoidekr** – především z umělců, kteří působili v produkci WOW.⁵⁷

Jak je patrné, většina divadel odkazuje k sousloví černé divadlo a Praha. Jsou to drobné modifikace označení, pod nímž se ukrývá v zahraničí stále poptávaný typ divadla. Spory o značku, původnost, originalitu probleskují z řady publikovaných článků.

Po roce 1989 se změnila provozní zákonitost těchto divadel. Hostování v zahraničí byla nadále důležitou součástí „životního cyklu“ většiny souborů, zároveň však rostl význam pražských představení. Publikum stále tvořili hlavně cizinci. Pro návštěvnost pražských představení začaly mít stěžejní význam dohody s cestovními kanceláři, hotely nebo jednotlivými průvodci, kteří dostávali od černých divadel za prodej vstupenek provize.

1.6 Situace na konci roku 2019

1.6.1 Profily souborů

Na konci roku 2019 fungovalo sedm černých divadel, všechna se sídlem v Praze. Byť všechna divadla vycházela z jednoho základního technického principu, byly mezi nimi poměrně velké rozdíly (v modifikacích technologie, důrazu na taneční či hereckou složku, stavbě inscenací – některé sledovaly jednotící příběh, jiné byly pásmem izolovaných čísel). Jak se jednotlivá divadla prezentovala na svých webových stránkách, jaká byla jejich specifika a čím se podle jejich představitelů lišila od konkurence, shrnují následující profily založené na webových prezentacích i na hloubkových rozhovorech.

Černé divadlo Jiřího Srnce (Black Light Theatre Srnec)

Soubor, který je společností s ručením omezeným, se odkazuje na nejhlubší kořeny, které sahají až na počátek šedesátých let minulého století. Provozování souboru převzalo v roce 2014 Srnec Productions a uměleckým šéfem se stal syn zakladatele Jiří Aster Srnec. Základnu měl soubor v Paláci Savarin, Na Příkopě 10, Praha 1. Představení na domovské scéně byla prezentována také pod značkou Original Black Light Theatre Company, při zájezdech se používalo označení Srnec Enterprise.⁵⁸ Na webových stránkách se divadlo mimo jiné prezentovalo jako kolektiv tvořený „mladými dynamickými umělci – tanečníky, herci a mimy“.⁵⁹ Na repertoáru mělo jedinou inscenaci – *Antología*, která je průřezem několika úspěšných inscenací a čísel, včetně těch úplně nejstarších. V čem je podle Jiřího Astera Srnce jeho soubor jiný než ostatní? „Byli jsme první, což je obrovské plus. Snažíme se sdělit nějakou

⁵⁵ Rozhovor s Theodorem Hoidekrem vedený v Praze 7. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Rozhovor s Jiřím Asterem Srncem vedený v Praze 10. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁵⁹ *Black Light Theatre Srnec* [online]. 2014 [cit. 2019-09-05]. Přístup z: <http://www.srnectheatre.com/>.

myšlenku. *Princip, s nímž přišel táta, je hodně hravý, což se projevuje například při práci s předměty, které se různě rozpadají. I díky tomu jsme velmi populární třeba v Jižní Americe.*"⁶⁰

Divadlo Image (Image Black Light Theatre)

Divadlo, které je společností s ručením omezeným, vede jeho zakladatelka Eva Asterová (teta Jiřího Astera Srnce) s manželem Alexandrem Čihařem. Na webových stránkách byla tato charakteristika: „*Jádro Divadla Image tvoří již několik let stabilní skupina tvůrců. Z jejich spolupráce vyrostl a v divadelním světě se prosadil soubor, který si zachovává svůj vlastní autorský rukopis – vlastní image.*“ Záměrem bylo vybudovat „*nezávislé, soukromé divadlo, založené na syntéze černého divadla, moderního tance, soudobé hudby a pantomimy. Divadlo, které přinese svým divákům kultivovanou zábavu, požitky z dobré hudby a krásného tance. [...] Od černého divadla dospělo k současnému divadlu syntetickému, koncentrovanému na chytrou a kvalitní zábavu. Soubor si vypracoval vlastní styl.*“⁶¹ Divadlo Image dává ze všech černých divadel největší důraz na pohybové a taneční kvality svých produkcí. Ostatně Eva Asterová se na nových inscenacích podílí jako autorka scénáře i choreografka a mezi interprety byla řada vystudovaných tanečníků. „*Naším specifikem je důraz na tanec a akrobacii; naši umělci musí být profesionálové,*“ potvrzuje Eva Asterová, když má stručně nastínit, čím se liší od konkurence.⁶²

Divadlo Image udržuje repertoár s pěti tituly, přičemž se snaží přijít s novou inscenací zhruba jednou za dva roky. Dále uvádí příležitostně dva tituly pro dětské diváky.⁶³

Černé divadlo Metro

Divadlo, které je společností s ručením omezeným, vede vystudovaný choreograf a tanečník Michal Urban,⁶⁴ který se zároveň podílí na scénáři a režii inscenací společně s výtvarníkem Františkem Kratochvílem. Kolem roku 2005 začalo divadlo klást větší důraz na taneční složku inscenací. Jako choreografové se zde uplatnili Adéla Judasová nebo Milan Odstrčil.⁶⁵ Podle Michala Urbana je pro Černé divadlo Metro typické, že inscenace jsou dějové a věnují se nějakému společenskému tématu. Domnívá se, že se od některých jiných černých divadel liší dynamikou a technickým principem, který do inscenací vkládá František Kratochvíl v podobě patentované animace linky.⁶⁶ Obdobně jako Divadlo Image, které shodou okolností sídlí na stejné adrese (Národní 25), byť v jiném sále, udržuje Černé divadlo Metro širší repertoár, který čítá tři inscenace pro dospělé, z nichž dvě jsou adaptovány (jsou odstraněny pro děti nevhodné scény) do verze pro dětského diváka.⁶⁷

Ta Fantastika

V roce 2019 se divadlo věnovalo výhradně uvádění černodivadelní inscenace *Aspects of Alice* (ještě v roce 2018 dávalo pravidelně prostor pohostinsky uváděné úspěšné *Light Art Show*, v níž Alex Doris maloval světelným sprejem rychle mizějící obrazy). Ředitelem a majitelem divadla byl Julius Hirsch (zřizovatelem Fantazma, spol. s r. o.). Podle Julia Hirsche byla pro černé divadlo Ta Fantastika typická určitá interaktivita, práce s divákem.⁶⁸ Ve výtvarném řešení se divadlo odkazovalo k Emmě Srncové, druhé ženě Jiřího Srnce. Divadlo sídlilo v Karlově ulici na hlavní turistické trase u Karlova mostu.

⁶⁰ Rozhovor s Jiřím Asterem Srncem vedený v Praze 10. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁶¹ *Image Black Light Theatre* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <https://www.imagetheatre.cz/cz/>.

⁶² Rozhovor s Evou Asterovou a Alexandrem Čihařem vedený v Praze 25. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁶³ *Image Black Light Theatre* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <https://www.imagetheatre.cz/cz/>.

⁶⁴ Michal Urban je synem odbornice na taneční folklor a dlouholeté pedagožky pražské taneční konzervatoře Míly (Emilie) Urbanové.

⁶⁵ *Divadlo Metro* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <https://www.divadlometro.cz/cz/>.

⁶⁶ Díky využití dobře tvarovatelného molitanu. Viz: rozhovor s Michalem Urbanem vedený v Praze 16. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

WOW – Black Light Theatre

Jde o jedinou černodivadelní pražskou produkci se zahraničním vlastníkem. Tím byl v roce 2019 Izraelec Ziv Cohen. Domovskou scénou produkce, která je rovněž společností s ručením omezeným, je Divadlo Broadway. Na repertoáru je jeden titul, jehož název se shoduje s označením celé produkce. Uměleckým šéfem je Petr Holub. V inscenaci, která během času prošla redukcí, aby si vystačila s menším počtem účinkujících, je výrazně zastoupena taneční složka.⁶⁹ Specifikem produkce WOW je důraz na rozmanité efekty (použití LED tyčí nebo speciálních efektů) a významný podíl tance.

Černé divadlo HILT Praha (HILT – black light theatre Prague)

Patří k těm nejmladším s rokem založení 2006. Vzniklo odštěpením části umělců kolem Theodora Hoidekra od produkce WOW. Černé divadlo HILT je počtem pravidelně spolupracujících umělců nejmenším černodivadelním souborem a vedle černého divadla se v minulosti věnovalo i divadlu stínovému. V roce 2019 uvádělo jednu inscenaci (*Magic Phantom*) a jeho domovskou scénou bylo Divadlo U Valšů (sídlí v ulici Betlémská 5).⁷⁰ HILT v názvu souboru je zkratkou pro Hoidekr interactive light theatre. Podle uměleckého šéfa se soubor liší od konkurence svou „alternativností“, komorní a přátelskou atmosférou a snahou experimentovat.⁷¹

Černé divadlo Praha

Honosilo se vlastnictvím ochranné známky velmi podobného názvu, jaký si nechal zaregistrovat v šedesátých letech Jiří Srnec. Producentem byl Michal Kocourek, jenž byl zároveň předsedou představenstva akciové společnosti Hamlet Production, která divadlo provozovala. Uměleckým šéfem a zároveň režisérem byl Pavel Toman. Tým dále tvořili režisér Ivan Holeček, výtvarník Daniel Šedivák, hudební skladatel Jiří Doubek či textař Pavel Kácha.⁷² Černé divadlo Praha sídlilo na adrese Rytířská 31 (od začátku roku 2020 je scéna prezentována jako Komorní Divadlo Kalich) a naposledy hrálo v létě 2019. Práci souboru charakterizuje Pavel Toman takto: „*Snažíme se o čistotu ruční práce s minimem efektů. Naše divadlo je o půvabu, klidu, původnosti.*“⁷³

1.6.2 Základní výkonové ukazatele

Jak vyplývá z výše uvedeného, většina produkcí uváděla jedinou inscenaci. Pouze Černé divadlo Metro a Divadlo Image udržovaly širší repertoár včetně titulů zaměřených na děti a mládež. Inscenace měly zpravidla mezi 60 a 90 minutami (většinou se hrálo bez přestávky) a vyjma nadstavbových částí (jako byly krátké workshopy) byla představení neverbální. Výkazy NIPOS potvrzují, že Divadlo Image přichází s novou inscenací zhruba jednou za dva roky. Černé divadlo Metro připravuje premiéru jednou za čtyři až pět let.⁷⁴ Ostatní divadla dlouhodobě drží na repertoáru jeden titul.

⁶⁹ Rozhovor s Theodorem Hoidekrem vedený v Praze 7. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁷⁰ *Black light theatre Prague HILT* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <https://www.hilt-theatre.cz/>.

⁷¹ Rozhovor s Theodorem Hoidekrem vedený v Praze 7. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁷² *Black Light Theatre of Prague* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <http://www.blacktheatre.cz/>.

⁷³ Rozhovor s Pavlem Tomanem vedený v Praze 8. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁷⁴ Rozhovor s Michalem Urbanem vedený v Praze 16. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

Tab. 1 – Počet inscenací na repertoáru k 1. 11. 2019⁷⁵

	Počet
Černé divadlo Jiřího Srnce	1
Divadlo Image	5 (+ 2 pro děti)
Černé divadlo Metro	3 (+ 2 dětské varianty)
Černé divadlo Praha	1
Ta Fantastika	1
Černé divadlo HILT Praha	1
WOW Black Light Theatre	1

V roce 2019 se tedy hrálo 13 večerních inscenací a čtyři tituly pro děti. Díky statistikám NIPOS si lze udělat alespoň částečnou představu o vývoji repertoáru v posledních deseti letech.

Tab. 2 – Počet inscenací na repertoáru vybraných divadel v letech 2009 až 2018⁷⁶

ROK	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Černé divadlo Jiřího Srnce	1	2	2	2						
Divadlo Image	4	5	5	6	6	7	2		6	7
Černé divadlo Praha									2	2

Počet ročně uváděných představení se v posledních letech zpravidla zmenšoval, jak potvrzuje většina zástupců černých divadel. Ze strukturovaných rozhovorů vyplynul alespoň odhad počtu představení realizovaných v sezoně 2018/2019.

Tab. 3 – Odhad počtu uskutečněných představení v období 1. 8. 2018 až 31. 7. 2019⁷⁷

	Celkem	Z toho v zahraničí
Černé divadlo Jiřího Srnce	cca 420	cca 35
Divadlo Image	366	0
Černé divadlo Metro	cca 350	0
Černé divadlo Praha	cca 160	0
Ta Fantastika	cca 450	0
Černé divadlo HILT Praha	cca 120	
WOW Black Light Theatre	cca 220	0

Tab. 4 – Plán vlastních představení na období říjen až prosinec 2019⁷⁸

ROK 2019	říjen	listopad	prosinec
Černé divadlo Jiřího Srnce	31	30	34
Divadlo Image	34	33	29
Černé divadlo Metro	30	36	34
Černé divadlo Praha	0	0	0
Ta Fantastika	62	30	58
Černé divadlo HILT Praha	14	13?	12
WOW Black Light Theatre	17	12	18
SOUČTY	188	154?	185

⁷⁵ Sestaveno na základě webových stránek divadel a rozhovorů s představiteli jednotlivých divadel.

⁷⁶ Zdrojem byla rešerše Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu vytvořená pro potřeby této studie. Nevyplněná pole znamenají, že pro daná léta nedala divadla souhlas se zveřejněním dat. Ostatní černá divadla, která nejsou v tabulce uvedena, buď nedala se zveřejněním dat souhlas, nebo je v rámci statistického šetření nebylo možné konkrétně postihnout.

⁷⁷ Sestaveno na základě odhadu představitelů jednotlivých černých divadel. U Černého divadla Metro udělán odhad na základě počtu avizovaných představení v období říjen až prosinec 2019. U Divadla Image jde o přesné číslo, které zahrnuje také 22 představení pro děti.

⁷⁸ Data byla převzata z webových stránek divadel 28. 9. 2019. U Černého divadla HILT průběžně doplňováno v říjnu a listopadu 2019.

Tab. 5 – Vývoj počtu odehraných představení v období let 2009 až 2018⁷⁹

ROK		2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Černé divadlo Jiřího Srnce	v ČR	116	82	48	53						
	v zahraničí	62	54	45	19						
Divadlo Image	v ČR	368	364	408	424	443	394	473		362	370
	v zahraničí	5	21	11	4	20	53	2		23	?
Černé divadlo Praha	v ČR									199	164
	v zahraničí									9	24

Na základě uvedených dat lze kvalifikovaně odhadnout, že v sezoně 2018/2019 odehrála všechna černá divadla kolem dvou tisíc představení. „Ty časy, kdy jsme odehráli 550 až 600 představení za rok, jsou pryč,” řekl na sklonku roku 2019 Julius Hirsch z divadla Ta Fantastika, které si i přesto udržovalo primát v počtu odehraných repríz.⁸⁰ Mírný pokles představení potvrdovala také Eva Asterová z Divadla Image.⁸¹ Postupný pokles počtu představení uváděl i Pavel Toman z Černého divadla Praha: „Obvykle jsme hráli 300 představení ročně, pak 260 a nakonec to kleslo na nějakých 160. [...] Nakonec Michal Kocourek uznal, že je pro něj výhodnější nehrát. Přestalo se mu to rentovat.”⁸² Lze odhadnout, že za uplynulých deset let klesl ročně počet odehraných černodivadelních představení v České republice zhruba o 50 %.

Stává se, že mezi počtem plánovaných a uskutečněných představení byly rozdíly. Z důvodu malého počtu prodaných vstupenek byla představení rušena, výjimečně při velkém diváckém zájmu naopak přidávána. Tato praxe byla nejpatrnější u divadla Ta Fantastika, které s ohledem na divácký zájem odehrálo denně jedno nebo dvě představení. V tabulce č. 4 je u divadla Ta Fantastika sice u měsíců říjen a prosinec 2019 uveden předpoklad přibližně šesti desítek představení, ve skutečnosti jich bylo pravděpodobně realizováno méně.

Hostování

Hostování v zahraničí platilo dříve za významný nástroj propagace a oživení ročního divadelního cyklu, ale i zajímavý zdroj příjmů. Význačnější podíl zahraničních představení si udržovalo pouze Černé divadlo Jiřího Srnce a občas vyjíždělo do ciziny Divadlo Image. Ostatní divadla v roce 2019 v zahraničí nebyla. Měla sice pozvánky, ale finančně se jim už hostování v cizině nevyplatila. „Naposledy jsme byli před třemi lety v Mexiku. Nechceme už někam jezdit za dumpingové ceny. Druhá dekorace a druhé obsazení jsou ale stále připraveny k výjezdu,” upozorňoval v roce 2019 Julius Hirsch.⁸³ Jeho slova potvrdil Michal Urban z Černého divadla Metro: „Máme pořád spoustu nabídek, ale nejsou pro nás ekonomicky zajímavé. Řeknou nám: zaplatte si cestu a my vám zaplatíme ubytování a 50 % tržeb. To se nám ale nevyplatí.”⁸⁴ Černá divadla často disponují dvěma i třemi výpravami k jedné inscenaci a až třemi obsazeními, díky čemuž mohou hrát tentýž titul na dvou, v krajním případě i třech místech najednou (na domácí scéně a zároveň při hostování).

Dříve jezdila černá divadla do zahraničí velmi často. Prim hrály země Latinské Ameriky, kde se poetika černého divadla dlouhodobě setkávala s vřelým přijetím. Hostiteli souborů černého divadla byly často také evropské státy, země Asie nebo Severní Ameriky. Michal Urban z Černého divadla Metro připomíná, že vedle států Střední a Jižní Ameriky navštívili například Thajsko, Finsko, Švédsko, Koreu nebo Španělsko. Eva Asterová s Alexandrem Čihařem z Divadla Image vyjmenovávají Itálii, Polsko, Německo, Nizozemsko, Belgii, Velkou Británii, Lotyšsko, Rusko, Slovensko, Maďarsko, Švýcarsko, Francii, Itálii,

⁷⁹ Zdrojem byla rešerše Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu vytvořená pro potřeby této studie. Nevyplněná pole značí, že pro daná léta nedala divadla souhlas se zveřejněním dat. Ostatní černá divadla, která nejsou v tabulce uvedena, buď nedala se zveřejněním dat souhlas, anebo je v rámci statistického šetření nebylo možné konkrétně postihnout.

⁸⁰ Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁸¹ Rozhovor s Evou Asterovou a Alexandrem Čihařem vedený v Praze 25. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁸² Rozhovor s Pavlem Tomanem vedený v Praze 8. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁸³ Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁸⁴ Rozhovor s Michalem Urbanem vedený v Praze 16. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

Řecko, Kypr, Litvu, Turkmenistán, Španělsko, Turecko, Kypr, Rumunsko, Libanon, Indii, Jižní Koreu, Macao, Hongkong a zejména pravidelně navštěvovaný Izrael. Za dobu své existence absolvovalo Divadlo Image více než 100 zahraničních zájezdů. Produkce WOW navštívila v minulosti například Ekvádor, Řecko, Turecko, Indii, Katar, Maltu, Německo nebo Rusko. Důležitým faktorem pro tyto výjezdy byla spolupráce s agenturou CzechTourism. Jiří Aster Srnec udává výsek sezony 2018/2019, který zahrnuje hostování v Argentině, Kolumbii, Peru, Řecku a Brazílii. Černé divadlo HILT se chlubilo hostováním v Indii, Číně, Polsku a na Slovensku; Černé divadlo Praha bylo naposledy v roce 2015 v Kolumbii a roku 2018 ve Španělsku; divadlo Ta Fantastika naposledy v roce 2016 navštívilo Mexiko.

Podpůrná činnost

V posledních letech hraje většina černých divadel v České republice takřka výhradně na svých domácích pražských scénách. Mimo ně vyjíždějí do českých regionů sporadicky jen některá z nich – zejména Černé divadlo Metro, výjimečně také Divadlo Image nebo Černé divadlo HILT; v minulosti úzce spolupracovalo Černé divadlo Praha s divadlem v Karlových Varech.

Pro ekonomiku černých divadel jsou důležitá nejen odehraná představení, ale i jiné aktivity, které mohou přinést prestiž nebo finanční profit. Jak vyplynulo z několika rozhovorů, hodně takových příležitostí bylo zhruba před pěti lety, v posledních letech počet nabídek opadl. Zkušenosti s prací pro různé firmy, v reklamě apod. má Divadlo Image, které například v roce 2018 spolupracovalo v Německu při vzniku televizního seriálu, Černé divadlo Praha, jež pomáhalo propagovat švýcarskou farmaceutickou firmu, nebo Černé divadlo HILT, podílející se na propagaci jedné firemní značky v Číně. Pro různé firmy pracovala rovněž produkce WOW. „*Někdy je to finančně lukrativní, jindy je to hlavně otázka prestiže,*“ říká Jiří Aster Srnec, který připomíná práci na náročném reklamním spotu pro firmu Lenovo. Odhaduje, že Černé divadlo Jiřího Srnce se nedivadelním komerčním aktivitám věnovalo zhruba čtyřikrát do roka a zpravidla šlo o práce vycházející z repertoáru divadla, což bylo zdůvodněno omezeným rozpočtem, který mají firmy na propagaci, ale též nákladností a omezenými časovými a personálními možnostmi divadla.⁸⁵

1.6.3 Publikum

Okruh publika černého divadla se značně liší od jiného typu divadel. Odhlédneme-li od skutečnosti, že pro některá černá divadla hrají nezanebatelnou roli hostování v zahraničí, pak v České republice sídlí černá divadla výhradně v Praze. Avšak i pražská představení navštěvují především cizinci. Toto alespoň platilo do nástupu koronavirové pandemie na začátku roku 2020. Těžko bychom hledali jiná pražská divadla s tak jednostrannou diváckou klientelou. Ve větší míře navštěvují cizinci například i Laternu magiku či operu a balet Národního divadla, ale v publiku jsou při těchto představeních hojně zastoupeni i čeští diváci.

Černá divadla si pěstovala určitou odtrženost od českého publika už od samotných počátků v šedesátých letech. Často neměla v Praze stabilní zázemí. Některé soubory hrály v prostorách, které navštěvovala specifická návštěvnická klientela – různá kabaretní vystoupení v nočních podnicích. Ale i představení černého divadla realizovaná mimo kabaretní a zábavní podniky vyhledávali především cizinci – ať už za normalizace, nebo v devadesátých letech. Zatímco před rokem 1989 se na tuto skutečnost kriticky poukázvalo, v novinách se objevovaly články připomínající nutnost najít si české

⁸⁵ Rozhovor s Jiřím Asterem Srncem vedený v Praze 10. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

publikum,⁸⁶ po roce 1989 v tomto nastala rezignace, kdy nezáměr českého publika provázelo i jakési vytěsnění z českého kulturního prostoru. Příznačná je absence reflexe černého divadla v médiích.

Ceny vstupenek

Po roce 1989 je orientace černých divadel na zahraniční publikum evidentní. Propagace probíhá zejména v angličtině, případně dalších jazycích, které odrážejí aktuální složení návštěvníků Prahy. Rezignaci na českého diváka dokumentuje také cenová politika. Už od začátku devadesátých let se vstupné do černých divadel vymykalo tehdejšími cenami vstupenek do jiných pražských divadel. Dalo se srovnat snad jen s mnohem nákladnějšími představeními opery a baletu Národního divadla, případně Laterny magiky, která také cílila především na zahraniční publikum. Do Divadla Image stála v roce 1993 vstupenka 250 Kč. Černé divadlo Jiřího Srnce prodávalo v roce 1992 vstupenky za 250 Kč, roku 1996 za 390 Kč a o dva roky později už za 490 Kč.⁸⁷ Souhrn nabídky černých divadel udělal v roce 1995 Zdeněk A. Tichý, a to včetně cen vstupenek. Ty se v polovině devadesátých let pohybovaly mezi 170 a 450 Kč.⁸⁸ Na běžná činoherní představení stály lístky v této době zhruba pětinu. Orientace na zahraniční publikum byla ale limitována turistickou sezonou. Rozdíly v návštěvnosti Prahy v hlavní letní sezoně a mimo ni byly v devadesátých letech výraznější než v roce 2019, k čemuž přispívala i skutečnost velmi omezené letní divadelní nabídky. V zimě tak černým divadlům klesala návštěvnost a snažila se přilákat české diváky dočasným snížením vstupného. Ostatně v devadesátých letech nebyly výjimkou dvojí ceny – pro cizince a podstatně nižší pro české návštěvníky. Například když v roce 1993 začínala hrát Ta Fantastika v Paláci Unitaria, stála vstupenka pro české diváky nadprůměrných 100 Kč, pro cizince však 300 Kč.⁸⁹ All Colours Theatre (později Černé divadlo Praha) prodávalo roku 1993 vstupenky za 240 Kč, českým návštěvníkům ale jen za 50 Kč.⁹⁰

Po roce 2000 se ceny vstupného mezi černými divadly a jinými divadelními produkcemi začaly narovnávat, a to i kvůli rostoucímu podílu jiných komerčních divadel na pražském „trhu“ a sílící kupní síle Čechů. Propastné rozdíly se umenšovaly i mezi černými divadly a některými zřizovanými divadly. V roce 2007 se ceny vstupenek do černých divadel pohybovaly mezi 300 a 650 Kč.⁹¹ V roce 2019 se základní vstupné pohybovalo mezi 550 a 720 Kč, a bylo tak srovnatelné se vstupenkami na muzikálové a jiné komerční produkce nebo na představení opery či baletu. Jinou otázkou je pak poměr ceny vstupného a nákladů na každé uskutečněné představení. Připomeňme, že představení černého divadla se realizují zpravidla v komorním obsazení, premiéry se připravují zřídka, masivně se reprizuje jeden titul a každé představení trvá obvykle mezi 60 a 90 minutami.

Tab. 6 – Ceny vstupenek na představení černého divadla v září 2019 (v Kč)⁹²

	Základní	Studenti	Děti	Rodinná (2+2)
Černé divadlo Jiřího Srnce	599	499		
Divadlo Image	580	480	400	1 740
Černé divadlo Metro	590	480	290	
Černé divadlo Praha	490–550	300	250	1 350
Ta Fantastika	720 (přístavek 390)		550	
HILT Praha	590	490	390	
WOW Black Light Theatre	550	500	400	

⁸⁶ Za všechny citujme Ivana Rösslera z *Tvorby*: „Nosili bychom dříví do lesa a exportovali sovy do Athén, kdybychom znovu a znovu opakovali, že by bylo příjemné, kdyby Srncovo Černé divadlo vystupovalo v Praze častěji a nejen v letní sezoně, kdy je zaměřeno stejně spíše na návštěvnost zahraničních turistů než diváků domácích, v této době dlejších ponejvíce na cestách. Je nepochybné, že by tím získaly obě strany: Černé divadlo má výrazné české podhoubí, a proto potřebuje i české zrcadlo, a českému divákovi by pro změnu neuškodilo naučit se rozumět řeči beze slov, kterou používá Černé divadlo.“ RÖSSLER, Ivan. Na břehu dvacetiletého proudění. *Tvorba*. 5. 8. 1981. Č. 31, s. 6.

⁸⁷ zat [TICHÝ, Zdeněk A.]. Autobus nestačí. *Lidové noviny*. 20. 8. 1992. Roč. 5, č. 195, s. 4. ČERMÁKOVÁ, Monika. Černé divadlo Jiřího Srnce slaví pětaticáté narozeniny. *Mladá fronta Dnes*. 21. 10. 1996. Roč. 7, s. 4. Černé divadlo zpět v Lucerně. *Boleslavský deník*. 30. 4. 1998. Roč. 6.

⁸⁸ TICHÝ, Zdeněk A. Černá divadla mají svou špičku i městský přebor. *Mladá fronta Dnes*. 1. 9. 1995. Roč. 6, č. 204, s. 16.

⁸⁹ JOHN, Radek. Divadla bez zábradlíček. *Mladý svět*. 1993. Roč. 35, č. 47, s. 64–65.

⁹⁰ TLUČHOŘ, Jiří. Černé divadlo v barvách. *Rudé právo*. 16. 8. 1993. Roč. 3, č. 188, s. 7.

⁹¹ LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 7. *Loutkář*. 9. 6. 2009. Roč. 59, č. 3, s. 105.

⁹² Převzato z webových stránek uvedených divadel.

Ceny vstupenek na webových stránkách černých divadel ale neodrážely skutečnou cenu, za niž byly vstupenky obvykle prodány. Způsoby prodeje se velmi lišily a závisely i na poloze toho kterého divadla. Julius Hirsch kupříkladu upozorňuje, že díky situování divadla Ta Fantastika v Karlově ulici, kudy projde naprostá většina zahraničních návštěvníků Prahy, měl velký podíl prodej přímo v pokladně (zhruba 40 %!).⁹³ U jiných divadel bylo zastoupení přímého prodeje přes pokladnu menší a například u Černého divadla HILT, do jehož sálu se vstupovalo z Betlémské ulice, ležící mimo hlavní pražské turistické trasy, bylo zcela marginální. Na prodeji vstupenek se ve velké míře podíleli zprostředkovatelé – ať už to byli jednotliví turističtí průvodci, hotely nebo turistické kanceláře. Provize těmto prodejům se pohybovaly většinou mezi 30 a 50 % a někdy byly i více než poloviční. Vazba na konkrétní turistické kanceláře mohla být dokonce klíčová, jak potvrzuje Pavel Toman. Krach cestovních kanceláří, skrze něž prodávalo Černé divadlo Praha významnou část vstupenek, měl dopad nejen na návštěvnost, ale i na provozování souboru.⁹⁴ Vliv na prodej vstupenek měly i změny ve stylu cestování, kdy stále více turistů volí individuální způsob místo organizovaného zájezdu. Individuální turisté a tzv. batůžkáři se často přikloní k jinému typu trávení času v Praze, než aby šli na představení černého divadla.⁹⁵ Vliv měla také stále větší flexibilita v cestování a klesající ceny letenek, kdy návštěvníci trávili v Praze stále kratší dobu, do níž se už návštěva divadelního představení nevešla.

Při prodeji přes zprostředkovatele utržila divadla obvykle pouze mezi 200 a 400 Kč. Významný podíl vstupenek se prodával též přes nejrůznější turistické portály, jako je TripAdvisor apod. Zejména v prodejně slabších měsících, ale i ve snaze oslovit české publikum, prodávala některá divadla vstupenky přes různé slevové portály, nejčastěji Slevomat. Tyto vstupenky byly většinou nabízeny zhruba za poloviční cenu. Divadla využívala k propagaci nejrůznější způsoby – k těm hojně využívaným patřila inzerce na zahraničních portálech a vyhledávačích (Google), ale i českých webových stránkách a vyhledávačích (Seznam.cz); významný podíl na propagaci měly sociální sítě. Všechna černá divadla propagovala svá představení na portálu Prague City Tourism.⁹⁶

Inovace v oslovování publika

Vedle cenové politiky se snažila divadla přitáhnout pozornost diváků různými inovacemi v rámci svých produkcí. Vedle „zdynamičtění“ inscenací a akcentu na taneční kvality (jak dokládá Michal Urban z Černého divadla Metro) bylo často sázeno na interaktivitu – zapojování publika do dění na scéně. S tím pracovalo například Černé divadlo Metro, Divadlo Image, Černé divadlo HILT, divadlo Ta Fantastika a zkoušela to i jiná divadla – například Černé divadlo Praha. Jiným pokusem o zatraktivnění produkce byl krátký workshop pro diváky, který následoval po skončení představení a kdy byla divákům na základě jedné scény díky rozsvícenému světlu odhalena práce s technologií černého divadla (know-how). Tyto několikaminutové workshopy dělaly Černé divadlo Metro nebo divadlo Ta Fantastika.⁹⁷ Divadla se snažila oslovit diváka ještě po skončení představení, kdy mu nabízela možnost přímého kontaktu s umělcem – formy byly různé: ať už šlo o společné fotografování diváků s umělci (divadlo Ta Fantastika, Černé divadlo Praha), nebo příležitost se osobně setkat se zakladatelem navštíveného divadla, například s Jiřím Srncem.

Zpětná vazba od publika a návštěvnost formovaly přirozeně také dramaturgii, v níž podstatnou roli hrál už samotný titul. Julius Hirsch z divadla Ta Fantastika připomíná, že bylo ambicí uvádět v černém divadle širší repertoár

⁹³ Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁹⁴ Rozhovor s Pavlem Tomanem vedený v Praze 8. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁹⁵ Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁹⁶ Prague.eu [online]. 2020 [cit. 2020-01-22]. Přístup z: <https://www.prague.eu/cs>.

⁹⁷ Odhalování černodivadelní technologie divákům ale není žádnou novinkou. Už v programu *Černé pondělí*, který v roce 1963 uvedlo v Alhambře Černé divadlo vedené Hanou Lamkovou, byl divákům při plném světle ukázán technologický princip černého divadla.

a zpracovávat i přesahová témata (Don Quijote nebo Malý princ). Nakonec se ale rozhodli uvádět jen nejžádanější titul *Aspects of Alice*: „Řekli jsme si, že to bude orloj. Budeme hrát jen Alenku a střídat se budou diváci.“⁹⁸

Pro divadla jsou investice do inovací, spočívající v co nejpřímějším oslovení publika, důležité. Divák posléze umisťuje reference na cestovatelské servery a prodejní portály a budoucí návštěvníci Prahy se podle toho rozhodují, které z černých divadel navštíví.

Unikátní způsob prezentace volí mimo jiné Černé divadlo HILT – pravidelně se zapojuje do akce *Noc divadel* a při té příležitosti připravuje charitativní představení – první pro SOS dětské vesničky, druhé pro organizaci Toulavé tlapky a v roce 2019 pro Nadaci Život 90.⁹⁹

Strategie k snížení rizik

Některá černá divadla rozvrstvila případná rizika paralelními dramaturgickými liniemi. V Divadle v Rytířské šlo o uvádění činoherních inscenací a zároveň inscenací Černého divadla Praha. Obdobně bylo v minulosti rozkročeno divadlo Ta Fantastika, které vedle černodivadelních představení uvádělo muzikály a činohry. Toto rozkročení umožňovalo vzájemnou pružnou podporu v případě, že jedné z dramaturgických linií se aktuálně ekonomicky nedaří.¹⁰⁰

Jiným typem paralelní dramaturgie je uvádění večerních představení a představení určených dětem (Černé divadlo Metro, Divadlo Image). Dětská představení a představení pro školy se sice prodávala za významně nižší ceny, ale obvykle byla u nich mnohem více naplněna kapacita sálu. Navíc tato představení mohla mít multiplikační efekt, kdy dětský divák se do divadla vrátí s rodičem nebo někým blízkým. Obdobně uvažovali v divadle Ta Fantastika, když uspořádali přehlídku *Neděle s Lucií*. Oslovili tři přední česká divadla pro děti (Divadlo Drak Hradec Králové, Naivní divadlo Liberec, Divadlo Alfa Plzeň), která v sezoně 2014/15 hostovala vždy v neděli odpoledne na scéně divadla Ta Fantastika se svými nejlepšími inscenacemi. Akci zaštitila svým jménem nejvýraznější osobnost hostitele Lucie Bílá. Záměrem bylo přivést do hlediště divadla Ta Fantastika publikum, které by tam jinak nepřišlo. Zároveň divadlo předpokládalo, že se do stejného sálu vrátí titíž diváci i na produkci místního černého divadla. Jak říká Julius Hirsch, tento záměr úplně nevyšel – divadlo Ta Fantastika na přehlídce ani nevydělalo, ani neprodělal, ale nové publikum na představení černého divadla takto nezískalo.¹⁰¹

Struktura publika

Jak to vlastně bylo s podíly českého a zahraničního obecnstva? To zahraniční výrazně převládalo nebo přímo dominovalo (Černé divadlo Praha, Černé divadlo Jiřího Srnce). České publikum převládalo u dětských představení. Ve večerních představeních se podíl českého diváctva zvyšoval zejména v případě prodeje přes české slevové portály – tuto zkušenost měly například Černé divadlo Metro, Divadlo Image, divadlo Ta Fantastika nebo produkce WOW.

⁹⁸ Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

⁹⁹ Rozhovor s Theodorem Hoidekem vedený v Praze 7. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁰⁰ Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁰¹ Tamtéž.

Tab. 7 – Odhad složení publika v roce 2019¹⁰²

	České publikum
Černé divadlo Jiřího Srnce	pod 1 %
Divadlo Image	menšina; u dětských představení převládají Češi
Černé divadlo Metro	menšina; u dětských představení převládají Češi
Černé divadlo Praha	pod 1 %
Ta Fantastika	2–3 %
Černé divadlo HILT Praha	cca třetina
WOW Black Light Theatre	cca 10 %

Za pozornost stojí ale také struktura zahraničního publika, která má svá specifika a proměňuje se. Složení obecně odráží aktuální turistickou klientelu České republiky a hlavně Prahy,¹⁰³ jednak oblību daného uměleckého druhu. Zajímavou sondou do složení zahraničního publika předestřel v roce 2019 Julius Hirsch: „*Dříve přicházeli hlavně turisté z jihu – z Jižní Ameriky, Španělska apod. Ti jsou ochotni přistoupit na ‚pravidla hry‘ – nečekají velké umění, nehledají velké myšlenky. Francouz nebo Angličan sice zná vnitřní pravidla černého divadla, ale není ochoten je přijmout. Z těchto zemí tak máme spíše negativní hodnocení. Němcovi je to jedno – přijde, pobaví se a odejde. V poslední době se naši návštěvníci hodně proměnili a směřují k nám hlavně z Asie – obrovský boom má u nás čínské publikum, ale také návštěvníci z Indie nebo Koreje.*“¹⁰⁴ Tento trend potvrdili rovněž Eva Asterová s Alexandrem Čihařem: v druhé polovině devadesátých let byli častými návštěvníky Izraelci, zatímco v posledních letech to byli ve velké míře Korejci a Číňané.¹⁰⁵ Izraelské publikum v počátcích dominovalo u produkce WOW, v roce 2019 už bylo složení publika mnohem rozmanitější. Černé divadlo HILT nacházelo hlavní zahraniční návštěvnickou klientelu ve Španělsku, Rakousku a Německu.

Kapacita a návštěvnost

Na závěr části věnované publiku se podívejme na kapacitu, kterou poskytují v domácích podmínkách černá divadla, a na návštěvnost. Když dělala v roce 2007 průzkum v tomto sektoru Hana Lamková, odhadla kapacitu sálů, v nichž hrálo tehdejších devět černých divadel, na 2500 míst. V roce 2019 v Praze hrálo sedm černých divadel, a to v sálech s celkovou kapacitou zhruba 1700 míst. Zatímco Černé divadlo Jiřího Srnce a Černé divadlo HILT hrálo v sálech pro necelou stovku diváků, Černé divadlo Praha mělo k dispozici Divadlo v Rytířské (Komorní divadlo Kalich) s asi 180 místy. Přibližně 220 sedadly disponovalo Černé divadlo Metro a třemi stovkami míst Divadlo Image a Ta Fantastika. Největší kapacitu, kolem půl tisícovky míst, má Divadlo Broadway, kde sídlí produkce WOW.

Návštěvnost všech černých divadel v roce 2007 odhadla Hana Lamková na necelých 50 %.¹⁰⁶ Průměrná návštěvnost v roce 2019 byla obdobná a možná i nižší. Lze tak usuzovat jednak z představení, která osobně navštívil autor této studie, jednak z trendu, který lze vyčíst ze statistik NIPOS. V letech 2017 a 2018 se průměrná návštěvnost u dvou černých divadel s průměrně kapacitními sály pohybovala mezi 30 a 41 %, přičemž návštěvnost pouze dětských představení se u jednoho černého divadla pohybovala v letech 2017 a 2018 mezi 64 a 86 %.¹⁰⁷

Dle většiny zástupců černých divadel se v průběhu sezony návštěvnost proměňovala. Sice se podle Pavla Tomana dá říci, že návštěvnický silnější byly měsíce od jara do časného podzimu a předvánoční období, často měly ale

¹⁰² Sestaveno na základě odhadu představitelů jednotlivých černých divadel.

¹⁰³ Během první tří kvartálů roku 2019 dominovali zahraničním návštěvníkům Prahy Němci, které následovali s výrazným odstupem Američané, Britové, Rusové a Italové. Na šesté příčce byli občané Číny, na osmé Jižní Koreje. Viz: Cestovní ruch – Praha – za období leden–září 2019 [dokument word]. *Prague City Tourism: Analýzy – Praha – Příjezdový cestovní ruch – 2013–2019* [online]. 2020 [cit. 2020-01-22]. Přístup z: <https://www.praguecitytourism.cz/cs/nase-cinnost/statistiky/analyzy-14820>.

¹⁰⁴ Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁰⁵ Rozhovor s Evou Asterovou a Alexandrem Čihařem vedený v Praze 25. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁰⁶ LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 7. *Loučkář*. 9. 6. 2009. Roč. 59, č. 3, s. 105.

¹⁰⁷ Zdroj: rešerše Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu vytvořená pro potřeby této studie.

vliv na počet diváků různé nečekané události související s cestovním ruchem.¹⁰⁸ Obdobné zkušenosti má Jiří Aster Srnec, který jako „mimosezonu“ označuje listopad, leden a únor.¹⁰⁹ Tato zkušenost kopíruje obvyklou křivku návštěvnosti Prahy během roku, kdy nejslabším měsícem bývá únor, následovaný lednem a listopadem. Naopak nejvíce turistů navštívuje Prahu mezi květnem a zářím.¹¹⁰ Znovu ale zdůrazněme, že tato statistika platila do nástupu koronavirové pandemie.

1.6.4 Umělecký personál

V pražských černých divadlech nacházel pracovní příležitosti nezanedbatelný okruh umělců. Když Hana Lamková navštívila na přelomu léta a podzimu 2007 devět tehdy hrajících černých divadel, odhadla, že v nich denně pracuje na 120 lidí, z nichž je 75 účinkujících (ostatní obstarávali zázemí souboru nebo šlo o techniky). V každém představení účinkovalo sedm až devět osob.¹¹¹ Na sklonku roku 2019 se obvyklé obsazení jednoho představení pohybovalo kolem osmi až deseti osob (včetně techniků).¹¹² V průběhu let došlo v některých případech k jisté „ekonomizaci“ – například u produkce WOW, kde se zpočátku na představení podílelo 13 umělců a dva technici; Černé divadlo dříve odehrálo představení ve 12 lidech, v roce 2019 už jenom v osmi.¹¹³ Role jednotlivých osob, účastnících se představení, a hlavně jejich podíly se v jednotlivých černých divadlech lišily. Zpravidla část umělců střídala během představení role černáků a viděných postav, ale někteří umělci odehráli představení pouze v černém, tedy diváky neviděni. Práce některých černáků se propojovala s prací techniků. V Divadle Image byly inscenace složené z čísel – střídaly se části pracující s černým kabinetem s částmi, které byly jakýmisi herecko-mimickými scénkami.

Práce v černém divadle představovala pro umělce pouze příjvýdělek a vždy bylo potřeba ji kombinovat s jinými pracovními aktivitami – ať už v oblasti umění (nejčastěji účinkování v baletu, muzikálových produkcích; práce v taneční pedagogice), nebo mimo ně. Zatímco například v oblasti komerčních muzikálů bylo celkem běžné, že je tanečník zapojen do více produkcí, v černém divadle bylo nepsaným pravidlem, že umělec aktuálně spolupracuje jen s jedním souborem. Bylo to dáno silně konkurenčním prostředím i ochranou know-how toho kterého souboru. (Ostatně černá divadla ze zásady nespolupracovala a chránila si svůj byznys. Jistou formu občasně spolupráce mezi produkcí WOW a Černým divadlem HILT uvádí pouze Theodor Hoidekr.) Také proto počet umělců, který v roce 2019 deklarovala jednotlivá černá divadla, se bude v součtu blížit celkovému skutečnému počtu umělců, kteří pracovali ve všech černých divadlech. Lze tedy odhadnout, že v roce 2019 se v oblasti černého divadla pohybovalo kolem 180 umělců.

Tab. 8 – Přibližný počet umělců, kteří v roce 2019 opakovaně pracovali v souborech černého divadla¹¹⁴

	Počet umělců	Poznámka
Černé divadlo Jiřího Srnce	35	odehrají alespoň 20 představení za rok
Divadlo Image	cca 35	
Černé divadlo Metro	cca 25	
Černé divadlo Praha	cca 26	
Ta Fantastika	cca 22	6 na dobu neurčitou + cca 16 pravidelně hrajících
Černé divadlo HILT Praha	15	
WOW Black Light Theatre	cca 25	

¹⁰⁸ Rozhovor s Pavlem Tomanem vedený v Praze 8. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁰⁹ Rozhovor s Jiřím Asterem Srncem vedený v Praze 10. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹¹⁰ *Příjezdový cestovní ruch v roce 2018* [online]. 13. 9. 2019 [cit. 2020-01-22]. S. 3. Přístup z: <https://www.praguecitytourism.cz/file/edee/2019/09/analiza-2018-final.pdf>. Viz: *Prague City Tourism: Analýzy – Praha – Příjezdový cestovní ruch – 2013-2019* [online]. 2020 [cit. 2020-01-22]. Přístup z: <https://www.praguecitytourism.cz/cs/nase-cinnost/statistiky/analzy-14820>.

¹¹¹ LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 7. *Loutkář*. 9. 6. 2009. Roč. 59, č. 3, s. 105.

¹¹² Představení Černého divadla Jiřího Srnce je nastaveno na devět umělců (+ provozní technik a pokladní). V Divadle Image se přímo na představeních podílí zpravidla deset osob. V představeních Černého divadla Metro se na jevišti vystřídá osm umělců, v divadle Ta Fantastika devět a v Černém divadle Praha osm. Černé divadlo HILT hraje obvykle v menším obsazení pod osm lidí.

¹¹³ Rozhovor s Pavlem Tomanem vedený v Praze 8. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹¹⁴ Data na základě odpovědí zástupců jednotlivých černých divadel.

Uvedené lze porovnat s delší časovou řadou na základě statistik NIPOS. Následující tabulka je však vzhledem k tomu, že si většina dotazovaných nepřála zveřejnění dat, opět velmi stručná.

Tab. 9 – Umělecký personál (celkem) – stálí i smluvní zaměstnanci¹¹⁵

ROK	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
Černé divadlo Jiřího Srnce	12	12	12	12						
Divadlo Image	17	17	18	18	20	18	20		32	38
Černé divadlo Praha									31	31

I když data u Divadla Image by mohla napovídat o nárůstu počtu zapojených umělců, celkově bude trend spíše opačný. Jiří Aster Srncem vzpomíná, že v roce 2000 se kolem Černého divadla Jiřího Srnce pohybovalo až kolem stovky lidí (včetně techniků), což bylo dáno i množstvím zájezdů.¹¹⁶

Umělecký personál v černém divadle sestával dominantně z Čechů a jen výjimečně působili v souborech umělci cizích národností. Ze zahraničních umělců šlo nejčastěji o Slováky. V pražských černých divadlech pracovali ale také umělci americké, francouzské, bulharské nebo německé národnosti.

Tab. 10 – Umělecký personál v souborech černého divadla v roce 2019 s ohledem na národnostní strukturu¹¹⁷

	Počet umělců	Z toho cizinci	Cizinci konkrétně
Černé divadlo Jiřího Srnce	35	4	Slovensko (2), Francie (1), USA (1)
Divadlo Image	cca 35	cca 20 %	Francie (1), Bulharsko (1), Německo (1), Slovensko (zbytek)
Černé divadlo Metro	cca 25	část	Slovensko
Černé divadlo Praha	cca 26	málo	Slovensko
Ta Fantastika	cca 22	dominují Češi	
Černé divadlo HILT Praha	15	dominují Češi	
WOW Black Light Theatre	cca 25	dominují Češi	
SOUČTY	cca 183		

Struktura umělců podle profesního zaměření

Jak bylo uvedeno v úvodu této studie, počátky černého divadla v Československu jsou spojeny především s loutkoherci a výtvarníky. Struktura uměleckého personálu černých divadel se však v průběhu uplynulých šesti dekad výrazně proměňovala s ohledem na proměnu inscenací, v nichž byl stále větší důraz kladen na herecké a posléze i taneční kvality viděného interpreta. Důraz na pohybové a taneční kvality umělců sílil u významné části černých divadel po roce 1989. V roce 2019 byl podíl tanečníků ve všech černých divadlech více než třetinový (zhruba 75 osob). Deklarovaní tanečníci byli většinou absolventy tanečních konzervatoří. Význačný byl také podíl vystudovaných činoherců. V některých souborech často působili i osoby bez uměleckého vzdělání nebo průpravy – tzv. z ulice (divadlo Ta Fantastika). Naopak minimum účinkujících byli mimové nebo loutkoherci. Ve struktuře uměleckého personálu byly mezi černými divadly velké rozdíly. Na tanec a pohybovou složku kladlo největší důraz Divadlo Image, v jehož souboru působila řada absolventů tanečních konzervatoří, ale i několik někdejších špičkových gymnastek (jmenovat lze Evu Bohuslávkovou-Plockovou, trojnásobnou účastnici olympijských her Lenku Oulehlovou nebo mistryni republiky ve vícebóji v moderní gymnastice Janu Veselou). Významný podíl tanečníků byl rovněž v Černém divadle Metro, Černém divadle Jiřího Srnce nebo produkci WOW. Naopak s tanečnickými nespoupracovalo divadlo Ta Fantastika.

¹¹⁵ Zdroj: rešerše Národního informačního a poradenského střediska pro kulturu vytvořená pro potřeby této studie. Nevyplněná pole znamenají, že pro daná léta nedala divadla souhlas se zveřejněním dat. Ostatní černá divadla, která nejsou v tabulce uvedena, buď nedala se zveřejněním dat souhlas, anebo je v rámci statistického šetření nebylo možné konkrétně postihnout.

¹¹⁶ Rozhovor s Jiřím Asterem Srncem vedený v Praze 10. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹¹⁷ Data na základě odpovědí zástupců jednotlivých černých divadel.

Tab. 11 – Přibližná struktura uměleckého personálu v souborech černého divadla v roce 2019¹¹⁸

	Počet umělců	Tanečníci	Činoherci	Mimové	„Gymnasté a akrobati“	Loutkoherci	„Z ulice“
Černé divadlo Jiřího Srnce	35	17	cca 15			1	cca 2
Divadlo Image	cca 35	většina		několik	několik žen		
Černé divadlo Metro	cca 25	cca polovina	cca polovina				
Černé divadlo Praha	cca 26	málo	většina			1	několik
Ta Fantastika	cca 22		cca třetina	1			cca dvě třetiny
Černé divadlo HILT Praha	15	menšina*	většina*				
WOW Black Light Theatre	cca 25	cca 15	menšina				

Taneční a pohybové akcenty

Repertoár většiny černých divadel v roce 2019 předpokládal u umělců pohybové nebo přímo taneční kvality. Výzkum mezi zástupci jednotlivých divadel se proto dotazoval, jaké taneční či pohybové techniky umělci v představeních uplatní. Vysoké nároky mělo v tomto ohledu Divadlo Image, kde byla výhodou baletní průprava, znalost contemporary technik, ale také zkušenosti s akrobacií, společenským tancem a v případě mimických rolí s non-verbálním herectvím. Podle Michala Urbana se v Černém divadle Metro uplatnily nejrůznější taneční techniky, Jiří Aster Srnc v případě svého divadla kladl důraz na balet, contemporary, streetové taneční techniky, ale připomněl, že v souboru měli i stepaře. Pavel Toman viděl s ohledem na repertoár Černého divadla Praha jako nevhodnější průpravu jazz dance s tím, že uplatnění našla i baletní technika včetně tance na špičkách. Theodor Hoidekr mluvil o využití streetových technik nebo tance disco.

Černé divadlo jako první, poslední i souběžná umělecká kariéra

Pro některé umělce byla práce v černých divadlech spojena s rozjezdem jejich divadelní kariéry, nebo naopak jejím útlumem. Julius Hirsch upozornil, že je hodně absolventů hereckých škol, kteří obtížně nacházejí pracovní příležitosti v oboru. Práce pro divadlo Ta Fantastika představovala pro mnohé absolventy první významné profesní uplatnění a někteří volili práci v černém divadle na překlenovací období mezi školou a prvním angažmá v činoherním divadle. To potvrdila také Pavlína Červíčková a upozornila například na Annu Fialovou a Marka Lamboru, kteří dříve pracovali v Černém divadle Jiřího Srnce.¹¹⁹

Pro jiné umělce šlo naopak o příležitost, jak si divadelní kariéru prodloužit. To se týkalo například někdejších tanečníků baletu, kteří sice už nemohli pracovat ve fyzicky náročném provozu baletního souboru, ale mohli své taneční a pohybové kvality uplatnit právě v černém divadle. Zvláštním případem druhé kariéry v černém divadle je uplatnění někdejších špičkových gymnastek, jejichž vrcholná sportovní kariéra končí už kolem dvacátého roku věku (Divadlo Image). Takových příkladů, kdy kariéra v černém divadle navazuje na kariéru v baletu, případně se odvíjí souběžně, je řada. Jak už bylo uvedeno, na formování produkce WOW se podílela někdejší přední sólistka Pražského komorního baletu Marika Blahoutová nebo výrazná postava současného tance Lenka Vagnerová. Působila zde Adéla Hájková, Pavlína Dolečková, členky Pražského komorního baletu Denisa Kubášová a Lenka Bílková, někdejší člen plzeňského baletu Milan Boček nebo ostravského baletu Daniel Bič. Mezi umělci, kteří spolupracovali s Divadlem Image, najdeme předního sólistu pražského Národního divadla i jiných zahraničních baletních souborů Filipa Veverku; později Ondřeje Novotného – někdejšího sólistu plzeňského baletu i demisolistu baletu pražského Národního divadla, nebo bývalého člena plzeňského baletu a stálého hosta Laterny magiky Daniela Rybického.

¹¹⁸ Data na základě odpovědí zástupců jednotlivých černých divadel.

* U Černého divadla HILT se zpravidla jedná o osoby bez uměleckého vzdělání, ale s uměleckou praxí.

¹¹⁹ Rozhovor s Pavlínou Červíčkovou vedený v Praze 29. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

Pracovněprávní vztah a odměna za práci

Devadesátá léta lze označit za éru, kdy se černému divadlu po ekonomické stránce dařilo. Některá divadla hrála dvě a někdy i tři představení denně, příznivý byl poměr mezi náklady a příjmy ze vstupného, a to jak díky vysokým cenám vstupenek, tak i zásluhou vysoké návštěvnosti. V té době byli někteří umělci schopni se uživit jen prací pro černé divadlo. Situace roku 2019 byla však hodně odlišná.

Umělci v černých divadlech měli zpravidla uzavřenu smlouvu o vytvoření uměleckého výkonu a byli placeni za každé odehrané představení. Obdobně jako u komerčních muzikálových produkcí nebyli umělci v černém divadle odměňováni za nastudování role. Jak vyplynulo z odpovědí zhruba poloviny respondentů, honoráře odpovídaly ekonomickým možnostem jednotlivých produkcí, a proto dlouhou dobu neprošly valorizací a pohybovaly se nejčastěji mezi 500 a 1000 Kč za odehrané představení. Základní honorář za odehrané představení byl u všech členů daného souboru stejný. Výše honoráře se mohla navýšit v případě hostování v zahraničí, zapojením do reklamní akce anebo nadstandardní pracovní aktivitou, například když umělec po odehrání představení moderoval krátký workshop pro diváky. V divadle Ta Fantastika se tak honorář za odehrané představení (např. v případě náročné role a vedení workshopu) mohl dostat až k 1500 Kč.¹²⁰ Theodor Hoidekr upozornil, že v případě Černého divadla HILT byla výplata honoráře závislá na tom, jak se ekonomicky daří. Pouze v případě zisku byly vypláceny honoráře, a to zpravidla rovným dílem mezi zúčastněnými umělci; obvykle to však bylo do 500 Kč za představení.¹²¹ I z této skutečnosti vyplývají motivace umělců spolupracovat s černými divadly, které nebývají jen finanční. Pro některé je to stále okouzlení poetikou černého divadla a také kolektiv, v němž rádi pracují. O souboru jako o velké rodině hovořila například Eva Asterová, Jiří Aster Srnec, Pavlína Červíčková nebo Theodor Hoidekr.¹²² Podle Evy Asterové pracovala zhruba třetina umělců s Divadlem Image od samých začátků, tedy třicet let.¹²³

Praxi s odměňováním v černém divadle, kdy jsou všichni umělci honorováni pouze za odehrané představení, můžeme srovnat se situací Černého divadla Jiřího Srnce na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy umělci pobírali pravidelnou měsíční mzdu. V roce 1979 pracovalo v tomto divadle 21 zaměstnanců a průměrná měsíční mzda zde činila 2111 Kčs, což bylo výrazně pod průměrem v tehdejší Československu (2591 Kčs). Díky výzkumu, který provedl v roce 1976 v baletních souborech prof. Vladimír Vašut, je dokonce zřejmé, že mzdy v tomto černém divadle byly výrazně nižší než ve většině baletních souborů.¹²⁴ Potvrzuje to i někdejší tanečnice Ivanka Kubicová, která, když v roce 1974 odcházela z Černého divadla (Jiřího Srnce), viděla na výplatní pásce zhruba 1700 Kčs, a když vzápětí nastoupila do baletu Československé televize, znamenalo to nárůst takřka o tisíc korun.¹²⁵

Vzhledem k pracovněprávnímu vztahu nemají umělci žádné benefity a například o svůj pracovní nástroj – fyzický potenciál – musí pečovat individuálně. V černých divadlech nejsou vedeny tréninky. Výjimkou byla ve svých počátcích pouze produkce WOW, kde vedla pravidelné tréninky Marika Blahoutová, případně Lenka Vagnerová. Tanečníci se tak zpravidla udržují ve formě při trénincích jako zaměstnanci baletních souborů nebo musí za svou účast na trénincích platit. Černá divadla také umělcům neposkytují žádné benefity v podobě kompenzace fyzické práce, jako jsou masáže nebo fyzioterapie, nicméně díky svým kontaktům dokážou nasměrovat svého umělce k odborníkům v případě zdravotního problému.

Černá divadla zpravidla pracovala s ustáleným okruhem umělců, který doplňovali příležitostně další externisté. Kupříkladu v Černém divadle Jiřího Srnce odehráli nejvytíženější umělci kolem dvaceti představení měsíčně,

¹²⁰ Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹²¹ Rozhovor s Theodorem Hoidekrem vedený v Praze 7. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹²² Rozhovory s Jiřím Asterem Srncem, Theodorem Hoidekrem, Pavlínou Červíčkovou, Evou Asterovou a Alexandrem Čihařem.

¹²³ Rozhovor s Evou Asterovou a Alexandrem Čihařem vedený v Praze 25. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹²⁴ *Dohoda uzavřená mezi Pražským kulturním střediskem a Československým státním souborem písní a tanců* dne 18. 5. 1982 [strojopis]. Kopie uložena v soukromém archivu Romana Vaška. VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977. Roč. 15, č. 7, s. 10–13.

¹²⁵ Rozhovor s Ivankou Kubicovou vedený v Ostravě 24. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

v divadle Ta Fantastika při zvlášť silných měsících i třicet představení. Noví interpreti byli přijímáni na základě konkurzů. Jak uvedl Jiří Aster Srnec, ale i Eva Asterová, přetrvávajícím problémem byl nedostatek pohybově nadaných mužských interpretů – herců/tanečníků.

1.7 Doba koronavirová

Začátkem března 2020 se objevily v České republice první případy onemocnění koronavirem. Aby se zamezilo masivnímu šíření nemoci, rozhodla vláda s účinností od večera 10. března, že divadla mohou hrát jen za účasti maximálně sta osob. O dva dny později byl vyhlášen nouzový stav, bylo zakázáno pořádání hromadných akcí a v souvislosti s tím se činnost divadel zcela utlumila.

Černá divadla – stejně jako jiné kulturní subjekty – přestala ze dne na den hrát a vyhlížela do nejisté budoucnosti. Protože jsou ale úzce napojena na cestovní ruch a zahraniční návštěvníky, pocitovala kvůli šíření koronaviru ve světě výrazný útlum v návštěvnosti už od ledna. Podle Theodora Hoidekra z Černého divadla HILT přestali nejdříve přicházet Asiaté. Následně rušili rezervace i návštěvníci z evropských zemí: „*A tak se stávalo, že jsme přišli do divadla a show jsme zrušili, protože nedorazil jediný divák,*“ popisoval Hoidekr.¹²⁶

Vývoj v roce 2020 dokumentují dvě sondy. První je z konce března, kdy se divadla poprvé potýkala s koronavirovými restrikcemi. Druhá pak z první poloviny října, kdy koronavirová pandemie sílila ještě razantněji.

1.7.1 Situace na konci března 2020

O situaci, která nastala po prvním úplném uzavření divadel, podali koncem března 2020 zprávu zástupci všech černých divadel, která ještě na sklonku roku 2019 hrála.

Černé divadlo HILT se zkraje roku přestěhovalo do nového prostoru Lobby s kapacitou pouhých čtyřiceti míst. Zavedení restrikcí fatálně dopadlo na většinu umělců: „*Všichni naši herci pracují i jinde. Nejen v muzikálech, ale mnozí v restauracích, barech, u filmu. O práci tak přišli na více místech ze dne na den. Jeden z našich patnácti herců je zároveň datamanážerem na oddělení leukemie v nemocnici na Karlově náměstí a jako jediný o práci nepřišel,*“ přiblížil Hoidekr a dodal: „*Myslíme si, že provoz Černého divadla HILT budeme schopni obnovit už proto, že v divadle Lobby máme nižší náklady a v hledišti jsme měli i dříve hodně českých diváků. Bohužel, některé náklady běží stále – pevný internet ve dvou domácích kancelářích (divadlo vedu spolu se Štěpánkou Pancovou), pracovní telefony, webový prostor... Ušetřené rezervy tedy mizí, i když byly původně myšleny na nákup nových černých opon a základní vybavení našeho divadla v novém prostoru. A výdělek je NULA. Snažíme se být aspoň užitelní. Spojili jsme se s lidmi ze sousedství a denně dobrovolnicky šijeme roušky. Alespoň přijdeme na jiné myšlenky a ještě trávíme čas v prostoru divadla, které nám hodně chybí. Ušité roušky jsme již věnovali organizaci Život 90 (i když jsme od nich, tedy z Divadla U Valšů, paradoxně odešli), porodnici U Apolináře nebo nemocnici v Motole.*“

A jak viděl Theodor Hoidekr budoucnost černých divadel? „*Přežijí pouze ti, kteří se uskromní, když herci sníží své nároky na honoráře. A produkce nebudou očekávat pouze velký zisk, ale jejich vedení se spokojí s tím, aby byly*

¹²⁶ HOIDEKR, Theodor. Černé divadlo HILT : shrnutí situace během období koronaviru. *Black light theatre Prague HILT* [online]. [Cit. 2020-05-01]. Přístup z: <https://www.hilt-theatre.cz/cz/cerna-divadla-situace-covid-19/?fbclid=IwAR1om-1-l-yJ7vi13tFv-fP6Ql8V5Fc0480Vz8ha5TRkz2zv-YuTC0d5o3B4>.

zaplacený náklady na provoz. Zároveň ředitelé a vedení sníží své životní nároky na minimum a spokojí se s málem pro uživení sebe a svých rodin."¹²⁷

Naopak Julius Hirsch, který vedl divadlo **Ta Fantastika**, viděl tamní éru černého divadla za uzavřenou: „Herci (OSVČ) jsou pryč, valná část z jedenácti zaměstnanců ukončila dohodou pracovní poměr a já jsem zatím na nemocenské mimo veškeré dění. Vzhledem k tomu, že jsme zcela závislí na turistickém ruchu, není šance, že bychom po otevření divadla obnovili provoz. Nebude pro koho. Respektive, bude nutné přehodnotit repertoár a vrátit se k produkcím pro českého diváka. Jestli to ovšem půjde."¹²⁸

Michal Urban, ředitel **Černého divadla Metro**, popsal situaci na konci března 2020 následovně: „Divadlo stojí, nefunguje, herci nemají práci a my jako divadlo musíme platit provozní náklady, které jsou opravdu veliké. Nájmy, mzdy zaměstnanců, režii atd. Opatření kvůli koronaviru jsou pro mnohá divadla téměř likvidační. Naši herci nejsou zaměstnanci, ale pracují na umělecké smlouvě. Každý herec se tedy bude muset postarat o sebe, bude muset požádat o podporu a situaci nějak přežít. Domnívám se, že to se povede. Otázka druhá je, jak se povede přežít divadlu. Podle mého názoru je tato otázka jako věštění z křišťálové koule. Ale podle mého moc nadějí na přežití není. Turistický ruch, na který jsou všechna černá divadla navázána, je v troskách, a nikdo neví, kolik roků bude trvat, než se turistický ruch vrátí zpět. Zájezdy do zahraničí nebudou a již teď se nám rozjednané kontrakty ruší. Naše divadlo úspěšně jezdilo s inscenacemi po republice, hrálo pro školy i představení pro celou rodinu. Ale i to je v současné době zcela vyloučené, nemožné."¹²⁹

O situaci v **Divadle Image** referovali majitelé Eva Asterová a Alexander Čihař: „Okamžitě jsme podle vyhlášení vlády zrušili všechna představení, po 30 letech prakticky každodenního hraní jsme museli zastavit všechno – představení, zkoušky i výrobu kostýmů, hudebních nahrávek a videoprojekcí, jelikož nechceme riskovat zdraví členů souboru. Odvoláváme objednané vstupenky, vracíme vstupné, které je jediným naším zdrojem příjmu, jelikož nepobíráme žádné dotace. Musíme však nadále platit provoz divadelního sálu a ostatních prostor, spoustu služeb, které nejdou odvolat, jako např. požární připojení, všechny povinné bezpečnostní, požární a další revize, které musíme mít a platit, ať hrajeme, či nehrajeme, a které nám nikdo neodpustí. Přijdeme o velké letní turné po Izraeli (celkem 19 představení ve velkých divadlech) a pravděpodobně i o italské turné na přelomu letošního a příštího roku. [...] Až vláda zruší speciální opatření, budou někteří podnikatelé moci začít fungovat. My jsme však z velké části závislí na turismu, který teď bude utlumen možná i na dva roky, a tak přemýšlíme, jak dál. [...] Nejhorší je, že tanečníci a herci, kteří s námi spolupracují – někteří i třicet let – jsou teď zcela bez práce. Naši mimové zatím nemohou dělat ani zdravotní klauny. Měli jsme mít v květnu novou premiéru, kterou chceme rozhodně dokončit. Tanečníci i mimové se snaží doma pohybově udržovat, ale divadlo jim moc chybí. Dělají videotréninky, šijí roušky, starají se o děti a snaží se pomáhat, kde to jde. Opatření nám připadají v pořádku, nikdo neví, co je nejsprávnější řešení, jelikož s tím nemá nikdo zkušenost. Za tuto situaci ale nemůžeme. Vybuodovali jsme s velkým úsilím v Praze nové divadlo a doufali v návratnost investic, které ještě nemáme zcela splacené."¹³⁰

Hana Cohen z produkce **WOW – Black Light Theatre** potvrdila obavu kolegů z jiných černých divadel: „Naše vyhlídky jsou nejisté – a i pokud bychom v létě mohli otevřít, můžeme s jistotou říct, že žádní zahraniční turisté, pro

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ VAŠEK, Roman. Černá divadla vyhlížejí do nejisté budoucnosti. *Nadační fond pro taneční kariéru* [online]. 31. 3. 2020 [cit. 2020-10-11]. Přístup z: <http://tanečníkariera.cz/cerna-divadla-vyhlizeji-do-nejiste-budoucnosti/>.

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Tamtéž.

které jsme hlavně hráli, tu nebudou. Můžeme sice doufat, že oslovíme a nalákáme místní diváky, otázka je, zda budou mít lidé vůbec chuť a prostředky, aby někam chodili. Myšlení nás všech se určitě změní a už to nikdy nebude jako dřív. [...]

Jsmo na tom všichni stejně, ale se skutečností, že jste něco budovali a ze dne na den vlastně přijdete o vše a nemůžete to nijak ovlivnit, se těžko srovnává. Navíc, jak se současná opatření nadále prodlužují, tak ještě nepřišel ten hlavní šok. K němu dojde, až se najednou vše otevře a všichni si tu situaci naplno uvědomí.

[Během tří týdnů] nám byly zrušeny v podstatě všechny rezervace až do konce letošního roku, ať se jednalo o rezervace jednotlivců přes různé portály, větší organizované skupiny, nebo výjezdy zahraničních škol.

V zásadě mohu říci, že určitě nechceme sedět s nataženou rukou a čekat, že nám někdo dá peníze. My chceme dál fungovat a pracovat. Asi všichni se shodneme, že nejhorší je ta nečinnost. V tuto chvíli není moc co dělat. V divadle jsme samozřejmě udělali trochu pořádek, spravujeme a upravujeme kostýmy atd.

Nicméně my tu jsme pro diváky a chceme hrát pro diváky. Pevně věřím, že ta doba zase přijde a moc se na to těšíme. A kdyby ne, tak svět se točí dál a budeme se tomu muset nějak přizpůsobit," uzavřela Hana Cohen.¹³¹

Také **Černé divadlo Jiřího Srnce** zásadně zasáhlo zmrazení turismu. „*Jsmo na tom stejně jako turistické kanceláře,*“ řekl Jiří Aster Srnec. Během šedesátileté existence si divadlo prošlo různými turbulencemi a Jiří Aster Srnec se to snažil mít na paměti: „*Já jsem v podnikání hodně opatrný. V minulosti naše divadlo přežilo různé těžké chvíle, a proto jsem se snažil počítat s možnou krizí a být na ni připraven. Teď už jsme se smířili s tím, že nějaký čas hrát nebudeme. V současné situaci určitou dobu bez hraní vydržíme. Na konec roku už máme nové rezervace. Vidím v tom naději, že v předvánočním čase bychom se snad mohli nadechnout. Také výhledy na zahraniční hostování nám zatím dávají naději. Zdá se, že dojednaná turné se podaří odložit a na příští rok už máme naplánované nějaké zájezdy. [...]*

V současné situaci vidím ale jisté pozitivum, že v černém divadle přežijí ti, kteří ho opravdu chtějí dělat, i kdyby to znamenalo, že se budou muset ještě více uskromnit. A možná odpadnou ti, kteří je dělají hlavně pro peníze,“ uzavřel Jiří Aster Srnec.¹³²

1.7.2 Situace v první polovině října 2020

Od zavedení prvních restrikcí kvůli koronavirové epidemii v České republice uplynulo sedm měsíců. Po dvouměsíčním úplném uzavření divadel se provoz některých z nich začal obnovovat koncem května. Nejprve ve značně omezeném režimu. Kvůli hygienickým požadavkům mohla být kapacita divadel nejdříve využívána zhruba z jedné třetiny (vstupenky se mohly prodávat obřadu a jen na dvě místa vedle sebe). S ustupujícím množstvím případů nákazy v průběhu června mohla divadla prodávat už celou svou kapacitu, avšak stále při dodržování přísných hygienických pravidel. Kupříkladu do divadel s kapacitou přes sto míst mohli chodit diváci pouze v rouškách. Řada divadel přeložila neuskutečněné jarní premiéry do začátku následující sezony, mnohá začala hrát netypicky už uprostřed léta. Přísné hygienické podmínky a také obavy z nákazy se projevíly v razantně klesající návštěvnosti, ale i ve změně chování diváků, kteří kupovali vstupenky až na poslední chvíli. Situace se začala ještě zhoršovat v průběhu září, kdy naplno propukla druhá vlna koronavirové epidemie.

131 Tamtéž.

132 Tamtéž.

Během června začali v omezené míře přijíždět do České republiky zahraniční turisté, v drtivé většině šlo ale o občany evropských zemí. V průběhu září počet cizinců začal v důsledku rychlého nárůstu onemocnění covid-19 v České republice opět výrazně klesat.

Výše uvedené mělo samozřejmě zásadní vliv na činnost nebo i samu existenci černých divadel, v minulosti zpravidla závislých na zahraniční návštěvnícké klientele. Mnohá se snažila oslovit nové české diváky a hrát v omezeném režimu. Některá dočasně zlevnila vstupenky. Většinou se ale nepodařilo přilákat dostatek diváků, aby nebyla představení prodělečná. Od 12. října došlo kvůli razantně se zvyšujícímu počtu nemocných k opětovnému státem nařízenému uzavření divadel.

V případě divadla **Ta Fantastika**, jehož publikum tvořili takřka ze 100 % cizinci, znamenalo jarní uzavření divadel kvůli koronaviru zároveň ukončení provozování tamního černého divadla. Prostor prošel rekonstrukcí a v září 2020 byl otevřen jako **Divadlo Lucie Bílé**. Toto soukromé divadlo deklaruje zaměření na hudební a muzikálové produkce pod patronací spolumajitelky Lucie Bílé a na činohru, za jejíž dramaturgii bude zodpovědná Simona Stašová.¹³³

Umělcům **Černého divadla HILT** přinesla koronavirová pandemie vážné existenční problémy. Na živobytí si vydělávali po brigádách – např. jako noční skladníci textilu nebo operátoři zákaznické podpory na internetu; potravinami je zásobovali přátelé. Se svými diváky se pokoušeli na jaře udržet kontakt on-line přenosem svého představení a uspořádali internetovou sbírku na podporu divadla, která však nepřinesla kýžený výtěžek.¹³⁴ Během léta začali opět hrát, ale s velmi problematickou návštěvností, i když na prodejním portálu nabízeli vstupenky se zhruba 50% slevou.¹³⁵ „*Přece být ředitelem divadla neznamena sedět na prdeli a čerpat státní dotace,*“ napsal k situaci divadla Theodor Hoidekr.¹³⁶

Divadlo Image se začalo rychle orientovat na české publikum. „*Poskytlí jsme mnohem vyšší kvóty vstupenek agenturám a firmám provozujícím prodej vstupenek se zaměřením na domácí publikum, což jsme s velkým úspěchem dosud dělali zejména mimo turistickou sezonu. Ochota diváků přijít do divadla se ale zmenšuje,*“ uvedl k této strategii Alexander Čihař.¹³⁷ Divadlo Image začalo v létě hrát v omezeném režimu alespoň dvakrát týdně a vstupenky prodávalo za sníženou cenu 380 Kč (respektive u dětských představení za 150 Kč). „*Chtěli jsme tak svým hercům dát práci, přestože představení jsou prakticky prodělečná a dlouhodoběji je tento stav neudržitelný,*“ dodal Čihař a popsal další aktivity divadla: „*Hledáme další možnosti, jak poskytnout práci alespoň části našich herců a tanečníků. Proto jsme během léta uskutečnili tzv. letní tábory pro děti od 5 do 10 let se zaměřením na divadlo, tanec, herectví, černé divadlo, magii, akrobacii atd. s cílem poskytnout dětem možnost si vyzkoušet prkna, která znamenají svět. Pětidenní turnusy vždy zakončila divadelní představení za účasti všech dětských herců. Soudě dle odezvy rodičů a dětí měly všechny čtyři tábory velmi příznivou odezvu a zdá se, že příští léto bychom v této činnosti mohli pokračovat bez ohledu na stav pandemie. S touto aktivitou počítáme i v průběhu školního roku, konkrétně již v listopadu 2020.*“¹³⁸ I přes tuto činnost si někteří umělci museli najít nová zaměstnání, aby měli z čeho pokrýt běžné životní náklady.

Divadlo Image zažádalo o různé formy státní podpory: „*Rozhodli jsme se využít všech dostupných státních podpor. [...] Podpora pro OSVČ letos na jaře pomohla našim hercům a tanečníkům na nějaký čas pokrýt aktuální životní*

¹³³ Jaš [ŠPULÁK, Jaroslav]. Lucie Bílá otevřela divadlo. *Právo*. 22. 9. 2020. Roč. 30, č. 222, s. 5.

¹³⁴ Jak jsem přežil pandemii korony. *Black light theatre Prague HILT* [online]. [Cit. 11. 10. 2020]. Přístup z: <https://www.hilt-theatre.cz/cz/uvod/pribeh-pandemie/>.

¹³⁵ GoOut [online]. [Cit. 11. 10. 2020]. Přístup z: <https://goout.net/cs/hilt-black-light-theatre-lobby-studio/vzrkwbl/>.

¹³⁶ Jak jsem přežil pandemii korony. *Black light theatre Prague HILT* [online]. [Cit. 11. 10. 2020]. Přístup z: <https://www.hilt-theatre.cz/cz/uvod/pribeh-pandemie/>.

¹³⁷ E-mailová korespondence s Alexandrem Čihařem [online], 5. 10. 2020.

¹³⁸ Tamtéž.

náklady. Tato pomoc bohužel skončila v průběhu června a zatím nebyla obnovena, přestože se situace nezlepšila a na podzim se prakticky vrátila do jarního modelu, kdy pandemie teprve nastupovala. Jako divadlo jsme se zatím úspěšně zúčastnili programu ministerstva průmyslu a obchodu COVID – nájemné, podali jsme žádost o podporu v rámci programu COVID – kultura a budeme žádat o podporu v programu COVID – kultura II, pokud bude vyhlášen," popsal Alexander Čihař.¹³⁹ Divadlu se dokonce podařilo jednat přímo s ministrem kultury Lubomírem Zaorálkem, který Divadlo Image osobně navštívil a přislíbil pomoc divadelním subjektům, které jakožto ziskové zatím do agendy Ministerstva kultury ČR nespádají.¹⁴⁰

„Odliv zahraničních turistů nás v podstatě paralyzoval," uvedla svou zprávu o posledním půlroce v produkci **WOW – Black Light Theatre** Hana Cohen.¹⁴¹ „Situaci jsme se snažili přizpůsobit, zadali jsme poměrně nákladné reklamy v sítích Google, Facebook a Instagram orientované na české publikum a okolní země. Efekt byl ale téměř nulový. Myslím, že problém není jen v ceně vstupenky. Lidé prostě nemají náladu někam jít. A cestou slevových portálů a jiných slev jít nechceme. V červenci a srpnu jsme hráli pro pár lidí a konečný výsledek byl pouze prodělek. [...] Všichni se musí nějak uživit, takže mnohdy [naši umělci] našli uplatnění v naprosto jiném oboru."¹⁴² Představení od září do listopadu divadlo zrušilo a doufá, že v prosinci zájem trochu ožije. Pro zmírnění finančních ztrát zažádalo divadlo hned první možný den 18. srpna o dotaci z programu COVID – kultura. Do začátku října zatím žádnou podporu neobdrželo. „Určitě se budeme snažit vydržet a doufat, že se situace zlepší, ale reálně to nevidím dříve než za rok, dva nebo i déle. Takže je nutné to brát, jak to je, a poohlížet se i po něčem jiném," uzavřela svůj report Hana Cohen.¹⁴³

Černé divadlo Metro začalo znovu hrát v červenci a diváky se snažilo nalákat i snížením cen vstupenek. Z webových stránek je patrný akcent na tuzemské publikum a programy zaměřené na rodiny, děti a studenty.¹⁴⁴

Černé divadlo Jiřího Srnce začalo hrát po odeznění první vlny koronavirových restrikcí v polovině června a svou činnost utlumilo na konci září. Hrál zhruba dvakrát týdně. Návštěvnost kolísala, ale podle uměleckého šéfa Jiřího Astera Srnce byl zejména srpen docela silný (řada představení byla v zisku) a blížil se návštěvnosti obvyklé před nástupem koronaviru. Se silícím počtem nemocných v září a úbytkem turistů v Praze začala návštěvnost zase rychle klesat. V zahraničí se žádná představení neuskutečnila, nicméně podle Jiřího Astera Srnce stále platí hostování dojednaná na rok 2021.

Oproti jiným černým divadlům Černé divadlo Jiřího Srnce nijak neměnilo strategii v oslovování publika. Nadále zásadně převažovalo to zahraniční, i když jeho struktura se proměnila. Pokud ještě v roce 2019 tvořili významnou část publika Asiaté, v létě roku 2020 to byli takřka výhradně Evropané, nejvíce Španělé a Nizozemci, což přirozeně souvisí s omezeními pro cestování turistů z mimoevropských zemí. Zajímavostí je, že přicházeli především diváci, kteří si vstupenku koupili individuálně. Nešlo tedy o hromadné organizované zájezdy, jak tomu bylo často v minulosti.

Černé divadlo Jiřího Srnce nešlo cestou jako některá jiná černá divadla – nesnažilo se výrazněji oslovovat české diváky a ani nesnižovalo vstupné.

Finanční propad se divadlo snažilo zmírnit žádostmi o státní podporu, konkrétně v programech COVID – nájemné a COVID – kultura (v polovině října zatím úspěšnost žádostí nebyla známa). Téměř všichni umělci spolupracující s divadlem si požádali o podporu OSVČ (tzv. Pětadvacítka) a dostali ji. Divadlu vyšel vstříc také pronajímatel Palác Savarin, který snížil nájemné. Na jaře

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ Koronavirová krize mimo jiné podnítila diskusi o podpoře tzv. komerční kultury, která spadá do agendy ministerstva průmyslu a obchodu. V dubnu 2020 probíhala vyhrčená debata o programu podpory neziskové kultury, do níž se zapojil např. Jan Hrušínský z Divadla Na Jezerce. Oldřich Lichtenberg z Divadla Broadway dokonce s odkazem na nerovnost podmínek pro různé fungující kulturní subjekty žádal odstoupení ministra kultury Lubomíra Zaorálka. Zaorálek už na konci dubna 2020 veřejně uvažoval o proměně filozofie svého úřadu, jehož působnost by mohla být širší a zahrnovat celou oblast tzv. kreativních průmyslů. Tuto myšlenku dále rozvíjel kupř. v rozhovoru pro Seznam Zprávy 7. 10. 2020. – Viz: JUNEK, Adam. Revoluce u Zaorálka: Má plán, jak podporovat i komerční umění. Seznam Zprávy [online]. 7. 10. 2020 [cit. 2020-10-11]. Přístup z: https://www.seznamzpravy.cz/clanek/revoluce-u-zaoralka-ma-plan-jak-podporovat-i-komerčni-umění-122883#dop_source_zone_name=hpfeed.szhnp.lptag&dop_ab_variant=null&utm_source=www.seznam.cz&utm_medium=sekce-z-internetu.

¹⁴¹ E-mailová korespondence s Hanou Cohen [online], 5. 10. 2020.

¹⁴² Tamtéž.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ *Divadlo Metro* [online]. [Cit. 2020-10-11]. Přístup z: <https://www.divadlometro.cz/>.

plánované stěhování do Divadla U Valšů se tak odsunulo pravděpodobně až na konec roku 2020 – tedy pokud to podzimní vládní koronavirová opatření umožní.

Situace Černého divadla Jiřího Srnce je podle uměleckého šéfa stabilizovaná, a to i díky rezervám, které si divadlo vytvářelo v době prosperity. Podle slov Jiřího Astera Srnce se tak divadlu podaří přežít rok 2020 kombinací srpnových tržeb, státní podpory a čerpání úspor z minula.¹⁴⁵

1.8 Budoucnost?

Na základě zevrubného zmapování historie a současné situace českého černého divadla lze vyvozovat, že tato oblast zažila od šedesátých do sedmdesátých let éru uměleckého rozkvětu, technologického vylepšování a boomu v zahraničí. V polovině osmdesátých let se objevily nové alternativní soubory.

Devadesátá léta byla obdobím velké ekonomické prosperity. Vznikala nová divadla; některé soubory hrály i tři představení denně. Většina černých divadel se těšila hojné návštěvnosti i při vysoké ceně vstupenek. Po roce 2000 ale došlo k pozvolnému útlumu. Některá divadla zanikla, jiná omezila počet představení, redukovala velikost obsazení uváděných titulů, klesala jim návštěvnost, přestávala jezdit do zahraničí.

Na konci roku 2019 bylo zjevné, že léta ekonomické prosperity jsou definitivně pryč. Tehdy Pavel Toman nedokázal odhadnout, zda Černé divadlo Praha obnoví v létě 2020 svou činnost, a Julius Hirsch tušil, že mapa černých divadel může zase prořídnout. Čtvrt roku nato zasáhly celou společnost restriktce spojené s koronavirovou pandemií. Na černá divadla dopadly drtivě. Vedle povinného uzavření se totiž ještě tíživěji budou vyrovnávat s předpokládaným dlouhodobým útlumem turistického ruchu.

V roce 2019 odehrála černá divadla kolem dvou tisíc představení a navštívilo je kvalifikovaným odhadem až 200 000 diváků. Dávala práci – byť zpravidla jako externistům – necelým dvěma stovkám umělců, až na výjimky Čechům, zhruba z jedné třetiny profesionálním tanečníkům. „Účet“ roku 2020 velmi pravděpodobně ukáže v těchto statistikách dramatický propad. Mapa černých divadel zřejmě zažije velkou proměnu.

¹⁴⁵ Telefonický rozhovor s Jiřím Asterem Srncem, 12. 10. 2020.

Reflexe oblasti baletu jako podnikatelské aktivity je mizivá, větší práce o tomto tématu zcela chybí. Proto se tato kapitola zaměří nejen na popis současné situace, ale také na významné představitele této sféry po roce 1989. Bude zmapována činnost nejvýznamnějších subjektů, které provozovaly soubor nebo uváděly baletní inscenace.

Vymezení okruhu zájmu této kapitoly je dáno tím, zda byly – nebo jsou – baletní projekty realizovány bez veřejné finanční podpory. Kapitola tak lze vnímat jako jakýsi doplněk či pendant k publikaci *Český tanec v datech: 2/ Balet*, v níž bylo zacíleno na soubory provozované v rámci příspěvkových divadel. Vymezení „baletu jako podnikání“ není vždy jednoznačné (v některých dále uvedených příkladech byly využity i veřejné prostředky). Nelze také jednoznačně hovořit o komerční sféře nebo zábavním průmyslu, protože zatímco u některých zahrnutých baletních aktivit je důležitý ekonomický profit nebo zábavná funkce, jsou zde i takové, kde je důležité například hledisko edukativní a umělecké.

2.1 Rešerše a metodologie

„Komerční balet“ byl předmětem kritické reflexe jen velmi zřídka, až na několik výjimek měly publikované texty hlavně informační nebo propagační charakter. Proto se důležitým zdrojem pro podchycení baletu jako podnikatelské aktivity opět staly strukturované rozhovory se zástupci jednotlivých subjektů. Jmenovitě byly vedeny rozhovory s Pavlem Knollem (Pražský festivalový balet), Janou Malisovou (Ballet Hommes Fatals, First International Ballet School in Prague), Monikou Kysilovou (baletní představení v Divadle Hybernia), Pavlínou Červíčkovou (organizace baletních představení v zahraničí) a Jiřím Pokorným (balety v prostoru Křížkovy fontány). V minulosti vedl autor studie také rozhovor s Janou Kůrovou (České baletní divadlo, respektive Baletní divadlo Praha).

Tato kapitola je chudší na konkrétní data, zejména z ekonomické oblasti, a to jak kvůli konkurenčnímu prostředí, tak i s ohledem na citlivé paralelní působení některých tanečnicků v komerčních baletních projektech a zároveň v baletních souborech příspěvkových divadel. Žádné jiné zdroje statických dat pro tuto oblast se nepodařilo dohledat.

2.2 Situace na přelomu osmdesátých a devadesátých let

Už na začátku devadesátých let se setkáme s několika baletními či tanečními soubory, které nesly znaky podnikatelské činnosti. Mohli bychom sem zařadit **Pražský festivalový balet**, který v roce 1989 založil a poté provozoval zejména v letních měsících David Slobašpycký s Pavlem Knollem. Ve stejné době krátce působila skupina **Unia Nova** vedená Janem Hartmannem, v níž tančili například Petr Zuska, Jan Kodet nebo Pavel Ďumbala. Jinou skupinou sdružující výrazné osobnosti (např. Irenu Janovcovou, Moniku Rebcovou, Evu Černou nebo Karla Vaňka) byla v letech 1990 a 1991 **New Prague Dancers**. Z dalších skupin, které se dotýkaly poetiky baletu a byly provozovány bez veřejných financí, jmenujme například **Upside Down**, kterou v roce 1992 založili Josef Kocourek s Irenou Janovcovou a Simonou Chvátalovou, a navazující soubor **Prozaické baletní divadlo**, který od roku 1998 vedli Irena Janovcová s Petrem Zahradníčkem.

Jeden z kořenů „komerčního baletu“ můžeme vidět v souboru **UNO**, který vznikl v roce 1987. Hlavní větve této taneční skupiny, tvořené z větší části absolventy taneční konzervatoře, sice mířily v devadesátých letech do oblasti muzikálu nebo spolupráce s televizí, nicméně UNO také realizovalo samostatné taneční inscenace a po roce 1995 se jeho tanečníci podíleli na některých projektech v prostoru pražské Křížkovy fontány. Už v říjnu 1989 uvedla dvanáctičlenná skupina UNO taneční program nazvaný *Projekt 1990*, obsahující mimo jiné tanečně-divadelní *Šach-mat* v choreografii Richarda Hese a s původní hudbou Ondřeje Soukupa. Dalším úspěšným titulem, který už neměl daleko k baletní poetice, byla v roce 1991 *Carmen*, kterou pro UNO připravil jako hostující choreograf Petr Šimek (později dílo adaptoval pro repertoár libereckého baletu a Křížkovu fontánu). V roce 1993 premiérovala skupina UNO program sestavený ze dvou kratších děl *Nikita* a *Biliár*.¹⁴⁶

Od poloviny devadesátých let více než dvě dekády hrála důležitou roli v oblasti „komerčních baletů“ agentura Orfeus, která byla nájemcem a provozovatelem Křížkovy fontány v areálu holešovického výstaviště. Další na balet zaměřená produkce pravidelně hostuje v Divadle Hybernia. Tam také začínal „travesti soubor“ Ballet Hommes Fatals. Na pražské baletní mapě najdeme i produkce, které se obejdou bez veřejné finanční podpory, ale kde hledisko zisku není podstatné. Sem patří *Louškáček*, *vánoční sen*, uváděný First International Ballet School in Prague, který má částečně školní charakter. Někdy podnikání v oblasti baletu skončí nezdarem. Příkladem jsou projekty někdejší sólistky baletu Národního divadla Jany Kůrové, která v devadesátých letech provozovala baletní soubory a později organizovala mezinárodní baletní gala a baletní soutěže.

Podnikání v oblasti baletu má několik výrazných specifíků. Týkají se dramaturgie, která je tvořena zejména nejznámějšími a divácky nejvyhledávanějšími tituly (*Labutí jezero*, *Louškáček*, *Romeo a Julie*, *Carmen* aj.), a pak uměleckého personálu, který musí (alespoň v sólových rolích) splňovat podmínku adekvátní kvalifikace a praxe. U tradičních inscenací baletů 19. a první poloviny 20. století je tak samozřejmostí zapojení absolventů (nebo i studentů) tanečních konzervatoří. Zejména u sólových rolí je běžné, že jsou svěřovány členům a mnohdy sólistům baletních souborů zřizovaných divadel. Pro baletní inscenace v komerční sféře je příznačná minimalizace nákladů. Představení se realizují bez orchestru – tedy s nahrávkou, v jednoduché dekoraci; často se redukuje velikost obsazení i rozsah díla.

2.3 Pražský festivalový balet (I)

Podoba podnikání v baletu na začátku devadesátých let se hodně lišila od současné. Příkladem je Pražský festivalový balet (PFB), který fungoval téměř po celá devadesátá léta minulého století. Byl zaměřen na prezentaci v zahraničí; nesázel na známé baletní tituly, ale uváděl výhradně původní tvorbu ve složených programech (zpravidla se třemi kratšími choreografiemi). Pracoval zcela bez veřejných finančních prostředků, ale vzhledem k dramaturgii, uměleckým ambicím a také skutečnosti, že tanečníci nebyli honorováni, jej nelze charakterizovat jako ryze komerční subjekt. Byl především průkopníkem v nezávislém fungování uměleckého tělesa v Československu po roce 1989.

Zárodek souboru se formoval už koncem osmdesátých let, kdy tanečník a choreograf David Slobašpycký prezentoval svou práci na československé

¹⁴⁶ NOVOTNÁ, Michaela. *Choreograf Richard Hese a jeho legendární taneční skupina UNO* [diplomová práce]. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta : Ateliér taneční pedagogiky, 2013. Přístup z: https://is.jamu.cz/th/rnf8n/text_prace.pdf. S. 15–18.

choreografické soutěži a dal dohromady několik kamarádů-tanečníků. Pravidelná činnost PFB, založeného jako občanské sdružení, byla zahájena v létě 1990.¹⁴⁷

Činnost souboru byla čistě projektová. Tanečníci měli zázemí ve zřizovaných baletních souborech a ve svém volném čase (obvykle večer, kdy neměli představení, a o víkendech) připravovali program, který poté prezentovali v letních měsících. Prvnímu představení v letní sezoně zpravidla předcházelo týdenní až desetidenní období intenzivních zkoušek, které probíhaly v baletním sále Smetanova divadla (dnes Státní opera Praha), výjimečně také ve Vídni.¹⁴⁸ Počet ročně odehraných představení se pohyboval kolem pěti. Všechna byla realizována s hudební nahrávkou.

Během desetileté činnosti soubor připravil osm původních choreografií, které byly obvykle stavěny na čtyři, výjimečně tři páry.¹⁴⁹ V Praze hrál pouze v prvních letech – v Divadle „K“ (dnes Divadlo Komédie) a ve Společenském sále Paláce kultury (dnes Kongresové centrum). Stěžejní byly zájezdy do zahraničí: pravidelně do Velké Británie (Londýn, Cambridge, Oxford, Yeovil, Harrogate), USA (Los Angeles, Atlanta, Lewisburg; na Floridě: West Palm Beach, Daytona Beach, Ormond Beach, Jacksonville), dále například do Klagenfurtu, Istanbulu, Lisabonu, Káhiry nebo Macaa.

2.3.1 Složení souboru

PFB čítal obvykle osm až deset tanečníků, kteří měli i další funkce. Vedl jej David Slobašpycký, který v souboru také tančil a byl jeho kmenovým choreografem. Další tanečníci zastoupili profese techniků nebo rekvizitářů, starali se o produkci, propagaci aj. Své první kostýmní návrhy tady realizoval Pavel Knolle.¹⁵⁰ Jako taneční pedagogové pracovali se souborem David Slobašpycký a Alice Minodora Nescea, z externistů především Aneta Voleská, Jaroslav Slavický a Miroslava Pešíková. Pravidelně s PFB jezdil Miroslav Loudil, který zastával funkce zvukaře, osvětlovače, řidiče i grafika.

Jádro PFB tvořili generačně spříznění tanečníci (většinou narození v polovině šedesátých let): vedle zakladatelů Slobašpyckého a Knolleho především Karel Littera a Kateřina Štybnarová-Šetenová. Soubor začal mít postupně mezinárodní charakter. Důležitou roli v tom hrálo Slobašpyckého angažmá ve Vídeňské státní opeře. Právě tímto souborem prošla řada tanečníků PFB: Rumunky Alice Minodora Nescea a Beatrice Waulin-Denes, Rakušanky Rudolf Wachter a Constanze Karl-Rückert, Polák Sylwester Śpiwak. Z českých tanečníků pracovali v PFB dále například sólisté brněnského baletu Hana Litterová a Martin Žák, sólista ostravského baletu Jan Kolda, sólisté pražského Národního divadla Zuzana Tesařová (dnes Savková) a Tereza Podařilová a rovněž pozdější první sólistka Anglického národního baletu Daria Klimentová. Někteří tanečníci se do PFB pravidelně vraceli, jiní s ním strávili pouze jednu sezonu.

Už z tohoto výčtu je zřejmé, že šlo o výrazné osobnosti. Lákal je repertoár, který se lišil od toho, jenž převládala v českých baletních souborech na začátku devadesátých let, možnost tančit v zajímavých zahraničních destinacích a v neposlední řadě způsob práce v souboru, který nepodléhal výrazné hierarchii a kde všichni byli kreativně zapojeni do jeho fungování.¹⁵¹ V těchto charakteristikách se v mnohém podobal Pražskému komornímu baletu, který však měl v první polovině devadesátých let nad sebou zřizovatele, a tudíž – i když skrovnou – finanční podporu z veřejných peněz.

¹⁴⁷ Rozhovor s Pavlem Knollem vedený v Praze 21. 4. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁴⁸ Rozhovor Anny Knollové s Davidem Slobašpyckým 6. 10. 2013. KNOLLOVÁ, Anna. *Pražský festivalový balet* [absolventská práce]. Taneční konzervatoř hl. m. Prahy, 2014. S. 11.

¹⁴⁹ Rozhovor s Pavlem Knollem vedený v Praze 21. 4. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁵⁰ Rozhovor Anny Knollové s Pavlem Knollem 23. 2. 2014. KNOLLOVÁ, Anna. *Pražský festivalový balet* [absolventská práce]. Taneční konzervatoř hl. m. Prahy, 2014. S. 13.

¹⁵¹ KNOLLOVÁ, Anna. *Pražský festivalový balet* [absolventská práce]. Taneční konzervatoř hl. m. Prahy, 2014. S. 73–74, 82.

2.3.2 Financování souboru, propagace

Pražský festivalový balet byl jedním z prvních nezávislých souborů v Československu, který fungoval zcela bez státních nebo městských dotací. Vedle tržeb za vstupenky se opíral o několik sponzorů. V takto nastaveném modelu financování patřil mezi průkopníky. Grantové programy počátkem devadesátých let ještě neexistovaly. Činnost PFB podporovaly například ČSA, Price Waterhouse, Baker&McKenzie či český pivovar Zubr. Zahraniční zájezdy, kdy šlo zpravidla o vystoupení na tanečních nebo divadelních festivalech, zajišťoval a financoval Simon Glass a jeho Agentura Glass Arts and Marketing.¹⁵²

Provoz souboru byl nastaven jako nízkonákladový. Tanečníci nepodepisovali žádné smlouvy. Nedostávali honoráře ani za období zkoušek, ani za odehraná představení; jejich finanční „odměnu“ představovaly pouze diety, jejichž výše byla zkraje devadesátých let docela zajímavá. Všichni tanečníci ale pobírali plat ve svých domovských zřizovaných souborech. Další spolupracovníci dostávali většinou symbolické honoráře, případně jejich práce nebyla honorována. Odměna se většinou nevyplácela ani za vytvoření choreografie nebo návrh kostýmů. Pro některé tanečnický však šlo o investici do budoucna, protože řada z nich po ukončení činnosti PFB pokračovala pod hlavičkou Wien City Ballet, který jezdil do USA a Austrálie s finančně lukrativní baletní show. Vystupoval s krátkými tanečními čísly v choreografii Davida Slobašpyckého.¹⁵³

Pro propagaci soubor používal hlavně distribuci letáků či plakátů a inzerci – například o pražských vystoupeních v Prague Post, při britském turné v prestižních periodikách The Guardian a The Independent.¹⁵⁴ V zahraničí se propagoval sloganem „Nový balet pro novou Evropu“.

2.3.3 Vstupenky a návštěvnost

Pokud soubor hrál v Praze, ceny vstupenek přesahovaly český dobový standard. Kupříkladu v roce 1993 stály do Paláce kultury 250 Kč. Vysoké vstupné v kombinaci s letními termíny představení mělo zřejmě vliv na poměrně nízkou návštěvnost (většinou pod 50 %). Při hostování v zahraničí odpovídaly ceny vstupenek tamnímu cenovému standardu (ve Velké Británii obvykle stála vstupenka na představení PFB kolem 10 liber, tj. v devadesátých letech zhruba 400 až 550 Kč; v USA v roce 1997 kolem 20 USD, tedy v přepočtu asi 700 Kč). Hrál se v menších prostorech i ve velkých sálech a návštěvnost byla zpravidla velmi vysoká.

Pražský festivalový balet zanikl po deseti letech. „Bylo stále složitější shánět peníze, prostory, termíny. Nikdy to nebyla výdělečná záležitost a tanečníci byli k dispozici pouze po uvolnění ve svých domovských souborech. Část tanečníků, se kterými jsme soubor zakládali a později doplňovali, ukončila kariéru. Několik let jsme se ještě podíleli na koprodukčních koncertech a tím jsme se rozloučili,“ vzpomíná Pavel Knolle na konec souboru.¹⁵⁵

2.4 České baletní divadlo, Baletní divadlo Praha a další aktivity Jany Kůrové

Za vznikem Českého baletního divadla, respektive Baletního divadla Praha, stála Jana Kůrová, v osmdesátých letech přední sólistka pražského Národního divadla, dcera významných tanečníků Miroslava Kůry a Jarmily Manšingrové. V roce 1991 po nástupu Vlastimila Harapese do vedení baletu

¹⁵² *Vyprávět tancem...* [televizní dokument]. Česká televize, 1993. Uloženo v soukromém archivu Pavla Knolleho.

¹⁵³ Rozhovor s Pavlem Knollem vedený v Praze 21. 4. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁵⁴ *Vyprávět tancem...* [televizní dokument]. Česká televize, 1993. Uloženo v soukromém archivu Pavla Knolleho.

¹⁵⁵ Rozhovor Anny Knollové s Pavlem Knollem 23. 2. 2014. KNOLLOVÁ, Anna. *Pražský festivalový balet [absolventská práce]*. Taneční konzervatoř hl. m. Prahy, 2014. S. 14.

Národního divadla dostala výpověď. Bylo jí teprve 32 let – tedy ve své době byla na vrcholu kariéry. V tomtéž roce založila a řídila Nadaci Českého baletního divadla a o dva roky později začala provozovat soubor. Deklarovala řadu bohulibých cílů – od zprostředkování účasti baletních umělců na mezinárodních baletních soutěžích až po péči o klasický a romantický baletní odkaz. Dokonce předpokládala podporu charity z části zisku z realizovaných představení. Mezi deklarovanými cíli byla i ekonomická rozvaha: „*Nadace Českého baletního divadla v Praze hodlá vytvořit nezbytné ekonomické podmínky pro systematický rozvoj Baletního divadla v Praze a mezinárodní baletní spolupráci. Velkou pozornost zamýšlí věnovat hlavně sponzorské spolupráci a finanční prostředky získávat účelově na konkrétní projekty – představení, mezinárodní projekty, individuální reprezentaci atd.*“¹⁵⁶

2.4.1 České baletní divadlo

České baletní divadlo zahájilo svou činnost v roce 1993 v Kongresovém centru programem sestaveným z Schumannova *Karnevalu*, třetího dějství *Spící krasavice* a choreografie *Songs of Theodorakis*. O rok později následoval program nazvaný *Ballet in medias res*, uvedený v Divadle ABC. Zhruba patnáctičlenný soubor byl nevyrovnaný, byť v něm zpočátku působilo několik zajímavých osobností – například Antonín Parma, Zuzana Tesařová (dnes Savková), Michal Mušínský, Kateřina Rejmanová nebo Martina Krejslová. Zakladatelka Jana Kůrová figurovala v souboru jako umělecká ředitelka a na vedení se podíleli také členové rodiny – otec Miroslav Kůra jako choreograf a matka Jarmila Manšingrová jako baletní mistryně.

Kritický ohlas na práci souboru nebyl příznivý a také s návštěvností – i kvůli nezvládnuté propagaci – to bylo špatné. Důsledkem byl ekonomický krach celého projektu a první spory se spolupracovníky. Kongresové centrum tehdy dostalo zaplacený nájem až pod pohrůžkou podání trestního oznámení.

2.4.2 Baletní divadlo Praha

Podnikatelský model, kdy jsou na začátku zajímavě znějící plány a důvěřiví spolupracovníci a na konci umělecký a zejména ekonomický nezdar, se u projektů Jany Kůrové opakoval. Po zániku Českého baletního divadla založila Jana Kůrová **Baletní divadlo Praha** a pro provozování souboru našla v roce 1996 zázemí ve Státní opeře Praha, tehdy vedené Evou Randovou. Mezi Baletním divadlem Praha a Státní operou Praha byl podepsán kontrakt na tři roky. Nakonec se podařilo realizovat jen jednu sezonu. Od října 1996 do srpna 1997 byly uvedeny tři premiéry (*Louskáček*, *Má vlast* a *Paquita / Diver-tissement*) a z plánovaných 61 baletních představení se odehrála zhruba polovina. Návštěvnost byla mizivá, na což měly vliv zřejmě jak špatná propagace, tak na tu dobu vysoká cena vstupenek pohybující se do 530 Kč.¹⁵⁷ Umělecký kolektiv tvořili z velké části absolventi bratislavské taneční konzervatoře a několik zahraničních hostů (k těm nejvýraznějším patřil José Manuel Carreño). Hlavními osobnostmi souboru se stali manželé Keiko Sakamoto a Alexandre Katsapov, kteří posléze zamířili na sólistické pozice v pražském Národním divadle. Pracovní režim obvykle sestával z ranního tréninku, který vedla Jana Kůrová, a poté devadesátiminutové zkoušky. Oproti praxi v baletních souborech zřizovaných divadel byla tak pracovní náplň časově méně náročná.

Už po první sezoně Baletního divadla Praha narůstaly ekonomické problémy. Opět se řešil dluh vůči pronajímateli, tentokrát vůči Státní opeře Praha, ale i vůči tanečníkům a dalším spolupracovníkům.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Nadace Českého baletního divadla. *Mladá fronta Dnes*. 15. 8. 1994. Roč. 5, č. 190, s. 10.

¹⁵⁷ TICHÝ, Zdeněk A. Naše společná řeč je balet, říká Jana Kůrová. *Mladá fronta Dnes*. 14. 1. 1997. Roč. 8, č. 11, s. 19.

¹⁵⁸ VAŠEK, Roman. Velké plány a ještě větší dluhy Jany Kůrové. *Taneční listy*. Podzim 2003. Roč. 40, č. 4, s. 36–40.

2.4.3 The World Stars Gala a další aktivity

I po krachu tohoto druhého souboru pokračovala Jana Kůrová ve svém podnikání. V letech 1997–1999 pořádala ve Státní opeře Praha **The World Stars Gala**¹⁵⁹ a od roku 2000 se pokoušela uspořádat **Mezinárodní baletní soutěž**, což se jí podařilo až na třetí pokus v roce 2002 na scéně Divadla Broadway. Scénář těchto projektů byl tentýž: vysoké vstupné (na závěrečné gala mezinárodní baletní soutěže stál lístek 1450 Kč; na *The World Stars Gala* se pohybovaly vstupenky od 100 do 3800 Kč), špatná propagace a návštěvnost, neplnění závazků vůči pronajímatelům, umělcům a dalším spolupracovníkům. Přestože se s podnikáním Jany Kůrové pojila řada kontroverzí, dařilo se jí získávat zajímavé sponzory a podporu od města nebo státu. Ta často měla jen charakter deklarované záštity (Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR, Ministerstva kultury ČR, primátora hlavního města Prahy), ale výjimečně šlo i o podporu z veřejných peněz. Když v roce 2006 znovu uspořádala baletní gala ve Státní opeře Praha, Ministerstvo kultury ČR, tehdy vedené Vítězslavem Jandákem, jí přidělilo čtvrtmilionovou dotaci.¹⁶⁰

Z následujících produkcí, na nichž se Jana Kůrová podílela a které vznikaly pod hlavičkou Mezinárodního baletu Praha, lze zmínit několik ročníků *Prague Ballet Gala*, sérii představení baletu *Labutí jezero* za účasti řady zahraničních hostů, uváděnou v letech 2010 a 2011 ve Státní opeře Praha, nebo *Miroslav Kůra Gala*, které se konalo 26. května 2014 tamtéž. Jana Kůrová pořádala i baletní workshopy, na nichž vyučovali zahraniční pedagogové.¹⁶¹ Některé plánované akce byly z ekonomických důvodů zrušeny.¹⁶²

Aby nebylo podnikání Jany Kůrové zatíženo předchozími nezdary, byly její společnosti postupně likvidovány a zakládaly se nové. V roce 1998 byl prohlášen konkurz na Nadaci Českého baletního divadla. O rok později byla založena obecně prospěšná společnost Ballet 2000,¹⁶³ která se dostala do likvidace roku 2005 a konkurz na ni byl zamítnut pro nedostatek majetku. Do třetice byla v roce 2005 založena obecně prospěšná společnost Mezinárodní balet Praha.¹⁶⁴ Následovalo ještě v roce 2009 založení obecně prospěšné společnosti Prague City Ballet Program a roku 2015 zapsaného spolku United Ballet Artists.

V současnosti je Jana Kůrová zapojena především do spolku United Ballet Artists, který pravidelně pořádá **Summer Ballet Program in Prague**¹⁶⁵ a organizuje také pravidelné baletní kurzy pro mládež.¹⁶⁶

Podnikatelské aktivity Jany Kůrové představují jednu z nejproblematictějších kapitol v českém baletu po roce 1989. Už v roce 2003 se odhadovala celková výše jejích neplněných závazků na více než deset milionů korun. Kvůli mimouměleckým dosahům se baletní podnikání Jany Kůrové dostalo dokonce do investigativních reportáží v časopisech i televizi. Jana Kůrová měla ambici provozovat samostatné baletní těleso, ale pokaždé tyto pokusy ztroskotaly. Pro umělce šlo zpravidla o rizikový způsob přivýdělku. V představeních tančili často nedávní absolventi konzervatoří nebo přímo studenti a několik zahraničních hostů. Pro některé cizince znamenala spolupráce s Janou Kůrovou vstup do českého baletního prostředí, kde se posléze usadili.

¹⁵⁹ Rozpočet jednoho ročníku se pohyboval kolem dvou milionů korun. Viz: VAŠEK, Roman. *Rozhovor s Janou Kůrovou* 28. 8. a 25. 9. 2003 [dokument word]. Uloženo v dokumentačním oddělení Institutu umění – Divadelního ústavu a v soukromém archivu Romana Vaška. K finančním problémům projektu viz: WOLLNER, Marek. Světový balet, české dluhy. *Týden*. 7. 7. 1997. Roč. 4, č. 28, s. 28–29. WOLLNER, Marek. Balet lepší než leťadlo. *Týden*. 27. 4. 1998. Roč. 5, č. 18, s. 12–13. *das* [SKOUMAL, David]. Baletní nadace do konkursu? *Lidové noviny*. 28. 6. 1997. Roč. 10, č. 150, s. 10.

¹⁶⁰ VAŠEK, Roman. Blamáž s podporou ministerstva. *Lidové noviny*. 17. 2. 2006. Roč. 19, č. 41, s. 18. VAŠEK, Roman. Tunelování pod rouškou baletu. *Lidové noviny*. 17. 2. 2006. Roč. 19, č. 41, s. 18.

¹⁶¹ KOCOURKOVÁ, Lucie. Rozhovor s Janou Kůrovou nejen o Prague International Ballet Gala. *Taneční aktuality* [online]. 2. 3. 2014 [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-janou-kurovou-nejen-o-prague-international-ballet-gala>. DOBEŠOVÁ TRUBAČOVÁ, Lenka. Rozhovor s Janou Kůrovou: „Balet boří kulturní a jazykové bariéry.“ *Taneční aktuality* [online]. 18. 6. 2019. [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-janou-kurovou-balet-bori-kulturni-a-jazykove-bariery>.

¹⁶² Zrušení představení Prague Ballet Gala 2012. *Scena.cz* [online]. 19. 6. 2019 [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <http://www.scena.cz/index.php?o=3&d=1&r=6&c=17002>.

¹⁶³ Podle tehdejšího sdělení Jany Kůrové měla společnost Ballet 2000 šest stálých pracovníků. Viz: VAŠEK, Roman. *Rozhovor s Janou Kůrovou* 28. 8. a 25. 9. 2003 [dokument word]. Uloženo v dokumentačním oddělení Institutu umění – Divadelního ústavu a v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁶⁴ VAŠEK, Roman. Blamáž s podporou ministerstva. *Lidové noviny*. 17. 2. 2006. Roč. 19, č. 41, s. 18. VAŠEK, Roman. Tunelování pod rouškou baletu. *Lidové noviny*. 17. 2. 2006. Roč. 19, č. 41, s. 18. KŮROVÁ, Jana. Nikomu nic nedlužím. *Lidové noviny*. 17. 3. 2006. Roč. 19, č. 65, s. 11.

¹⁶⁵ Registrační poplatek a školné za dvanáctidenní kurz se zajištěním ubytování v roce 2020 přesahuje 50 000 Kč.

¹⁶⁶ *United Ballet Artists* [online]. 2016 [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <http://www.unitedballetartists.org/>.

2.5 Křížíkova fontána, agentura Orfeus a Pražský divadelní balet

Areál Výstaviště Praha Holešovice, zrekonstruovaný u příležitosti pořádání Všeobecné československé výstavy v roce 1991, nabízel novou atrakci: Křížíkovou fontánu. Jejím dlouhodobým nájemcem se v roce 1995 stala agentura Orfeus, založená roku 1991 Miloslavem Janíčkem. Křížíkova fontána nabízela atraktivní plenérovou divadelní scénu disponující až 6000 místy pro diváky. Hrací prostor tvořilo vedle hlavního jeviště před fontánou také pět menších kruhových pódíí přímo uprostřed fontány. Scénografii divadelních produkcí tvořily především naprogramovatelné osvětlované vodotrysky.

2.5.1 Taneční a baletní inscenace

Vedle běžných představení, kdy diváci sledovali vodní show na reprodukovanou hudbu, se od samých počátků začala v areálu Křížíkovy fontány uvádět divadelní vystoupení – kromě nejrůznějších muzikálových produkcí (často na playback) šlo pravidelně o představení taneční nebo baletní. Formát těchto produkcí určoval jednak specifický prostor, ale také délka představení redukovaná do standardu 45 minut bez přestávky. Taneční část repertoáru tvořily převážně známé tituly: *Kráska a netvor* (prem. 1995), *Labutí jezero* (1996), *Romeo a Julie* (1999), *Carmen* (1999), *Louskáček* (2009).¹⁶⁷ Některé tituly byly nastudovány znovu v jiné choreografické a někdy i hudební verzi (*Labutí jezero*, *Romeo a Julie* – obojí nově v choreografii Jiřího Pokorného). Na pomězi taneční a muzikálové produkce (agenturou označované jako „baletní muzikály“) byly inscenace *Malá mořská víla* či *Notre Dame de Paris* (obě 2001), *Atlantida* (2004) nebo *Tristan a Isolda* (2010).

Okruh umělců spojený s produkcemi v areálu Křížíkovy fontány byl poměrně široký. Šéfem zaštiťující produkční agentury Orfeus byl vystudovaný dirigent a skladatel Miloslav Janíček. Na části repertoáru se podílel jako skladatel (*Malá mořská víla*, *Notre Dame de Paris*, *Atlantida*, *Tristan a Isolda*), pro většinu inscenací připravoval choreografii světla a vody (na nich se často podílel také jeho syn Tomáš Janíček). Jako textař a vedoucí výpravy pracoval v agentuře Orfeus Ivan Hladík. Z dalších umělců, kteří se podíleli na části repertoáru Křížíkovy fontány, lze zmínit režiséry Petra Novotného a Zdeňka Trošku nebo kostýmní výtvarníky Josefa Jelínka a Romana Šolce. S agenturou Orfeus spolupracovala řada choreografů – Jan Crha (zakladatel taneční skupiny Q), Jan Hartmann, Petr Šimek, Ondrej Šoth, Vlastimil Harapes, opakovaně pak Richard Hes a šéf plzeňského baletu Jiří Pokorný.¹⁶⁸

Počet divadelních představení postupně narůstal a v posledních letech se na vrcholu sezony hrálo až deset baletních představení týdně – zpravidla se hrála dvě (někdy i více) představení denně.

Baletní inscenace uváděné na scéně Křížíkovy fontány měly nejen redukovanou délku, aby se mohlo hrát každou hodinu, ale i velikost obsazení. Balety byly zpravidla stavěny na dvanáct tanečníků. Hudební doprovod byl z nahrávky.

2.5.2 Tanečníci

Tanečníci působící v rámci Křížíkovy fontány přicházeli zpočátku z okruhu někdejší skupiny UNO, taneční skupiny Q nebo Hudebního divadla Karlín, posléze šlo hlavně o tanečníky z baletních souborů zřizovaných divadel. Vzhledem k tomu, že se v prostoru Křížíkovy fontány hrálo hlavně v letních měsících (produkce s tanečníky se obvykle konaly od června do poloviny září),

¹⁶⁷ K umělecké kvalitě např. viz: VAŠEK, Roman. Pády a vzestupy baletů na Křížíkově fontáně. *Divadelní noviny*. 19. 10. 1999. Roč. 8, č. 17, s. 4.

¹⁶⁸ *Křížík's Fountain* [online]. 2019 [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <https://www.krizikovafontana.cz/cz>. ROGL, Vladimír. Pražská Křížíkova fontána je romantickou letní nocí. *Večerník Praha*. 10. 8. 2001. Roč. 11, č. 185, s. 3.

šlo vše poměrně dobře skloubit s prací v divadlech, kde probíhala sezona od září do června.

Koncem devadesátých let působili na této scéně zejména tanečníci z pražského Národního divadla (včetně předních sólistů), což bylo dáno už tím, že inscenaci *Labutího jezera* zde připravil Vlastimil Harapes, tehdy šéf baletu Národního divadla. Po roce 2000 se na tanečních produkcích dvě sezony podíleli tanečníci košického baletu vedeného Ondřejem Šothem, krátce zde působil Bohemia Balet – soubor související s Taneční konzervatoří hl. m. Prahy.¹⁶⁹ Od roku 2008 účinkovali na scéně Křižíkovy fontány pravidelně tanečníci plzeňského baletu. Jejich umělecký šéf Jiří Pokorný se stal hlavním choreografem divadelních produkcí v areálu Křižíkovy fontány. Miloslav Janíček se dokonce pokusil tento proměnlivý taneční kolektiv ujednotit pod souhrnnou značku **Pražský divadelní balet**, na niž mu byla společně s dalšími čtyřmi jazykovými variantami přidělena v roce 2009 Úřadem průmyslového vlastnictví ochranná známka.¹⁷⁰

Jiří Pokorný odhaduje, že se během bezmála deseti let na scéně Křižíkovy fontány vystřídala většina tanečníků plzeňského baletu, které příležitostně doplňovali tanečníci působící v Praze – ve Státní opeře Praha nebo v Národním divadle (např. Ondřej Novotný, Jiří Waňka nebo Matěj Šust). I když choreografie musela být uzpůsobena netypickým exteriérovým podmínkám, a tudíž zjednodušena, všichni tanečníci měli zkušenosti s klasickým baletním repertoárem.

S prací v exteriéru v chladném a vlhkém prostředí se pojilo zvýšené riziko úrazů. Bylo na každém z tanečníků, zda si zřídí úrazové pojištění. Za zhruba desetileté působení plzeňského baletu v areálu Křižíkovy fontány však k žádnému závažnému úrazu nedošlo.¹⁷¹

2.5.3 Odměňování umělců

Tanečníci byli odměňováni za každé odehrané představení, období zkoušek jim honorováno nebylo. Každý tanečník měl s agenturou Orfeus uzavřenu smlouvu o vytvoření uměleckého výkonu. Podmínky pro tanečnický se v průběhu času měnily. Martina Diblíková vzpomíná, že v době prosperity produkcí na scéně Křižíkovy fontány mohl představitel sólové role dostat až 2500 Kč za představení a sboristé až kolem 1500 Kč. Poté však honoráře stagnovaly nebo i klesaly až k úrovni 800 Kč za sborovou roli v představení.¹⁷² To potvrzuje také Jiří Pokorný, avšak upozorňuje, že zatímco ze začátku se hrálo jednou za večer, později se staly standardem tzv. dvojáky, takže si umělec za večer vydělal v součtu stejně jako dříve. Honoráře byly odstupňovány podle náročnosti role – u sólisty 1000 Kč za pětačtyřicetiminutové představení, u sboristy zmíněných 800 Kč. Mírně vyšší byly honoráře, pokud se za večer uskutečnilo jen jedno představení. Stále však šlo o zajímavou možnost přivýdělku. Měsíčně odehrál plzeňský balet v prostoru Křižíkovy fontány kolem třiceti představení. Někteří tanečníci vystoupili ve více než dvou třetinách z nich. Často vystupující tanečník si v roce 2015 mohl měsíčně vydělat až 20 000 Kč.¹⁷³

Choreograf byl zaplacen jednorázově a s agenturou Orfeus měl podepsanu smlouvu o vytvoření díla.

2.5.4 Publikum a návštěvnost

Na divadelních produkcích v areálu Křižíkovy fontány převažovalo zahraniční publikum (v roce 1998 jeho podíl odhadl Miloslav Janíček na 80 až 90 %). Jiří Pokorný podle své zkušenosti odhaduje, že v publiku převládali Italové,

¹⁶⁹ Rozhovor s Martinou Diblíkovou uskutečněný 5. 11. 2019. Záznam nebyl pořízen. Dále: Rozhovor s Jiřím Pokorným vedený v Praze 13. 2. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁷⁰ BALLET TEATRO DE PRAGA PRAGUE BALLET THEATRE PRAGER BALLETTHEATER BALLET THEATRAL DE PRAGUE PRAŽSKÝ DIVADELNÍ BALET ORFEUS PFFO – ochranná známka, majitel Miloslav Janíček – ORFEUS. *Kurzy.cz* [online]. 2008 [cit. 2019-12-30]. Přístup z: <https://oz.kurzy.cz/miloslav-janicek-orfeus/ballet-teatro-de-praga-prague-ballet-theatre-prager-ballettheate-p463967z306109u.htm>.

¹⁷¹ Rozhovor s Jiřím Pokorným vedený v Praze 13. 2. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁷² Rozhovor s Martinou Diblíkovou uskutečněný 5. 11. 2019. Záznam nebyl pořízen.

¹⁷³ Rozhovor s Jiřím Pokorným vedený v Praze 13. 2. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

Poláci a Rusové. Cestu si sem našel i český divák díky rozumné cenové politice, kdy se v druhé polovině devadesátých let pohybovalo vstupné na divadelní představení mezi 100 a 160 Kč¹⁷⁴ a po roce 2010 dosáhlo maximálně 220 Kč.¹⁷⁵ Koncem devadesátých let byla průměrná návštěvnost jednoho představení kolem 2000 diváků. K nejúspěšnějším titulům patřilo Harapesovo *Labutí jezero*, které se hrálo obvykle dvacetkrát za sezonu při vysoké návštěvnosti.¹⁷⁶ Se zvyšujícím se počtem představení úměrně klesala návštěvnost. Ta měla obecně velmi kolísavou úroveň – od dvou tisícovek diváků k několika desítkám osob.¹⁷⁷ Průběžně klesající návštěvnost přičítá Pokorný stále se rozšiřující pražské letní divadelní nabídce a také minimálním investicím do reklamy. Problémy s nižší návštěvností a nižšími příjmy byly kompenzovány snižováním nákladů – jak ve výši honorářů, tak ve velikosti obsazení, kdy se například *Labutí jezero* hrálo místo dvanácti tanečníků v deseti. Redukován byl také další personál zajišťující představení – zůstali kupříkladu dva osvětlovači a jeden produkční, ale tanečníkům přestala být k dispozici maskérka a garderobiérka.

Činnost agentury Orfeus v areálu Křížkovy fontány byla ukončena výpovědí z nájmu v roce 2017, tedy po více než dvaceti letech. Jedním z důvodů byla plánovaná celková rekonstrukce a revitalizace Výstaviště Praha Holešovice. Nic na tom nezměnila ani petice za obnovení divadelních produkcí, která byla zorganizována o rok později, ani právní spor o platnost výpovědi.¹⁷⁸

2.6 Balety v Divadle Hybernia

Po mnoha letech chátrání, právních sporech a několikrát odkládané rekonstrukci bylo v listopadu 2006 otevřeno Divadlo Hybernia.¹⁷⁹ Od začátku mělo sloužit hlavně jako velká muzikálová scéna, ale záhy se tady uváděly i různé příležitostné programy. Zhruba od roku 2010 se zde pravidelně objevovala baletní představení.

Na komerční potenciál baletu vsadila Jitka Horská, jejíž společnost **Agency Artistic International s.r.o.**, založená v roce 2004,¹⁸⁰ začala v Divadle Hybernia pravidelně uvádět baletní představení. Po umělecké stránce se o ně staraly někdejší spolužačky z taneční konzervatoře Radka Zemanová a Monika Kysilová; v posledních letech představení umělecky zaštiťovala už jen **Monika Kysilová**, která dávala dohromady obsazení, ale také se podílela na vzniku nových inscenací. Agency Artistic International se starala o propagaci a prodej vstupenek.

Původně se hrálo jen během léta, ale počet představení postupně narůstal a v posledních letech se v Hybernii hrály balety po celý rok. Repertoár tvořily známé tituly: *Labutí jezero* (později uváděno též jako *The Best of Swan Lake*; choreografie Monika Kysilová), které se hrálo zhruba desetkrát za měsíc, *Louskáček* (choreografie Monika Kysilová a Oleksandr Kysil), který míval kolem dvaceti repríz v zimních měsících, a balet *Romeo a Julie* (choreografie Klára Jelínková), který se hrál zhruba dvacetkrát za sezonu mimo zimu. V minulosti se krátce hrála *Carmen* v choreografii Aleny Peškové a zkoušely se uvádět baletní koncerty, které se však nesetkávaly s diváckým zájmem. Součástí inscenačních týmů byl zpravidla autor scény Martin Černý; pod kostýmy byly podepsány Jana Chamlarová a Helena Chlupatá, na jejich návrzích se podílela Monika Kysilová.

V inscenacích se původní díla krátila do univerzální délky 105 minut s přeštvávkou a redukovalo se též obsazení. *Labutí jezero* bylo adaptováno na 18 tanečníků, *Louskáček* na 20 tanečníků a *Romeo a Julie* na 16 tanečníků.

¹⁷⁴ bja. Křížkova fontána bude hrát novinky, jež navrhl sedmnáctiletý choreograf. *Mladá fronta Dnes*. 6. 4. 1998. Roč. 9, č. 81, s. 5.

¹⁷⁵ Rozhovor s Jiřím Pokorným vedený v Praze 13. 2. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁷⁶ rad [POTMĚŠILOVÁ-PRCHALOVÁ, Radka]. Křížkova fontána zahajuje další sezonu. *Mladá fronta Dnes*. 17. 4. 1999. Roč. 10, č. 90, s. 4. kol [KOČIČKOVÁ, Kateřina]. Křížkova fontána ožívá letními lahůdkami. *Mladá fronta Dnes*. 10. 7. 2000. Roč. 11, č. 158, s. 1. KLA-PALOVÁ, Martina. Křížkova fontána začala oživovat úspěšná představení minulých let. *Mladá fronta Dnes*. 7. 6. 1997. Roč. 8, č. 132, s. 5.

¹⁷⁷ Rozhovor s Jiřím Pokorným vedený v Praze 13. 2. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁷⁸ Petice za znovuzprovoznění Křížkovy fontány na pražském holešovickém Výstavišti. *E-petice.cz* [online]. 28. 6. 2018 [cit. 2019-12-30]. Přístup z: <https://e-petice.cz/petitions/petice-za-znovuzprovozneni-krizkovy-fontany-na-prazskem-holesovicem-vystavisti.html>. Výstaviště v Holešovicích v roce 2019: Fontána nestříká, Mořský svět balí, ale Marold bude lákavější. *Blesk.cz* [online]. 5. 2. 2019 [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <https://www.blesk.cz/clanek/regiony-praha-praha-zpravy/593277/vystaviste-v-holesovicich-v-roce-2019-fontana-nestrika-morsky-svet-bali-ale-marold-bude-lakavejsi.html>.

¹⁷⁹ Podrobně o genezi celé kauzy spojené s novým divadlem: KOMÁREK, Michal. Dům u Hybernů. *Reflex*. 7. 12. 2006. Roč. 17, č. 49, s. 92–94.

¹⁸⁰ *Agency Artistic International* [online]. 2017–2019 [cit. 2020-01-04]. Přístup z: <https://www.pragueclassicalconcerts.cz/>.

Počet představení v průběhu roku mírně kolísal s ohledem na návštěvnost. Nejméně se hrálo v divácky slabších měsících lednu a únoru. Představení se uváděla na hudební nahrávku (s orchestrem se krátce hrál pouze balet *Carmen*).

Na představeních se podíleli tanečníci takřka ze všech baletních souborů v České republice (dříve z Brna, Ostravy, Olomouce; v posledních letech z Ústí nad Labem, Českých Budějovic, Liberce a nejčastěji z Plzně, pražského Národního divadla a Laterny magiky). Obsazení se sestavovalo podle systému „kdo má čas“ z okruhu zhruba padesáti umělců. Pro některé tanečníky to byla možnost, jak si prodloužit uměleckou kariéru nebo jak tancování skloubit s mateřstvím. To potvrzuje Monika Kysilová: „*Měla jsem tady pár kolegyn, které se po mateřské dovolené už nechtěly vrátit do Národního divadla a pracovat od rána do večera na sále. S tancem ale nechtěly skončit úplně, a tak ještě dva nebo tři roky tančily v Divadle Hybernia a byly za to rády.*“¹⁸¹ Veškerý technický personál zajišťovalo Divadlo Hybernia.

Pro tanečníky šlo o formu přivýdělku. Obdobně jako u většiny jiných komerčních projektů nebyli ani tady tanečníci zaplacení za nastudování role. Ostatně mnozí znali uváděné části tradičních baletů ze svých angažmá ve zřizovaných divadlech. Vyplácely se pouze honoráře za odehraná představení, přičemž výše odměny závisela na náročnosti a velikosti role. Konkrétní výši honorářů se nepodařilo zjistit, nicméně orientační představu si lze udělat díky komentáři Moniky Kysilové, že „*výše honoráře je vyvážena tím, že umělci tančí v Divadle Hybernia častěji a dlouhodobě*“. Vystupující umělci měli podepsanu dohodu o provedení práce přímo s pořádatelkou agenturou.¹⁸² Ceny vstupenek byly vzhledem k charakteru představení vysoké (pohybovaly se od 850 do 1450 Kč), což bylo více než v pražském Národním divadle. Mezi diváky převládali cizinci (Monika Kysilová jejich podíl velmi zhruba odhadla na 70 %). Často byly nabízeny vstupenky s podstatnou, více než 50% slevou prostřednictvím portálu Slevomat. Takto prodávané vstupenky ve větší míře kupovali čeští diváci.

Dlouhodobým sledováním prodejního portálu se ukázalo, že návštěvnost představení obvykle nepřesahovala 50 % kapacity Divadla Hybernia (v prodeji bývalo bezmála 900 míst, což je jen o trochu méně než v Národním divadle).¹⁸³

Dočasné uzavření všech divadel kvůli nástupu koronavirové pandemie v březnu 2020 v kombinaci s citelným útlumem turistického ruchu, na nějž bylo komerční uvádění baletů úzce navázáno, znamenalo na mnoho měsíců konec baletních představení v Divadle Hybernia. V polovině října se dle webových stránek Divadla Hybernia počítalo s nejbližšími reprízami až na začátku roku 2021.¹⁸⁴

2.7 First International Ballet School in Prague a inscenace *Louskáček, vánoční sen*

Specifickým příkladem baletního podnikání jsou divadelní aktivity soukromé školy First International Ballet School in Prague,¹⁸⁵ která byla založena v roce 2010. Počínaje rokem 2011 pořádá představení pro veřejnost, v nichž mohou žáci školy prezentovat výsledky své práce. Po komornějších produkcích, v nichž byli zapojeni hlavně žáci školy (*Péťa a vlk*, *Mowgli*, *Mirror, Mirror On the Wall* aj.), došlo i na ambicióznější projekt s názvem *Louskáček, vánoční sen*, který měl premiéru v Divadle Hybernia 5. prosince 2016.¹⁸⁶ Paradoxně se tak v jedné sezoně pohostinsky hrály na jednom jevišti dvě verze baletu *Louskáček*. Zatímco u inscenace produkované Agency Artistic International s.r.o.

¹⁸¹ Rozhovor s Monikou Kysilovou vedený v Praze 16. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁸² Tamtéž.

¹⁸³ *Agency Artistic International* [online]. 2017–2019 [cit. 2020-01-04]. Přístup z: <https://www.pragueclassicalconcerts.cz/>.

¹⁸⁴ *Divadlo Hybernia* [online]. [Cit. 2020-10-17]. Přístup z: <http://www.hybernia.eu/>.

¹⁸⁵ *First International Ballet School in Prague* [online]. 2016 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <http://www.balletschoolprague.com/cs/>.

¹⁸⁶ S baletními představeními, která pro veřejnost realizují taneční školy, se setkáme často. Taneční konzervatoře dokonce za tím účelem zakládají soubory s částečnou autonomií (Taneční konzervatoř hl. m. Prahy iniciovala vznik souboru Bohemia Balet, konzervatoř Taneční centrum Praha zase stojí za soubory Baby Ballet Praha a Balet Praha Junior). Tyto organizace však využívají veřejných finančních prostředků (buď čerpáním grantu, nebo využíváním zázemí školy podporované z veřejných peněz), a proto nejsou do této studie zahrnuty. Taktéž se tato studie nezabývá představeními soukromých tanečních škol, které nejsou formálně součástí vzdělávacího systému a zpravidla připravují příležitostné programy, jež nemají charakter dlouhodobě uváděného repertoárového titulu (jako je tomu v případě *Louskáčka* v nastudování First International Ballet School in Prague).

byla sledována především komerční hlediska, *Louskáček* iniciovaný školou First International Ballet School in Prague plnil odlišné funkce. Výstižně to charakterizovala ve své recenzi Lucie Kocourková: „*Spíš jej můžeme vnímat jako komunitní aktivitu, jako divadlo, ve kterém jednou převážila sociální funkce nad všemi ostatními.*“¹⁸⁷ *Louskáček, vánoční sen* byl koncipován jako rodinný titul, čemuž byla přizpůsobena i celková délka (balet byl mírně krácen na 2× 45 minut).

V sezoně 2016/2017 se uskutečnilo pět představení, poté obvykle devět až deset představení za sezonu. Celkový počet repríz k listopadu 2020 přesáhl třicet.

2.7.1 Vznik inscenace, inscenační tým

Balet *Louskáček* je logickou volbou titulu, který svým obsazením umožňuje zapojit širokou škálu umělců – od dětí, žáků školy až po profesionální tanečnický na nutné technické úrovni a s divadelní praxí. Nadto má titul komerční potenciál díky jeho oblibě a tematické provázanosti s obdobím zimy. Právě v tomto čase se inscenace pravidelně vrací na jeviště; od roku 2017 však už na scénu Divadla na Vinohradech.

Produkčně zajišťovala inscenaci Jana Malisová, která je manažerkou First International Ballet School in Prague a zároveň působí ve dvou spolupracujících agenturách – Art in Motion¹⁸⁸ a Czech Jazz Art¹⁸⁹.

Náklady na inscenaci přesáhly milion korun. Část finančních prostředků byla čerpána ze školného, na část přispěli formou sponzorských darů rodiče dětí; vznik inscenace mimo jiné svým příspěvkem podpořila Dadja Altenburg-Kohl. Vynaložené prostředky se vrátily zhruba po dvou letech. I když od té doby byla produkce v zisku, Jana Malisová připomíná nutnost průběžně investovat do každoročního obnovování inscenace.¹⁹⁰

U klasického baletu bývá nejdražší položkou výtvarná složka inscenace. V tomto měla produkce štěstí, protože se jí podařilo odkoupit vyřazené kostýmy Josefa Jelínka z Národního divadla Brno. Scénu navrhl a realizoval Michal Horáček.

Pod choreografií podle Maria Petipy byli podepsáni zakladatelka First International Ballet School in Prague Veronika Iblová a šéf plzeňského baletu Jiří Pokorný (nastudoval tance národů). Režisérem byl pedagog Taneční konzervatoře hl. m. Prahy Gustav Skála, jednou z asistentek pedagožka Tanečního centra Praha a šéfka Pražského komorního baletu Linda Svidrů.¹⁹¹

Všichni inscenátoři byli odměněni jednorázovým honorářem.

2.7.2 Tanečníci a další personál

Okruh tanečníků, který se na představeních podílel, se v jednotlivých sezonách proměňoval. Stabilně vystupovali v dětských rolích žáci First International Ballet School in Prague. Na prvních reprízách tančili tance národů členové plzeňského baletu, menší sólové role a náročnější sborové party studenti Taneční konzervatoře hl. m. Prahy a členové Bohemia Baletu. V sezoně 2019/2020 sólové a náročné sborové role tančili studenti konzervatoře Taneční centrum Praha, respektive členové Baletu Praha Junior, a tanečníci Pražského komorního baletu a někteří členové Laterny magiky. V závěrečném pas de deux hostovali sólisté Baletu Národního divadla. V každém představení vystupovalo kolem pěti desítek účinkujících, což je srovnatelné s největšími českými baletními soubory. Předpokladem tak bylo schopné a zkušené produkční zázemí.

¹⁸⁷ KOCOURKOVÁ, Lucie. *Louskáček pro děti a s dětmi v pražské Hybernii*. *Opera plus* [online]. 8. 12. 2016 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <https://operaplus.cz/louskacek-pro-deti-a-s-detmi-v-prazske-hyberonii/>.

¹⁸⁸ *Art in Motion* [online]. 2015 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <http://artinmotion.cz/cs/>.

¹⁸⁹ *Czech Jazz Art* [online]. 2018 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <http://www.czechart.cz/>.

¹⁹⁰ Rozhovor s Janou Malisovou vedený v Praze 7. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁹¹ Reflexe inscenace viz: DOBEŠOVÁ TRUBAČOVÁ, Lenka. *Louskáček, vánoční sen – Radost a vánoční nálada*. *Taneční aktuality* [online]. 25. 12. 2016 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <https://www.tanečniaktuality.cz/recenze/louskacek-vanocni-sen-radost-a-vanocni-nalada>. KOCOURKOVÁ, Lucie. *Louskáček pro děti a s dětmi v pražské Hybernii*. *Opera plus* [online]. 8. 12. 2016 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <https://operaplus.cz/louskacek-pro-deti-a-s-detmi-v-prazske-hyberonii/>. KOZLOVÁ, Helena. *Louskáček – vánoční sen*. *Scena.cz* [online]. 12. 12. 2016 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <http://www.scena.cz/index.php?o=3&d=1&r=10&c=28974>.

Jednotlivá představení zajišťovaly Jana Malisová (inspice, světla), Veronika Ibllová, dvě garderobiérky, čtyři maskérky a technický personál Divadla na Vinohradech.

Odměňování účinkujících se lišilo. Žáci First International Ballet School in Prague měli účinkování v baletu jako svou praxi a vystupovali zdarma. S konzervatoří Taneční centrum Praha měla produkce uzavřenu rámcovou smlouvu a platila konzervatoři paušál, který poté konzervatoř distribuovala mezi tanečníky podle svého interního klíče. Sólisté z Národního divadla měli uzavřeny smlouvy o dílo a za každé představení dostávali honorář. Tento honorář mohl dosáhnout jednotek tisíc korun za představení.¹⁹²

2.7.3 Publikum

Oproti jiným komerčním baletním produkcím měl *Louskáček, vánoční sen* vstřícnou cenovou politiku. V sezoně 2019/2020 se cena vstupenek pohybovala od 155 do 695 Kč. Návštěvnost dle Jany Malisové spíše rostla – dříve kolísala kolem 80 %, reprízy na konci roku 2019 byly takřka vyprodané. V publiku převažovali čeští návštěvníci, významnou část tvořili příbuzní a známí vystupujících dětí.¹⁹³

Produkce pravidelně alokovala část vstupenek pro charitativní účely. V minulosti darovala vstupenky například Diakonii ČCE, seniorům z Prahy 2 (městská část převzala záštitu nad inscenací), organizaci Člověk v tísni nebo neziskovou organizaci EDA cz, která pomáhá rodinám dětí se zrakovým nebo kombinovaným postižením.

2.8 Ballet Hommes Fatals

Specifickým fenoménem, který nemá v českém baletu obdoby, byl soubor Ballet Hommes Fatals, který vznikl v roce 2016. Tento „travesti soubor“ měl několik paralel v zahraničí. Tou asi nejnámější byl Les Ballets Trockadero de Monte Carlo. Publikum v pěti českých městech se mohlo seznámit s obdobně zaměřeným Státním mužským baletem Valerije Michajlovského z Petrohradu, který u nás hostoval v roce 2007.

Principem je parodie některých genderových stereotypů spojených hlavně s romantickým a postromantickým baletem, kdy hvězdou představení bývala balerína s brilantní technikou, zatímco muž měl v baletních představeních druhořadé postavení. Soubor Ballet Hommes Fatals podobně jako Les Ballets Trockadero de Monte Carlo si vybral několik ikonických baletních děl a jejich částí (např. *Giselle*, *Labutí jezero*, *Spící krasavice*, *Don Quijote*, *Raymonda*, *Esmeralda*).¹⁹⁴ Exponované ženské party nastudovali v nadsázce a parafrázi muži. S úměrným ovládnutím specifické ženské taneční techniky, včetně tance ve špičkových botách. Ve vzniku Ballet Hommes Fatals lze vidět i odraz změn v české společnosti, stále více otevřené tématům jako transsexualita, transvestitismus, homosexualita apod. A konečně vznik souboru zapadá i do vlny obliby těchto témat v českém umění, divadlo a tanec nevyjímaje.

Impulzem ke vzniku souboru a jeho stejnojmenného programu (tedy *Ballet Hommes Fatals*) bylo úspěšné vystoupení v rámci programu Národního divadla *Miniatury*. V čísle *Bájná péra* vytvořili tanečníci parodii na část postromantického baletu *Bajadéra*.¹⁹⁵

¹⁹² Rozhovor s Janou Malisovou vedený v Praze 7. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

¹⁹³ Tamtéž.

¹⁹⁴ *Ballet Hommes Fatals* [online]. 2015 [cit. 2020-01-04]. Přístup z: <http://www.ballemhommesfatals.cz/cs>. K záměrům souboru a reflexi inscenace viz: BRŮNOVÁ, Michaela, ŠTASTNÝ, Michal. Pozor, Šípková Růženka je muž. *Mladá fronta Dnes*. 27. 9. 2016. Roč. 27, č. 227, s. 6. ŠTASTNÝ, Michal. Umírající labuť má chlupaté nohy. *Mladá fronta Dnes*. 19. 2. 2016. Roč. 27, č. 42, s. 15. TRUBAČOVÁ, Lenka. Ballet Hommes Fatals – Když muži tančí na špičkách. *Taneční aktuality* [online]. 12. 3. 2016 [cit. 2019-12-30]. Přístup z: <https://www.tanečniaktuality.cz/recenze/ballet-hommes-fatals-kdyz-muzi-tanci-na-spickach>. TRUBAČOVÁ, Lenka. Michal Štípa: „Mým hnacím motorem je výstup na jevišti...“. *Taneční aktuality* [online]. 28. 2. 2016 [cit. 2019-12-30]. Přístup z: <https://www.tanečniaktuality.cz/rozhovory/michal-stipa-mym-hnacim-motorem-je-vystup-na-jevisti>.

¹⁹⁵ Rozhovor s Janou Malisovou vedený v Praze 7. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

2.8.1 Členové souboru, inscenační tým a podpůrný personál

Ballet Hommes Fatals utvořilo deset tanečníků – výhradně mužů, kteří pracovali v baletu Národního divadla. Zpočátku soubor neoficiálně vedl první sólista Národního divadla Michal Štípa a produkčně činnost zaštiťovala Jana Malisová a její agentura Art in Motion. Hlavními choreografy byli Benjamin Husson, Guido Sarno a Mathias Deneuve; kostýmy navrhl Roman Šolc. Kolektiv interpretů se postupně mírně proměňoval (odešel například Michal Štípa, který od roku 2019 vede balet Moravského divadla Olomouc).

Vedle umělců se na představení podílel malý technický tým. Produkční Jana Malisová v něm zároveň zastávala pozici inspicientky, měla na starosti zvuk a světla. Dva lidé se starali o garderobu, jeden o make-up. Včetně tanečníků se tak na každém představení podílelo 14 lidí zaštiťovaných agenturou Art in Motion.¹⁹⁶

2.8.2 Ekonomická rozvaha, odměňování umělců a dalších pracovníků

Projekt představoval riziko, které na sebe vzali Jana Malisová za produkci Art in Motion a za umělce Michal Štípa. Oba do projektu vložili finanční kapitál s tím, že návratnost může přijít až po několika reprízách. Podařilo se sehnat sponzory a inscenaci finančně podpořila také Dadja Altenburg-Kohl. Vznik inscenace stál mezi 600 000 a 700 000 Kč, přičemž k hlavním položkám patřilo vytvoření kostýmů a poměrně masivní propagace. Volba Divadla Hybernia jako „startovací scény“ byla motivována mimo jiné vstřícnou výší pronájmu. Poté, co produkce vydělávala – v zisku byla zhruba po půlroce a přibližně pěti reprízách –, se přesunula do vhodnějších, ale dražších prostor Divadla na Vinohradech.

Projekt se vymykal i v přístupu k odměňování umělců. Všichni tanečníci dostali honorář za nastudování rolí a také honorář za každé odehrané představení, a to ve výši jednotek tisíc korun. Jana Malisová to zdůvodňuje tím, že za špičkovou interpretační kvalitu – zpravidla šlo o přední sólisty Národního divadla – je potřeba adekvátně zaplatit. Choreografové měli nadto určitý podíl z prodeje vstupenek.

Umělci měli s agenturou Art in Motion podepsanu smlouvu o dílo, personál starající se o garderobu a make-up měl podepsanu smlouvu o provedení práce.¹⁹⁷

2.8.3 Publikum

Do konce roku 2019 se uskutečnilo zhruba 15 představení, jejichž složení se částečně měnilo vzhledem ke změnám v souboru (došlo k nahrazení některých čísel). Některé výstupy z inscenace byly pohostinsky uvedeny v baletních galaprogramech.

S přesunem z Divadla Hybernia do Divadla na Vinohradech souvisela podle Jany Malisové proměna publika. V Hybernii bylo větší zastoupení zahraničních diváků, vinohradské publikum charakterizuje Malisová jako „divadelně poučenější“. Nezanedbatelnou část tvořili diváci z LGBT komunity. Vedle těchto scén se hrálo také ve Stavovském divadle a jednou pohostinsky ve Stuttgartu. Průměrnou návštěvnost odhadla Malisová na 80 %.¹⁹⁸

Poslední představení soubor zatím odehrál 8. června 2019. Za útlumem činnosti byla změna ve vedení Baletu Národního divadla, kdy nový umělecký šéf Filip Barankiewicz tuto aktivitu netoleroval, a také větší vytížení tanečníků v Národním divadle. Důležitým faktorem byla i skutečnost, že někteří tanečníci, kteří působili v souboru Ballet Hommes Fatals, odešli v roce 2019 z angažmá Národního divadla mimo Prahu.

¹⁹⁶ Tamtéž.

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ Tamtéž.

2.9 Import: ruské balety v České republice

To, že balet může být výnosným obchodním artiklem, potvrzují četná hostování cizích souborů u nás, a naopak našich ad hoc sestavených souborů v zahraničí.

Fenoménem je účinkování ruských souborů v České republice. Jejich marketingová strategie vychází jednak z volby titulů (nejčastěji uvádějí *Labutí jezero*, následované *Romeem a Julií*, *Louškáčkem*, *Spící krasavici*, případně *Giselle*) a pak z odkazu k ruské klasické baletní škole a místům, kde sídlí prestižní soubory (Velké divadlo, respektive Mariinské divadlo), tedy k Moskvě a Petrohradu. Názvy souborů vylepšují přívlastky jako „městský“, „klasický“ nebo logiku postrádající „královský“. Pro všechny tyto soubory je typická i na dnešní poměry přepjatě samochvalná reklama (za všechny např. pozvánka na *Labutí jezero*: „*Pro představení Moscow City Ballet jsou charakteristické nádherné kostýmy, působivá choreografie, magické osvětlení a nádherná scéna. Nelze popsat vzrušení a emoce, které způsobuje Moscow City Ballet – to je nutné zažít... Jednoduchost děje a vzrušující interpretace lásky Odetty a Siegfrieda jako symbolu síly lásky, jsou doprovázeny vysoce emotivními tanečními sestavami, znázorňujícími duševní zážitky hrdinů...*“).¹⁹⁹ Ve skutečnosti se jedná o zájezdové soubory, kde je minimalizována nákladovost – jednoduchou dekorací, skromnějším obsazením, obvyklou absencí živé hudby – a na druhou stranu maximalizovány tržby situováním představení do velkokapacitních, pro divadlo však nevhodných prostor (Kongresové centrum Praha, Kongresové centrum Zlín, Kongresové centrum Aldis Hradec Králové, Dům kultury Metropol České Budějovice, Multifunkční aula Gong v Ostravě, hala na brněnském výstavišti ad.) a velmi vysokým vstupným, které se pohybuje od 500 do bezmála 2000 Kč. Ne vždy je tato ekonomická strategie úspěšná a některá představení musela být pro malý zájem zrušena. Jiná se však mohla těšit z vysoké návštěvnosti, v níž je významně zahrnuta i příjmově silná a početná enkláva rusky hovořících návštěvníků. Během uplynulých dvou dekád se u nás představila zhruba desítka takových souborů – například *Moscow City Ballet*, *Royal Moscow Ballet*, *Classical Russian Ballet Moscow*, *Royal Russian Ballet*, *St. Petersburg Festival Ballet*, *Saint-Petersburg Classical Ballet*, případně *Russian State Ballet*. Spíše výjimečně tyto soubory spolupracují s českými umělci (např. při hostování *Royal Russian Ballet* v Brně v roce 2016 účinkoval Český národní symfonický orchestr, při hostování *Royal Moscow Ballet* v Ostravě roku 2018 byly do představení *Louškáček* zapojeny děti z baletního studia při Národním divadle moravskoslezském). O problematice kvalitě těchto představení vypovídá několik recenzí²⁰⁰ i ohlasy diváků na prodejních portálech.

2.10 Export: Pražský festivalový balet (II)

S baletem umí v zahraničí dobře obchodovat i Češi. Odfiltrujeme-li hostování českých baletních souborů zřizovaných divadel, pak se setkáme s několika příklady, kdy je balet vyvážen čistě na komerčním základě.

V roce 1998 založil choreograf Robert Balogh skupinu **Balogh-Ballett Prag**, s níž podnikal každoroční turné do zahraničí – nejčastěji do Německa, ale také například do Rakouska, Švýcarska, Skandinávie, Belgie, Maďarska, Španělska nebo Řecka. Repertoár tvořily Čajkovského balety *Labutí jezero*, *Spící krasavice* a *Louškáček* a dále známé tituly *Romeo a Julie*, *Dáma s kaméliemi* a *Carmen*. Na produkčním zajištění se podílela agentura Artino Events sídlící

¹⁹⁹ *Labutí jezero* v provedení *Moscow City Ballet* v Praze. *Scena.cz* [online]. 4. 11. 2019 [cit. 2019-12-04]. Přístup z: <http://www.scena.cz/index.php?o=3&d=1&r=2&c=36874>.

²⁰⁰ Například viz: KOCOURKOVÁ, Lucie. Balet pro horních deset tisíc? Pošlete nám Mariinku! *Taneční aktualita*. 2. 11. 2007. Online není dostupné, uloženo v mediálním archivu Institutu umění – Divadelního ústavu. Nebo: NEČASOVÁ, Natálie. Není všechno zlato, co se třpytí! *Taneční aktualita*. 18. 4. 2018 [cit. 2019-12-20]. Přístup z: <https://www.tanečniaktuality.cz/tanec/neni-vsechno-zlato-co-se-trpyti>.

v Mnichově.²⁰¹ Tyto výjezdy organizoval Balogh do roku 2009, kdy už zároveň vedl baletní soubor v Olomouci.²⁰² Do jaké míry se to projevilo v repertoárovém a personálním prolnutí skupiny Balogh-Ballett Prag a baletu Moravského divadla Olomouc, je otázka.

Pravidelně se objevovaly další příležitosti pro české tanečníky v zahraničí – například několikátýdenní vystupování s valčíky v Japonsku, ve Vídni aj. Koronavirová pandemie v roce 2020 je samozřejmě utlumila.

Nejvýznamnějším současným českým souborem, který dává příležitosti tanečníkům baletu vydělat si v zahraničí, je **Pražský festivalový balet** (také označovaný jako Festivalový balet Praha). Se stejnojmenným souborem, který založili v roce 1989 David Slobašpycký s Pavlem Knollem, nemá kromě názvu nic společného.

2.10.1 Produkce a repertoár

Pražský festivalový balet je značkou pro soubor, který se každou sezonu obnovuje před zimním turné do německy mluvících zemí – převážně Německa, ale také do Rakouska, Švýcarska a Lichtenštejnska. Turné probíhá zpravidla od začátku prosince do poloviny ledna. Repertoár staví na známých Čajkovského baletech – *Labutím jezeře*, *Louškáčkovi* a *Spící krasavici*.²⁰³ Tato díla jsou adaptována pro dětské publikum. Základní osou turné jsou odpolední představení pro děti, kdy jsou jednotlivé tituly zkráceny zhruba na 75 minut (jsou vynechány variace a pasáže, které neposouvají děj) + přestávku. Vedle tanečníků je na jevišti vypravěčka, která ve verších osvětluje příběh baletu. Zpravidla se ale hraje i večerní verze pro dospělé (kromě *Spící krasavice*), která už obsahuje variace a další technicky náročná čísla a je bez vypravěčky.

Pořadatelem těchto turné je německá agentura Kids for Classic Theater se sídlem v Kielu,²⁰⁴ která zajišťuje termíny, hrací prostory, reklamu, ubytování a částečně stravu pro umělce.²⁰⁵ Za českou stranu se na turné podílí agentura B-ARTS Production, spol. s r. o.,²⁰⁶ jež zabezpečuje výrobu scény a kostýmů, dopravu umělců a techniky a zprostředkovává podpurný personál (osvětlovači, zvukař, inspicient, technici). Umělecké vedení má na starost Pavlína Červíčková.²⁰⁷ Je hlavní autorkou uváděných inscenací, tj. přepsala libreto do podoby, která je čtena při představeních, vytvořila choreografii (podle původního kánonu Maria Petipy, respektive Lva Ivanova) a je podepsána pod režii. Dále je odpovědná za nastudování baletů a zajištění tanečníků.

Model baletní klasiky adaptovaný pro dětského diváka má podle Pavlíny Červíčkové úspěch. Když vyjel Pražský festivalový balet v roce 2011 na první turné, odehrál pouze čtyři představení. V sezoně 2019/2020 už šlo o 41 představení během zhruba šesti týdnů. Hraje se ve velmi rozmanitých prostorech – od velkých divadel, přes koncertní sítě (s kapacitou až 2000 míst) po menší kulturní domy. Ve velkých městech, jako jsou Hamburk nebo Berlín, i v menších aglomeracích. Návštěvnost je podle Červíčkové vysoká, zejména pokud v daném městě hostuje soubor opakovaně. Přičíst to lze nejen „rodinnému“ formátu produkcí, ale i cenové dostupnosti. Vstupenky se pohybují na dětská odpolední představení od 30 do 50 eur, na večerní představení pak maximálně do 80 eur. To je znatelně méně, než kolik stojí vstupenky na večerní baletní představení ve stálých německých divadlech, kde se nejvyšší ceny pohybují obvykle mezi 120 a 160 eury.²⁰⁸

²⁰¹ Artino Events [online]. 1998 [cit. 2020-02-20]. Přístup z: <https://artino-events.de/>.

²⁰² KUPSKÁ, Veronika. *Choreograf Robert Balogh a jeho působení v Olomouci* [diplomová práce]. Univerzita Palackého v Olomouci: Filozofická fakulta, katedra muzikologie, 2013. S. 15.

²⁰³ Příležitostně byly na repertoáru také tituly *Péťa a vlk* a *Karneval zvířat*.

²⁰⁴ Kids for Classic Theater, Kiel [online]. 2020 [cit. 2020-01-15]. Přístup z: <https://www.kids-for-classic.de/impresum/>. Kids for Classic Theater, Kiel [facebooková stránka, online]. 2012 [cit. 2020-01-15]. Přístup z: <https://www.facebook.com/KidsForClassic/>.

²⁰⁵ Agentura uvádí také operní tituly, do nichž se zapojují čeští umělci pod značkou Komorní opera Praha. Tento soubor založila agentura B-ARTS Production v roce 1995.

²⁰⁶ Agentura založila a provozuje např. Komorní operu Praha nebo Českou komorní filharmonii.

²⁰⁷ Pavlína Červíčková je jako externistka členkou Laterny magiky a zároveň pravidelně vystupuje v Černém divadle Jiřího Srnce. Ročně se jako interpretku účastní zhruba 240 představení, z nichž necelou polovinu tvoří vystoupení v Laterně magice. Viz: Rozhovor s Pavlínou Červíčkovou vedený v Praze 29. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

²⁰⁸ Rozhovor s Pavlínou Červíčkovou vedený v Praze 29. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

2.10.2 Složení souboru

Všechny inscenace jsou vytvořeny na stejný počet tanečníků, kterých je vždy 22: 13 žen a 9 mužů (+ vypravěčka). Pavlína Červíčková má okruh zhruba devadesáti tanečníků, které oslovuje při sestavování turné (tanečníků pro sólové role je ale mnohem méně – zhruba pět mužů a necelá desítka žen). Většinou jsou to tanečníci, kteří nepracují v zaměstnaneckém poměru v baletním souboru. Často působí v baletních souborech jako externisté – například v Laterně magie nebo operním baletu Národního divadla. Někteří tanečníci pracují v komerčních muzikálových produkcích, černých divadlech nebo po absolutoriu konzervatoře studují vysokou školu. Nejsou výjimkou případy, kdy se účastní tanečníci ukončující studium na taneční konzervatoři (v minulosti Pražský festivalový balet spolupracoval s Taneční konzervatoří hl. m. Prahy, kdy pro studenty bylo působení na turné vnímáno zároveň jako školní praxe). Poměrně častý je i případ, kdy v Pražském festivalovém baletu tanečníci ukončují svou uměleckou kariéru po předchozím zaměstnaneckém poměru v baletním souboru. Pavlína Červíčková k tomu dodává, že na kvalitativní vzestup Pražského festivalového baletu má vliv spolupráce s několika tanečníky, kteří odešli z Baletu Národního divadla po jmenování Filipa Barankiewiczze tamním uměleckým šéfem.²⁰⁹

Z výrazných tanečníků, kteří se zapojili do práce v Pražském festivalovém baletu, lze jmenovat například Kristýnu Kornovou, Michaelu Wenzelovou, Kryštofa Šimka, Karolínu Hejnovou nebo Gaëtana Pirese.

Vzhledem k uváděnému klasickému repertoáru jsou všichni tanečníci absolventy osmiletých konzervatoří nebo obdobných zahraničních škol (převládají absolventi Taneční konzervatoře hl. m. Prahy).

Repertoár předpokládá pravidelný trénink. Ten mají tanečníci buď v rámci svých souborů, kde pracují jako externisté, nebo si účast na trénincích platí.²¹⁰ V Pražském festivalovém baletu převládají Češi a jen výjimečně jsou zapojováni cizinci (Slováci, Ukrajinci; v minulosti Brazílka, Turek, Francouz).

2.10.3 Odměňování umělců

Jako u většiny komerčních produkcí jsou tanečníci placeni pouze za každé odehrané představení. Každému turné předchází zhruba měsíc a půl dlouhé období příprav, které obnáší minimálně osm zkoušek pro tanečníky ve sborových rolích a výrazně více zkoušek pro sólisty. Zkoušky sice nejsou honorovány, ale jak říká Pavlína Červíčková, tato práce je tanečníkům kompenzována ve výši honorářů a množstvím odehraných představení. V porovnání s odměňováním tanečníků v pražských komerčních inscenacích (baletu nebo muzikálu) jsou tyto honoráře bezmála dvojnásobné. A opět platí, že výkony v sólových rolích jsou honorovány více než výkony ve sboru (zhruba o 30 %).

Umělecká vedoucí Pavlína Červíčková má uzavřenu smlouvu s oběma agenturami (českou a německou), zpravidla dělá při představeních dozor, případně tančí. Jako hlavní autorka inscenací dostává navíc honorář za každé odehrané představení.²¹¹

Koronavirová pandemie zmrazila aktivity Pražského festivalového baletu. Zahraniční turné v sezoně 2020/21 bylo zrušeno.²¹²

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ Laterna magika např. pořádá otevřené tréninky s cenou do 150 Kč (za 75 minut dlouhý trénink).

²¹¹ Rozhovor s Pavlínou Červíčkovou vedený v Praze 29. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.

²¹² Textová zpráva Pavlíny Červíčkové z 12. 10. 2020.

2.11 Závěrem

Na základě mapování činnosti hlavních baletních produkcí, které zpravidla pracovaly bez finanční podpory z veřejných zdrojů, lze uvést několik základních charakteristik tohoto segmentu.

- **Dramaturgie.** Repertoár tvoří často nejznámější baletní díla druhé poloviny 19. století, případně známé tituly, které jsou v širokém diváckém povědomí. Nejčastější volbou jsou Čajkovského balety *Louskáček* a *Labutí jezero*, méně častou například *Romeo a Julie* nebo *Carmen*. Repertoár se proměňuje s ohledem na průběh roku (kupř. *Louskáček* je spojován se zimou a vánočním obdobím).
- **Produkční model.** Často jsou představení pořádána specializovanou agenturou (zajišťuje propagaci, hrací termíny, prodej vstupenek ad.), s níž spolupracuje pomyslný umělecký vedoucí (často nejde o oficiální funkci), který se zpravidla podílí na vzniku inscenací a dává dohromady obsazení jednotlivých představení.
- **Charakter inscenací a představení.** Díla jsou zpravidla uváděna v komorních verzích – jsou redukována v délce, realizována v komornějším obsazení; obvykle jsou uváděna s hudební nahrávkou.
- **Prostory.** Komerční baletní produkce se realizovaly v rozmanitých prostorech – od těch pro balet ideálních (Státní opera Praha) až po atypický a vzhledem k vlhkosti a podlahové krytině nevhodný areál Křížkovy fontány. Častěji se hrálo v prostorech, které jsou kompromisem mezi příznivou výší pronájmu a vhodným jevištěm s kvalitní světelnou technikou a diváckým zájemem – Divadlo Hybernia versus Divadlo na Vinohradech.
- **Tanečníci.** Uváděný repertoár většinou předpokládá minimálně v sólových rolích umělce s konzervatorním vzděláním a jevištní praxí. Velmi často jde o tanečnický pracovník pracující v baletních souborech příspěvkových divadel, případně tanečnický, kteří svou kariéru v těchto souborech ukončili. U tanečnicků se předpokládá pravidelný trénink, který jim však komerční baletní produkce nezajišťují.
- **Migrace umělců.** Na pražských představeních se mnohdy podílejí umělci, kteří zároveň působí v řadě regionálních divadel.
- **Odměňování umělců.** Obdobně jako v jiných oblastech komerční sféry jsou tanečníci odměňováni za každé odehrané představení. Výše odměny je zpravidla odstupňována podle náročnosti a velikosti role. Až na výjimky (*Ballet Hommes Fatals*) nedostávají tanečníci odměnu za nastudování role. Výše honorářů až na výjimky dlouhodobě stagnují nebo klesají. Dá se předpokládat, že pro žádné umělce tyto honoráře nepředstavují dominantní část jejich příjmů.
- **Praha jako centrum.** Všechny sledované produkce byly realizovány v Praze nebo byla jejich zahraniční vystoupení z Prahy organizována.
- **Publikum.** Obecenstvo tvoří často cizinci. Čeští diváci přicházejí ve větší míře, pokud mají představení „komunitní“ charakter (balet *Louskáček, vánoční sen* organizovaný First International Ballet School in Prague vyhledávají např. rodiče účinkujících dětí; u představení *Ballet Hommes Fatals* lze předpokládat zájem české LGBT komunity) nebo pokud jsou vstupenky prodávány přes české slevové portály.

Kapitola Černé divadlo

- 100 let Divadla Rokoko. Praha : Městská divadla pražská, 2015. 229 s. ISBN 978-80-260-8562-1.
- BÁRTA, Petr. *Sametové rovnoběžky*. Praha : Mladá fronta, 1983. 207 s.
- BEŇOVÁ, Bibiana. Provoz známého kina skončil. *Mladá fronta Dnes*. 29. 5. 2002. Roč. 13, č. 124, s. D2.
- Black Light Theatre of Prague* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <http://www.blacktheatre.cz/cz>.
- Black light theatre Prague HILT* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <https://www.hilt-theatre.cz/>.
- Black Light Theatre Srnec* [online]. 2014 [cit. 2019-09-05]. Přístup z: <http://www.srnectheatre.com/>.
- BOROVAN, Aleš. Američané vyvázejí české divadlo. *Hospodářské noviny*. 15. 4. 2004. Roč. 48, s. 24.
- Cestovní ruch – Praha – za období leden–září 2019 [dokument word]. *Prague City Tourism : Analýzy – Praha – Příjezdový cestovní ruch – 2013–2019* [online]. 2020 [cit. 2020-01-22]. Přístup z: <https://www.praguecitytourism.cz/cs/nase-cinnost/statistiky/analyzy-14820>.
- ČERMÁKOVÁ, Monika. Černé divadlo Jiřího Srnce slaví pětatřicáté narozeniny. *Mladá fronta Dnes*. 21. 10. 1996. Roč. 7, s. 4.
- Černé divadlo zpět v Lucerně. *Boleslavský deník*. 30. 4. 1998. Roč. 6.
- Česká divadla : encyklopedie divadelních souborů. Praha : Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4. 615 s.
- Český taneční slovník : tanec, balet, pantomima. Praha : Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0. 381 s.
- Divadlo Metro* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <https://www.divadlometro.cz/cz/>.
- Divadlo Metro* [online]. [Cit. 2020-10-11]. Přístup z: <https://www.divadlometro.cz/cz/>.
- Divadlo panoptikum* [strojopis]. Uloženo v Dokumentačním oddělení Institutu umění – Divadelním ústavu pod signaturou 192. 5 s.
- Dohoda uzavřená mezi Pražským kulturním střediskem a Československým státním souborem písní a tanců dne 18. 5. 1982* [strojopis]. Kopie uložena v soukromém archivu Romana Vaška.
- DOLENSKÁ, Kateřina. Slovo nuda se v našem slovníku nevyskytovalo. *Loutkář*. 2018. Roč. 68, č. 2, s. 9–11. Též: online 16. 7. 2018 [cit. 2019-09-10]. Přístup z: <http://www.loutkar.eu/index.php?id=1916>.
- E-mailová korespondence s Alexandrem Čihařem [online], 5. 10. 2020.
- E-mailová korespondence s Evou Asterovou a Alexandrem Čihařem [online], 28. 3. 2020.
- E-mailová korespondence s Hanou Cohen [online], 28. 3. 2020.
- E-mailová korespondence s Hanou Cohen [online], 5. 10. 2020.
- E-mailová korespondence s Jiřím Asterem Srncem [online], 31. 3. 2020.
- E-mailová korespondence s Juliem Hirschem [online], 30. 3. 2020.
- E-mailová korespondence s Michalem Urbanem [online], 29. 3. 2020.
- fá. ČUS a jeho čtyři děti. *Rudé právo*. 18. 9. 1990. Roč. 71, č. 218, s. 4.
- FIALOVÁ, Zuzana. Urbanovi se zamilovali do černého divadla. *Právo*. 4. 3. 2003. Roč. 13, č. 53, s. 1.
- František Tvrdek, nedožitých 100 let a 60 let Luminescenčního divadla*. [online video]. Publikováno 19. 1. 2020 [cit. 2020-02-07]. Přístup z: <https://www.youtube.com/watch?v=TJ2DX9mHKV0>.
- GOŠČÍKOVÁ, Romana. *Černé divadlo Jiřího Srnce od svého vzniku do současnosti* [diplomová práce]. Praha : Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2009.
- GYSIN, Gustav. *Schwarzes Theater Zürich, Volketswil ZH. Theaterlexikon der Schweiz* [online]. Zürich, 2005 [cit. 2020-02-07]. Přístup z: http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Schwarzes_Theater_Z%C3%BCrich,_Volketswil_ZH.
- HOIDEKR, Theodor. Černé divadlo HILT : shrnutí situace během období koronaviru. *Black light theatre Prague HILT* [online]. [Cit. 2020-05-01]. Přístup z: <https://www.hilt-theatre.cz/cz/cerna-divadla-situace-covid-19/?fbclid=IwAR1om-1-l-yJ7vi13tFv-fP6Ql8V5Fc0480Vz8ha5TRkz2zv-Y-uTCoD5o3B4>.
- Image Black Light Theatre* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <https://www.imagetheatre.cz/cz/>.
- Jak jsem přežil pandemii korony. *Black light theatre Prague HILT* [online]. [Cit. 11. 10. 2020]. Přístup z: <https://www.hilt-theatre.cz/cz/uvod/pribeh-pandemie/>.
- Jaš [ŠPULÁK, Jaroslav]. Lucie Bílá otevřela divadlo. *Právo*. 22. 9. 2020. Roč. 30, č. 222, s. 5.
- JOHN, Radek. Divadla bez zábradlíček. *Mladý svět*. 1993. Roč. 35, č. 47, s. 64–65.
- JUNEK, Adam. Revoluce u Zaorálka: Má plán, jak podporovat i komerční umění. *Seznam Zprávy* [online]. 7. 10. 2020 [cit. 2020-10-11]. Přístup z: https://www.seznamzpravy.cz/clanek/revoluce-u-zaoralka-ma-plan-jak-podporovat-i-komercni-umeni-122883#dop_source_zone_name=hpfeed.sznhp.lptag&dop_ab_variant=null&utm_source=www.seznam.cz&utm_medium=sekce-z-internetu.
- KAZDA, Jaromír. Aktuální básnické varování. *Československý loutkář*. 8. 2. 1990. Roč. 40, č. 2, s. 31.

- KOCOURKOVÁ, Lucie. *Laterna magika : zlatá éra očima pamětníků*. Praha : Euromedia Group, 2018. 263 s. ISBN 978-80-242-606-2.
- KOUDELKOVÁ-ESER, Helena. *Tanec života*. Plzeň : Ševčík, 2015. ISBN 978-80-7291-242-1.
- KUBÍČKOVÁ, Blanka. *Beze slov: pražská pantomima*. *Mladý svět*. 4. 12. 1992. Roč. 34, č. 49, s. 59.
- LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 1. *Loutkář*. 11. 6. 2008. Roč. 58, č. 3, s. 104–107.
- LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 2. *Loutkář*. 4. 9. 2008. Roč. 58, č. 4, s. 159–161.
- LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 3. *Loutkář*. 23. 10. 2008. Roč. 58, č. 5, s. 207–209.
- LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 4. *Loutkář*. 15. 12. 2008. Roč. 58, č. 6, s. 259–262.
- LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 5. *Loutkář*. 26. 2. 2009. Roč. 59, č. 1, s. 12–17.
- LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 6. *Loutkář*. 23. 4. 2009. Roč. 59, č. 2, s. 62–63.
- LAMKOVÁ, Hana. Černá hodinka 7. *Loutkář*. 9. 6. 2009. Roč. 59, č. 3, s. 105–106.
- LANDA, Jiří. *V divadle nechci mít kšeftaře*. *I-divadlo.cz* [online]. 19. 11. 2019 [cit. 2019-12-12]. Přístup z: <https://www.i-divadlo.cz/rozhovory/michal-kocourek-v-divadle-nechci-mit-kseftare>.
- MACHALICKÁ, Jana. *Jen tady na mě sedají motýli*. *Lidové noviny*. 30. 8. 2011. Roč. 24, č. 203, s. 8.
- MACHALICKÁ, Jana. *Praha ve víru černých divadel : co všechno je také možné vidět v prázdninových týdnech na scénách hlavního města*. *Lidové noviny*. 16. 8. 2001. Roč. 14, č. 190, s. 25.
- MACHONIN, Sergej. *Pán slíbil kožich, už to slovo hřeje*. *Literární noviny*. 11. 7. 1964. Roč. 13, č. 28, s. 2.
- MALÍKOVÁ, Nina. *Divadlo chce především trpělivost*. *Loutkář*. 1997. Č. 12, s. 286–287.
- MALÍKOVÁ, Nina. *S Jiřím Srnecem o divadle a o životě nejen černém*. *Loutkář*. 1997. Č. 1–2, s. 36–37.
- Národní informační a poradenské středisko pro kulturu* [online]. [Cit. 2019-11-02]. Přístup z: <https://www.nipos.cz/>.
- National Black Light Theatre Prague* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <http://www.fantasyproduction.cz/cz/cerne-divadlo.htm>.
- NECHUTOVÁ, Renata. *Křížová cesta divadelní Prahou – léto 1991*. *Svět a divadlo*. 1991. Roč. 2, č. 7, s. 12–22.
- O.K. *Naše kuriozita: první ochranná známka pro divadlo*. *Zprávy Divadelního ústavu*. 4. 7. 1965. Roč. 1, č. 7, s. 28. *Prague.eu* [online]. 2020 [cit. 2020-01-22]. Přístup z: <https://www.prague.eu/cs>.
- Program posledního představení „Černé pondělí“* [list formátu A5 popsáný tužkou]. Uloženo v soukromém archivu Hany Lamkové.
- Protokol nahrávky. Narátor: Hana Lamková. Datum a místo natáčení: 13., 15., 20. a 22. 3. 2018 v Praze.
- Natočil a zpracoval: Vilém Faltýnek. *Orální historie českého divadla* [online]. Přístup z: https://vis.idu.cz/OralHistory/14255/14255_interview_cs.pdf.
- Protokol nahrávky. Pamětník: Jiří Srnec. Datum a místo natáčení: 30. 5., 19. 7., 12. a 14. 9. 2017 v Praze. Natočil a zpracoval: Vilém Faltýnek. *Orální historie českého divadla* [online]. Přístup z: https://vis.idu.cz/OralHistory/907/907_interview_cs.pdf.
- Příjezdový cestovní ruch v roce 2018* [online]. 13. 9. 2019 [cit. 2020-01-22]. Přístup z: <https://www.praguecitytourism.cz/file/e dee/2019/09/analyza-2018-final.pdf>.
- rb. *Panoptikum aneb Nové severočeské divadlo*. *Průboj*. 4. 4. 1987. Roč. 39.
- RÖSSLER, Ivan. *Na břehu dvacetiletého proudění*. *Tvorba*. 5. 8. 1981. Č. 31, s. 6.
- Rozhovor s Evou Asterovou a Alexandrem Čihařem vedený v Praze 25. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Františkem Kratochvílem vedený v Praze 24. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Hanou Lamkovou vedený v Praze 21. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Ivankou Kubíčkovou vedený v Ostravě 24. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Jiřím Asterem Srnecem vedený v Praze 10. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Michalem Urbanem vedený v Praze 16. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Ondřejem Martišem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Pavlem Tomanem vedený v Praze 8. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Pavlínou Červíčkovou vedený v Praze 29. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Theodorem Hoidekem vedený v Praze 7. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- SEDLÁK, Lubomír. *Ve světě známější než u nás*. *Tvorba*. 30. 5. 1984. Č. 22, s. 11.
- SOPROVÁ, Jana. *Kreslené divadlo Františka Kratochvíla*. In: *100 let Divadla Rokoko*. Praha : Městská divadla pražská, 2015. ISBN 978-80-260-8562-1. S. 86–99.

- Srncovo divadlo mění působiště. *Telegraf*. 29. 2. 1996. S. 11.
- STANISLAVČÍK, Tomáš. Černé divadlo není jen atrakce : s Pavlem Markem nejen o novém souboru National Black Light Theatre Prague, ale i o rozchodu s Petrem Kratochvílem. *Večerník Praha*. 7. 4. 2004. Roč. 14, č. 83, s. 17.
- Statistika kultury v České republice : základní statistické údaje* [online]. [Cit. 2019-11-02]. Přístup z: <https://statistikakultury.cz/publikace/zakladni-statisticke-udaje/>.
- STŘEDA, Jiří. České profesionální loutkářství IX : prostor pro ty, jimž repertoárová divadla nemohla naplnit jejich umělecké představy. *Loutkář*. 20. 12. 2001. Roč. 51, č. 6, s. 255–257.
- ŠTOVÍČEK, Vladimír. Jako modelka prorazila ve čtyřiceti. Předtím učila Gotta tančit. *Český rozhlas : Plzeň* [online]. 19. 1. 2016 [cit. 2020-01-25]. Přístup z: <https://plzen.rozhlas.cz/jako-modelka-prorazila-ve-ctyriceti-predtim-ucila-gotta-tancit-6714551>.
- Ta Fantastika Prague* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <http://www.tafantastika.cz/cz/aspects-of-alice/about-the-performance/>.
- TICHÝ, Zdeněk A. Černá divadla mají svou špičku i městský přebor. *Mladá fronta Dnes*. 1. 9. 1995. Roč. 6, č. 204, s. 16.
- TLUČHOŘ, Jiří. Černé divadlo v barvách. *Rudé právo*. 16. 8. 1993. Roč. 3, č. 188, s. 7.
- TOMÁŠOVÁ, Jana – LAMKOVÁ, Hana – GORMANOVÁ, Hana. *Pohádkový život rodiny Lamkových*. Chrudim : Muzeum loutkářských kultur, 2018. ISBN 979-80906129-4-5.
- TOMÁŠOVÁ, Jana. První dáma černého divadla. *Loutkář*. 2018. Roč. 68, č. 2, s. 4–8.
- TVRDEK, František. *Osvětlení a zvuk na loutkovém jevišti*. Praha : Orbis, 1954.
- UHER, Jindřich. Černá múza. *Divadlo*. 1967. Roč. 18, č. 3, s. 47–54.
- VANĚK, Jan J. Panoptikum na Královské cestě. *Signál*. 23.–28. 8. 1988. Roč. 24, č. 34, s. 16–17.
- VAŠEK, Roman. Černá divadla vyhlížejí do nejisté budoucnosti. *Nadační fond pro taneční kariéru* [online]. 31. 3. 2020. Přístup z: <http://tanecnikariera.cz/cerna-divadla-vyhlizeji-do-nejiste-budoucnosti/>.
- VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977. Roč. 15, č. 7, s. 10–13.
- VELÍŠEK, Vladimír. Černé divadlo Imaginace. *Pražský informační servis* (vydavatel Reflex). 27. 8. 1992. Roč. 2, č. 35, s. 2–3.
- Velvets Theater Wiesbaden* [online]. [Cit. 2020-02-07]. Přístup z: <http://www.velvets-theater.de>.
- WOW Black Light Theatre* [online]. [Cit. 2019-09-05]. Přístup z: <https://www.wow-show.com/cz/>.
- zat [TICHÝ, Zdeněk A.]. Autobus nestačí. *Lidové noviny*. 20. 8. 1992. Roč. 5, č. 195, s. 4.

Kapitola Podnikání v baletu

- Agency Artistic International* [online]. 2017–2019 [cit. 2020-01-04]. Přístup z: <https://www.pragueclassicconcerts.cz/>.
- Art in Motion* [online]. 2015 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <http://artinmotion.cz/cs/>.
- Artino Events* [online]. 1998 [cit. 2020-02-20]. Přístup z: <https://artino-events.de/>.
- Ballet Hommes Fatals* [online]. 2015 [cit. 2020-01-04]. Přístup z: <http://www.ballemhommesfatals.cz/cs>.
- BALLET TEATRO DE PRAGA PRAGUE BALLET THEATRE PRAGER BALLETTHEATER BALLET THEATRAL DE PRAGUE / PRAŽSKÝ DIVADELNÍ BALET ORFEUS PFFO – ochranná známka, majitel Miloslav Janiček – ORFEUS. *Kurzy.cz* [online]. 2008 [cit. 2019-12-30]. Přístup z: <https://oz.kurzy.cz/miloslav-janicek-orfeus/ballet-teatro-de-praga-prague-ballet-theatre-prager-ballettheate-p463967z306109u.htm>.
- bja. Křížíkova fontána bude hrát novinky, jež navrhl sedmnáctiletý choreograf. *Mladá fronta Dnes*. 6. 4. 1998. Roč. 9, č. 81, s. 5.
- BRŮNOVÁ, Michaela, ŠTASTNÝ, Michal. Pozor, Šípková Růženka je muž. *Mladá fronta Dnes*. 27. 9. 2016. Roč. 27, č. 227, s. 6.
- Czech Jazz Art* [online]. 2018 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <http://www.czechart.cz/>.
- Český taneční slovník. Praha : Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-122-0.
- das [SKOUMAL, David]. Baletní nadace do konkursu? *Lidové noviny*. 28. 6. 1997. Roč. 10, č. 150, s. 10.
- Divadlo Hybernia* [online]. [Cit. 2020-10-17]. Přístup z: <http://www.hybernia.eu/>.
- DOBEŠOVÁ TRUBAČOVÁ, Lenka. Louskáček, vánoční sen – Radost a vánoční nálada. *Taneční aktuality* [online]. 25. 12. 2016 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/louskacek-vanocni-sen-radost-a-vanocni-nalada>.
- DOBEŠOVÁ TRUBAČOVÁ, Lenka. Rozhovor s Janou Kůrovou: „Balet boří kulturní a jazykové bariéry.“ *Taneční aktuality* [online]. 18. 6. 2019. [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-janou-kurovou-balet-bori-kulturni-a-jazykove-bariery>.
- First International Ballet School in Prague* [online]. 2016 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <http://www.ballet-schoolprague.com/cs/>.
- Kids for Classic Theater, Kiel* [facebooková stránka, online]. 2012 [cit. 2020-01-15]. Přístup z: <https://www.facebook.com/KidsForClassic/>.

- Kids for Classic Theater, Kiel* [online]. 2020 [cit. 2020-01-15]. Přístup z: <https://www.kids-for-classic.de/impressum/>.
- KLAPALOVÁ, Martina. Křížíkova fontána začala oživovat úspěšná představení minulých let. *Mladá fronta Dnes*. 7. 6. 1997. Roč. 8, č. 132, s. 5.
- KNOLLOVÁ, Anna. *Pražský festivalový balet* [absolventská práce]. Konzervatoř hl. m. Prahy, 2014.
- KOCOURKOVÁ, Lucie. Balet pro horních deset tisíc? Pošlete nám Mariinku! *Taneční aktuality*. 2. 11. 2007. Online není dostupné, uloženo v mediálním archivu Institutu umění – Divadelního ústavu.
- KOCOURKOVÁ, Lucie. Louskáček pro děti a s dětmi v pražské Hybernii. *Opera plus* [online]. 8. 12. 2016 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <https://operaplus.cz/louskacek-pro-deti-a-s-detmi-v-prazske-hybernii/>.
- KOCOURKOVÁ, Lucie. Rozhovor s Janou Kůrovou nejen o Prague International Ballet Gala. *Taneční aktuality* [online]. 2. 3. 2014 [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/rozhovor-s-janou-kurovou-nejen-o-prague-international-ballet-gala>.
- kol [KOČIČKOVÁ, Kateřina]. Křížíkova fontána ožívá letními lahůdkami. *Mladá fronta Dnes*. 10. 7. 2000. Roč. 11, č. 158, s. 1.
- KOMÁREK, Michal. Dům u Hybernů. *Reflex*. 7. 12. 2006. Roč. 17, č. 49, s. 92–94.
- KOZLOVÁ, Helena. Louskáček – vánoční sen. *Scena.cz* [online]. 12. 12. 2016 [cit. 2020-01-05]. Přístup z: <http://www.scena.cz/index.php?o=3&d=1&r=10&c=28974>.
- Křížík's Fountain* [online]. 2019 [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <https://www.krizikovafontana.cz/cz>.
- KUPSKÁ, Veronika. *Choreograf Robert Balogh a jeho působení v Olomouci* [diplomová práce]. Univerzita Palackého v Olomouci : Filozofická fakulta, katedra muzikologie, 2013.
- KŮROVÁ, Jana. Nikomu nic nedlužím. *Lidové noviny*. 17. 3. 2006. Roč. 19, č. 65, s. 11.
- Labutí jezero v provedení Moscow City Ballet v Praze. *Scena.cz* [online]. 4. 11. 2019 [cit. 2019-12-04]. Přístup z: <http://www.scena.cz/index.php?o=3&d=1&r=2&c=36874>.
- Nadace Českého baletního divadla. *Mladá fronta Dnes*. 15. 8. 1994. Roč. 5, č. 190, s. 10.
- NEČASOVÁ, Natálie. Není všechno zlato, co se třpytí! *Taneční aktuality*. 18. 4. 2018 [cit. 2019-12-20]. Přístup z: <https://www.tanecniaktuality.cz/tanecni-vsechno-zlato-co-se-trpyti>.
- NOVOTNÁ, Michaela. *Choreograf Richard Hes a jeho legendární taneční skupina UNO* [diplomová práce]. Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta : Ateliér taneční pedagogiky, 2013. Přístup online z: https://is.jamu.cz/th/rnf8n/text_prace.pdf.
- PAVLATOVÁ, Eva. Mezinárodní jazyk – balet. *Lidová demokracie*. 21. 5. 1994. Roč. 50, č. 119, s. 9.
- Petice za znovuzprovoznění Křížíkova fontány na pražském holešovickém Výstavišti. *E-petice.cz* [online]. 28. 6. 2018 [cit. 2019-12-30]. Přístup z: <https://e-petice.cz/petitions/petice-za-znovuzprovozneni-krizikovy-fontany-na-prazskem-holesovickem-vystavisti.html>.
- rad [POTMĚŠILOVÁ-PRCHALOVÁ, Radka]. Křížíkova fontána zahajuje další sezonu. *Mladá fronta Dnes*. 17. 4. 1999. Roč. 10, č. 90, s. 4.
- ROGL, Vladimír. Pražská Křížíkova fontána je romantickou letní nocí. *Večerník Praha*. 10. 8. 2001. Roč. 11, č. 185, s. 3.
- Rozhovor s Janou Malisovou vedený v Praze 7. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Jiřím Pokorným vedený v Praze 13. 2. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Martinou Diblíkovou uskutečněný 5. 11. 2019. Záznam nebyl pořízen.
- Rozhovor s Monikou Kysilovou vedený v Praze 16. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Pavlem Knollem vedený v Praze 21. 4. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- Rozhovor s Pavlínou Červíčkovou vedený v Praze 29. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Romana Vaška.
- SCHNEIDER, Antonín. Balet ve Státní opeře Praha. Rozhovor s ředitelkou Státní opery Praha Evou Randovou. *Harmonie: Taneční listy*. Leden 1997. Č. 1, s. 14.
- ŠŤASTNÝ, Michal. Umírající labuť má chlupaté nohy. *Mladá fronta Dnes*. 19. 2. 2016. Roč. 27, č. 42, s. 15.
- TICHÝ, Zdeněk A. Naše společná řeč je balet, říká Jana Kůrová. *Mladá fronta Dnes*. 14. 1. 1997. Roč. 8, č. 11, s. 19.
- TRUBAČOVÁ, Lenka. Ballet Hommes Fatals – Když muži tančí na špičkách. *Taneční aktuality* [online]. 12. 3. 2016 [cit. 2019-12-30]. Přístup z: <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/ballet-hommes-fatals-kdyz-muzi-tanci-na-spickach>.
- TRUBAČOVÁ, Lenka. Michal Štípa: „Mým hnacím motorem je výstup na jevišti...“. *Taneční aktuality* [online]. 28. 2. 2016 [cit. 2019-12-30]. Přístup z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/michal-stipa-mym-hnacim-motorem-je-vystup-na-jevisti>.
- United Ballet Artists* [online]. 2016 [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <http://www.unitedballetartists.org/>.
- VÁŠEK, Roman. Blamáž s podporou ministerstva. *Lidové noviny*. 17. 2. 2006. Roč. 19, č. 41, s. 18.

- VAŠEK, Roman. Pády a vzestupy baletů na Křížkově fontáně. *Divadelní noviny*. 19. 10. 1999. Roč. 8, č. 17, s. 4.
- VAŠEK, Roman. *Rozhovor s Janou Kůrovou* 28. 8. a 25. 9. 2003 [dokument word]. Uloženo v dokumentačním oddělení Institutu umění – Divadelního ústavu a v soukromém archivu Romana Vaška.
- VAŠEK, Roman. Tunelování pod rouškou baletu. *Lidové noviny*. 17. 2. 2006. Roč. 19, č. 41, s. 18.
- VAŠEK, Roman. Velké plány a ještě větší dluhy Jany Kůrové. *Taneční listy*. Podzim 2003. Roč. 40, č. 4, s. 36–40.
- VOCELKA, Jaroslav. Baletní galavečer by bez ministerstva nebyl. *Lidové noviny*. 23. 2. 2006. Roč. 19, č. 46, s. 10.
- Vyprávět tancem...* [televizní dokument]. České televize, 1993. Uloženo v soukromém archivu Pavla Knolleho.
- Výstaviště v Holešovicích v roce 2019: Fontána nestříká, Mořský svět balí, ale Marold bude lákavější. *Blesk.cz* [online]. 5. 2. 2019 [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <https://www.blesk.cz/clanek/regiony-praha-praha-zpravy/593277/vystaviste-v-holesovicich-v-roce-2019-fontana-nestrika-morsky-svet-bali-ale-marold-bude-lakavejsi.html>.
- WOLLNER, Marek. Balet lepší než letadlo. *Týden*. 27. 4. 1998. Roč. 5, č. 18, s. 12–13.
- WOLLNER, Marek. Světový balet, české dluhy. *Týden*. 7. 7. 1997. Roč. 4, č. 28, s. 28–29.
- zat [TICHÝ, Zdeněk A.]. Baletní gala se navzdory dluhům koná. *Mladá fronta Dnes*. 28. 6. 1997. Roč. 8, č. 150, s. 8.
- Zrušení představení Prague Ballet Gala 2012. *Scena.cz* [online]. 19. 6. 2019 [cit. 2019-12-29]. Přístup z: <http://www.scena.cz/index.php?o=3&d=1&r=6&c=17002>.

Soupis tabulek

Kapitola Černé divadlo		STRANA
Tab. 1	Počet inscenací na repertoáru k 1. 11. 2019	20
Tab. 2	Počet inscenací na repertoáru vybraných divadel v letech 2009 až 2018	20
Tab. 3	Odhad počtu uskutečněných představení v období 1. 8. 2018 až 31. 7. 2019	20
Tab. 4	Plán vlastních představení na období říjen až prosinec 2019	20
Tab. 5	Vývoj počtu odehraných představení v období let 2009 až 2018	21
Tab. 6	Ceny vstupenek na představení černého divadla v září 2019 (v Kč)	23
Tab. 7	Odhad složení publika v roce 2019	26
Tab. 8	Přibližný počet umělců, kteří v roce 2019 opakovaně pracovali v souborech černého divadla	27
Tab. 9	Umělecký personál (celkem) – stálí i smluvní zaměstnanci	28
Tab. 10	Umělecký personál v souborech černého divadla v roce 2019 s ohledem na národnostní strukturu	28
Tab. 11	Přibližná struktura uměleckého personálu v souborech černého divadla v roce 2019	29

Summary

The series *Czech Dance in Data* describes various options for the employment of professional dancers, mime artists, acrobats, etc., whose primary means of expression is their body. After the papers dedicated to ballet, contemporary dance, non-verbal theatre, and contemporary circus, this one focuses on the commercial sectors, dealing with black light theatre and enterprise in ballet.

The paper *Black Light Theatre and Enterprise in Ballet* is based on the research that took place in late 2019 and is predominantly based on structured interviews conducted with the representatives of most black light theatres and entrepreneurs in ballet. The goal of the paper is not to evaluate the artistic quality in the first place, but to focus on the change in the infrastructure and characteristic features in the operation.

Black Light Theatre

Black light theatre is a Czech phenomenon and theatre form based on working in the black cabinet, i.e. stage area that is usually covered with black velvet absorbing the remaining light. With good lighting, objects, and performers dressed in the same cloth – black velvet – are invisible, which enables them to work with various effects. In the first part of the paper, the author deals with the history of Czechoslovak and Czech black light theatre, accentuating the employment of dancers, choreographers, and mime artists.

The direct source of inspiration for the founders of Czech black light theatre was the work of French avant-garde puppeteers Georges Lafaye and Yves Joly. Young puppeteers from the Theatre of Spejbl and Hurvínek learned about Lafaye's and Joly's activities in 1955 and started to experiment in the **Salamander** group (1957–1961). The main line of development was located in the **7/7** group, established in 1958, with a few young puppeteers, who later shaped main companies – e.g. Jiří Srnec founded **Black Light Theatre Srnec** and Hana Lamková established the **Black Stage**. Other figures started to separate from these groups and started their own companies: in 1963, Jiří Středa founded **Černý tyjáter (Black Razzle-Dazzle)** and František Kratochvíl set up his own **Painted Theatre**. In the 1960s, the black light theatre was mostly dominated by graduated puppeteers and artists, but dancers and choreographers began to join them later. The very beginning of black light theatre – the late 1950s and early 1960s – is associated with distinctive features, such as intense competition and disputes about the brand "black light theatre". The companies usually

comprised of the founder families; the spouses were frequent associates. Some companies followed the system of handing down the artistic management from generation to generation. The typical feature of Czech black light theatre was a detachment from Czech audiences and, in the time before 1989, a specific status in the Czechoslovak theatre network subsidized by the state. Black light theatres often played abroad – in Las Vegas or Olympia in Paris – and they paid a great part of their income to the state of Czechoslovakia. Artists had the exclusive chance of working in the West legally, which the vast majority of Czechoslovak citizens could not do until the end of the 1980s. However, the chance of working abroad led to numerous emigrations. In Czechoslovakia, and mainly in Prague, black light theatres performed mostly for foreign tourists.

The 1980s in Czechoslovakia were still dominated by the communists, yet the atmosphere in society started to loosen. This led to the foundation of two alternative black light theatres – **Panoptikum**, led by Pavel Marek, and **Imaginativ**, founded by Jiří Srnec. The latter company aimed at connecting the black light theatre techniques and dance.

The fall of the communist regime in 1989 enticed a big boom for black light theatre. Apart from the **Black Light Theatre Srnec**, many new companies started to emerge. Their managers realized the huge economic potential the black light theatre has. The 1990s in Prague saw about ten black light theatres, which thrived due to foreign tourists. The ticket for a black light theatre performance was often much higher than a ticket to another theatre in Prague. It was often the same as the entrance fee for big opera or ballet performances, or *Laterna magika*. The costs for each performance were much lower since each performance usually had hundreds of re-runs. Some theatres managed to play three sold-out performances per day. The main black light theatres that have been operating in Prague since the 1990s were **Image Black Light Theatre**, founded by dancer Eva Asterová and musician Alexandr Čihař, **Black Light Theatre Metro**, founded by the former dancer and choreographer Michal Urban and visual artist František Kratochvíl, **Ta Fantastika Black Light Theatre Prague**, founded by Petr Kratochvíl or **All Colours Theatre**, founded by the production manager Michal Kocourek, which was later renamed to **Black Light Theatre of Prague**. In 2002, the Prague theatre map saw the only black light theatre with an international owner – **WOW Black Light Theatre**, founded by the Israeli comedian Lior Kalfu. A few artists left the company in 2006 and founded **HILT – Black Light Theatre Prague**.

After 2000 the interest in black light theatre attenuated both in Prague and abroad. The economic lucrativeness of the sector kept falling. The new format of the performance became rather common in all the companies: the performance usually lasted between 60 and 90 minutes, with up to ten artists. Except for Image Black Theatre and Black Light Theatre Metro with a more varied repertoire, including performances for children, other black theatres started to focus on staging one production only.

In the season 2018/19, black light theatres in Prague had 13 evening productions and 4 performances for children in their repertoire, with about 2,000 performances that show about a 50% drop in the past ten years. The attendance has ceased significantly (under 50% according to the expert estimate) with the faltering ticket price that was about 20 EUR (about 40% of the price went to the sale intermediaries). With few exceptions, the visitors to the black light theatres were foreign tourists only.

In 2019 most theatres had long-term contracts with 25–35 artists – one-third of them were professional dancers, the other third was actors. There were big differences among theatres concerning the structure of the artists due to the form of black light theatre they showed. Whereas Image Black Theatre emphasized motion quality, with the core of the company being professional dancers and former leading gymnasts, Ta Fantastika Black Light Theatre Prague preferred actors. Artists were external employees and they usually had a performance contract. The drop in the economic productivity of black light theatre was reflected in the fees for the artists that were faltering and usually ranked between 20 and 40 EUR for each performance, which is less than in other disciplines of commercial theatre. Work in black light theatres was only pin money that they needed to combine with other work activities.

The coronavirus pandemic and the restrictions hit the black light theatre at the time when it was not in a good economic condition. Moreover, the adopted measures affected theatres as well as tourism the black light theatres in Prague depend on. The consequence is the closing of the Ta Fantastika Black Light Theatre Prague and other black light theatres expect an uncertain future. If they have decided to play again, they say that all performances are loss-making. Some of them tried to approach Czech audiences more – the Image Black Theatre organized summer camps and is planning workshops for children. The state in October 2020 when the coronavirus epidemic has become even more intensive in the Czech Republic does not show many prospects for black light theatres.

Ballet entrepreneurship

The second part of the paper is dedicated to entrepreneurship in ballet and maps the most important business activities from the end of the 1980s until nowadays.

One of the roots of “commercial ballet” may be the **UNO** company that was founded in 1987. In the 1990s the dancers of this company performed in private ballet performances, musicals, TV shows, etc. The time after 1989 saw the birth of a few private companies based on ballet and the newly emerging contemporary dance – Unia Nova, New Prague Dances, or Upside Down.

An interesting example of ballet entrepreneurship in the early 1990s was the **Prague Festival Ballet** led by David Slobašpyckij. The company prepared combined ballet programs that were staged in Prague in the summer and several international tours, mainly in the USA and Great Britain. The company associated leading dancers from Czech subsidized theatres and a few international figures. Jana Kůrová, the former leading soloist of the National Theatre Ballet, started a grandiose and ambitious business in the 1990s. From 1993 she operated **Czech Ballet Theatre**, in 1996 and 1997 she had the **Ballet Theatre Prague** located in the State Opera, she also organized **The World Stars Gala** in 1997-1999 and the **International Ballet Competition** in 2002. Then, as the International Ballet Praga, she organized ballet gala concerts or a series of *Swan Lake* performances. She has recently organized ballet courses for the youth called the **Summer Ballet Program in Prague**. Most of the activities mentioned above with economic failure. Ballet performances, gala concerts, and ballet competitions had low attendance and bad promotion; they were often accompanied by controversies with artists, service providers, and lessors. Jana Kůrová’s business activities represent one of the most problematic chapters in the Czech ballet after 1989. Back in 2003, the number of her unpaid liabilities reached nearly 400,000 EUR.

The **Křížík Fountain** at Výstaviště in Prague was the venue where Orfeus agency launched ballet performances that put together dance and colorful fountain in the mid-1990s. The repertoire was based on abridged versions of traditional ballets, adapted to the specific open-air stage. The new original ballets were staged occasionally. The performances featured dancers from the UNO company, Prague National Theatre Ballet, and dancers from the J. K. Tyl Theatre in Pilsen, who performed under **Prague Ballet Theatre**. Richard Hes or Jiří Pokorný worked there regularly as well. The performances took place in summer and their usual attendance reached 2,000 viewers at the end of the 1990s. Then it started to fall, which resulted in canceling the ballets and theatre performances at the Křížík Fountain in 2017.

The year 2006 saw the opening of the **Hybernia Theatre** that focused on musicals, but ballet performances

appeared in the repertoire soon. The shortened versions of traditional ballets that were accompanied by a music recording and with chamber casting – *The Swan Lake*, *The Nutcracker*, *Romeo and Juliet* – were frequently staged. The organizer was Agency Artistic International, the artistic manager was Monika Kysilová. The performances hosted dancers from most subsidized theatres in the Czech Republic and dance conservatories as it brought welcomed pin money. The target group of most productions was foreign tourists in Prague.

Another kind of entrepreneurship in ballet that includes the educative function is staging of *The Nutcracker*, *Christmas Dream*. Since 2016 the private **First International Ballet School in Prague** has participated in the performances, with guests such as soloists of the National Theatre in Prague, Prague Chamber Ballet, and students of some of the dance conservatories in Prague. The production managers are Jana Malisová and Art in Motion and Czech Jazz Art agencies. As the production manager, Jana Malisová was associated with **Ballet Hommes Fatals** that was founded in 2016 and featured leading members of the National Theatre Ballet in Prague. The informal artistic director was Michal Štípa. It was a men-only travesty company, which, in one composed program, ridiculed gender stereotypes linked to traditional ballet.

Since the company featured top dancers, their fees were different from other commercially operated ballet productions. Unlike the practice in the commercial sector, dancers were paid for rehearsing the program and the fee for every realized performance was higher than with other commercial productions. The last performance took place in 2019.

The last part of the paper depicts the import and export of commercial ballet.

About ten ballet companies, with their names referring to the tradition of Russian ballet culture, have visited the Czech Republic since the 1990s. They have performed traditional ballet repertoire with fewer dancers, simple stage design, and music recording in big halls in Prague and regional towns.

The Czechs do good business with ballet abroad as well. In 1998, choreographer Robert Balogh founded Balogh-Ballett Prag company with a classic ballet repertoire that has toured Germany and other European countries.

Since 2011 the German agency Kids for Classic Theatre in cooperation with B-ARTS Production from the Czech Republic has organized ballet performances called

Prague Festival Ballet (the identical name from the 1990s company is coincidental. Their repertoire is based on famous Tchaikovsky's ballets – *The Swan Lake*, *The Nutcracker*, and *The Sleeping Beauty* – that are adapted for children, i.e. they are abridged and there is a storyteller on the stage who helps understand the story. Tours with the performances usually take place in winter in Germany, Austria, Switzerland, and Lichtenstein. The artistic director is Pavlína Červíčková, who works with dancers who are employed in subsidized theatres or study at conservatories.

Entrepreneurship in ballet in the Czech Republic has the following characteristic features:

Dramaturgy. The repertoire is often based on the famous ballet works from the late 19th century.

Production model. The performances are organized by a specialized agency (that provides promotion, dates, tickets, etc.) cooperating with the artistic director, who usually participates in the making of the show and organizes the casts of the performances.

Character of performances and productions. The works are usually staged in chamber versions – reduced in length and cast; they are usually accompanied by a music recording.

Spaces. Commercial ballet productions have been taking place in various spaces – mostly those that strike a balance between the favorable rent price and an appropriate stage with good lighting and facilities.

Dancers. The repertoire is based on the fact that artists, the solo ones at least, have the conservatory education and stage practice. These are often dancers working in ballet companies in subsidized theatres or dancers who ended their careers in these companies.

Artists' migration. The performances in Prague often feature artists who also dance in many regional theatres.

Artists' fees. Like in other commercial sectors, dancers are paid for every performance. The fees usually differ according to the difficulty and importance of the role. The dancers do not receive money for rehearsing the role – except for Ballet Hommes Fatals. The fees either remain the same or decrease.

Prague as the center. All monitored productions have been performed in Prague or their international performances have been organized from Prague.

Audience. The members of the audience are usually foreigners. Czech audiences come if the performances are of a "community" character or if the tickets are sold on Czech Groupon-like portals.

Český tanec v datech

5/ ČERNÉ DIVADLO A PODNIKÁNÍ V BALETU

Roman Vašek

Editoři:	Jana Návrátová, Roman Vašek
Recenzoval:	Petr Christov
Konzultovali:	Karolína Bulínová, Zdeněk Prokeš
Jazyková korektura:	Jana Křížová
Grafická úprava a sazba:	Jan Forejt

Vydal Institut umění – Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1, v roce 2020

Publikace vychází za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobé koncepce rozvoje výzkumné organizace Institut umění – Divadelní ústav na léta 2019–2023.

ISBN 978-80-7008-435-9

ISSN 2570-8384

Číslo publikace IDU: 763

