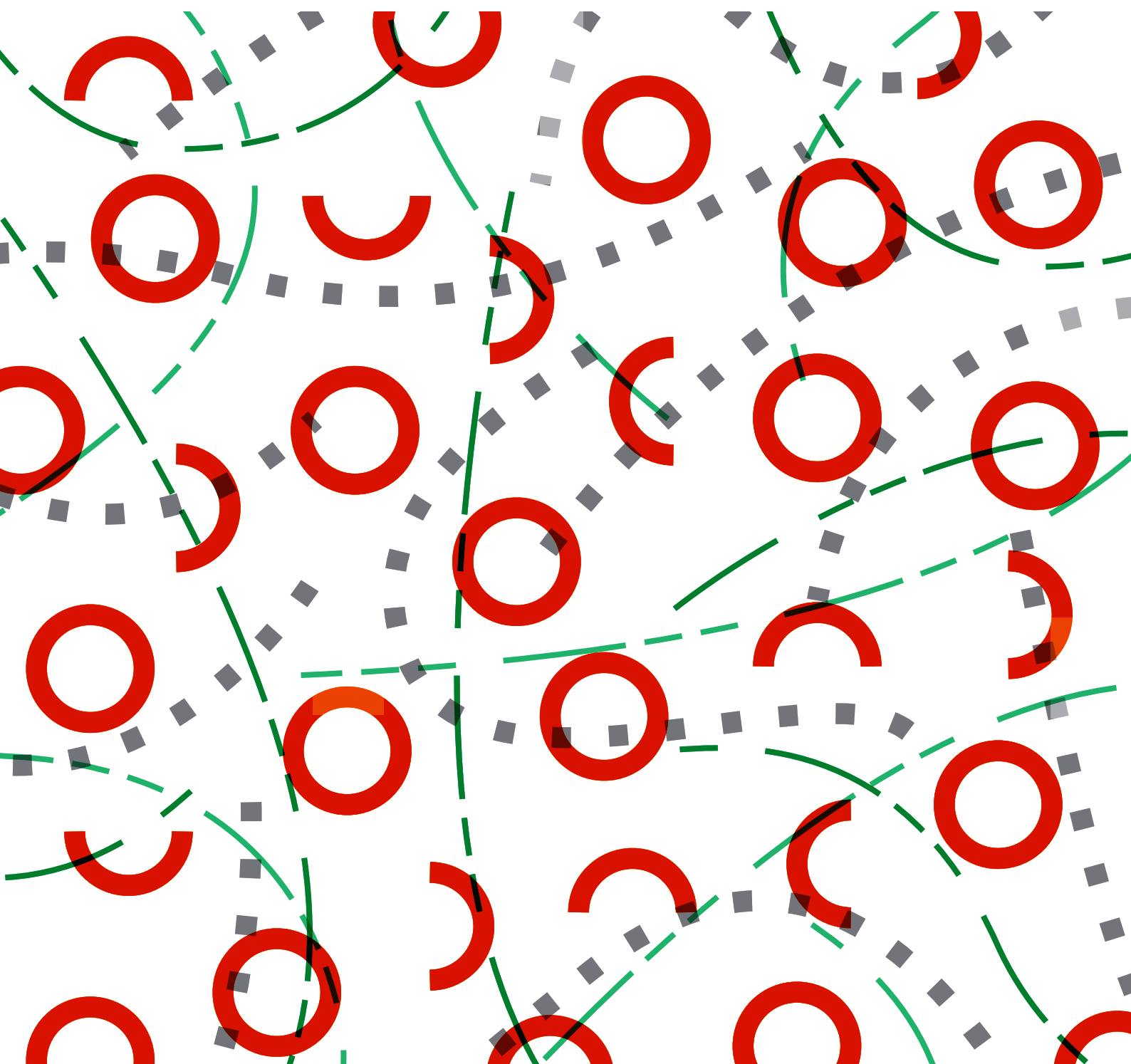


Český tanec v datech



TANEČNÍCI V MUZIKÁLECH

Roman Vašek



Český tanec v datech

6/ TANEČNÍCI
V MUZIKÁLECH

Roman Vašek

© Roman Vašek

Recenzoval

Doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.

© Institut umění – Divadelní ústav, 2021

ISBN 978-80-7008-449-6

ISSN 2570-8384

Obsah

Ediční poznámka	4
1 Rešerše a metodologie	5
2 Situace do roku 1989	6
2.1 Operní balety	8
2.2 Zpěvoherní balety	9
2.3 Struktura a pracovní podmínky zpěvoherních baletních souborů na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století	11
3 Skupina UNO a taneční podhoubí pro muzikál po roce 1989	13
4 Situace po roce 1989 – zřizované versus soukromé	15
4.1 Muzikál a opereta ve zřizovaných divadlech	15
4.2 Muzikály soukromých produkcí	19
4.3 Proměna hudebně-zábavního divadla po roce 1989 v datech	23
4.4 Zřizované a soukromé – různé cesty, několik průníků	27
5 Od baletu ke company	32
6 Muzikál je (a není) balet	34
7 Muzikálová company a její tanečníci před koronakrizí	37
7.1 Složení company	37
7.2 Vzdělanostní zázemí	40
7.3 Pracovní a finanční podmínky	43
8 Koronakrize	48
9 Závěrem	49
9.1 Tendence po roce 1989	49
9.2 Hlavní charakteristiky situace před koronavirovou pandemií	49
9.3 Vybrané okruhy problémů a možná systémová řešení	50
Literatura a prameny	52
Soupis tabulek	55
Soupis grafů	56
Summary	58

Ediční poznámka

Studie Tanečníci v muzikálech navazuje na předchozí text z edice Český tanec v datech, který byl věnován černému divadlu a podnikání v baletu. Pokračuje tak v mapování uplatnění tanečníků a pohybových umělců především v soukromé sféře. Oblast muzikálu, nebo širěji hudebně-zábavního divadla, však zahrnuje nejen aktivity soukromých muzikálových produkcí, ale i práci muzikálových (či operetně-muzikálových) souborů zřizovaných divadel. Obě tyto sféry se personálně prolínají, a proto je výhodné sledovat je v této studii zároveň.

Na tuto publikaci volně naváže studie zaměřená na tanečníky v zábavním průmyslu, jejíž publikování se předpokládá v roce 2022. Tím bude završen volný cyklus o uplatnění tanečníků v nezřizované oblasti umění.

Oblast, které se bude věnovat tato studie, zahrnuje různé formy hudebního divadla. Středem pozornosti ale bude uplatnění tanečníků v českých muzikálech.

Pro širokou skupinu neoperního hudebního divadla se používá označení zábavněhudební¹ nebo hudebnězábavní divadlo, resp. hudebně-zábavní divadlo (ve studii bude používána tato varianta), případně hudebnězábavné či hudebně-zábavné divadlo. Nejsou to označení lingvisticky optimální, protože vytyčená oblast nezahrnuje jen tvorbu, kterou lze charakterizovat jako zábavnou, odlehčenou či komediální. Vedle operety a muzikálu spadají do této rozmanité skupiny hudební komedie, revue, hry se zpěvy a podobně. Zároveň jde o oblast s velmi rozostřenými hranicemi, kdy některá díla mohou být stejně dobře označena za činohru, operu (typicky tzv. rockové opery anebo rockové muzikály) nebo taneční představení se zpěvem (např. četné inscenace choreografa Libora Vaculíka kombinující postupy běžné baletní inscenace se zakomponováním klíčových zpívaných rolí). Ostatně neostrá může být i hranice mezi operetou a klasickým muzikálem.²

Studie sice cílí na taneční profesionály, ale bude se věnovat českému muzikálu a hudebně-zábavnímu divadlu také v širších souvislostech. Proto bude alespoň stručně nastíněna historie tohoto oboru po roce 1945 se zvláštním zřetelem na proměnu jeho infrastruktury. Hlubší analýze bude podrobena proměna české muzikálové sítě po roce 1989 a zejména její podoba a fungování v posledních letech před vypuknutím koronavirové pandemie.

Naopak není záměrem této studie analyzovat kvalitu inscenací nebo původní muzikálové tvorby. Zaměřuje se na hlavní muzikálové soubory a produkční společnosti, kde se uplatňují tanečníci. Ponechává tak stranou divadla, která uvádějí muzikál spíše činoherním způsobem, různé komorní typy hudebního divadla nebo netradiční a divadlo přesahující formy, jakými jsou muzikály na ledě. Kapitola se orientuje na české divadlo, a proto bude zahraniční kontext uváděn jen v omezené míře.

U hudebně-zábavního divadla není o literaturu taková nouze jako v jiných případech uplatnění tance v zábavním průmyslu. Muzikálová, operetní a jiná příbuzná tvorba byla často reflektována jak v odborném, tak populárním tisku. Lze se opřít o studie a odborné publikace například od Pavla Bára, Michela Prostějovského a řady dalších, případně je možné vycházet z několika vysokoškolských kvalifikačních prací, které vznikly především na brněnské JAMU. Taneční složce a tanečníkům se však tyto práce věnují jen okrajově. Proto bylo nutné vyzpovídat klíčové osobnosti, zpravidla choreografy, zástupce souborů nebo tanečníky a opřít některé kapitoly právě o jejich zkušenosti a svědectví, byť s rizikem jejich osobního zaujetí a interpretace.

Po úvodní konzultaci s dramaturgem Patrickem Fridrichovským se o svou osobní zkušenost, ať už z pozice tanečníků, nebo choreografů, podělili Irina Andreeva, Ivana Hannichová, Pavel Klimenda, Ivanka Kubicová, Leona Kvasnicová, Ondřej Martiš, Petra Pavoničová, Pavel Strouhal, Veronika Šlapanská a Lukáš Vilt. Pohledem na pražské muzikálové company z pozice off-stage zpěvačky přispěla Kristina Soukupová. Ke skupině UNO a transformaci karlínského baletu poskytla řadu informací Helena Brousková, proměny baletního souboru Městského divadla Brno přiblížila Simona Lepoldová, formování ostravského muzikálu Gabriela Petráková a plzeňského Pavel Bár, který byl autorovi zároveň důležitým odborným konzultantem.

¹ Toto označení používá například teatrolog Pavel Bár, který tak chce zdůraznit, že primárně jde o divadlo pracující se zábavní hudbou.

² Terminologie v oblasti tzv. hudebně-zábavního divadla není dostatečně usazená a i k charakteristice běžně užívaných pojmů jako opereta, zpěvohra, muzikál se přistupuje různě – s ohledem na historicko-regionální vývoj, formální strukturu děl, využívanou pěveckou techniku apod. Terminologické vymezení těchto pojmů není předmětem této studie.

Oblast, kterou pro zjednodušení nazýváme hudebně-zábavním divadlem, zažila po druhé světové válce ohromnou proměnu. Už měsíc po skončení války vydal Zdeněk Nejedlý výnos o zrušení všech divadelních koncesí a produkčních licencí, což znamenalo konec veškerého soukromého divadelního podnikání, jež je právě hudebně-zábavnímu divadlu nejvlastnější. Záhy se dostala na paškál opereta, označovaná za úpadkové měšťácké, nebo dokonce imperialistické umění. Z této ideologické nelibosti se začala pozvolna dostávat až v průběhu padesátých let. Nicméně diváci ji stále vyhledávali. Vedle Prahy fungovaly na konci čtyřicátých let operetní soubory v Brně, Olomouci, Ostravě, Kladně, krátce také v Opavě a Jablonci nad Nisou; nové zázemí dostala opereta v Teplicích. Operetě se hojně věnovaly ale i operní soubory v Plzni nebo Českých Budějovicích.³ Záměry ideologických plánovačů se ostře střetávaly s diváckou oblibou operety, jejíž uvádění přinášelo divadlům podstatný ekonomický profit. V Praze měly opereta a hudebně-zábavní divadlo zázemí v Hudebním divadle v Karlíně a v Divadle na Fidlovačce, které byly po celostátní reorganizaci divadelní sítě v roce 1963 sloučeny. Hudebně-zábavní repertoár nejrůznějších forem ale uváděla i jiná pražská divadla – můžeme sem zařadit Městská divadla pražská (MDP), divadlo Semafor a řadu dalších.

V rámci reorganizace v roce 1963, která narýsovala českou divadelní mapu na další čtvrtstoletí, zanikla zpěvohra v Opavě a také zpěvoherní soubor v Kladně, jehož součástí byl i malý baletní ansámbl, který příležitostně uváděl samostatné baletní inscenace.⁴

Ideologický problém představoval také nástup muzikálu s kořeny v „imperialistické“ Americe. Díky Jiřímu Voskocovi a Janu Werichovi se k nám dostal už na konci čtyřicátých let, kdy byl ve svérázně počeštěné adaptaci obou pánů uveden *Divotvorný hrnec*. Na dlouhou dobu šlo o ojedinělý závan amerického muzikálu v Československu. Premiéra se konala 6. března 1948 a jako choreograf se na ní podílel Saša Machov – v té době už šéf baletu pražského Národního divadla s výrazným otiskem v meziválečné divadelní avantgardě. Ve třech baletních číslech se představily výrazné osobnosti tehdejší české taneční scény: například Bedřich Füsseger a Elen Tanasco, kteří pak značnou část své kariéry spojili s baletem Hudebního divadla Karlín, nebo pozdější sólista Národního divadla František Halmazňa.

Pravidelně se na česká jeviště dostával muzikál až od šedesátých let, kdy došlo i na ikonická díla, jakými jsou *Kiss me, Kate!*, *My Fair Lady*, *Hello, Dolly!*, nebo muzikál, který předpokládá, že se v něm nejen výborně hraje a zpívá, ale i tančí – *West Side Story*. V této době už nehrála tak významnou roli ideologická předpojatost, ale byl problém s devizami, za něž se nakupovaly licence západních muzikálových děl. Často se tak o zaplacení licence podělilo více divadel, kde se pak titul v krátkém časovém rozmezí uváděl. Jejich společným „producentem“, který licence vyřizoval, byl československý stát prostřednictvím agentury Dilia. Zásadní problém ale tkvěl v rovině čistě umělecké. Operetou a hudebními komediami formované zpěvoherní soubory se musely vypořádat s novým divadelním druhem. Po počáteční snaze v šedesátých letech hledat pro muzikál nový inscenační tvar se v sedmdesátých letech způsob uvádění muzikálů začal blížit operetě. Inscenace, které byly v osmdesátých letech k vidění na karlínské scéně, nazval Josef Herman dokonce „revuální muzikálovou operetou“, případně zoperetňováním muzikálu.⁵ Pojmenoval tak univerzální kadlub a dodal, že takovému provozování

³ BĀR, Pavel. *Od operety k muzikálu: zábavněhudební divadlo v Československu po roce 1945*. Praha: KANT, 2013. S. 42.

⁴ Tamtéž, s. 68. V padesátých letech uvedl kladenský balet celkem čtyři baletní inscenace.

⁵ HERMAN, Josef. Nejen karlínské problémy po čtyřiceti letech. *Scéna*. 12. 5. 1986. Roč. 11, č. 9, s. 7.

operety a muzikálu zvoní umíráček. Členové souborů ulpívali v typovém a často stereotypním operetním herectví, avšak muzikál vyžadoval mnohem větší přirozenost hereckého projevu. Univerzálních muzikálových interpretů byl naprostý nedostatek. Podle Josefa Hermana se v osmdesátých letech nejčastěji uplatňovali v muzikálu činoherci, zatímco umělců s tanečním zázemím (nepočítaje v to představitele ryze tanečních rolí) bylo naprosté minimum.⁶ Také proto už v šedesátých letech byla obvyklá praxe, že členy kmenových souborů doplňovaly výrazné hostující osobnosti. Na ně pak byla často navázána i propagace. Tedy praxe dnes obvyklá, a to především v soukromých muzikálových produkcích.

Ještě obtížněji se s novými choreografickými výzvami potýkali tanečníci a samozřejmě i choreografové. Pokud měli tanečníci vystupující v operetách, muzikálech nebo hudebních komediích odborné vzdělání, zpravidla šlo o absolventy tanečních konzervatoří, orientujících se hlavně na klasickou taneční techniku, a to ještě ruského střihu. S touto taneční výbavou si umělci vystačili v operetních inscenacích, prosazující se muzikál ale vyžadoval znalost i jiných tanečních technik, jinou práci s dynamikou, pohybovým výrazem. I na tuto skutečnost bylo opakovaně poukazováno. Že si nejde do budoucna představit hudebně-zábavní divadlo bez moderního baletu na vysoké profesionální úrovni, tvrdil už v roce 1962 na konferenci o hudebně-zábavním divadle Antonín Sychra.⁷ O problému psal také Vladimír Vašut u příležitosti *Národní přehlídky hudebního divadla* v roce 1976: „Opereta [...] vyžaduje od svých interpretů mnohem větší technický a stylový rejstřík pohybu od základů akrobatiky až po jazz, hereckou způsobilost a leckdy i pěvecké dispozice, vyžaduje zkrátka tanečníka, specializovaného na všestrannost, jak před léty vtipně poznamenal choreograf Šmok. Takováto specializace by jistě potřebovala i specializovanou výuku a výchovu, jaká v našem tanečním školství, zaměřeném na výrobu princů, bude asi ještě dlouho chybět.“⁸

Vašut narážel na Šmokův příspěvek na konferenci o hudebně-zábavním divadle, která se konala v roce 1962 v Praze. Šmok tehdy tvrdě kritizoval úlohu, jakou měl balet či tanec v českých operetních a muzikálových inscenacích na začátku šedesátých let. Tedy degradaci taneční složky na bezobsažná, choreograficky nenápaditá a v rámci celku takřka postradatelná čísla. Servítky si nebral ani při charakteristice kvality a perspektiv tehdejších „operetních“ baletů: „Baletní soubory v samostatných operetních divadlech jsou většinou velmi slabé. Je to pochopitelné. Pro talentovaného člověka tam za dnešní situace není možnost uměleckého růstu.“ Jeho vize ideálního interpreta hudebně-zábavního divadla jako by v ozvěnách zněla dodnes: „Věřím, že dojde časem k oboru syntetických herců. Divák pak nebude rozlišovat tanečníka, sborového zpěváka a sólistu, ale uvidí jen výborného herce, který perfektně zpívá i tancuje. [...] Samozřejmě, že požadavek syntetičnosti platí neméně pro sbor i sóla. Jejich pohybové schopnosti jsou většinou téměř nulté. Žel, tato většina příliš necítí nutnost naučit se tančit, pohybovat a hrát.“⁹

K vyhledávaným muzikálovým choreografům před rokem 1989 patřil Josef Koniček, v osmdesátých letech Zdeněk Boubelík. Průkopníkem muzikálové choreografie, který hledal pro nový divadelní druh originální pohybový jazyk, byl Luboš Ogoun.¹⁰ K tehdejší choreografické tvorbě v muzikálech za západními hranicemi měly ale jejich práce daleko. Choreografii v oblasti operety a případně muzikálu se zpravidla věnovali umělečtí šéfové a stálí choreografové divadel – v Ostravě Julie Jastřembská a Emerich Gabzdyl, v Opavě František Vychodil, v Olomouci Jiří Čada, ve Státním divadle v Brně (dnes Národní divadlo Brno), ale i v Divadle bratří Mrštíků (dnes Městské divadlo Brno) například Dana Vejchodová a Petr Boria, v Teplicích Josef Bádal a později Václav Štádl, v Hudebním divadle Karlín Bedřich Füsseger a později

6 Tamtéž.

7 *Opereta 62: sborník statí a příspěvků ke konferenci o hudebně zábavném divadle v Praze 1962*. Praha: Divadelní ústav, 1962. S. 93.

8 VAŠUT, Vladimír. Balet v operetě. *Taneční listy*. 1976, roč. 14, č. 9, s. 4–6.

9 *Opereta 62: sborník statí a příspěvků ke konferenci o hudebně zábavném divadle v Praze 1962*. Praha: Divadelní ústav, 1962. S. 69–75.

10 PROKEŠ, Zdeněk. *Taneční složka muzikálu [strojopis]*. Diplomová práce. Praha: Konzervatoř, 1971. S. 15–17.

Zdeněk Prokeš, v Českých Budějovicích Milan Hojdys; pro choreografickou spolupráci v operetách a muzikálech byla často zvána Hana Machová atd.

Muzikál sice natrvalo vstoupil na česká jeviště v šedesátých letech, nicméně od té doby se poměr mezi ním a operetou a dalšími formami hudebně-zábavního divadla zásadně neměnil. Zjednodušeně řečeno: Opereta stále co do počtu nových inscenací vládla nad muzikálem, což však přestávalo platit o zájmu odborné veřejnosti. Co se divácké obliby týče, začala česká opereta „umírat“ až po roce 2000, kdy mnohem populárnějšímu muzikálu takřka vyklidila pole.¹¹

2.1 Operní balety

Před rokem 1989 nejvíce profesionálních tanečníků na území dnešní České republiky pracovalo v souborech uvádějících baletní repertoár – bezmála čtyři stovky. Další tanečníci mohli získat angažmá například v Armádním uměleckém souboru, Československém státním souboru písní a tanců nebo Baletu Československé televize. V sedmdesátých a osmdesátých letech více než stovka tanečníků pracovala v baletech, které fungovaly jako tzv. služební soubory pro hudební divadlo – pro operu, operetu, zpěvohru, inscenace muzikálů nebo hudebních komedií, případně revue.

Ve většině vícesouborových divadel účinkovali v operách tanečníci baletních souborů. Mezi nimi měl zvláštní postavení **baletní soubor v Opavě**, který organizačně spadal pod správu opery. Vytížen byl zejména v operním repertoáru, ale jednou za čas mohl připravit i samostatnou baletní premiéru. V tomto módu – přes různé peripetie (hrozba zániku v devadesátých letech) – funguje dodnes.

Trochu jiné postavení měl **balet opery Státního divadla v Brně**, který měl mezi dvaceti a pětadvaceti členy (s mírnou převahou žen). Měl povinnost odehrát šestnáct představení měsíčně, někdy hrál ale takřka denně. Vedle opery vypomáhal i ve velkých ryze baletních představeních. Jeho vznik zřejmě podnítila mimo jiné nová provozní situace po otevření budovy Janáčkova divadla. Fungoval v letech 1969 až 1991 a téměř po celou dobu byl jeho vedoucím Rudolf Karhánek a choreografem Luboš Ogoun.¹² Zpočátku poměrně mladý soubor postupně stárl a k jeho rozpadu přispěl i postupný odchod jeho členů do důchodu. Významná část souboru neměla konzervatorní taneční vzdělání a obvyklé bylo, že do ansámbly přicházeli tanečníci z hlavního baletu, kteří měli krátce před odchodem do důchodu za výsluhu let.¹³

V **pražském Národním divadle** fungoval až do konce osmdesátých let jeden více než stočlenný baletní soubor, jehož někteří tanečníci účinkovali v operách. Teprve v průběhu devadesátých let vzniklo malé baletní těleso vyhrazené pro operní repertoár. Po sloučení Státní opery Praha a Národního divadla v roce 2012 dokonce fungovaly dva malé „servisní“ baletní soubory pro operní repertoár. Nejdříve šlo o kombinaci zaměstnanců divadla a externistů, později tvořili tyto soubory jen externisté. Jeden pod správou Opery Národního divadla účinkoval zejména v operách uváděných v historické budově a ve Stavovském divadle, druhý pod správou Baletu Národního divadla účinkoval v operních představeních uváděných na scéně Státní opery Praha.

11 Důvodů může být více a jistý vliv mohla mít i neschopnost inscenovat operetu současným divadelním jazykem.

12 *NdB – šéfové baletu opery + zpěvohry* [excelový dokument]. Zasláno e-mailem 14. 1. 2021 Jitkou Novákovou z archivu Národního divadla Brno. Konzultace autora se Zdeňkem Prokešem.

13 E-mail Simony Lepoldové z 20. 2. 2021, v němž popisuje zkušenost svých rodičů, kteří byli dlouholetými členy operního baletu Státního divadla Brno. – Odchod do důchodu za výsluhu let, zrušený v roce 1995, umožňoval členům baletních souborů odejít do důchodu po 22 letech praxe a sólistům po 20 letech praxe.

14 Opereta se stala trvalou součástí repertoáru Národního divadla moravskoslezského Ostrava už od dvacátých let 20. století. Byť zprvu nešlo o zcela samostatný soubor, ale o skupinu umělců specializovaných na operetní repertoár, formálně spadající pod vedení opery. Podíl operety na repertoáru celého divadla byl ve třicátých letech až třetinový a představení operety představovala důležitý zdroj příjmů celého divadla (zisk z operetních představení dosahoval až 45 % veškerých příjmů divadla). Zároveň tu byl kladen důraz na kvalitu taneční a pohybové složky inscenací, pod nimiž byl často podepsán Emerich Gabzdyl, případně Saša Machov. Formálně vznikl samostatný operetní soubor s vlastním vedením až v roce 1945. Muzikál se do repertoáru souboru začal pozvolna prosazovat v šedesátých letech a teprve v roce 2010 se dostal do označení souboru, který je nyní označován jako „opereta/muzikál“.

15 V olomouckém divadle byla vyčleněna skupina zpěváků zaměřených na operetu už na přelomu desátých a dvacátých let 20. století. Formálně byl ale samostatný operetní soubor s vlastním orchestrem a vedením ustanoven v roce 1945. Od šedesátých let prošel proměnou, kdy se vedle operety začala stále více prosazovat muzikálová linie. Po změně vedení na začátku osmdesátých let naopak převážil akcent na klasickou operetu. V roce 1993 byl operetní soubor sloučen s operním a de facto zanikl.

16 Také v případě Divadla J. K. Tyla v Plzni byla opereta přirozenou součástí repertoáru v průběhu celého 20. století, i když až do padesátých let byla uváděna pod hlavičkou operního souboru. Teprve v roce 1954 došlo k formálnímu osamostatnění operetního souboru. Na přelomu 20. a 21. století došlo k zásadní restrukturalizaci souboru (k jeho omlazení a častějšímu najímání umělců na roli) a protežování muzikálového žánru (oficiálně šlo už o soubor muzikálu a operety). Tento trend pokračoval a od sezony 2013/2014 přešlo uvádění klasických operet do působnosti operního souboru, zatímco původně operetní soubor se zaměřil na muzikál, což se odrazilo v roce 2016 ve změně jeho označení.

17 K osamostatňování brněnského operetního souboru (byl označován jako zpěvohra) od opery docházelo už ve dvacátých letech 20. století. Podobně jako v jiných souborech zacílených na hudebně-zábavní divadlo se začal na repertoár brněnského Státního divadla prosazovat od šedesátých let muzikál. Za jeho tehdejší progresivní dramaturgii stál Ivo Osolobě. Od devadesátých let sílily snahy o zrušení zpěvohry Národního divadla v Brně, která se nadto konfrontovala s novou konkurencí Městského divadla Brno. To se pod vedením Stanislava Moší zaměřilo vedle uvádění slavných

2.2 Zpěvoherní balety

V oblasti hudebně-zábavního divadla byla situace před rokem 1989 obdobná. Čtyři vícesouborová divadla měla vlastní zpěvoherní či operetní soubor: v Ostravě¹⁴, Olomouci¹⁵, Plzni¹⁶ a Brně¹⁷. Zatímco v Ostravě, Olomouci a Plzni účinkovali v tanečních rolích operetního (případně muzikálového) repertoáru zpravidla členové tamních baletních souborů, kteří stejně tak tančili v baletu nebo opeře, Státní divadlo v Brně mělo od padesátých let vyčleněn zhruba patnáctičlenný balet pouze pro potřeby tamní zpěvohry.

Pokud se operety, hudební komedie nebo od šedesátých let muzikály objevovaly na scénách jiných vícesouborových divadel (zpravidla tedy uváděné soubory operními nebo činoherními), pak opět bylo obvyklé, že když tyto inscenace obsahovaly taneční role, účinkovali v nich tanečníci tamních baletních souborů. S takovými případy se před rokem 1989 setkáme například v Liberci, Ústí nad Labem nebo Českých Budějovicích. A pokud se objevila hudební komedie či inscenace muzikálového typu na ryze činoherních scénách (např. v Českém Těšíně, Gottwaldově – dnes Zlíně, Kladně anebo Chebu), tak i když na nich zpravidla participoval choreograf, až na výjimky se jich neúčastnili profesionální tanečníci.

Na území dnešní České republiky fungovala také čtyři baletní či taneční tělesa zaměřená výhradně na účinkování v hudebně-zábavním repertoáru. Vedle již zmíněného baletu zpěvohry Státního divadla v Brně (a později Národního divadla Brno) disponovalo obdobnými tělesy Krušnohorské divadlo Teplice, Městská divadla pražská a Hudební divadlo Karlín. V sedmdesátých a osmdesátých letech v těchto čtyřech souborech působilo kolem osmdesáti tanečníků.

Tab. 1 – Vývoj počtu tanečníků v baletních souborech zaměřených na hudebně-zábavní repertoár v letech 1976 až 2016¹⁸

ROK	1976	1980	1990	1995	2000	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2016
balet zpěvohry Státního divadla v Brně (Národního divadla Brno)	15	15	12	13	13	x	x	x	x	x	x	x	x
balet Městského divadla Brno	x	x	x	x	x	15	16	16	18	18	18	18	16
balet Hudebního divadla v Karlíně (a Nuslích)	40*	34	?	?	16	12	12	?	x	x	x	x	x
balet Městských divadel pražských	17**	12	?	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
balet Krušnohorského divadla Teplice	11	13	?	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Balet Krušnohorského divadla Teplice

Severočeská divadla se po druhé světové válce stala obětí centrálně narýsované nové divadelní sítě, v jejímž rámci se teplické divadlo zaměřilo na hudebně-zábavní repertoár. Spolu s Hudebním divadlem Karlín šlo o jediné takto profilované divadlo. Krušnohorské divadlo Teplice hrálo především operety a později i muzikály, k čemuž potřebovalo malý služební baletní soubor. Ten zcela výjimečně připravoval i samostatné baletní programy. Obvykle měl mezi čtyřmi a třinácti tanečníky bez konzervatorního vzdělání. Ve vedení se vystřídala řada osob, mezi nimi Ferry Knopp, Jaroslav Brůna, Stanislav Remar, Václav Štádlér nebo Josef Starosta. Zánik zdejšího komorního baletu přišel v roce 1994 spolu se zrušením zpěvoherního souboru.

zahraničních děl na nová muzikálová díla. Na přelomu let 2003 a 2004 přešel soubor zpěvohry z Národního divadla v Brně pod Městské divadlo Brno.

¹⁸ Údaje pro léta 1976 a 1980 byla převzata z: VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 5, s. 3–8. VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 6, s. 3–6. VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 7, s. 10–13. VAŠUT, Vladimír. Suchá řeč čísel. *Taneční listy*. 1981, roč. 19, č. 5, s. 11–14. Údaje pro léta 1990, 1995, 2000, 2006–2011 a 2016 zjištěna při tanečních výzkumech v letech 2007, 2011 a 2016.

* Včetně tanečníků působících v Hudebním divadle v Nuslích (tedy Divadle na Fidlovačce). Divadlo v Nuslích bylo uzavřeno v roce 1978.

** Včetně pěti členů formujícího se Pražského komorního baletu.

Balet Hudebního divadla v Karlíně (a Nuslích)

Součástí Hudebního divadla Karlín, zaměřeného na repertoár operety a muzikálu, bylo početné baletní těleso. Už v roce 1945 mělo pětatřicet členů,¹⁹ později až čtyřicet (v sedmdesátých letech, kdy bylo jeho součástí také někdejší nuselské Divadlo na Fidlovačce) a výjimečně připravovalo i samostatné baletní inscenace. Ve vedení karlínského baletu se vystřídala řada výrazných osobností – koncem čtyřicátých let Boris Milec, v padesátých letech a znovu v letech 1979 až 1983 Bedřich Füsseger, mezi lety 1963 a 1970 Hana Machová, v období let 1970 až 1979 Jiří Němeček a od roku 1983 Zdeněk Prokeš. Zkraje devadesátých let vedli krátce karlínský balet Petr Boria a poté Erna Březinová; od roku 1994 Jan Hartmann a počínaje rokem 2003 Helena Brousková. V roce 2005 se baletní těleso formálně spojilo s pěveckým sborem a vytvořilo company. Patrně roku 2006 došlo k další reorganizaci, kdy byly zrušeny úvazky a tanečníci a další umělci nadále spolupracovali s divadlem jako externisté.

Balet zpěvohry Státního divadla v Brně

Balet brněnské zpěvohry fungoval od roku 1950 a jeho vedoucí v něm zpravidla pracovali i jako choreografové. V padesátých letech jej vedla Máša Cvejičová, v šedesátých letech Lenka Homolová a Bohumil Čegan, v letech sedmdesátých Dana Vejchodová, v následující dekádě Vladimíra Kartousová a počínaje rokem 1990 Jiří Kyselák.²⁰ Zpravidla míval kolem dvanácti až šestnácti členů a pod hlavičkou Státního divadla v Brně, respektive Národního divadla Brno, působil až do sezony 2003/2004, kdy zpěvoherní ansámbl přešel pod Městské divadlo Brno a s ním i zhruba patnáctičlenný balet. Ze čtyřsouborového divadla se Národní divadlo Brno stalo třísouborovým (činohra, opera, balet), a naopak Městské divadlo Brno se rozrostlo na třísouborové (činohra, muzikál, zpěvohra).²¹ Od roku 2004 balet v Městském divadle Brno vedla Simona Lepoldová. Jeho velikost pozvolna klesala od osmnácti k dvanácti tanečníkům v sezoně 2020/21. Od následující sezony se tanečníci stali součástí zpěvoherního souboru.

Balet Městských divadel pražských

Zdejší balet účinkoval v hudebních komediích a jeho dlouholetým uměleckým šéfem byl Josef Koníček, kterého pozval do divadla ABC v roce 1960 Miroslav Horníček. Na začátku sedmdesátých let měl tento baletní soubor kolem deseti členů a pozvolna se rozrůstal (v roce 1973 už čítal třináct tanečníků) a díky Koníčkově dostával dost příležitostí i v Československé televizi. V této době plné dvě pětiny tanečníků byly absolventy konzervatoří, což bylo skóre výrazně lepší, než jakým se mohly chlubit malé, ale i středně velké baletní soubory zaměřené především na baletní repertoár. Mezi lety 1975 a 1979 fungoval balet Městských divadel pražských ve zvláštní existenci s Pražským komorním baletem, který si na scéně divadla Rokoko odbýval první sezony své existence. Až na několik výjimek pracovaly tyto soubory odděleně. Pavel Šmok však vedl nejen Pražský komorní balet, ale stal se v roce 1976 po Koníčkově i hlavním choreografem baletu MDP. Zároveň se prosazoval někdejší Koníčkův zástupce – baletní mistr Zdeněk Boubelík, který po Šmokově odchodu převzal vedení baletu MDP. Po odchodu Pražského komorního baletu baletní soubor MDP oslabil – početně i zastoupením umělců s tanečním vzděláním. Na začátku osmdesátých let měla jen třetina jeho tanečníků adekvátní konzervatorní vzdělání a věkový průměr dosáhl sedmatřiceti let, čímž se stal „nejstarším“ baletem v republice. V roce 1987 vystřídal Zdeňka Boubelíka ve vedení Miroslav Walter a roku 1991 byl balet Městských divadel pražských rozpuštěn.²²

¹⁹ Programová brožura k inscenaci *Král tuláků*, uvedené v roce 1945. Uloženo v dokumentačním oddělení Institutu umění – Divadelního ústavu.

²⁰ *NdB – šéfové baletu opery + zpěvohry* [excelový dokument]. Zasláno e-mailem 14. 1. 2021 Jitkou Novákovou z archivu Národního divadla Brno.

²¹ Viz: ZÁMEČNÍKOVÁ, Zuzana. *Brněnská opereta po roce 1989* [online]. Bakalářská diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2016 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: https://is.muni.cz/th/n9635/BAKALARSKA_PRACE.pdf.

²² VAŠEK, Roman. Když se rodil Pražský komorní balet. In: *100 let Divadla Rokoko*. Praha: Městská divadla pražská, 2018. S. 100–120.

2.3 Struktura a pracovní podmínky zpěvoherních baletních souborů na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století

Podrobnou sondu do struktury baletních souborů zaměřených na hudebně-zábavní repertoár udělal v roce 1976 Vladimír Vašut u příležitosti *Národní přehlídky hudebního divadla* v Olomouci, a znovu pak s čtyřletým odstupem. Z jeho tehdejšího průzkumu vyplynulo, že šlo o soubory přestárlé (ostatně podobně jako v souborech s pravidelným baletním repertoárem). Ani možnost odchodu do důchodu za výsluhu let nebyla dostatečně motivační pro ukončení taneční kariéry, a tak v baletních souborech s různým zaměřením zůstávala řada tanečníků v „důchodovém věku“, tedy po čtyřicítce. Zároveň bylo poměrně málo absolventů tanečních konzervatoří – tu pražskou, brněnskou a ostravskou opouštělo v sedmdesátých letech v úhrnu kolem dvaceti absolventů ročně. Věkový průměr sólistů kolem čtyřiceti let v Hudebním divadle v Karlíně nebo Krušnohorském divadle Teplice byl obvyklý i v dalších převážně menších baletních souborech, například v Plzni, Českých Budějovicích, Ústí nad Labem, Liberci, Olomouci nebo Opavě.

Tab. 2 – Věkový průměr v baletních souborech zaměřených na hudebně-zábavní repertoár v letech 1976 a 1980²³

ROK	1976		1980	
	soubor	sólisté	soubor	sólisté
balet zpěvohry Státního divadla v Brně	25	x	28	x
balet Hudebního divadla v Karlíně (a Nuslích)	35	41	33,15	40,4
balet Městských divadel pražských	31,8	x	37	x
balet Krušnohorského divadla Teplice	27	x	26,4	36,6

Ani s adekvátní kvalifikací ve zpěvoherních baletních souborech to nebylo příznivé. Za povšimnutí stojí, že v druhé polovině sedmdesátých let se začaly výrazně rozevírat nůžky mezi zpěvoherními balety a soubory, které uváděly baletní repertoár. Zatímco v prvních zastoupení umělců s tanečním vzděláním výrazně kleslo, u druhých stagnovalo nebo mírně vzrostlo. Celé sféře profesionálních baletních souborů se vymyká balet Krušnohorského divadla Teplice, kde působili pouze umělci bez odborného tanečního vzdělání.

Tab. 3 – Podíl tanečníků s odbornou kvalifikací (absolventi tanečních konzervatoří, na tanec zaměřených vysokoškolských kateder nebo obdobných zahraničních škol) v letech 1976 a 1980²⁴

ROK	1976	1980
balet zpěvohry Státního divadla v Brně	31 %	20 %
balet Hudebního divadla v Karlíně (a Nuslích)	60 %	41 %
balet Městských divadel pražských	47 %	33,3 %
balet Krušnohorského divadla Teplice	0 %	0 %

Po genderové stránce byla v baletech orientovaných na hudebně-zábavní repertoár výraznější převaha žen (asi 70 %) než v souborech uvádějících baletní repertoár (přibližně 60 %).

Co se týká pracovní vytíženosti „hudebně-zábavních baletů“, byla (až na Městská divadla pražská, kde se v roce 1976 podíleli tanečníci zhruba jen na pěti představeních měsíčně) srovnatelná se standardními balety více-souborových divadel nebo i vyšší. V roce 1976 odehráli tanečníci v Teplicích

²³ VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 5, s. 3–8. VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 6, s. 3–6. VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 7, s. 10–13. VAŠUT, Vladimír. Suchá řeč čísel. *Taneční listy*. 1981, roč. 19, č. 5, s. 11–14. „x“ v buňkách znamená, že soubor v daném roce neměl žádné tanečnický v kategorii sólista.

průměrně 22 představení, v brněnské operetě 23 představení, a v Hudebním divadle Karlín dokonce 29 představení.²⁵

Kde se naopak „hudebně-zábavní balety“ rozcházely s těmi zaměřenými na baletní repertoár, bylo finanční ohodnocení práce. Zatímco nástupní platy byly ještě srovnatelné, platové průměry se už podstatně lišily. Možnosti platového postupu v baletech zacílených na hudebně-zábavní repertoár takřka neměly motivační efekt. V těchto baletních souborech byly průměrné platy výrazně pod celorepublikovým průměrem napříč profesemi. Byl-li v roce 1975 průměrný hrubý plat v Československu 2300 Kčs, pak v Městských divadlech pražských bral tanečník 1767 Kčs (údaj z roku 1976), v Hudebním divadle v Karlíně a Nuslích 1992 Kčs (rok 1975), brněnské zpěvohře 1608 Kčs (rok 1975) a teplické operetě pouze 1341 Kčs (rok 1975), tedy suverénně nejméně ze všech tehdejších baletních a tanečních souborů v republice – zhruba o čtvrtinu méně, než viděli na výplatní pásce tanečníci například v Opavě, o třetinu méně, než brali tanečníci v Československém státním souboru písní a tanců, a ani ne polovinu toho, kolik si vydělal „průměrný tanečník“ v pražském Národním divadle. Samozřejmě na výši platu měla vliv i skutečnost, že teplíční tanečníci neměli odpovídající uznatelnou kvalifikaci.²⁶

²⁴ VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 5, s. 3–8. VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 6, s. 3–6. VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 7, s. 10–13. VAŠUT, Vladimír. Suchá řeč čísel. *Taneční listy*. 1981, roč. 19, č. 5, s. 11–14.

²⁵ VAŠUT, Vladimír. Balet v operetě. *Taneční listy*. 1976, roč. 14, č. 9, s. 4–6.

²⁶ VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 7, s. 10–13.

Skupina UNO a taneční podhoubí pro muzikál po roce 1989

/ 3

Před rokem 1989 účinkovali v inscenacích hudebně-zábavního divadla většinou tanečníci baletních souborů, případně externisté, kteří byli zpravidla bez konzervatorního tanečního vzdělání. Koncem osmdesátých let však vznikla dravá progresivní skupina UNO a vedle ní fungovalo několik amatérských skupin, které se posléze staly podhoubím muzikálových company devadesátých let.

Základ skupiny UNO vzešel z absolventů specializace lidový tanec na pražské taneční konzervatoři (v té době nesoucí název Hudební a taneční škola). Tato specializace měla připravovat tanečníky pro v té době prosperující Československý státní soubor písní a tanců (ČSSPT), respektive pro další stejně zaměřené soubory. Ostatně výuka probíhala zčásti právě v prostorách ČSSPT. Prvních 27 absolventů této specializace ukončilo konzervatoř v roce 1982. Část z nich (např. Dana Gregorová, Richard Hes, Dušan Václav Höfler, Jiří Rudolf, Petr Vrátil nebo Štěpán Karlesz) pak tvořila základ skupiny UNO.

Už na konzervatoři se kolem Richarda Hese formoval okruh tanečníků, kteří si říkali Studio tanečního pohybu a posléze působili pod hlavičkou ČSSPT. Hes se věnoval choreografii a hned v prvním ročníku choreografické soutěže v roce 1985 v Bratislavě získal v kategorii začínajících tvůrců 1. cenu (hlavní cenu v této kategorii tehdy získal Libor Vaculík). Roku 1987 se Hesova taneční skupina profesionalizovala pod názvem UNO.²⁷ V tomto roce na pražské taneční konzervatoři ukončili studium absolventi druhého běhu specializace lidový tanec a mezi nimi Richard Genzer, který se také stal členem skupiny UNO. Dalšími členkami byly bývalé gymnastky a absolventka brněnské konzervatoře Helena Jelínková, provdaná Brousková. Zpočátku mělo UNO deset a záhy dvanáct členů. Vystupovalo na plesech, v letním kabaretním programu Alhambry nebo v disco klubu Zlatá husa. Raketovému startu jeho oblíbenosti napomohla spolupráce s populárními zpěváky, zejména Jiřím Kornem a Helenou Vondráčkovou. Koncem osmdesátých let už byla skupina často zvána do televize, kde do té doby účinkoval hlavně Balet Československé televize, případně Pražský komorní balet nebo balet Hudebního divadla Karlín. Tehdy se už UNO setkávalo s muzikálovým repertoárem, když s některými populárními zpěváky absolvovalo prostřednictvím agentury Pragokonzert turné v Německé spolkové republice a dalších západoevropských zemích s komponovanými programy *One night on Broadway* a *Best of Broadway*.²⁸ Těsně před sametovou revolucí realizovalo UNO první samostatný taneční program s úspěšnou choreografií *Šach-mat*.

UNO vneslo do českého tanečního prostředí zcela nové prvky akrobatického tance, ať už šlo o inspirace v rokenrolu, nebo tehdy do Československa pronikajícím break dance. Hes čerpal také z baletu, jazz dance či disco dance a pracoval s prvky moderní gymnastiky.²⁹ Moderní stylový taneční mix byl dobrým předpokladem pro uplatnění ve světě muzikálu.

Vznik skupiny se zároveň potkal s „perestrojkovým“ obdobím (tedy obdobím tzv. společenské a ekonomické přestavby, již prosazoval v druhé polovině osmdesátých let v Sovětském svazu Michail Gorbačov). Komunistická dogmata se v Československu drolila a západní kulturní vlivy už nebyly předmětem opovržení, nebo dokonce zákazů. Naopak UNO jako „levná pracovní síla z Východu“ přinášela Československu za svá představení v Německé spolkové republice potřebné valuty.³⁰

²⁷ HOŠKOVÁ, Jana – SKÁLA, Gustav – GENZEROVÁ, Gabriela – SLAVICKÝ, Jaroslav. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945–2005*. Liberec: Knižny 555, 2005. S. 90 a 136–138.

²⁸ Rozhovor s Helenou Brouskovou vedený online 9. 2. 2021 [audiozáznam]. NOVOTNÁ, Michaela. *Choreograf Richard Hes a jeho legendární taneční skupina UNO* [online]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér taneční pedagogiky, 2013 [cit. 2021-02-27]. Přístup online z: https://is.jamu.cz/th/rnf8n/text_prace.pdf. S. 17.

²⁹ Tamtéž, s. 14.

³⁰ Pragokonzert, který tato působení v zahraničí oficiálně zaštiťoval, si bral od umělců tučnou „provizi“, která se pohybovala až kolem 50 % z výdělku.

Richard Hes a skupina UNO, respektive tanečníci, kteří nemuseli být stálou součástí skupiny, ale vystupovali pod touto značkou, vpluli v devadesátých letech do světa českého muzikálu. V roce 1993 se objevili ve *West Side Story*, kterou uvedlo Hudební divadlo Karlín, a v následujícím roce v inscenaci *451° Fahrenheit*, již připravila na těžce scéně soukromá produkce Adama Nováka. Skupina UNO nadále působila i v zahraničí – podílela se na programu *Musical Fever* nebo ve Švýcarsku na koprodukčním muzikálu *Keep Cool*.

UNO účinkovalo také v muzikálovém hitu *Dracula*, který měl premiéru v roce 1995 v Kongresovém centru Praha. Členové skupiny se představili hlavně v sólových tanečních rolích (Ladislav Beran, Marek Raab, Adéla Šedřová, Kateřina Stryková, Tomáš Böhm). Richard Genzer po pěvecko-taneční zkušenosti v postavě Bernarda ve *West Side Story* byl obsazen opět do větší zpívané role Nicka. Velkou taneční company částečně tvořili tanečníci, které Richard Hes „přivezl“ z Ukrajiny. Někteří se pak v České republice usadili a dlouhodobě se pohybovali v muzikálové sféře (např. Jurij a Igor Kolvové) nebo v baletu (Valerij Globa). Helena Broušková, která dělala asistentku choreografu Richardu Hesovi, odhaduje, že se v taneční company střídalo na šest desítek umělců, z nichž zhruba čtvrtina pocházela právě z Ukrajiny.³¹

V roce 1997 skupina UNO oficiálně ukončila činnost a pokus o její obnovení v roce 2009 neměl dlouhého trvání. Někteří tanečníci i po rozpadu skupiny pracovali v muzikálových produkcích, vydali se na činoherní dráhu nebo se pohybovali v českém showbiznisu. Choreografie do muzikálů připravovali Helena Broušková (Jelínková), která krátce vedla balet Hudebního divadla Karlín, Štěpán Karlesz, Ladislav Beran, Dana Gregorová, Kristina Kloubková, Pavel Strouhal, Leona Kvasnicová (Qaša) a samozřejmě i Richard Hes. V muzikálech se nadále objevovali Zdeněk Bubák, Adéla Dudová (Šedřová), Matyášová (Stryková) nebo Gabriela Jemelíková. Po několika dalších muzikálových zkušenostech zamířili do činoherního nebo televizního prostředí Kristina Kloubková, Richard Genzer či Jan Révai.³²

Na začátku devadesátých let měla skupina UNO pár „konkurentů“. Zatímco některé tanečnice přetáhlo UNO k sobě, jiní naopak ze skupiny UNO odešli a stali se pomyslnou konkurencí.

V roce 1992 vzniklo odchodem několika tanečníků ze skupiny UNO uskupení **DUE**. Šlo ale spíše o krátkodobé a pragmatické řešení, kdy DUE plnilo závazky za zaneprázdněné UNO. Dalšími „konkurenty“ byly amatérské taneční skupiny – například **Impuls** vedený Josefem Prouzou nebo skupina **Shock**. Tanečníci z těchto skupin se také objevovali v muzikálech.

Bývalá tanečnice skupiny UNO Helena Broušková posléze založila taneční skupinu **Crash**, která se po úspěchu v konkurzu na tehdy v Praze natáčený film *Swing Kids* (1993) přejmenovala na **Děti swingu**. Děti swingu prošel zajímavý okruh umělců, kteří se posléze prosadili v českém muzikálu nebo přišli s originálními tanečními projekty. Například Jan Bursa, Pavel Strouhal a Václav Muška, kteří později vytvořili stepařské uskupení **Wings**. Nebo Jan Révai či Zbyněk Fric, kteří se vydali na hereckou dráhu. Působili zde také Jana Sochůrková, Jan Urban nebo Kristina Kloubková. Nejvýznamnějšími muzikálovými zkušenostmi skupiny Děti swingu byly účasti na inscenacích *Zasněžená romance* (Hudební divadlo Karlín, 1994) a *Sny z Nového Yorku* (tamtéž, 1997).

Využívání celých tanečních skupin v muzikálových inscenacích bylo typické pro devadesátá léta, kdy ještě přetrvával nedostatek univerzálně školených a tanečně dobře vybavených interpretů. Po roce 2000 se s touto praxí už nesetkáváme, nebo alespoň ne u větších muzikálových produkcí.

³¹ Rozhovor s Helenou Brouškovou vedený online 9. 2. 2021 [audiozáznam].

³² NOVOTNÁ, Michaela. *Choreograf Richard Hes a jeho legendární taneční skupina UNO* [online]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér taneční pedagogiky, 2013 [cit. 2021-02-27]. Přístup online z: https://is.jamu.cz/th/rnf8n/text_prace.pdf. S. 70–76.

Společenské změny v roce 1989 vnesly do vývoje hudebně-zábavního divadla v Československu, respektive České republice, zásadní zlom. Po více než čtyřicetiletém zákazu bylo opět možné provozovat divadlo soukromými subjekty. Od devadesátých let tak sledujeme dvoukolejnost českého hudebně-zábavního divadla, kdy jednu linii tvoří zřizovaná divadla a druhou tvorba soukromých produkcí. Vzájemně se tyto linie ovlivňovaly a personálně prolínaly.

4.1 Muzikál a opereta ve zřizovaných divadlech

V první polovině devadesátých let se částečně proměnila síť subvencovaných souborů zaměřených na hudebně-zábavní divadlo. V roce 1993 byl olomoucký operetní soubor sloučen se souborem opery. Obdobný scénář reálně hrozil i operetním souborům v Brně a Ostravě. Roku 1994 byla ukončena činnost Krušnohorského divadla Teplice. Se zánikem teplického divadla dostala výpověď i necelá desítka tamních tanečníků. Již o tři roky dříve byl rozpuštěn balet Městských divadel pražských. Pro profesionální tanečnický to byla vůbec éra rychlé redukce pracovních příležitostí – v roce 1990 zanikl Balet Československé televize, roku 1993 byl zrušen, respektive transformován, do komornějšího soukromého tělesa Československý státní soubor písní a tanců. Rok nato byl zrušen Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého i se svou taneční složkou. Zeštitlovací kúrou prošla většina baletních souborů, nejcitelněji ty největší v Brně, Ostravě a pražském Národním divadle. **Celkem ubyla v první půli devadesátých let v příspěvkové sféře asi třetina pracovních míst pro tanečníky, zatímco nové příležitosti v soukromém sektoru, ať už komerčním, nebo v nezávislé neziskové sféře, vznikaly jen pozvolna.**

Na mapě zřizovaných muzikálových těles se utvořila dvě silná centra – Hudební divadlo Karlín v Praze a Městské divadlo Brno (do roku 1993 Divadlo bratří Mrštíků). Další výrazné soubory zaměřené na hudebně-zábavní divadlo se profilovaly v Národním divadle moravskoslezském Ostrava a Divadle J. K. Tyla v Plzni. U těchto čtyř souborů je patrný postupný odklon od operety k muzikálu. Podobně jako zkraje devadesátých let přešel v Olomouci operetní repertoár do gesce tamního operního souboru (přesněji: souboru opery a operety), od sezony 2013/2014 začal v plzeňském Divadle J. K. Tyla uvádět operetu jen operní soubor, zatímco ansámbl dříve se věnující pestré škále hudebně-zábavního divadla se orientoval pouze na muzikál. Opereta už kolem roku 2010 vymizela z repertoáru Městského divadla Brno a v Ostravě a Hudebním divadle Karlín je zastoupena minoritně (situace na začátku roku 2020).

Hudební divadlo Karlín

Roku 1990 byl jmenován ředitelem Hudebního divadla Karlín Zdeněk Pospíšil, za jehož vedení do té doby velmi početný herecký a pěvecký soubor citelně zeštíhlal. Pro nesouhlas s Pospíšilovým způsobem řízení odešla řada někdejších opor. Propuštěno bylo několik tanečníků.³³ V roce 1993 byl

³³ BĀR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Nakladatelství Brána, 2016. S. 204–205.

ředitelem jmenován Ladislav Županič a do Karlína se nakrátko vrátila skupina UNO (přesněji tanečníci vystupující pod touto značkou), aby se podílela na inscenaci *West Side Story*. Už na konci roku ale došlo k rozkolu mezi Richardem Hesem, respektive Egonem Kulhánkem, kteří zastupovali UNO, a ředitelem Županičem. Ten záhy jmenoval novým šéfem baletního souboru **Jana Hartmanna**. Hartmann hned v roce 1994 uvedl ryze taneční program *Rapsodie v modrém*, čímž chtěl navázat na někdejší samostatné taneční inscenace karlínského baletu. Bylo to však naposledy, kdy se ryze taneční program podařilo realizovat v rámci běžného karlínského repertoáru.

Počet úvazků nadále klesal a řada umělců začala spolupracovat s divadlem jako externisté. Zároveň musel Županič odrážet sílící snahu soukromých producentů, kteří se snažili získat velkokapacitní karlínskou scénu pro své muzikálové projekty.³⁴

Po náhlém odvolání Ladislava Županiče v roce 2003 byl ředitelem jmenován někdejší producent skupiny UNO Egon Kulhánek, který stál i za úspěchem muzikálu *Dracula*. Na místo šéfky baletu byla dosazena choreografka a někdejší členka skupiny UNO **Helena Brousková** (Jelínková). S Kulhánkovým nástupem došlo k dalšímu odklonu od operety a k snižování úvazků, což se dotklo i karlínského baletu, který Brousková zredukovala hned v roce 2003 na dvanáct tanečníků (šest žen, šest mužů) a zaměřila se na jeho výraznou kvalitativní proměnu, aby svou univerzálností obsáhl taneční styly využívané v muzikálovém repertoáru. Podle typu inscenací pak baletní soubor doplňovali externisté. V roce 2005 byl karlínský balet sloučen s pěveckým sborem a vytvořil společnou muzikálovou company. Podle Brouskové šlo ale pouze o administrativní krok a obě tělesa nadále fungovala samostatně, i když stále více členů baletního souboru zároveň zpívalo. Krátce po odchodu Heleny Brouskové z vedení karlínské company v roce 2006 byli tanečníci propuštěni z pracovního poměru a nadále s divadlem spolupracovali jen jako externisté.³⁵ V následujících letech se v Hudebním divadle Karlín ustálila praxe obdobná v dalších pražských muzikálových produkcích, kdy byly vypisovány konkurzy na obsazení company (stále dělené na pěveckou a taneční část) v konkrétní inscenaci. Často se ale company sestavovaly z umělců, kteří s karlínským divadlem spolupracovali opakovaně. Po nástupu Egona Kulhánka do vedení karlínského divadla se model fungování této scény velmi přiblížil soukromým pražským muzikálovým produkcím.³⁶ Hlavní rozdíl spočíval v přetrvávající poměrně vysoké dotaci karlínskému divadlu od zřizovatele – hlavního města Prahy.³⁷

Městské divadlo Brno

Stanislav Moša umělecky vedl Divadlo bratří Mrštíků od roku 1990. O dva roky později byl jmenován ředitelem tohoto divadla, které záhy změnilo název na Městské divadlo Brno (MdB), a v této funkci působí dodnes. Klíčový byl rok 2004, kdy se divadlo po převzetí zpěvoherního souboru od Národního divadla Brno stalo třísouborovým (činohra, muzikál, zpěvohra) a byla otevřena nově postavená Hudební scéna s 680 standardními místy. K oficiálním třem souborům je potřeba přičíst ještě ryze „služebný“ balet, vedený **Simonou Lepoldovou**, který přešel do Městského divadla Brno v rámci přesunu zpěvoherního souboru z Národního divadla Brno.³⁸

Městské divadlo Brno se stalo jedním z nejvýznamnějších „hráčů“ v českém muzikálovém prostředí a zřejmě i neúspěšnějším exportérem českých muzikálových inscenací do zahraničí. Jenom v letech 2004 až 2014 odehrálo v cizině 845 představení.³⁹ Od ostatních muzikálových souborů a soukromých muzikálových produkcí se lišilo úzkou provázaností na absolventy

³⁴ Většina nových divadelních scén zaměřených na komerční muzikálové produkce vznikla až po roce 2000.

³⁵ Rozhovor s Helenou Brouskovou vedený online 9. 2. 2021 [audiozáznam]. Zároveň byl rozpuštěn herecký ansámbl, a dokonce i orchestr.

³⁶ Umělci takřka výhradně pracovali v Hudebním divadle Karlín jako externisté, což se týkalo i členů orchestru.

³⁷ Neinvestiční příspěvek zřizovatele se v letech 2005 až 2019 pohyboval mezi 54 a 77 miliony korun. Soběstačnost divadla mírně rostla – od 47 % v roce 2008 k 64 % v roce 2019. Naopak razantně klesal počet zaměstnanců. V roce 2008 vykazovalo divadlo 160 úvazků, roku 2019 už pouze 90,4 úvazku (viz výroční zprávy Magistrátu hl. m. Prahy; přístup z: https://kultura.praha.eu/jnp/cz/o_odboru/vyrocní_zpravy/index.html). K diskusím nad touto problematikou např. viz: PATEŘOVÁ, Jana – KERBR, Jan – FRIDRICHOVSKÝ, Patrick – HERMAN, Josef – RESLOVÁ, Marie. Pražský divadelní mainstream a veřejné peníze. *Divadelní noviny*. 6. 9. 2016. Roč. 25, č. 14, s. 12–14.

³⁸ K historii zpěvoherního souboru v Národním divadle Brno: BĀR, Pavel. *Herci a herectví v českém zábavně-hudebním divadle*. Praha: Akademie múzických umění, KANT, 2020. S. 157–162.

Janáčkovy akademie múzických umění a především tamního Ateliéru muzikálového herectví – jediného takto specializovaného vysokoškolského pracoviště v republice. Profilovalo se také jako divadlo důsledně repertoárové. V celorepublikovém srovnání drželo na repertoáru zpravidla nejvíce muzikálových titulů.⁴⁰

Třísouborovost Městského divadla Brno přetrvává do současnosti, i když především mezi muzikálovým, zpěvoherním a částečně i činoherním souborem se rozdílly stírají. Toto jiné chápání uměleckých souborů vysvětluje Marek Ouda: „*Soubory jsou rozděleny podle oborů a z těchto souborů jsou vybíráni jednotlivci vhodní do té které inscenace na konkrétní roli. V jedné inscenaci tak spolu účinkují zároveň členové ze všech souborů MdB. Vedení divadla vede své zaměstnance k univerzálnosti. [...] Pomyslné dělení na jednotlivé soubory [tak vlastně] postrádá smysl.*“⁴¹ Opereta z repertoáru divadla velmi rychle vymizela. O důvodech se bez servítků píše v publikaci *10 let Hudební scény Městského divadla Brno*: „*I když se nám to vůbec nelíbí, fandové operety postupně jdou do důchodu, už se potřebují opírat o hole, divadlo je vítá na invalidním vozíku. Mnozí umírají. Bohužel, více milovníků operety umírá, než se jich rodí. To je fakt, který musíme se smutkem přiznat.*“⁴² Paradoxně se tak v roce 2020 hrálo ve dvou největších městech pouze po jedné operetní inscenaci – operní soubor Národního divadla Brno uváděl *Polskou krev* a Hudební divadlo Karlín hrálo *Veselou vdovu* v inscenaci, kterou připravil operní soubor Divadla J. K. Tyla v Plzni.

Balet Městského divadla Brno zažil postupnou proměnu od souboru, který jen tančil, k tělesu univerzálnímu, kde umělci, byť zpravidla absolventi tanečních konzervatoří, zároveň hrají a zpívají. Podle vedoucí souboru Simony Lepoldové došlo k této proměně po roce 2010 a přirozeně se neobešla bez odchodu umělců, kteří touto novou cestou jít nechtěli. Tanečníci začali navštěvovat hodiny zpěvu, pravidelně se účastnili korepetic, zdokonalovali se v herecké technice. Dříve 4× týdně a v posledních letech 2× za týden se koná hodinový klasický taneční trénink. V sezoně 2019/2020 měl baletní soubor dvanáct členů a účastnil se až kolem třiceti představení měsíčně. Byl tvořen pouze Čechy a jeho věkový průměr se pohyboval kolem třiceti let.⁴³ K 1. srpnu 2021 došlo k organizační změně a tanečníci baletního souboru byli začleněni do souboru zpěvohry Městského divadla Brno. Baletní soubor tím zanikl.

Národní divadlo moravskoslezské Ostrava – soubor opereta/muzikál

Ostravskému operetnímu souboru⁴⁴ hrozil zkraje devadesátých let podobný scénář jako v Olomouci, tedy spojení s operním souborem a zánik formální samostatnosti. K tomu nedošlo a soubor se nadále věnoval hlavně operetě, případně klasickému muzikálu. Co se inscenování a obsazování titulů týče, v mnohém to připomínalo praxi před rokem 1989. Pokud v souvislosti s Hudebním divadlem Karlín v osmdesátých letech mluvil Josef Herman o „zoperetňování muzikálu“, provozní praxi ostravské operety na přelomu 20. a 21. století pak charakterizoval jako „zprůměrování muzikálových a operetních požadavků“.⁴⁵ Mimo jiné tak narážel na operetní frázování, které ne ladilo s požadavky muzikálové interpretace. Po roce 2000 byl už ostravský soubor v této cestě prakticky jediný v republice. Co do počtu nově uváděných inscenací zde opereta stále vládla nad jinými formami hudebně-zábavního divadla.⁴⁶

Ke změně došlo v roce 2010, kdy se stal ředitelem Jiří Nekvasil, který ve své koncepci mimo jiné poukázal na absenci moderního muzikálu v repertoáru. Do čela operetního souboru jmenoval Gabrielu Petrákovou. Dramaturgem

³⁹ *10 let Hudební scény Městského divadla Brno*. Brno: MdB, 2014. S. 123–124.

⁴⁰ Tamtéž, s. 152.

⁴¹ OUDA, Marek. *Rozdílly v provozu hudebních divadel v Brně na konci sedmdesátých let dvacátého století a dnes* [online]. Diplomová práce. Brno: Janáčkovy akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér muzikálového herectví, 2014 [cit. 2021-01-09]. Přístup z: https://is.jamu.cz/th/o3zcu/Diplomova_prace_Marek_Ouda_-_finalni_verze.pdf. S. 38–39.

⁴² *10 let Hudební scény Městského divadla Brno*. Brno: MdB, 2014. S. 135.

⁴³ Rozhovor se Simonou Lepoldovou 17. 2. 2021. Nezáznamováno. E-mail Simony Lepoldové z 25. 2. 2021.

⁴⁴ Podrobně o historii souboru: BĀR, Pavel. *Herci a herectví v českém zábavněhudebním divadle*. Praha: Akademie múzických umění, KANT, 2020. S. 197–201.

⁴⁵ HERMAN, Josef. Opereta: Operetní soubor NDM v letech 1999–2009. In: *Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919–2009*. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2009. S. 126–127.

⁴⁶ TICHÁNKOVÁ, Natálie. *Operetní/muzikálový soubor Národního divadla moravskoslezského v letech 2010–2013* [online]. Diplomová práce. Brno: Janáčkovy akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér muzikálového herectví, 2020 [cit. 2021-01-09]. 122 s. Přístup z: https://is.jamu.cz/th/lmuw2/Tichankova_DP_2014.pdf. S. 13.

a posléze na několik let také uměleckým šéfem se stal Patrick Fridrichovský. Dramaturgie začala mnohem větší pozornost věnovat muzikálu, a to včetně velkých světových hitů. To se promítlo i do změny názvu souboru, který je od té doby označován jako soubor operety/muzikálu. Pokud před rokem 2010 inscenovalo ostravské divadlo kolem tří operetních inscenací za sezonu, v současnosti (rok 2021) se počítá s novou operetní inscenací zhruba jednou za dvě až tři sezony. Se změnou kurzu se částečně proměnilo složení publika.⁴⁷ I když opereta má nadále v Ostravě významné divácké zázemí. Podle umělecké šéfky Gabriely Petrákové je to dáno jistým konzervatismem místního publika, ale i specifickým složením ostravského obyvatelstva s výrazným zastoupením lidí pracujících v dělnických profesích.⁴⁸ Výjimečně uvedl operetní titul operní soubor. Tato změna, s níž souviselo i jiné místo realizace, než je v Ostravě obvyklé, se odrazilo negativně na divácké návštěvnosti.⁴⁹ Důležitou proměnou prošlo složení souboru – početně zeštíhlé, značně se omladil a stylově se posunul k muzikálu. Vnitřně se skládá ze tří skupin. Část umělců se věnuje jen muzikálu, část „vyrostla“ na operetním repertoáru a část obsáhne na srovnatelné úrovni jak interpretaci operetní, tak muzikálovou. Při obsazování rolí v tak široké žánrové paletě (od rockového muzikálu, přes muzikál klasický až k operetě) je podstatná spolupráce s širším okruhem stálých hostů.

V roce 2010 byla zřízena pracovní pozice taneční pedagožky, kterou je Jana Tomsová. Dělá asistentku choreografům a občasně vede tréninky, které jsou pro interní členy souboru opereta/muzikál povinné. Zaměření tréninků se mění podle aktuálně uváděných inscenací a tanečních stylů, které se v nich uplatňují. Čas od času se spolupracuje s externími pedagogy specializovanými na určitý styl (např. s výukou stepu v Ostravě pomáhal Pavel Strouhal nebo několiknásobná mistryně republiky Anežka Knotková). Proměnila se praxe ve využívání tanečníků. Už jen výjimečně jsou zapojováni členové ostravského baletního souboru, naopak se spolupracuje s externisty.⁵⁰

Divadlo J. K. Tyla – soubor muzikál

Také v Plzni se po roce 1989 odehrál scénář postupného odklonu od operety k muzikálu. Původně operetní soubor Divadla J. K. Tyla⁵¹ se po nástupu uměleckého šéfa Romana Meluzína v roce 2000 změnil na soubor muzikálu a operety. Došlo k citelné restrukturalizaci, snížení počtu zaměstnanců, ale naopak rozšíření okruhu stálých hostů. Přišlo hned několik mladých absolventů Ateliéru muzikálového herectví brněnské JAMU. V roce 2013 se už soubor zaměřil jen na muzikál, což se v roce 2016 odrazilo do další změny jeho názvu. Uvádění operety přešlo zcela do gesce operního souboru. Od roku 2016 je v čele muzikálového souboru Lumír Olšovský, který v tandemu s dramaturgem Pavlem Bárem dále posiluje pozici plzeňského muzikálu na české muzikálové mapě. Sílící akcent na taneční kvality souboru se projevil ve zřízení nového pracovního místa – taneční pedagožky, kterou zastávala Denisa Komarov Kubášová. Poté byli tanečními pedagogy Tereza Koželuhová s Pavlem Klimendou. Muzikálový soubor od té doby má minimálně jednou týdně hodinový až dvouhodinový taneční trénink, který je pro interní členy souboru povinný. Taneční pedagogové zároveň dohlížejí na taneční kvalitu při představeních a působí jako asistenti choreografie.⁵²

Hudebně-zábavní repertoár v dalších zřizovaných divadlech

Operetě se stále věnuje (situace v roce 2020) většina regionálních operních souborů. Zhruba polovinu repertoáru zaujímá hudebně-zábavná tvorba

⁴⁷ Tamtéž, s. 29.

⁴⁸ Zatímco u muzikálu jsou patrnější větší výkyvy v reprízovosti a návštěvnosti, operetní inscenace standardně dosahují kolem 25 repríz při návštěvnosti 80 až 90 %. Viz: Rozhovor s Gabrielou Petrákovou vedený online 26. 2. 2021 [audiozáznam].

⁴⁹ V Národním divadle moravskoslezském funguje úzká vazba mezi uměleckým souborem, jeho repertoárem a divadelní budovou. Zatímco operní soubor standardně hraje v Divadle Antonína Dvořáka, na operetu a muzikál se desítky let chodí do Divadla Jiřího Myrona (dříve Národní dům). Baletní soubor uvádí klasičtější inscenace v Divadle Antonína Dvořáka a modernější v Divadle Jiřího Myrona. Pro diváky jde o léta pěstovanou zvyklost. Viz: Rozhovor s Gabrielou Petrákovou vedený online 26. 2. 2021 [audiozáznam].

⁵⁰ Rozhovor s Gabrielou Petrákovou vedený online 26. 2. 2021 [audiozáznam].

⁵¹ Podrobně o historii plzeňského souboru: BĀR, Pavel. *Herci a herectví v českém zábavněhudebním divadle*. Praha: Akademie múzických umění, KANT, 2020. S. 227–231. Nebo: SLADKÝ, Vítězslav. *Muzikál a opereta v Divadle J. K. Tyla v letech 1965–2015*. In: *DJKT – Divadlo J. K. Tyla v Plzni*. Plzeň: Divadlo J. K. Tyla, 2015. S. 152–189.

⁵² Rozhovor s Pavlem Bárem vedený online 23. 2. 2021 [audiozáznam].

v operním souboru Slezského divadla Opava a asi třetinu v operních souborech v Ústí nad Labem, Liberci a Českých Budějovicích. V repertoáru plzeňského operního souboru zauímají operety necelou pětinu. V Olomouci je zastoupení hudebně-zábavního divadla docela výrazné. Zhruba třetina tamního repertoáru souboru opery a operety patří operetní tvorbě a třetina klasickému muzikálu.

S muzikály nebo různými hudebními komediami se setkáme i v řadě ryze činoherních divadel. Opakovaně se jim věnuje například Slovákcké divadlo Uherké Hradiště, Městské divadlo Most, Východočeské divadlo Pardubice, Těšínské divadlo nebo Městské divadlo Kladno. Z pražských zřizovaných scén lze zmínit hudební komedie v divadle Semafor, inscenace se zpěvy v Divadle v Dlouhé nebo muzikálové inscenace v Městských divadlech pražských.

Uvádění muzikálových inscenací se věnují také některé školy. Pravidelně JAMU Brno v Divadle na Orlí, občas také pražská konzervatoř v Divadle Na Rejdišti.

4.2 Muzikály soukromých produkcí

Světový muzikál v soukromé produkci se k nám po sametové revoluci poprvé dostal v roce 1992, kdy producent Adam Novák ve spolupráci s režisérem Petrem Novotným a dirigentem Arnoštem Moulíkem uvedl v Divadle na Vinohradech *Les Misérables* (Bídníci). Ohlas inscenace byl dobrý, přesto vinou malého počtu repríz (hráno pouze 95×) a na svou dobu vysokého vstupného skončila prodělkem. Po všech stránkách úspěšná byla následující inscenace velkého muzikálového hitu *Jesus Christ Superstar*, jež byla premiérována v roce 1994 v divadle Spirála, opět v režii Petra Novotného. Dočkala se na české poměry mimořádných 1294 repríz⁵³ a navštívilo ji zhruba 850 000 diváků. Divácký ohlas dvou světových hitů povzbudil domácí tvůrce k vzniku prvního ryze českého velkoryse produkovaného, financovaného a inscenovaného muzikálu *Dracula* (typ takového muzikálu bývá označován jako „muzikál superlativů“), který měl premiéru roku 1995 v Kongresovém centru a zhlédlo jej dnešní perspektivou neuvěřitelných více než jeden a čtvrt milionu diváků.⁵⁴

Inscenace uvedené do půlky devadesátých let – *Jesus Christ Superstar* a *Dracula* – stály u zrodu českého muzikálového boomu a přesvědčení, že jde o dobrý byznys, po němž je divácký hlad. Podnítilo to vznik produkčních společností a nových muzikálových děl. Jenže rovnice, kdy na jedné straně je důraz na kvalitu, dlouhodobou přípravu, investování kapitálu a na straně druhé úspěch, vysoký počet repríz a profit, se začala deformovat do rovnice investovat do nového díla a inscenace jen tolik, aby se zaplatily. Bez větších uměleckých ambicí, nároků na interprety. Tento model popsali Pavel Bár s Michaelem Prostějovským: „[Soukromí producenti] *nehledají umělce nejvyšších možných kvalit, ale pouze takové, kteří jim buď pomohou zaplnit hlediště, nebo kteří sice hlediště nenaplní, ale za svůj výkon nepožadují příliš vysoký honorář. Cílem tedy není maximální možná kvalita, ale jen taková kvalita, která bude únosná a především prodejná.*“ A dále srovnávají českou muzikálovou praxi s tou na prestižních zahraničních scénách: „*V zemích s muzikálovou tradicí bývá doba zrodu nového původního titulu minimálně pět let, u nás jsou půl roku před uvedením nezřídka známy pouze dvě veličiny: datum premiéry a název.*“⁵⁵

Až na výjimky se centrem soukromého provozování muzikálů stala Praha. Pro rozvoj těchto aktivit byly důležité specializované divadelní scény, které

⁵³ Často bylo chybně uváděno 1288 repríz, na což upozornil Jakub Zahradník v článku Zaklínadlo jménem muzikál.

⁵⁴ ZAHRADNÍK, Jakub. Zaklínadlo jménem muzikál. *Muzikus*. Červenec 2003. Roč. 13, č. 7, s. 6–18.

⁵⁵ BĀR, Pavel – PROSTĚJOVSKÝ, Michael. Fenomén „český“ muzikál. *Disk*. Březen 2012. Č. 39, s. 120–131.

vznikaly především v pražském centru a v oblasti Holešovic. První muzikálově profilovanou soukromou scénou bylo divadlo **Ta Fantastika**, které od roku 1993 provozoval Petr Kratochvíl v bývalém divadle DISK v Karlově ulici. Dalšími důležitými prostory, kde se od devadesátých let uváděly muzikály v soukromé produkci, byly **Kongresové centrum** a divadlo **Spirála**, které vzniklo přestavbou někdejšího panoramatického kina.

K významné proměně metropolitní mapy muzikálových scén došlo až kolem roku 2000. V roce 1999 vzniklo v areálu holešovické tržnice divadlo **Milenium** a v témže roce po adaptaci někdejšího přednáškového sálu **Divadlo Kalich**.

Na část pražských muzikálových scén měla drtivý dopad katastrofální povodeň v roce 2002. Divadlo Spirála bylo zničeno. Jeho demolici se sice podařilo zabránit, ale odkládaná rekonstrukce na multifunkční sál začala až v roce 2021. Nákladnou rekonstrukcí musely projít poničené Hudební divadlo Karlín, divadlo Milenium, které se později změnilo na **RockOperu Praha**, a také divadlo Ta Fantastika. Povodeň si vynutila rekonstrukci někdejšího divadla **Pyramida**, respektive **GoJa Music Hall**.⁵⁶ Další muzikálové scény vznikly přestavbou někdejších kinosálů. V roce 2001 bylo otevřeno **Divadlo Broadway** na místě Cinema Broadway, respektive kina Sevastopol. Počínaje rokem 2000 funguje **Studio DVA**, které má od roku 2013 stálé hlavní zázemí v někdejších kině Blaník na Václavském náměstí. Po řadě průtahů a kontroverzí bylo v roce 2006 otevřeno **Divadlo Hybernia**.

Kapacita pražských muzikálových scén tak podstatně narostla. Co do počtu scén, kde se soukromě provozuje muzikál, a počtu nabízených sedaček jsme v přepočtu na počet obyvatel ve středoevropském prostoru zřejmě premiátem. Většinou šlo o sály, do nichž se vešel podobný počet diváků jako do Hudebního divadla Karlín, byť často za cenu menšího pohodlí. Takřka totožnou kapacitou jako karlínské divadlo (921 míst – po rekonstrukci a redukcii míst v roce 2006) disponuje Divadlo Hybernia (922 míst). Jen o něco menší je GoJa Music Hall (864 míst) nebo RockOpera Praha (768 míst). Kolem sedmi set míst je maximální kapacita Divadla Broadway nebo Studia DVA, 432 míst má Divadlo Kalich; necelé čtyři stovky diváků se vešly do divadla Ta Fantastika. Z této statistiky se vymyká Kongresové centrum. Jeho Kongresový sál pojme sice více než 2500 diváků, pro muzikálová představení se však zpravidla prodávala jen místa do parteru i tak s úctyhodnou kapacitou 1750 míst.⁵⁷ Výjimečně se uváděly větší muzikálové inscenace v jiných prostorech, například ve Foru Karlín či Městské knihovně Praha. Komorní muzikálové inscenace se pravidelně objevují v Divadle Na Prádle.

Pražské soukromé subjekty, které prezentují muzikály, lze v zásadě rozdělit do dvou skupin. Prvním typem jsou produkce, jež vznikaly a vznikají často účelově pro uvedení jedné – nebo několika málo – muzikálové inscenace, pro niž si pronajímají divadelní prostory. V devadesátých letech a na přelomu milénia pro ně bylo charakteristické sériové hraní. Druhou skupinu, stěžejní pro období po roce 2000, tvoří provozovatelé stálých muzikálových scén (Divadlo Kalich, Divadlo Broadway, RockOpera Praha, GoJa Music Hall, Studio DVA nebo Hybernia, a. s.; dříve Ta Fantastika).

Pro pomyslné rozkreslení mapy (převážně pražského) soukromého muzikálového podnikání se ukazuje jako výhodné sledovat jej skrz význačné divadelní prostory.

Divadlo Ta Fantastika

Za vznikem Ta Fantastiky stál Petr Kratochvíl, někdejší herec Černého divadla Jiřího Srnce, který se vrátil z americké emigrace, kde v osmdesátých letech provozoval vlastní divadlo. V rozmezí let 1993 až 2010 uvedla Ta Fantastika

⁵⁶ ADAM, Jan – ŠKVOR, Michal. První stoletá voda v Praze v novém tisíciletí aneb Muzikály pod vodou. *MusicalNet.cz* [online]. 12. 8. 2002 [cit. 2021-01-25]. Přístup z: <http://musicalnet.cz/component/content/article/39-archivni-data/167-povodne-2002-v-praze-a-jejich-nasledky>.

devět muzikálových a tři činoherní inscenace, z nichž nejúspěšnější byly muzikály *Johanka z Arku* (hráno 825×) a *Krysař* (hráno 600×) a *Excalibur* (hráno 500×). Vedle toho uváděla představení černého divadla, které navštěvovalo hlavně zahraniční publikum. Divadlo spolupracovalo s pestrou škálou zajímavých inscenátorů (např. s režiséry Jozefem Bednárikem, Viktorií Čermákovou, Vladimírem Morávkem nebo Jiřím Pokorným). Mezi choreografy najdeme Petru Hauerovou, Rostu Nováka, Adélu Stodolovou nebo Petra Tyce.⁵⁸

V roce 2011 přestala Ta Fantastika uvádět činohry a muzikály a nadále se věnovala jen černému divadlu.⁵⁹ Výkonným ředitelem se stal Julius Hirsch, kterému Kratochvíl prodal svůj podíl.⁶⁰ Po opadnutí zájmu o černé divadlo, prohloubeném nástupem koronavirové pandemie na začátku roku 2020 a s tím souvisejícím útlumem turistického ruchu, to však vypadá, že by se do divadla mohl muzikál vrátit. Alespoň takové měla na podzim roku 2020 plány Lucie Bílá, která zde po částečné rekonstrukci otevírala **Divadlo Lucie Bílé**.⁶¹

Divadlo Spirála

Takřka synonymem atypického prostoru divadla Spirála se stal muzikál *Jesus Christ Superstar*, který zde produkovala společnost Musical, s. r. o., (premiéra roku 1994). V produkci Musical, s. r. o., zde byla uvedena také *Evita* (1998) a obdobný inscenační tým, tentokrát pod hlavičkou společnosti Superstar productions Praha, zde v roce 2001 uvedl muzikál *Romeo a Julie* skladatele Jiřího Bareše. Téhož roku ještě v divadle Spirála nastudovala společnost Cavern club Praha inscenaci *Brouci – Evangelium podle Beatles*, která byla na pomezí muzikálu, koncertu a revue. Pak už devastujícím způsobem zasáhla v srpnu 2002 povodeň, která činnost scény ukončila. Teprve v roce 2021 byla zahájena rekonstrukce divadla.

Divadlo Pyramida a GoJa Music Hall

Na scéně divadla Pyramida se vystřídal několik producentů – Agentura Orfeus Praha (*Vlasy*, 1996), která jinak produkovala inscenace pro nedalekou Křížkovu fontánu, Nota Bene Musical Praha (*Mise*, 1998), AN umělecká agentura Praha, respektive společnost Bouard Praha (*Pomáda*, 2000). V roce 2001 se stala provozovatelem divadla agentura GoJa, s. r. o., (jedenatel František Janěček)⁶² a divadlo bylo přejmenováno na GoJa Music Hall. Jde o jedinou soukromou produkci, která se věnuje soustavnému uvádění novějších světových muzikálů (*Miss Saigon*, *Les Misérables*, *Fantom opery*, *Čarodějka* aj.).

Divadlo Milenium a RockOpera Praha

Podobnou historii má divadlo Milenium, kde se nejdříve vystřídal vícero producentů. Scénu otevřela zkraje roku 1999 kontroverzní inscenace *Rusalka Muzikál* v produkci společnosti Parlando Praha.⁶³ Další muzikály zde uvedly společnosti F.A.C.T. Praha (*Starci na chmelu*, 2001), Kočky v triku Praha (*Cats*, 2004) a ve vlastní produkci Divadlo Milenium (*Kladivo na čarodějnice*, 2009). Od roku 2010 zde působí RockOpera Praha, z. s., podle níž bylo záhy pojmenováno i divadlo. Inscenace RockOpery Praha tvoří ustálený autorský tým (libretistka a zároveň předsedkyně spolku RockOpera Praha Pavla Forest a skladatel Milan Steigerwald) a jen málo se měnící inscenační týmy, jejichž stálou součástí je choreografka a performerka Irina Andreeva. Fungování RockOpery se vymyká zbylým pražským soukromým produkcím – jednak zjevným zacílením na rockovou hudbu, autorskou podobou inscenací, širokým ustáleným okruhem spolupracujících umělců i repertoárovým způsobem hraní.

⁵⁷ *Databáze divadel* [online]. 2021 [cit. 2020-01-20]. Přístup z: <https://www.theatre-architecture.eu/cs/db.html>. E-mail Toma Robina z 2. 2. 2021.

⁵⁸ *Divadlo Ta Fantastika – od 1993 do 2010*. Uloženo v dokumentačním oddělení Institutu umění – Divadelním ústavu.

⁵⁹ Podrobně viz: VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech: černé divadlo a podnikání v baletu*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020.

⁶⁰ Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam].

⁶¹ Jaš [ŠPULÁK, Jaroslav]. Lucie Bílá otevřela divadlo. *Právo*. 22. 9. 2020. Roč. 30, č. 222, s. 8.

⁶² Karel Gott, který byl u založení společnosti, ji opustil v roce 2010.

⁶³ Inscenace tehdy vyvolala vášnivé polemiky, a dokonce oficiální protest Umělecké rady Hudební fakulty JAMU. Děkan fakulty prof. Bohumil Stejskal označil dílo za „kulturní vandalismus“. SMEJKAL, Bohumil. Protest Hudební fakulty JAMU. *Lidové noviny*. 28. 9. 1998. Roč. 11, č. 227, s. 11.

Kongresové centrum

V Kongresovém sále Kongresového centra se hrají muzikály od poloviny devadesátých let. Nota Bene Musical zde uvedl v roce 1995 *Draculu* a společnost Monte Musical roku 2000 *Monte Crista* (za obojím stál stejný autorský tým: skladatel Karel Svoboda, libretista Zdeněk Borovec, scenárista a choreograf Richard Hes, režisér Jozef Bednárík). Od roku 2014 zde produkoval muzikály Jiří Jurtin, společnost Dark Style Agency, s. r. o., a další spolupracující producenti. Co do počtu repríz byla nejúspěšnější inscenace *Mamma Mia!* (2014; hráno 231×). Následující muzikály *Ať žijí duchové!* (2016), *Rocky* (2017), *Tři oříšky pro Popelku* (2018) se dočkaly jen několika desítek repríz a skončily finančním nezdarem.⁶⁴

V letech 2002 až 2006 hrálo v Kongresovém centru (ve Společenském a posléze Kongresovém sále) Hudební divadlo Karlín, jehož domovská scéna procházela po rozsáhlých povodňových škodách komplexní rekonstrukcí.

Divadlo Kalich

Činnost zahájilo v roce 1999 a jeho repertoár je tvořen muzikály (zhruba z jedné třetiny) a činohrou. Divadlo je provozováno akciovou společností Hamlet Production s předsedou představenstva a producentem Michalem Kourkem. Pod tuto organizaci patří také někdejší Divadlo v Rytířské, které se v roce 2020 přejmenovalo na Komorní Kalich. Muzikálový repertoár je založen z valné části na původní tvorbě, nejčastěji na dílech Daniela Landy, které režíruje Mirjam Landa (*Krysař* /2002/, *Tajemství* /2005/, *Touha* /2008/). Zajímavou linií tvoří muzikály inspirované slovenskou hudební scénou (*Osmý světadíl* /2011/, *Atlantida* /2015/, *Voda (a krev) nad vodou* /2019/).

Divadlo Broadway

Divadlo otevřené v roce 2002 se zaměřuje na původní české muzikály. Produkuje je společnost Cleopatra musical, s. r. o., v níž je jednatelem Oldřich Lichtenberg a společníkem Michal David. Kmenovými autory jsou skladatel Michal David a textař Lou Fanánek Hagen (např. *Kleopatra* /2002/, *Tři mušketýři* /2004/, *Angelika* /2007/ ad.). Jako režiséři zde opakovaně pracují Radek Balaš nebo Libor Vaculík.

Divadlo Hybernia

Patří k největším a zároveň nejmladším muzikálovým scénám v Praze – byla otevřena v roce 2006. Většinu muzikálů zde uvádí přímo Divadlo Hybernia (situace na začátku roku 2020), jehož ředitelem a zároveň členem představenstva akciové společnosti Hybernia je Michal Mückstein. Předsedou představenstva akciové společnosti je Milan Filo. V divadle hostovalo i několik dalších produkčních společností. Speciální žánr muzikálů pro děti zde uváděla „rodinná“ společnost Jana, Aleny, Lenky a Kristýny Pixových Pixa-pro, s. r. o., (*Kapka medu pro Verunku* /2012/, *Sněhová královna* /2014/, *Alenka v kraji zářků* /2016/, *Královna Kapeska* /2018/). Některé jejich inscenace převzalo do svého repertoáru v roce 2019 Hudební divadlo Karlín, kde jsou uváděny pod značkou HDK junior. Dále zde dlouhodobě působila společnost Musical production, s. r. o., jednatelky Emilie Krahulíkové, jejíž muzikálové podnikání skončilo vysokými dluhy.

64 E-mail Toma Robina z 2. 2. 2021.

Studio DVA

Provozuje jej společnost Studio DVA, s. r. o., jejímž jednatelem je Michal Hrubý. Muzikálové inscenace tvoří jen zlomek repertoáru divadla, nicméně vedle českých děl tu najdeme i tituly představující klasiku světového muzikálu (*Hello, Dolly!* /2010/, *Evita* /2015/, *Funny Girl* /2017/).

Soukromé produkce mimo Prahu

Praha je centrem muzikálového podnikání, avšak se soukromými muzikálovými produkcemi se setkáme i v regionech. Uvádění některých pražských muzikálů (především z Divadla Broadway, případně GoJa Music Hall) v brněnském Bobycentru zajišťuje společnost Carousel Production, s. r. o.⁶⁵ Během léta pak řada hradů a zámků hostí koncertní verze (případně dle sloganů na plakátech „výpravné koncertní verze“) dalších pražských muzikálů.⁶⁶ Ryze regionální produkcí je v Hluboké nad Vltavou Divadlo Píkl, které se zaměřuje na bulvární činoherní repertoár, ale uvádí i původní české muzikály skladatele Zdeňka Bartáka.⁶⁷ Produkční společnost Celebrity Management, s. r. o., Janise Sidovského a Pavla Vítka zase hraje v letních měsících muzikál *Noc na Karlštejně*, a to jak na hradě Karlštejně, tak na dalších českých hradech a zámcích.⁶⁸

4.3 Proměna hudebně-zábavního divadla po roce 1989 v datech

Před dalším zkoumáním českého muzikálu a hudebně-zábavního divadla a pozice tanečníků, kteří v této oblasti působí, dejme prostor několika základním datům. Ukážou zajímavé trendy za poslední tři dekády. Vycházejí ze statistik Národního informačního střediska pro kulturu (NIPOS).⁶⁹ Metodika statistického sledování české kultury se vyvíjela a s ní se měnily i vytyčené okruhy a zachycované ukazatele. Do roku 1998 byla oblast hudebně-zábavního divadla sledována souhrnně jako opereta, poté už jsou vykazována data odděleně pro operetu a muzikál. Vedle zachycení činnosti zřizovaných divadel sílila snaha detailněji mapovat i divadla provozovaná podnikateli, občanskými sdruženími nebo spolky.

Níže uveřejněná data je potřeba brát s rezervou především jako ilustraci hlavních trendů a charakteristik sledovaných oborů. Někteří soukromí provozovatelé divadel neposkytli NIPOS všechny požadované údaje, a tudíž v části níže uváděných grafů nemusí být data úplná. Na základě analýzy dat ve statistikách NIPOS se lze rovněž domnívat, že rozčlenění na operetu a muzikál neodpovídá pokaždé realitě. Ve skutečnosti budou data u operety nižší, než je ve statistikách vykazováno, a u muzikálu naopak vyšší (autora k tomu vede velké množství vykazovaných operetních představení na úkor muzikálových např. v Městském divadle Brno nebo v Národním divadle moravskoslezském Ostrava).

Opereta a muzikál

Pro uplynulé tři dekády je charakteristický výrazný posun od operety k muzikálu. Odráží se takřka ve všech ukazatelích.

⁶⁵ *Muzikály pro všechny* [online]. 2016 [cit. 2021-01-26]. Přístup z: <http://muzikalyprovsechny.cz/>.

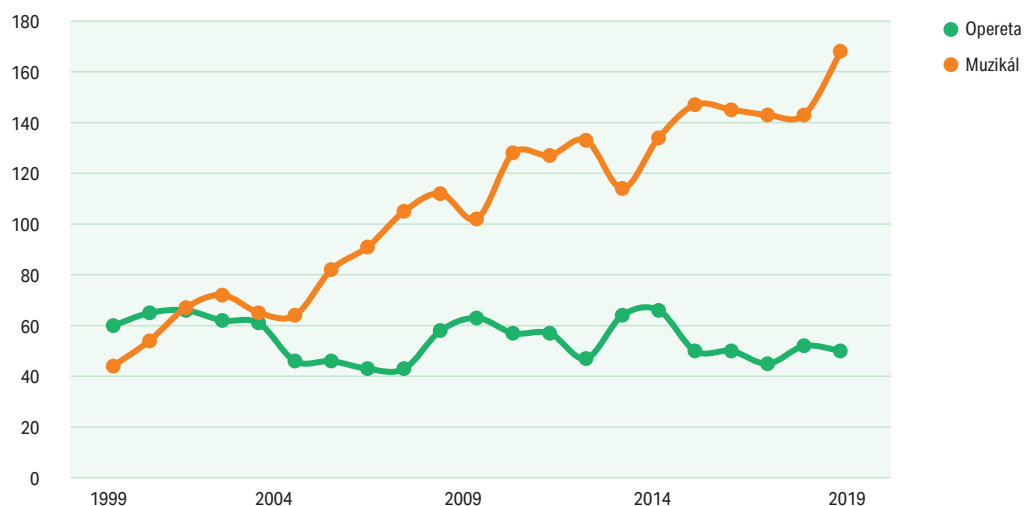
⁶⁶ Například pod názvem *Kultura pod hvězdami*, který pořádá brněnská společnost S Promotion, s. r. o.

⁶⁷ *Divadlo Píkl* [online]. 2015–2021 [cit. 2021-01-26]. Přístup z: <http://www.divadlopikl.cz/index.php>.

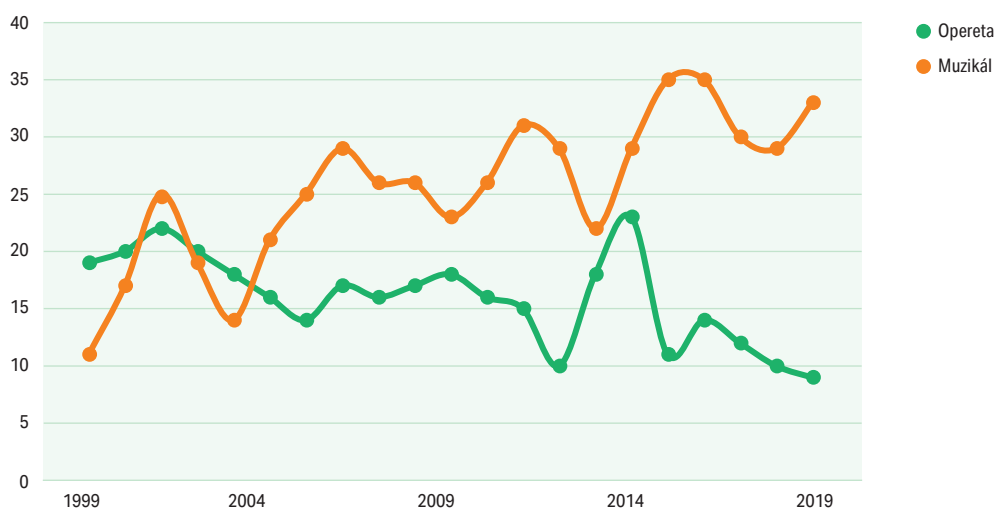
⁶⁸ *Divadlo na Karlštejně* [online]. [Cit. 2021-01-26]. Přístup z: <https://www.divadlokarlstejn.cz/>.

⁶⁹ *Národní informační a poradenské středisko pro kulturu* [online]. [Cit. 2021-03-02]. Přístup z: <https://www.nipos.cz/>.

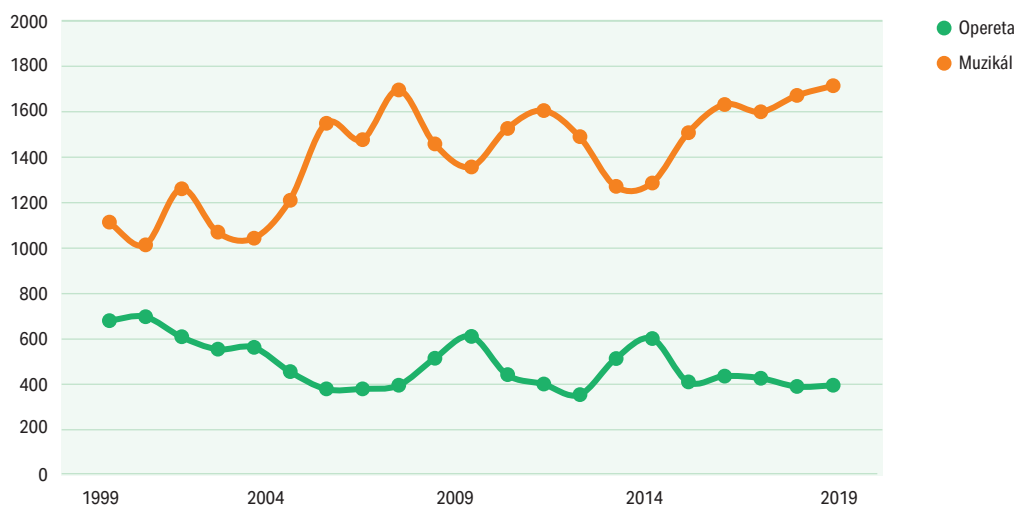
Graf 1 – Vývoj počtu premiér v letech 1999 až 2019 (všechna divadla bez ohledu na právní formu) dle statistiky NIPOS



Graf 2 – Vývoj počtu inscenací na repertoáru v letech 1999 až 2019 (všechna divadla bez ohledu na právní formu) dle statistiky NIPOS

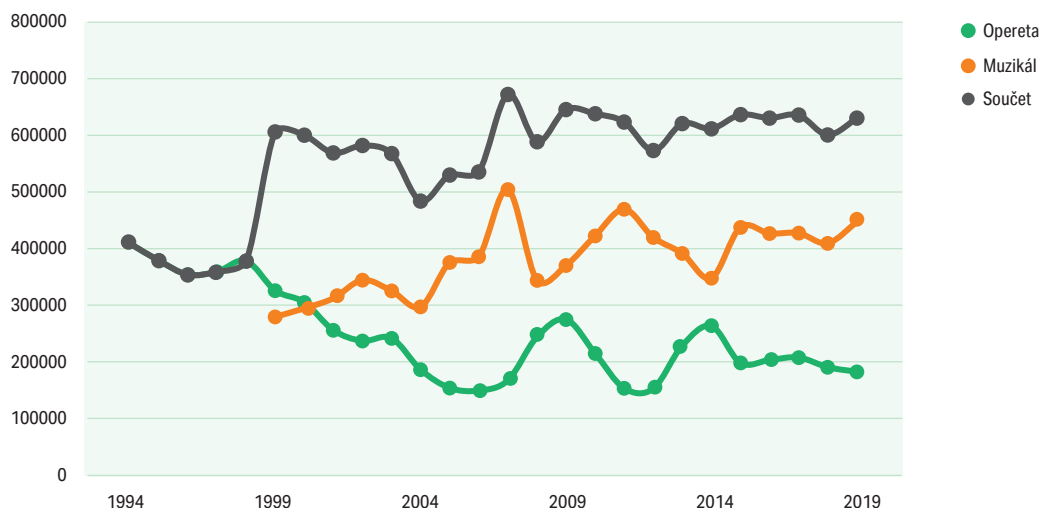


Graf 3 – Vývoj počtu uskutečněných představení v letech 1999 až 2019 (všechna divadla bez ohledu na právní formu) dle statistiky NIPOS

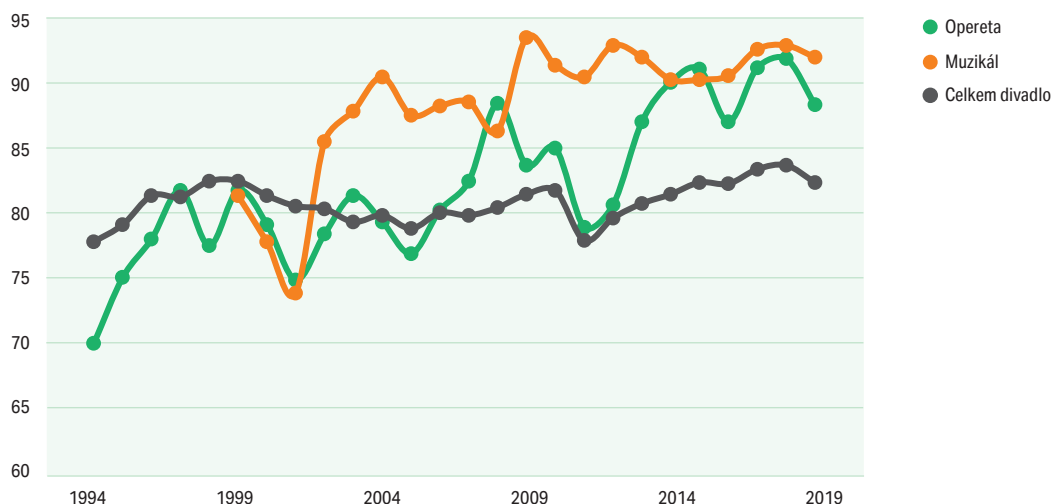


Z výše prezentovaných grafů je patrné, že ještě na přelomu milénia bylo uvádění operety a muzikálu srovnatelné. Poté už počet vykázaných muzikálových premiér, inscenací na repertoáru a jednotlivých představení rychle rostl, zatímco opereta vykazovala ve všech těchto ukazatelích mírný pokles. Počet muzikálových inscenací na repertoáru dokonce vzrostl za posledních dvacet let na čtyřnásobek. Křivka muzikálu prudce narůstá od roku 2004, kdy doznívá několikaletá návštěvnická krize a v Praze se etablojí nové soukromé muzikálové scény.

Graf 4 – Vývoj počtu diváků v letech 1994 až 2019 (pouze divadla zřizovaná ministerstvy, kraji nebo městy) dle statistiky NIPOS



Graf 5 – Vývoj návštěvnosti v letech 1994 až 2019 (pouze divadla zřizovaná ministerstvy, kraji nebo městy) dle statistiky NIPOS (v %)



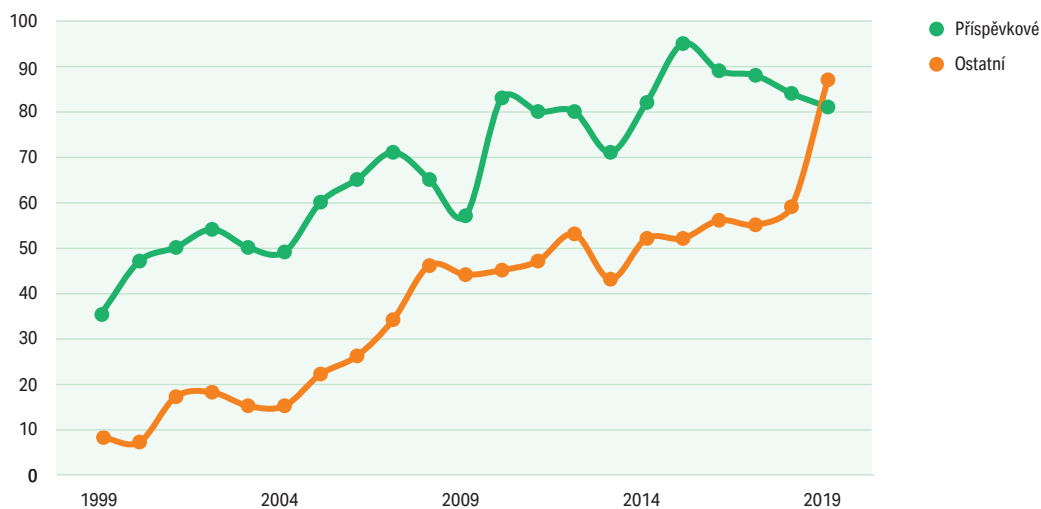
Růst oblíbenosti hudebně-zábavního divadla (např. proti opeře, která co do počtu diváků i návštěvnosti vykazovala pokles) ukazují grafy č. 4 a 5, byť prezentují pouze data ze zřizovaných divadel (k počtu návštěvníků a návštěvnosti u soukromých produkcí nejsou k dispozici data v delším časovém horizontu). Graf č. 5 potvrzuje podstatný nárůst návštěvnosti operetních a muzikálových představení. **V posledních pěti letech se pohybuje kolem 90 %, což je zhruba o osm procentních bodů více než návštěvnost všech zřizovaných divadel bez ohledu na umělecké zaměření.**

Srovnání výkonů příspěvkových divadel a jiných subjektů

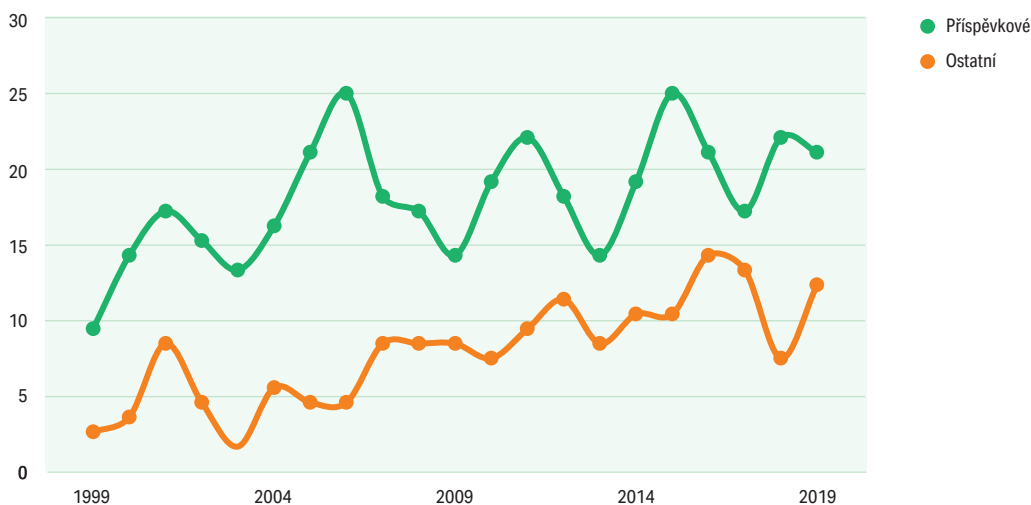
Následující série grafů ukazuje, jak se měnily výkonové poměry mezi příspěvkovými divadly a těmi, které jsou obchodními společnostmi, provozují je podnikatelé, spolky apod. V grafech jsou dohromady zahrnuta data vykázaná v kategoriích opereta a muzikál. Opereta, realizovaná mimo příspěvková divadla, se objevuje ve statistikách NIPOS jen výjimečně. Takto jsou vykázaný hlavně inscenace a představení uváděné Severočeským divadlem Ústí nad Labem, které se transformovalo z příspěvkové organizace na společnost s ručením omezeným.

Jako organizace nepříspěvkové (v grafech označené jako „ostatní“) jsou zahrnuty především podnikatelské subjekty. U dat vykazovaných po roce 2015 mírně narůstá podíl spolků a podobných organizací.

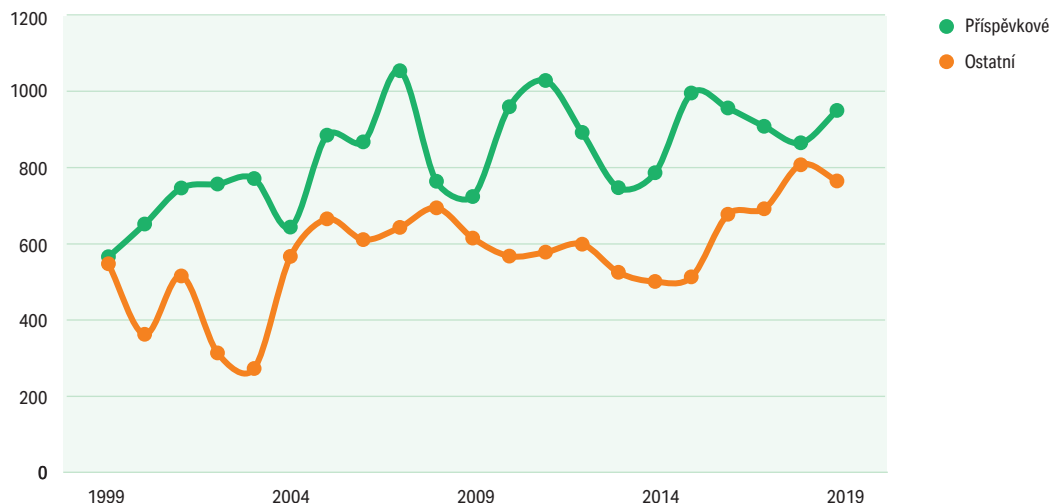
Graf 6 – Vývoj počtu premiér operet a muzikálů v letech 1999 až 2019 dle statistiky NIPOS



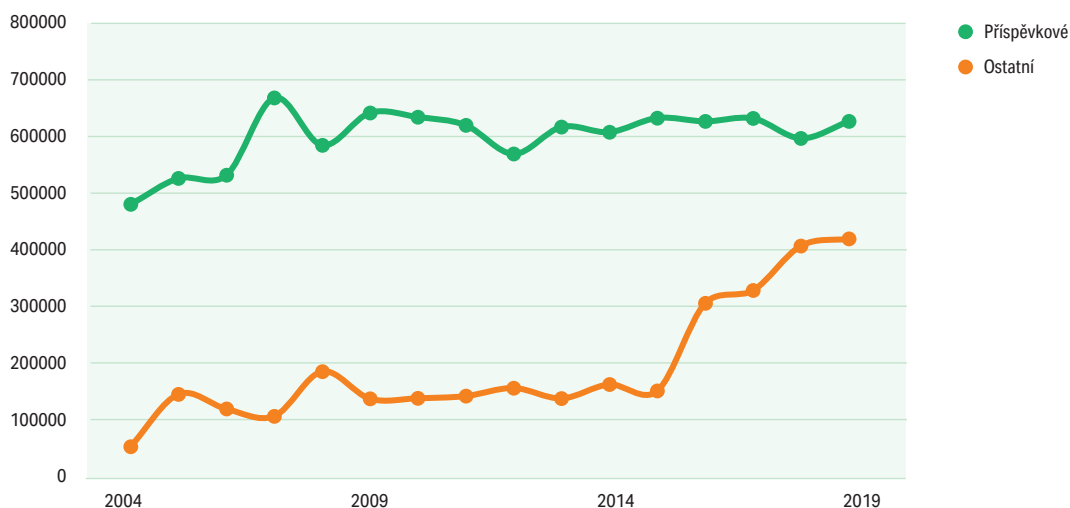
Graf 7 – Vývoj počtu inscenací operet a muzikálů na repertoáru v letech 1999 až 2019 dle statistiky NIPOS



Graf 8 – Vývoj počtu uskutečněných představení operet a muzikálů v letech 1999 až 2019 dle statistiky NIPOS



Graf 9 – Vývoj počtu diváků operet a muzikálů v letech 2004 až 2019 dle statistiky NIPOS



Grafy č. 6 až 9 zachycují postupný růst výkonů hudebně-zábavního divadla, který nabyl na dynamice po zpomalení v letech 2009 až 2015, kdy na oblast kultury včetně divadla dolehla všeobecná ekonomická krize. U většiny ukazatelů rostl v oblasti českého hudebně-zábavního divadla podíl nepřispěvkových organizací, zejména pak podnikatelských subjektů uvádějících muzikály. **Markantní je zhruba trojnásobný nárůst počtu diváků u nepřispěvkových divadel a organizací mezi lety 2015 až 2019. V letech 2018 a 2019 počet diváků, kteří navštívili muzikál nebo operetu, přesáhl jeden milion, což představuje zhruba šestinu veškerých návštěvníků divadla v České republice.**

4.4 Zřizované a soukromé – různé cesty, několik průniků

Dvě linie, po nichž se vydalo hudebně-zábavní divadlo po roce 1989, mají svá specifika.

Velkou proměnou prošly soubory zřizovaných divadel. Jak už bylo uvedeno, jedna z typických charakteristik této změny by se dala zjednodušeně nazvat

„od operety k muzikálu“. S tím souvisel zřejmý posun v dramaturgii, ale také jiné požadavky na formování souboru nebo sestavování inscenačních týmů. Pokud uvádění operety vyhovuje práce s tradičně koncipovaným souborem po vzoru opery, případně klasického baletu, tedy že dané těleso tvoří interpreti specializovaní na různé obory (v opeře hlasové a typové zaměření – např. dramatický tenor, lyrický tenor; v baletu danseur noble pro tzv. první obor nebo představitel demicharakterních rolí apod.), muzikál takto vyhraněné požadavky nemá. Oproti operetě – zejména té klasické – má mnohem více podob a nuancí. Na straně jedné požaduje interprety s mnohem univerzálnějšími dovednostmi a otevřeností, na straně druhé mu vyhovuje, pokud je skupina interpretů poskládána podle požadavků daného titulu – nejen podle hlasového oboru, ale i s ohledem na charaktery a typy postav. Také proto zřizovaná divadla pro muzikál stále více kombinovala své zaměstnané umělce s hostujícími osobnostmi (Divadlo J. K. Tyla v Plzni, Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě), případně vsadila jen na externisty (Hudební divadlo Karlín) nebo obměňovala a restrukturalizovala své soubory v zájmu co největší univerzálnosti a pestrosti (Městské divadlo Brno).

Soukromé produkce měly v tomto výhodu. Svě interpretiční týmy sestavovaly s ohledem na uváděný titul. Případně titul volily nebo přímo tvořily podle výrazné osobnosti, s níž chtěly spolupracovat. Do ryze kvalitativních kritérií při konkurzech však občas začal vstupovat kalkul – sázka na televizní hvězdu anebo jinak mediálně známou osobnost, o níž bude opřena propagační kampaň (typicky v Divadle Broadway).

V posledních letech je patrný trend, že zatímco soubory zřizované se otevírají externím spolupracovníkům a standardem se stává u každé inscenace pořádání konkurzů (v některých divadlech musí konkurzem projít i interní zaměstnanci), u soukromých produkcí jako by byla patrná opačná cesta – zapouzdřování se. Netýká se jen stabilních autorských a inscenačních týmů (někdy též tandemů producent–skladatel), ale stále častěji i okruhu spolupracujících interpretů, a to přesto, že také procházejí konkurzy.

Rozkvět muzikálu v České republice měl nezanedbatelný vliv na celou sféru divadla. Vynutil si zkvalitňování technického zázemí divadel (především zvuková a osvětlovací technika, jevištní technologie aj.), přilákal nové publikum. Muzikálový boom také pomohl rehabilitovat některé profese, dříve vnímané hlavně jako technické – příkladem může být práce zvukového či světelného designéra.

Plánování představení a publikum

Plánování premiér i jednotlivých představení se v pražských produkcích a mimopražských souborech liší. Soukromé pražské produkce uvádějí premiéry většinou na začátku podzimu, ve zřizovaných divadlech bývají rovnoměrně rozvrstveny v sezoně.

Proces zkoušení a přípravy nové inscenace se příliš neliší v soukromé a příspěvkové sféře.

Pokud je na newyorské Broadwayi standardem šest týdnů intenzivních zkoušek, u nás bývá toto období kolem dvou měsíců, ale je méně koncentrované a intenzivní.⁷⁰ Proces přípravy nové inscenace ve vícesouborových divadlech komplikuje nutnost dělit se o scénu s dalšími uměleckými soubory, u soukromých produkcí především skutečnost, že umělci mají více pracovních závazků.

Většina soukromých produkcí hraje v blocích, a to zpravidla kolem pěti představení od čtvrtka nebo pátku do neděle, kdy je nejvyšší divácká poptávka a kdy lze díky víkendovým odpoledním nebo podvečerním představením

⁷⁰ Běžnou praxí v českých zřizovaných muzikálových souborech zmapovala v roce 2014 Natálie Tichánková. V Městském divadle Brno trvalo období zkoušek kolem šesti týdnů, v Národním divadle moravskoslezském dva měsíce, v Divadle J. K. Tyla v Plzni dva a půl měsíce a v Hudebním divadle Karlín je doba zkoušení velmi proměnlivá a maximálně se pohybuje kolem tří měsíců. Liší se systém zkouškového procesu i doba, kdy může soubor připravovat inscenaci přímo na jevišti. Dále viz: TICHÁNKOVÁ, Natálie. *Operetní/muzikálový soubor Národního divadla moravskoslezského v letech 2010–2013* [online]. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér muzikálového herectví, 2020 [cit. 2021-01-09]. Přístup z: https://is.jamu.cz/th/Imuw2/TichankovaN_DP_2014.pdf. S. 48–50.

realizovat divácké svozy i ze vzdálenějších míst republiky. Jeden titul bývá hrán ve dvou takovýchto blocích po sobě (praxe v roce 2019). Výjimkou je RockOpera Praha, kde se hraje repertoárově.

Ve zřizovaných divadlech je také snaha hrát v blocích, i když bývají kratší a vzhledem k tradici repertoárového hraní jsou kvůli návštěvnosti rizikové. I v těchto divadlech je divácký zájem hlavně o představení v pátek a sobotu, představení však bývají s ohledem na potřeby dalších souborů divadla rozvrstveny v průběhu celého týdne. Divadlo se zaplní v méně atraktivních dnech díky předplatnému, ve více navštěvovaných dnech může spoléhat na tzv. volnou kasu. Také regionální příspěvková divadla organizují svozy, ale jejich podíl na návštěvnosti se liší. Zatímco Gabriela Petráková odhaduje, že na sobotní představení přijíždí asi třetina publika z celého Moravskoslezského kraje, podle Pavla Báry je podíl mimoplzeňských hostů v publiku nižší.⁷¹ Dodejme, že tato praxe se nevztahuje pouze na muzikálové produkce, ale představení všech souborů daného divadla. Blokované hraní přináší úsporu časovou a finanční, když není potřeba pokaždé stavět a bourat dekoraci a umožňuje díky koncentraci představení pořádat tzv. oprašovací zkoušky, jejichž zásluhou se daří inscenaci udržovat v dobré kondici. Tento přístup se uplatňuje především u souborů zřizovaných divadel.⁷²

Regionální muzikálové soubory se snaží oslovovat a vzdělávat své publikum. Spolupracují s kluby přátel (klub Orfeus v Ostravě nebo fanclub muzikálu v Plzni), organizují studia pro veřejnost (plzeňské dětské Muzikálové studio DJKT nebo workshopy v rámci plzeňského festivalu *Na scéně!*) či vyhledávají oblíbené divácké ankety (cena Křídla udělovaná Městským divadlem Brno). S fanouškovskými kluby, případně vzdělávacími formáty, výjimečně pracují i soukromé muzikálové produkce. RockOpera má svůj Spolek příznivců a pod názvem Rocková akademie pořádá workshopy pro začínající umělce. Mezi lektory jsou například performerka Irina Andreeva nebo akrobat Salvi Salvatore.⁷³

Úspěch a rizika

Rozdíly obou cest jsou v kritériích pro měření úspěchu a neúspěchu. Zřizovaná divadla sice nemohou rezignovat na diváckou odezvu, tedy návštěvnost a potažmo ekonomický profit, ale protože jsou z větší části dotována z veřejných peněz, jsou podstatnými měřítky úspěchu i další kritéria jako inscenační kvalita, dramaturgická objektivita, pozornost k různým sociálním skupinám publika a nadstandardní činnost, tedy třeba edukace publika atp. Soukromé provozování muzikálů je především byznys, v němž hlavním ukazatelem úspěchu je, zda se uvedení inscenace ekonomicky vyplatí. Ve světovém (a zejména broadwayském) muzikálu bývalo považováno za úspěch, pokud inscenace dosáhla alespoň sta repríz, což byla hranice, za níž se předpokládala návratnost investic. Pokud však návštěvnost dlouhodobě klesá pod 70 %, bývá to pro producenta signál, že se inscenace musí stáhnout, aby se minimalizovaly ztráty.⁷⁴ Na základě těchto počtů se pak obvykle dělá ekonomická rozvaha muzikálového projektu.

Zhruba třicetiletá historie soukromého českého muzikálového podnikání zná několik málo případů, kdy inscenace u diváků rezonovala a producentům i umělcům přinesla mimořádný zisk. Asi nejtypičtějším příkladem byl *Dracula*, který se po ohromném úspěchu v druhé polovině devadesátých let na scéně Kongresového centra Praha dočkal ještě několika nových nastudování, a to i v zahraničí: na Slovensku, v Koreji, Polsku, Německu, Rusku, Belgii aj.⁷⁵

⁷¹ Rozhovor s Pavlem Bárem vedený online 23. 2. 2021 [audiozáznam] a s Gabrielou Petrákovou uskutečněný online 26. 2. 2021 [audiozáznam].

⁷² Rozhovor s Pavlem Bárem vedený online 23. 2. 2021 [audiozáznam].

⁷³ *RockOpera Praha* [online]. 2018 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://www.rockopera.cz/>. Rozhovor s Irinou Andreevou vedený online 2. 3. 2021 [audiozáznam].

⁷⁴ PROSTĚJOVSKÝ, Michael. *Muzikál expres*. Brno: Větrné mlýny, 2008. S. 454–455.

⁷⁵ NOVOTNÁ, Michaela. *Choreograf Richard Hes a jeho legendární taneční skupina UNO* [online]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér taneční pedagogiky, 2013 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: https://is.jamu.cz/th/mf8n/text_prace.pdf. S. 32.

Příklady se špatným koncem ale, bohužel, převažují. Se zmarněním investic a nezaplacením honorářů má osobní zkušenost nezanedbatelná část umělců, kteří se pohybují v českém muzikálovém prostředí.

Problémy s nasycujícím se muzikálovým trhem a klesajícím diváckým zájmem způsobeným ekonomickou recesí se objevily už kolem roku 2000, kdy se s velkým zadlužením a nižší návštěvností potýkaly *Rusalka Muzikál* nebo *Evita* produkovaná společností Musical, s. r. o. Finančním krachem a nevyplacením honorářů skončilo i první české uvedení muzikálu *Cats* v divadle Milenium (v produkci Stanislava Aubrechta). Krátce po premiéře skončila s velkými finančními ztrátami inscenace muzikálu Gérarda Presgurvica *Romeo a Julie*, uvedená v roce 2015 ve Vaculíkově režii ve Foru Karlín. Neslavně dopadly muzikály pořádané Emilií Krahulíkovou a společností Musical Production v letech 2015 až 2018 v Divadle Hybernia (např. *Romeo a Julie*, *Sibyla, královna ze Sáby*, *Ferda Mravenec* nebo *Robinson – námořník z Yorku*). Krachem skončily i některé další projekty – třeba inscenace produkované Jiřím Jurtinem a jeho spolupracovníky v Kongresovém centru (mj. *Tři oříšky pro Popelku* nebo *Ať žijí duchové!*). Je příznačné, že krachem byly ohroženy hlavně produkce, které zároveň nespravovaly zavedenou muzikálovou scénu. Musely nejen platit výrazné částky za nájem či podnájem, ale občas se při sestavování programu podřídit prioritám správce divadla (typicky v Divadle Hybernia zbývaly na hostující muzikálové produkce méně atraktivní termíny).

Soukromá divadla se rizika snaží snižovat pestrostí svého repertoáru a cílením na více vrstev a typů publika. Častým případem je kombinace muzikálu a činohry (Studio DVA, Divadlo Kalich) a dříve také kombinace s černým divadlem, které přilákalo zahraniční turistické publikum. Petr Kratochvíl uváděl v divadle Ta Fantastika muzikály i činohry a zpravidla v pozdních večerních hodinách hrál představení černého divadla pro cizince. Na obdobnou sestavu sázel Michal Kocourek, který v Divadle Kalich uváděl činohru i muzikál a v sesterském Divadle v Rytířské komorní činohru a černé divadlo pod hlavičkou All Colours Theatre, respektive Černé divadlo Praha. Divadlo Broadway vedle uvádění vlastních muzikálových inscenací pronajímalo v pozdních večerních hodinách svou scénu produkci černého divadla WOW. V Divadle Hybernia se vedle muzikálů uváděly zkrácené verze známých baletů především pro zahraniční publikum. S kombinací muzikálu a činohry krátce experimentovalo také Hudební divadlo Karlín (inscenace *Včera tě zabiju* uvedená v roce 2011).

Konkurence a spolupráce

Český muzikálový trh má své limity. Muzikálový boom, který nastal na konci devadesátých let, narazil na omezený divácký potenciál. Především v Praze tak mezi produkcemi vládne silně konkurenční prostředí. Už od začátku devadesátých let byla poptávka po vhodných volných divadelních prostorech a například Hudební divadlo Karlín bylo pod silným tlakem soukromých producentů, kteří se snažili získat lukrativní budovu. Koncem devadesátých let se zase střetly produkční společnost Musical připravující *Evitu* a společnost Nota Bene Musical s inscenovaným koncertem *Mise* o pronájem divadla Pyramida.

Zatímco třeba v černém divadle konkurence znamenala nepsané (a někdy i psané) pravidlo, že jeden umělec nepracuje zároveň ve více černých divadlech, a to už kvůli technologickému know-how, jímž se přece jen tato divadla od sebe trochu lišila, v muzikálovém prostředí je naopak docela běžné, že umělci jsou zainteresováni ve více projektech zároveň. Při podepisování

smluv se dokonce s touto možností počítá a určuje se, která produkce má přednost v případě kolize termínů.⁷⁶ S exkluzivitou u nejžádanějších umělců se v českém muzikálovém prostředí setkáme málokdy. Spíše jsou někteří umělci svázáni s jedním divadlem, aniž by to bylo vyjádřeno smlouvou o exkluzivitě. V muzikálových představeních zřizovaných divadel běžně hostují umělci pracující v soukromých pražských produkcích nebo na Slovensku.

Pozvolna přibývají případy nových nastudování původních českých děl, která vznikla po roce 1989, a přenášení inscenací – a to jak mezi soukromými subjekty, tak mezi soukromými a veřejnými divadly. Například *Dracula*, který měl premiéru v Kongresovém centru, byl později uveden v Divadle Hybernia a s částečně obměněným inscenačním týmem byl pod názvem *Dracula 2015* nasazen na repertoár Hudebního divadla Karlín. Nebo původní český muzikál *Fantom Londýna*, uvedený v premiéře Národním divadlem moravskoslezským v Ostravě, nastudovalo později Divadlo Hybernia pod názvem *Přízrak Londýna*. Dalším příkladem může být *Johanka z Arku*, která putovala z divadla Ta Fantastika do Divadla Kalich, nebo Ledeckého muzikál *Galileo*, který byl přenesen z Divadla Kalich do Divadla Hybernia.

V českém muzikálovém prostředí se objevují také koprodukce, i když stále nejsou běžné. Dělení finančního vkladu mezi více subjektů umožňuje realizaci nákladnějších inscenací.⁷⁷ Divadlo J. K. Tyla spolupracovalo s Hudebním divadlem Karlín na operetě *Veselá vdova* a muzikálu *Duch*. Spolupráci rozvíjí také Hudební divadlo Karlín s Oldřichem Lichtenbergem z Divadla Broadway.⁷⁸ Příkladem neúspěšné koprodukce byla příprava muzikálu *Shrek*, na níž se podílelo Východočeské divadlo Pardubice a společnost Musical production, s. r. o.⁷⁹

⁷⁶ Rozhovor s Kristinou Soukupovou vedený online 18. 2. 2021 [audiozáznam].

⁷⁷ Důvodem koprodukcí už nebývá spojení finančních prostředků na pořízení zahraniční licence, jak tomu bylo před rokem 1989. V současnosti jsou pro některé české muzikálové producenty licence na známé zahraniční muzikály finančně dosažitelné.

⁷⁸ Rozhovor s Pavlem Bárem vedený online 23. 2. 2021 [audiozáznam].

⁷⁹ Rozhovor s Lukášem Vítlem vedený online 23. 2. 2021 [audiozáznam].

Odklon od operety a narůstající zájem o muzikál vyžadoval proměnu muzikálových nebo operetně-muzikálových souborů. Výrazně se měnily i požadavky na taneční a pohybové kvality interpretů. Už nestačila spolupráce s baletem a tanečnický, kteří měli zázemí v klasické taneční technice, ale byla vyžadována schopnost přesvědčivě zvládnout další taneční styly – zejména pak jazz dance, ale také contemporary či street dance, step apod. Od devadesátých let minulého století tak vidíme pokračující proměnu. Pěvecký a taneční (baletní) sbor se stále častěji prolíná, což znamená, že čím dál více interpretů na kvalitní úrovni ovládá zpěv i tanec. Postupně se tak začíná mluvit o jednolitě company, jak je obvyklé v renomovaných zahraničních muzikálových divadlech.⁸¹

Proměna má odlišné tempo v pražských produkcích a v mimopražských muzikálových souborech (Brně, Ostravě a Plzni). V Praze sice začala dříve, ale dodnes je někde na půl cesty.

V devadesátých letech v Hudebním divadle Karlín stále fungoval samostatný baletní soubor a při muzikálových představeních bylo zjevné oddělení pěveckého a tanečního sboru. Karlínský balet oficiálně zanikl až v roce 2005, kdy se sloučil s pěveckým sborem a vytvořil jednu company. Jenže ani tak nešlo o jednolitou skupinu. Vnitřně se nadále dělil na pěveckou a taneční část. Obdobný model se zhruba od přelomu starého a nového milénia ustálil v pražských soukromých muzikálových produkcích.

Jiným vývojem prošly mimopražské soubory. Mezi nimi má zvláštní postavení Městské divadlo Brno, kam už v průběhu devadesátých let začali přicházet první absolventi Ateliéru muzikálového herectví JAMU, tedy univerzální interpreti, kteří prošli intenzivní pohybovou a taneční přípravou. Městské divadlo Brno stále má jako jediné svůj na hudebně-zábavní divadlo zaměřený baletní soubor. Zároveň je přímo v souborech muzikálu, zpěvohry, ale i činohry v současnosti několik umělců, kteří se tancem usilovně zabývali (společenským, folklorním, streetovým apod.). Tanečníci Igor Maršálek a Michal Matěj jsou dokonce formálně členy zpěvoherního, respektive muzikálového souboru.

V Plzni a Ostravě byla ještě v devadesátých letech spolupráce s tamními baletními soubory běžná. Po roce 2010 došlo k nové profilaci uměleckých souborů v Plzni a Ostravě. Nejen muzikálových, respektive muzikálově-operetních, ale též baletních. Plzeňskému baletnímu souboru, vedenému Jiřím Pokorným, narostl po otevření Nového divadla počet sezonně uváděných premiér ze tří na čtyři. Vytíženost tanečníků v baletním repertoáru se tudíž zvýšila a nebyla už taková ochota „půjčovat“ je do muzikálových představení. Také ostravský balet zažil po příchodu šéfký Lenky Dřimalové v roce 2013 citelnou proměnu. Týkala se dramaturgie, pestrosti choreografických přístupů a celkové vytíženosti při přípravě baletního repertoáru. Proto také tady ochota pouštět tanečnický do muzikálových představení vymizela. Zájem o tanečnický baletu ale opadal i ze strany muzikálových souborů. V Plzni byly po roce 2010 muzikálu k dispozici dva až tři páry z baletu, po nástupu Lumíra Olšovského do vedení muzikálového souboru však tato praxe prakticky ustala a využívali se univerzálnější externí tanečníci, respektive umělci, kteří byli schopní nejenom dobře tančit, ale obstojně fungovat i jako zpívající sboristé.⁸² Snižující se potřeba spolupracovat s tanečnický baletu vzešla i z proměny plzeňského muzikálového souboru, v němž podstatně narostl podíl univerzálně připravených absolventů Ateliéru muzikálového herectví

⁸⁰ Do českého muzikálu masivně proniká anglická terminologie. Zatímco některé pojmy lze vnímat jako synonymní, například konkurz/audition nebo obsazení/cast, označení company má v českém muzikálovém prostředí jiný význam než (umělecký) soubor. Jako muzikálový nebo operetní soubor je zpravidla označována kontinuálně pracující skupina umělců, většinou alespoň z části sestávající ze stálých zaměstnanců. Jako muzikálová company se většinou označuje sbor související s konkrétní muzikálovou inscenací.

JAMU. Také ostravský soubor muzikálu a operety přešel ve větší míře na spolupráci s externisty, kteří přijížděli z celé republiky.

K upouštění od spolupráce muzikálových souborů v Plzni a Ostravě s tamními balety vedly jak praktické důvody se sladěním zkoušek a hracích termínů (vedle vlastního baletního repertoáru je prioritní povinností tamních baletů účinkovat v opeře), tak i pohnutky estetické (např. Gabriela Petráková upozorňuje na specifickou fyziognomii baletek, která v muzikálové company vyčnívá).⁸³ Zásadním důvodem je pak jiná taneční zkušenost, než je obvykle potřebná v muzikálu. Pro tanečnický v baletu jsou charakteristické preciznost, formálnost a kontrola ve vedení pohybu, zatímco pro techniky využívané v muzikálu jsou výhodné uvolněnost a spontaneita. Nicméně v Ostravě se plánuje obnovení občasně spolupráce s tamním baletem, což byl před několika lety i důvod posílení ostravského baletního souboru o osm úvazků. Spolupráci muzikálových (a operetně-muzikálových) souborů s umělci z baletu komplikuje také proměna národnostní struktury v baletních souborech. Cizinci jsou v nich zastoupeni z více než dvou třetin. Pokud účinkují v muzikálovém představení, je pro ně handicapem neznalost českého jazyka, byť zpěv pouze markýrují. Tuto zkušenost mají Lukáš Vilt z Olomouce nebo Pavel Klimenda z Plzně, podle nichž je znát, že cizinci z baletního souboru neznají text a plně nerozumí ani obsahu daného díla či výstupu.⁸⁴

V muzikálových company mimopražských zřizovaných divadel v současnosti jasně dominují univerzální interpreti – ať už zpěváci, kteří prošli taneční přípravou, nebo vystudovaní tanečníci, kteří zpívají. Zpívající tanečníci obvykle dodatečně absolvovali pěvecké školení a podle jejich pěveckých kvalit je při představeních dána zvuková síla jejich hlasům (buď dostanou mikroport, nebo zpívají bez portu). Jen výjimečně se v mimopražských muzikálech objeví nezpívající tanečníci, a to zpravidla v dílech, kde jsou předepsány náročné taneční party, při jejichž interpretaci by nebylo možné zpěv „udýchat“ (kupř. inscenace muzikálu *Kočky*).⁸⁵

Cesta od baletu v muzikálech k univerzální muzikálové company začala v regionech většinou později, ale postupovala mnohem rychleji. Zatímco v Praze už na přelomu minulého a tohoto století navenek sbor vypadal jako jednoduše company, ve skutečnosti dodnes ve své vnitřní struktuře zůstává rozdělený na taneční a pěveckou část.

⁸¹ Cestou od odděleného pěveckého a tanečního sboru k jednoduše company si ve své historii ostatně prošel také muzikál v USA. Viz: BĀR, Pavel. *Herci a herectví v českém zábavněhudebním divadle*. Praha: Akademie múzických umění, KANT, 2020. S. 20.

⁸² Rozhovor s Lukášem Viltem vedený online 5. 2. 2021 [audiozáznam].

⁸³ Rozhovor s Gabrielou Petrákovou vedený online 26. 2. 2021 [audiozáznam].

⁸⁴ Rozhovor s Lukášem Viltem vedený online 5. 2. 2021 [audiozáznam] a s Pavlem Klimendou uskutečněný online 2. 3. 2021 [audiozáznam].

⁸⁵ Rozhovor s Gabrielou Petrákovou vedený online 26. 2. 2021 [audiozáznam].

Takto nazval jednu z kapitol Ivo Osolsobě v publikaci *Muzikál je, když...*⁸⁶ Poukázal tak na to, jak obtížné je definovat muzikál. Taneční kořen muzikálu prostě nejde pominout a v historii najdeme řadu příkladů, kdy je mohutný a pro „výživu“ některých děl zcela zásadní. Ve dvacátých letech 20. století se zrodila Gershwinova hudební komedie *Lady be Good*, postavená na excellentním tanečním páru Freda a Adele Astairových, ve třicátých letech měla premiéru hudební komedie *On Your Toes*, pro niž vytvořil nadčasovou choreografii George Balanchine, a ve čtyřicátých letech vstoupili na muzikálovou scénu další dva slavní choreografové. Agnes de Mille spolupracovala na muzikálu *Oklahoma!* a tanec poprvé neplnil jen funkci estetického doplňku, ale přímo se podílel na rozvíjení děje a charakterů postav.⁸⁷ Jerome Robbins se zase podílel na muzikálové prvotině skladatele Leonarda Bernsteina *On the Town*. V tomto případě dokonce byl předobrazem muzikálu balet *Fancy Free* týchž autorů. S třináctiletým odstupem v roce 1957 pak vzniklo jejich stěžejní společné dílo – *West Side Story*. V tomto případě se s Robbinsem už setkáváme nejen jako s choreografem, ale i jako režisérem. Později dává Robbins svůj režijní a choreografický otisk dalšímu slavnému muzikálu *Šumař na střeše*. Toto posilování choreografa v muzikálovém inscenačním týmu přestane být něčím neobvyklým. K muzikálové režii se dostávají i dalších choreografové – Agnes de Mille, Michael Kidd a nepominutelný Bob Fosse, který se podílel na slavném *Chicagu* nebo filmové verzi muzikálu *Kabaret*.⁸⁸ Několik příkladů, kdy se choreografové posouvají do pozic režisérů, najdeme i v českém muzikálu.

Tanec jako podstatnou součást (a někdy i hlavní téma) najdeme v řadě dalších muzikálových děl. Za všechny jmenujme *Kočky (Cats)*, *Flashdance*, *A Chorus Line*, *Billy Elliot*, *42nd Street*.

Taneční postavy v českém muzikálu

Jedním ze specifíků původní české muzikálové tvorby po roce 1989, vedle toho, že vznikají díla takřka výhradně celozpívaná, je zvláštní postavení, jaké v ní má tanec, přesněji výrazné taneční role. Většinou jde o symbolické postavy nebo jakési průvodce příběhem. S tímto oblíbeným principem se setkáme ale už dříve. Dost možná byl inspirátorem této cesty režisér Jozef Bednárík, který se symbolickými tanečními postavami v hudebním divadle s oblibou pracoval už na přelomu osmdesátých a devadesátých let, v opeře opakovaně ve spolupráci s choreografem Liborem Vaculíkem. V inscenaci Gounodovy opery *Faust a Markétka* (Slovenské národní divadlo, 1989) přidal dublující a symbolické taneční postavy nazvané Mefisto, Mefisto-sex, Mefisto-moc a Margaréta. O tři roky později ve Slovenském národním divadle uvedl ve spolupráci s Vaculíkem *Hoffmannovy povídky*. A opět zde byla suita tanečních postav: Dirigent – Smrt, Olympia – tanečnice, Antonia – tanečnice, Giulietta – tanečnice, Stella. Do třetice ze spolupráce tandemem Bednárík–Vaculík vzešla inscenace Gounodovy opery *Romeo a Julie*, uvedená v pražském Národním divadle v roce 1994. Znovu s několika výraznými tanečními či mimickými rolemi: Hněv rodu Capuletů, Nenávist rodu Monteků, Mab, Duše Juliettina, Duše Romeova. Dalšími příklady ze spolupráce Jozefa Bednáríka a Libora Vaculíka by se dalo pokračovat (inscenace Massenetovy opery *Don Quichotte* ve Slovenském národním divadle v roce 1995, několik inscenací hudebně-zábavního divadla na bratislavské Nové scéně ad.). Povšimněme si, že němé postavy jsou buď alter egy hlavních zpívaných rolí, nebo postavami

⁸⁶ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...* Praha: Supraphon, 1967. S. 127.

⁸⁷ BĀR, Pavel. *Herci a herectví v českém zábavněhudebním divadle*. Praha: Akademie múzických umění, KANT, 2020. S. 21.

⁸⁸ Tamtéž, s. 127–135. PROSTĚJOVSKÝ, Michael. *Muzikál expres*. Brno: Větrné mlýny, 2008. S. 402–404.

symbolickými. Zatímco s rolemi typu alter ego Vaculík s oblibou pracoval ve svých pozdějších baletních inscenacích, v nichž některé hlavní taneční postavy dubloval zpěváky (*Edith – vrabčák z předměstí* /Plzeň 2000/, *Lucrezia Borgia* /ND Praha 2003/, *Freddie – The King of Queen* /Plzeň 2014/) nebo činoherci (*Úplné zatmění* /ND Brno 2005/), s alegorickými a symbolickými tanečními postavami pracoval v muzikálech – postava Vody v *Rusalce Muzikálu*, Herečka v *Angelice*, Zlo Monteků a Nenávist Kapuletů v *Romeovi a Julii* skladatele Presgurvica (tady se zřetelnou inspirací v inscenaci Gounodovy opery z roku 1994), v muzikálové adaptaci dříve více tančené než zpívané inscenace *Lucrezia Borgia* ad. Taneční postavy měl ve svých muzikálových inscenacích rád také Bednárik – dnes už ikonickými byly Krvinky (původně pojmenované Krev) v *Draculovi* nebo postava Času v *Monte Cristovi*. Na vyzkoušený princip sázeli další autoři a inscenátoři českého muzikálu. V *Krysařovi* najdeme postavu Zlodobráka, respektive Dobrozla, muzikálem *Golem* procházela postava dívky Rajče a dalo by se pokračovat.

Za povšimnutí stojí někdy zajímavé kombinace tanečníků, kteří se v symbolických postavách objevovali a dávali stejnému tanečnímu partu zcela odlišnou taneční zkušenost. V roli Vody v inscenaci *Rusalka Muzikál* se představila sólistka baletu Národního divadla Nelly Danko, ale i výrazná osobnost nezávislého současného tance Andrea Miltnerová. Jako Čas v muzikálu *Monte Cristo* se objevil muzikálový „matador“ se zkušenostmi z velkých baletních rolí Jurij Kolva, ale také ikona streetového tance A. D. Yemi. Mezi představiteli Krvinek v *Draculovi* najdeme vedle členů skupiny UNO přední sólistku baletu Národního divadla Zuzanu Parmovou (dnes Savkovou) apod.

Taneční postavy se staly typickým znakem českého muzikálu. Vedle inspiračního zdroje „Bednárik–Vaculík“ mohly vznikat i jako praktické řešení vycházející z nedostatku univerzálně připravených interpretů, kdy se vedle pěvecké company pracovalo odděleně s tanečními profesionály. Zůstalo však u jednotlivých tanečních postav. Pro vznik původního českého muzikálu s taneční tematikou po vzoru děl jako *Chorus Line*, *Billy Elliot* nebo *Flashdance* zatím chybí dostatek skvěle tančících univerzálních muzikálových interpretů.

Choreografové

Podobně jako v zahraničí se i v českém muzikálu setkáme s několika příklady, kdy se choreografové stali zároveň režiséry. Ostatně tento vývoj předpokládal už zkraje šedesátých let Pavel Šmok ovlivněn Robbinsovou režii a choreografií *West Side Story*.⁸⁹ K choreografům–režisérům patří Libor Vaculík (*Mona Lisa*, *Romeo a Julie*, *Angelika*, *Muž se železnou maskou*, *Tři mušketýři*, *Kat Mydlář*) nebo Ján Ďurovčík (v Divadle F. X. Šaldy Liberec: *Malované na skle*, *Donaha!*, *Pokrevní bratři*; v Divadle Kalich: *Osmý světadíl*, *Pomáda*, *Herečka sobotní noci*, *Atlantida*, *Robin Hood*, *Voda /a krev/ nad vodou*). Avšak připomeňme, že nejen Vaculík, ale i Ďurovčík ve své předchozí baletní a taneční tvorbě pracovali s využitím zpěváků nebo činoherců. Aktivním muzikálovým choreografem a zároveň režisérem je také Radek Balaš ml. a v obdobné pozici je Irina Andreeva v *RockOpeře* Praha.

Někteří choreografové pravidelně spolupracovali s jednou produkční společností nebo divadelní scénou – Ján Ďurovčík od roku 2011 s Divadlem Kalich, Libor Vaculík s Divadlem Broadway, respektive Divadlem Hybernia, Irina Andreeva s *RockOperou* Praha, Ivana Hannichová s Kongresovým centrem, Pavel Strouhal s Hudebním divadlem Karlín. Vyhledávanými muzikálovými choreografy, kteří spolupracují s více divadly, jsou například Petra Parvoničová nebo Leona Kvasnicová (Qaša). K těm nejaktivnějším v posledních

⁸⁹ *Opereta 62: sborník statí a příspěvků ke konferenci o hudebně zábavném divadle v Praze 1962*. Praha: Divadelní ústav, 1962. S. 71.

letech patřili Petra Parvoničová a Pavel Strouhal, kteří se podíleli na pěti až deseti inscenacích ročně.⁹⁰

V regionálních vícesouborových divadlech už není obvyklé, tak jako dříve, že by na inscenacích hudebně-zábavního divadla pravidelně spolupracoval choreograf, který je zaměstnancem daného divadla. V posledních deseti letech to bývá široká paleta tvůrců, v níž vedle umělců z domovského divadla figuruje řada externistů. V Plzni vedle „domácích“ Denisy Kubášové nebo Jana Kaleji častěji hostoval Pavel Strouhal nebo Petra Parvoničová. Jako tanečník a choreograf zde opakovaně pracoval Lukáš Vilt. Hlavně na hostující choreografy sází soubor muzikálu a operety v Ostravě. Na muzikálových inscenacích Městského divadla Brno se jako choreografové častěji podílejí jak hostující Lucie Holánková nebo Carli Rebecca Jefferson, tak „domácí“ Aneta Majerová, Michal Matěj, Hana Kratochvílová, anebo dříve Vladimír Kloubek či Igor Barberić. Více z „domácích“ zdrojů čerpá při inscenování operet a muzikálů jen Severočeské divadlo Ústí nad Labem (Vladimír Gončarov), Jihočeské divadlo České Budějovice (Sergej Škalikov), Slezské divadlo Opava (Martin Tomsa) a dříve Moravské divadlo Olomouc (Robert Balogh).

⁹⁰ Rozhovor s Petrou Parvoničovou uskutečněný 21. 10. 2020 [audiozáznam] a s Pavlem Strouhalem vedený 7. 2. 2020 [audiozáznam].

7.1 Složení company

Muzikáloví interpreti se zpravidla dělí podle pozice, kterou zastávají. Tedy od členů company, přes pozici swing (člověk, který se naučí několik rolí v company a pak „jistí“ více kolegů), vedlejší roli, understudy (naučí se jednu z hlavních rolí a jistí ji; někdy má zároveň menší roli nebo účinkuje v company) až po hlavní roli.⁹¹

Česká muzikálová company může mít různé složení. V mimopražských souborech zřizovaných divadel převládají univerzální interpreti. V pražských muzikálech se company zpravidla dělí na taneční a pěveckou (případně pěvec-ko-taneční) část. V některých – zejména pražských – divadlech se používá ještě off-stage company, tedy umělci zpívající mimo scénu.⁹² Výjimkou není ani posilování pěveckého sboru sborem nahraným, případně úplné nahrazení pěvecké části company zpěváky pouštěnými z nahrávky (praxe v Divadle Broadway). Obdobně je šizen orchestr, který bývá podstatnou finanční položkou každého představení. Živá účast orchestru je standardem v regionálních souborech zřizovaných divadel, v Hudebním divadle Karlín, GoJa Music Hall, většinou ve Studiu DVA, dříve v Kongresovém centru (byť u soukromých pražských produkcí v menším nástrojovém obsazení). Ostatní soukromé pražské muzikálové produkce využívají živý orchestr jen občas nebo vůbec, což je jev na významných zahraničních muzikálových scénách nemyslitelný.⁹³

Tanečníci a company v pražských muzikálech

V pražských tanečních company se podle Lukáše Vilita, respektive Ondřeje Martiše, pohybuje hrubým odhadem mezi stem a sto padesáti tanečníky, přičemž muži jsou v menšině. Podle Martiše tvoří kvalitní mužské jádro ale zhruba jen dvě desítky interpretů a těch opravdu kvalitních je ještě méně.⁹⁴ Choreografka Petra Parvoničová odhaduje kvalitní pevné jádro pražských muzikálových company na tři desítky tanečníků a tanečnic.⁹⁵

Pražská muzikálová company mívá v průměru kolem dvaceti členů – zhruba půlka jsou zpěváci, půlka tanečníci. Genderově bývá company vyrovnaná. Velikost company ale záleží na typu muzikálu i velikosti jeviště (jinak velkou company vyžadoval Kongresový sál a jinak Divadlo Kalich).⁹⁶

V pražských muzikálech většinou tančí Češi, případně Slováci; výjimečně se lze setkat s umělci z dalších zemí. Umělci ze zemí bývalého Sovětského svazu, kteří se objevovali v pražských muzikálech na konci devadesátých let, se v dnešním pražském muzikálu pohybují už minimálně.⁹⁷ Nejvíce jsou zastoupeni tanečníci ve věku 23 až 30 let, ale objevují se tam i mladí studenti, nebo několik málo tanečníků kolem čtyřiceti let, kteří se v pražské muzikálové branži etablovali už od přelomu milénia.⁹⁸

V muzikálových company mají tanečníci zpravidla jednu alternaci. Divadla sice tlačí na tanečníky, aby byla jejich přítomnost na zkouškách stoprocentní, ale vzhledem k tomu, že tanečníci nejsou za celý zkouškový cyklus nijak placeni a navíc mají jiné pracovní závazky, tak se v praxi snaží být v kontaktu se svou alternací a koordinovat přítomnost na zkouškách tak, aby se střídali.⁹⁹ Podle Pavla Strouhala se tato praxe, pro niž má pochopení, ovšem odráží negativně na kvalitě nastudování.¹⁰⁰

⁹¹ ZAHRADNÍK, Jakub. Zaklínadlo jménem muzikál. *Muzikus*. Červenec 2003. Roč. 13, č. 7, s. 6–18.

⁹² Velikost off-stage se může velmi lišit. V pražských muzikálech někdy mívá šest členů, případně v Hudebním divadle Karlín osm. Ženy zpravidla tvoří polovinu off-stage company. Rozhovor s Kristinou Soukupovou vedený online 18. 2. 2021 [audiozáznam].

⁹³ Rozhovor s Kristinou Soukupovou vedený online 18. 2. 2021 [audiozáznam] a s Pavlem Bářem uskutečněný online 23. 2. 2021 [audiozáznam].

⁹⁴ Rozhovor s Ondřejem Martišem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam].

⁹⁵ Rozhovor s Petrou Parvoničovou uskutečněný 21. 10. 2020 [audiozáznam].

⁹⁶ Rozhovor s Lukášem Vilitem vedený online 5. 2. 2021 [audiozáznam].

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Rozhovor s Ondřejem Martišem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam].

¹⁰⁰ Rozhovor s Pavlem Strouhalem uskutečněný 7. 2. 2020 [audiozáznam].

Tanečníci a company mimo Prahu

Jiná je situace v mimopražských muzikálových souborech. V Městském divadle Brno jsou do inscenací zapojováni tanečníci z místního baletu, ale podle charakteru inscenace jsou zváni i externisté. V Plzni a Ostravě přestali spolupracovat s tamními baletními soubory, a pokud jsou do company potřeba tanečníci, jsou zváni externisté.¹⁰¹

Konkurzy

Konkurzy se staly standardním nástrojem při obsazování muzikálových inscenací. Pronikly i do zřizovaných regionálních divadel. Běžnou součástí přípravy nové inscenace jsou v muzikálovém souboru Divadla J. K. Tyla v Plzni a v Městském divadle Brno, kde konkurzem procházejí také interní zaměstnanci. V Ostravě se konají příležitostně s ohledem na připravovaný titul a častěji se ostravské divadlo napřímo obrací na externisty, s nimiž už spolupracovalo v minulosti. Podle Gabriely Petrákové práce se stálým okruhem externích umělců napomáhá postupnému dlouhodobému formování souboru.¹⁰²

V pražských muzikálech nejde vždy o konkurzy zcela otevřené, o nichž se dozvedí všichni potenciální zájemci. Někdy je konkurz více formalitou a slouží k potvrzení předvýběru členy inscenačního týmu – choreografa, režiséra, případně korepetitora.¹⁰³ Není výjimkou, že jsou tanečníci oslovováni napřímo bez konkurzu (zejména muži).¹⁰⁴ Proto se kolem pražských muzikálových scén tvoří skupiny umělců, kteří s určitými produkcemi spolupracují opakovaně. Sami choreografové mají ve svém povědomí okruh tanečníků, s nimiž rádi znovu pracují, a zároveň někteří tanečníci vyhledávají konkurzy do inscenací, v nichž je zapojen jejich oblíbený choreograf.¹⁰⁵

Specifická je situace v RockOpeře, která pracuje s ustáleným okruhem umělců (např. s Irinou Andreevou a performery spjatými s Teatrem Novogo Fronta) nebo osobnosti napřímo oslovuje s ohledem na uváděnou inscenaci (kupř. tanečnice break dance, parkouristy, specialisty na bojová umění), případně se obrací na celé skupiny (Burdýři – skupina historického šermu, Blac-kout Paradox – skupina zaměřená na ohňové show).¹⁰⁶

O konkurzy bývá velký zájem v rádech desítek až stovek uchazečů (s výraznou převahou žen). Uspěje zlomek, třeba desetina.¹⁰⁷ K proniknutí někoho nového do obvykle uzavřenějších skupin umělců spjatých s danou produkcí vede nečistá cesta nejen přes talent, ale přes osobní kontakty.¹⁰⁸

Tréninky a zkoušky

Profese tanečníka patří k těm, kde jsou nezbytné pravidelná péče o tělo, fyzickou, a fixování pohybových návyků té které techniky. V baletních souborech je samozřejmostí takřka každodenní, zpravidla pětasedmdesátiminutový trénink, který mívá jasnou strukturu. Trénink a průběžná příprava bývají samozřejmostí minimálně v renomovaných souborech nového cirkusu nebo současného tance. Jak je to u tanečníků a pohybových umělců v muzikálu? V Praze všichni tanečníci pracují v muzikálech jako externisté a jejich trénink a péče o tělesný a duševní fond jsou individuální a závislé pouze na jejich odpovědnosti. Pražské muzikálové produkce se o individuální přípravu a udržování kondice tanečníků nijak nezajímají. Nepořádají tréninky a tanečníci musí zapomenout ze strany produkce na jakoukoli podporu, co se týká fyzioterapie, zdravotní péče, možnosti chodit k masérovi apod. Výhodu mají tanečníci, kteří pracují v baletních souborech, kde se účastní odborně vedených tréninků. Pro stálé zaměstnance baletních souborů bývá ale obtížné

¹⁰¹ Pokud inscenuje muzikál (případně operetu) regionální operní nebo činoherní soubor vícesouborového divadla, účinkují v něm občas tanečníci z místního baletního souboru. Hostující tanečníci jsou do těchto divadel zváni výjimečně.

¹⁰² Rozhovor s Gabrielou Petrákovou vedený online 26. 2. 2021 [audiozáznam], s Pavlem Bárem vedený online 23. 2. 2021 [audiozáznam] a se Simonou Lepoldovou 17. 2. 2021 [nezaznamenáno].

¹⁰³ Praxe se v tomto nemění, jak doložila v roce 2010 ve své kvalifikační práci Michaela Josková. Viz: JOSKOVÁ, Michaela. *Tanečník v muzikálu*. Magisterská diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hu-dební a taneční fakulta, 2010. S. 49–50.

¹⁰⁴ Rozhovor s Ondřejem Martišem uskutečněný v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam] a s Kristinou Soukupovou vedený online 18. 2. 2021 [audiozáznam].

¹⁰⁵ Rozhovor s Ondřejem Martišem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam].

¹⁰⁶ Rozhovor s Irinou Andreevou vedený online 2. 3. 2021 [audiozáznam].

¹⁰⁷ Rozhovor s Kristinou Soukupovou vedený online 18. 2. 2021 [audiozáznam].

¹⁰⁸ Rozhovor s Kristinou Soukupovou vedený online 18. 2. 2021 [audiozáznam] a s Veronikou Šlapanskou uskutečněný online 10. 2. 2021 [audiozáznam].

obé skloubit, i když několik tanečnicků tuto zkušenost má. Nejlépe se dělení pracovních aktivit mezi balet a muzikál daří členům Laterny magiky, kteří v tomto souboru pracují jako externisté. Nadto mohou tito tanečníci využívat zázemí Národního divadla (sauna), chodit na masáže za zvýhodněnou cenu apod.¹⁰⁹ Někteří tanečníci pracující v pražských muzikálech si sami platí účast na trénincích nebo absolvují taneční workshopy. Podle monitoringu situace v sezoně 2019/2020 ale většina tanečnicků v pražských muzikálech průběžnou péči o svou tělesnou schránku neřeší – netrénuje a ani nemá ambice se v tanci průběžně dál vzdělávat. Stejnou praxi doložila o deset let dříve také Michaela Josková ve své práci *Tanečník v muzikálu*.¹¹⁰

Velká část pražských muzikálových produkcí věnuje jen malou péči o dlouhodobé udržování interpretační kvality svých inscenací. Po uvedení premiéry se konají oprašovací zkoušky nebo průběžné zkoušky náročných pasáží jen výjimečně, zpravidla až když se titul vrací na repertoár po dlouhé době. V některých muzikálových divadlech ani není standardem přítomnost dozoru, který dává umělcům bezprostřední zpětnou vazbu po každém představení.¹¹¹ Kvalita repríz tak jde přirozeně dolů a promítá se to do motivace, respektive postupné rezignace členů company. Jedno svědectví tanečnice z company za všechny: „*Komu je dvacet, pětadvacet let, bere to zodpovědně. Komu je třicet a má už odtančeno, ví své. Nemá cenu se rozčilovat nebo řešit, že bych chtěla, ať jdeme zkoušet, abychom věděli, kde kdo stojí. Dneska už je mi to jedno. Maximálně když vidím na scéně díru, tak ji sama za sebe vyplním. Ostatní mě nezajímá.*“¹¹²

Jsou samozřejmě výjimky – příkladem může být uvedení tanečně exponovaného muzikálu *Cats* (Kočky) v roce 2004, kdy před každým představením probíhal hodinový trénink.¹¹³

Jiná je praxe v RockOpeře Praha, kde se nehraje blokovým systémem, ale repertoárově a mezi reprízami jednotlivých inscenací mohou být i několikaměsíční pauzy. Každé repríze tak předchází několikadenní intenzivní zkoušení.¹¹⁴

Velmi odlišná je situace v regionálních muzikálových a operetně-muzikálových souborech, které po roce 2010 prošly významnou proměnou.

V Městském divadle Brno je baletní skupina, kterou vede Simona Lepoldová. Zhruba dvakrát týdně pořádá hodinové tréninky, jichž se vedle tanečnicků mohou účastnit umělci z dalších souborů. Vedle toho jsou pravidelně v divadle pořádány kurzy pilates a posilovací cvičení.

V Ostravě se změnou koncepce tamního operetně-muzikálového souboru v roce 2010 vznikla pracovní pozice taneční pedagožky, kterou zastává Jana Tomsová. Ta vede taneční tréninky, které jsou pro interní členy souboru povinné. Trénink je zpravidla zaměřený na prohřátí a protažení těla, posilovací cviky a procvičení technik uplatňovaných v aktuálním repertoáru. Obdobně to funguje v souboru muzikálu v Plzni, kde je také už několik let pozice tanečního pedagoga. Zastávala ji Denisa Komarov Kubášová a v roce 2020 se o ní dělili Tereza Koželuhová a Pavel Klimenda. Také v Plzni jsou tréninky povinné pro interní zaměstnance divadla s tím, že každý je absolvuje s ohledem ke svým fyzickým možnostem a věku. Trénink zpravidla začíná zahřívacím cvičením (warm up), následně je pohyb rozvíjen v prostoru, zařazují se protahovací cviky, posilování svalových skupin, pracuje se s využitím různých technik včetně baletu. V závěrečné části se zařazují krátké taneční vazby, případně pasáže z aktuálně uváděných choreografií.

Vedle interních tanečních pedagogů pracují v Plzni a Ostravě se souborem další tanečníci a taneční pedagogové – buď z baletního souboru, nebo specialisté na různé taneční styly (např. přední stepaři – v Ostravě Pavel Strouhal či Anežka Knotková, v Plzni Andrej Mikulka).

¹⁰⁹ Rozhovor s Ondřejem Martišem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam].

¹¹⁰ JOSKOVÁ, Michaela. *Tanečník v muzikálu*. Magisterská diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2010. S. 57.

¹¹¹ Tamtéž, s. 54–55.

¹¹² Tamtéž, s. 56. Identita citované je v magisterské práci skryta. Citace je stylisticky upravena.

¹¹³ Tamtéž, s. 56.

¹¹⁴ Rozhovor s Irlinou Andreevou vedený online 2. 3. 2021 [audiozáznam].

Taneční pedagogové v muzikálových souborech zpravidla fungují jako asistenti choreografů, případně dělají dozor na představeních a dávají umělcům zpětnou vazbu.

V mimopražských muzikálových souborech se dbá o udržování interpretační kvality v reprízách. Proto se pravidelně zařazují zkoušky, kde se opakují náročnější pasáže, po pauze v uvádění titulu jsou samozřejmostí oprašovací zkoušky.

Standardy v českém soukromém muzikálu je zajímavé srovnat s velkými zahraničními produkcemi. Tuto zkušenost má Pavel Klimenda, v současnosti (2021) člen muzikálového souboru v Plzni. Půl roku byl součástí francouzské produkce, která sériově uváděla na různých místech v Asii muzikál *Romeo a Julie* skladatele Gérarda Presgurvica. Hrál se osmkrát týdně (o víkendu dvakrát denně, v pondělí bylo volno¹¹⁵). Pracovní den začínal zahřívacím a protahovacím tréninkem a pokračoval zkouškou, kde se pilovaly nejnáročnější pasáže. Po představení vždy následovaly připomínky asistentů. Šest měsíců a jediná inscenace – přitom se permanentně pracovalo na tom, aby každá repríza byla perfektní. Tanečníci měli k dispozici zdravotníky, maséry i fyzioterapeuty.¹¹⁶

7.2 Vzdělanostní zázemí

Z osmdesátých let si muzikál v Česku nesl dědictví chybějících speciálně školených interpretů (Ateliér muzikálového herectví na JAMU vznikl až začátkem devadesátých let). Soukromé produkce proto při obsazování hlavních rolí sázely na interprety populární hudby, případně operní pěvce, často bez výraznějších herečských, natož tanečních zkušeností.

Po roce 2010 se už hlavně v regionech setkáme s univerzálně připravenými muzikálovými interprety, v Praze však přetrvává praxe, že se v hlavních rolích objevují známí zpěváci, úspěšní účastníci televizních pěveckých soutěží nebo jinak mediálně známé osobnosti. Vedle nich se jen pomalu prosazují školení muzikáloví interpreti a company tvoří obvykle nesourodý okruh interpretů s různým vzdělanostním zázemím a předchozí profesní zkušeností. Mezi členy muzikálových company jsou absolventi tanečních konzervatoří v menšině. Někteří z nich první fázi své kariéry prožili v baletních souborech a opustili ji proto, že měli potřebu se realizovat v modernějším (uvolněnějším) způsobu tancování a lépe uplatnit své fyzické a muzikální předpoklady, případně nechtěli být svázáni stálým pracovním poměrem v divadle. Roli hrála také zvyšující se konkurence v baletních souborech, v nichž bylo stále obtížnější obhájit svou pozici.¹¹⁷ Pro některé byl muzikál volbou poté, co museli opustit svět baletu kvůli zranění a fyzické náročnosti.¹¹⁸ Dalším okruhem absolventů tanečních konzervatoří jsou tanečníci, kteří neuspěli při konkurzech do baletních souborů a práci v muzikálech berou jako přechodnou fázi, než se jim podaří do baletu dostat.¹¹⁹ Ale samozřejmě jsou i tací, kteří jdou po absolvování taneční konzervatoře k muzikálu ze svého bytostného přesvědčení, a to navzdory předsudkům, které vůči takovému uplatnění na tanečních konzervatořích panovaly a někde stále panují. „*Za nás se vždycky tradovalo, že když jsi neschopný, skončíš v Karlíně. To bylo jako ten největší pövl. [...] Tímhle nám vyhrožovali,*“ popsal svou zkušenost ze studia na začátku devadesátých let absolvent pražské taneční konzervatoře, který byl poté sólistou pražského Národního divadla a následně tančil v muzikálech.¹²⁰

V tanečních nebo pěvecko-tanečních company najdeme absolventy dalších konzervatoří, především Konzervatoře a Vyšší odborné školy Jaroslava

¹¹⁵ Ve stejném režimu se uvádějí muzikály na Broadwayi a West Endu.

¹¹⁶ Rozhovor s Pavlem Klimendou vedený online 2. 3. 2021 [audiozáznam].

¹¹⁷ Typickými zástupci této skupiny jsou Ondřej Martiš nebo Veronika Šlapanská (rozhovor s Ondřejem Martišem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam] a s Veronikou Šlapanskou uskutečněný online 10. 2. 2021 [audiozáznam]).

¹¹⁸ JOSKOVÁ, Michaela. *Tanečník v muzikálu*. Magisterská diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2010. S. 49, 52.

¹¹⁹ Rozhovor s Veronikou Šlapanskou vedený online 10. 2. 2021 [audiozáznam].

¹²⁰ JOSKOVÁ, Michaela. *Tanečník v muzikálu*. Magisterská diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2010. S. 44. Identita umělce je v magisterské práci záměrně skryta.

Ježka nebo Mezinárodní konzervatoře Praha. Zřejmě největší podíl ale zaujímají tanečníci bez formálního konzervatorního vzdělání. Někteří prošli různými kurzy a workshopy, ať už v České republice, nebo v zahraničí, významnou část představují ale pohybově zdatní umělci bez jakékoliv odborně vedené taneční průpravy. Choreografka Petra Parvoničová na těchto tanečnicích oceňuje jejich otevřenost, nespoutanost a „formovatelnost“.¹²¹ Co se týká znalosti tanečních stylů a pohybových dovedností, nejvíce se uplatní jazz dance, případně contemporary či street dance, méně pak balet, step, eventuálně akrobacie.

V muzikálových company se stále více prosazují absolventi Ateliéru muzikálového herectví Divadelní fakulty JAMU. Úzká vazba funguje mezi tímto ateliérem a Městským divadlem Brno – absolventi ateliéru tvoří zhruba dvě třetiny muzikálového souboru, polovinu zpěvoherního souboru a nezanedbatelný podíl mají i v souboru činoherním. Také v plzeňském muzikálovém souboru narostl podíl absolventů muzikálového herectví JAMU, a to zhruba na třetinu. V mimopražských muzikálových souborech je nezanedbatelný podíl umělců, kteří se věnovali tanci, ať již profesionálně (např. jako někdejší tanečníci baletu nebo v souborech lidového tance – Ondráš Brno, SĽUK v Bratislavě), sportovně (jako soutěžící ve společenském tanci), anebo alespoň zájmově (nechtě už šlo o jazzový, moderní, nebo streetový tanec, taneční folklor, balet apod.).

Podívejme se na jednotlivé typy škol, které by měly připravovat na práci v muzikálových company podrobně.

Ateliér muzikálového herectví Divadelní fakulty JAMU Brno

Jediné specializované vysokoškolské studium pro oblast muzikálu nabízí Divadelní fakulta JAMU Brno.¹²² Její Ateliér muzikálového herectví vznikl na začátku devadesátých let 20. století a navazoval na zdejší katedru syntetických divadelních žánrů. Vznik této specializace podnítila tradice hudebně-zábavního repertoáru, a zejména pak muzikálu v brněnských divadlech, především ve Státním divadle Brno. Významnou roli v tomto směřování sehrála osobnost úzce spjatá s brněnskou muzikálovou scénou – Ivo Osolsobě. Čtyřleté magisterské studium muzikálového herectví se v současnosti (rok 2021) realizuje ve třech ateliérech soustředěných vždy kolem jedné vůdčí osobnosti (Michala Zetela, Petra Štěpána a Sylvy Talpové).

Po roce 1990 se budovala úzká vazba mezi Ateliérem muzikálového herectví a Městským divadlem Brno: řada absolventů ateliérů muzikálového herectví získala práci v městském divadle a na druhou stranu řada osobností divadla se stala pedagogy v muzikálových ateliérech JAMU Brno. Absolventi ateliérů muzikálového herectví se záhy začali prosazovat také v mimobrněnských muzikálových souborech nebo v soukromých pražských muzikálových produkcích. „*Úsilí při výuce směřuje k stále organičtějším propojování virtuozity a univerzality, k integraci jednotlivých dovedností do celistvého uměleckého vyjádření,*“ píše se v základní charakteristice studia.¹²³ Myslí se tím značná hodinová dotace, která je věnována jednotlivým uměleckým dovednostem a jejich propojování. Velký důraz je kladen i na rozvoj pohybových a tanečních dovedností. Povinnou součástí studia je klasický, moderní a jazzový tanec; volitelnou pak kondiční tanec, žonglování, step či scénický šerm;¹²⁴ někdy též taneční improvizace nebo akrobacie.¹²⁵ Každý ateliér má trochu jinou profilaci. Kupříkladu v roce 2021 probíhající Ateliér muzikálového herectví Michala Zetela akcentuje díky druhému hlavnímu pedagogovi – choreografu Davidu Strnadovi – právě tanec.

¹²¹ Rozhovor s Petrou Parvoničovou uskutečněný 21. 10. 2020 [audiozáznam].

¹²² Už na začátku padesátých let se pokoušel Jiří Frejka na pražské DAMU založit katedru hudební komedie, což ale ztroskotalo na dobovém politickém klimatu. Viz: BĀR, Pavel. *Herci a herectví v českém zábavněhudebním divadle*. Praha: Akademie múzických umění, KANT, 2020. S. 34.

¹²³ DIFA MUZHER Muzikálové herectví, in: *Informační systém JAMU* [online]. [Cit. 2021-01-30]. Přístup z: https://is.jamu.cz/predmety/studijni_plan?fakulta=5453;plan_id=339.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Důraz na taneční složku v průběhu studia potvrzují ve svých kvalifikačních pracích Markéta Šváblová, která srovnává své zkušenosti ze studia muzikálového herectví na JAMU a v divadelní škole v polském Krakově, a Petra Srbová. Viz: ŠVÁBOVÁ, Markéta. *Problém výuky zpěvu a herectví na Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego v Krakově a Janáčkově akademii múzických umění v Brně. (Průniky a rozdíly ve výuce dvou divadelních škol na základě osobních zkušeností)* [online]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér muzikálového herectví, 2011 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://docplayer.cz/46776296-Janackova-akademie-muzickych-umeni-v-brne-divadelni-fakulta-atelier-muzikaloveho-herectvi-osobnich-zkusenosti-diplomova-prace.html>. S. 45. SRBOVÁ, Petra. *Tanec v muzikálu* [online]. Bakalářská diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Katedra divadelních studií, 2015 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: https://is.muni.cz/th/n47ng/Bakalarska_prace_Petra_Srbova_Tanec_v_muzikalu.pdf. S. 10–12.

Je otázka, zda jediné vysokoškolské pracoviště zaměřené na oblast muzikálu je dostačující a zda by současná poptávka po komplexně připravených interpretech – zejména na přebujelém pražském muzikálovém trhu – neměla vést k akreditaci obdobného oboru například v Praze.

Konzervatoř – hudebně dramatické umění

Šestileté studium oboru hudebně dramatické umění (kód oboru 82-47-P/01) nabízí pět konzervatoří: Pražská konzervatoř, Mezinárodní konzervatoř Praha, Konzervatoř a Vyšší odborná škola Jaroslava Ježka, Konzervatoř Brno a Janáčkova konzervatoř v Ostravě. Ukončeno může být maturitou (nejdříve po čtyřech letech) a absolutoriem (po šesti letech). Všechny konzervatoře připravují studenty i na možné uplatnění v muzikálu, nicméně muzikálovou specializaci nabízejí pouze pražská Konzervatoř a Vyšší odborná škola Jaroslava Ježka a Mezinárodní konzervatoř Praha. Už pro přijetí do studia je podmínkou zkouška z tanečních nebo pohybových dovedností. Vedle jevištní řeči a zpěvu jsou v průběhu studia kladeny akcenty na pohybové a taneční vzdělávání. Vedle jevištního pohybu je obvykle vyučován step, šerm, pantomima nebo základy akrobacie. Na Konzervatoři a Vyšší odborné škole Jaroslava Ježka se vyučoval také klasický tanec, základy jazzového tance nebo různé techniky moderního tance.¹²⁶ Zmíněné dvě konzervatoře s muzikálovým zaměřením opouští ročně kolem patnácti absolventů.¹²⁷ V muzikálové praxi se nejčastěji objevují absolventi právě těchto škol.

Konzervatoř – zpěv

Šestileté studium oboru zpěv (kód oboru 82-45-P/01) nabízí dvanáct konzervatoří. Nejbližší k uplatnění v oblasti muzikálu mají absolventi specializace populární (nebo neoperní) zpěv, kterou nabízí Pražská konzervatoř, Mezinárodní konzervatoř Praha, Konzervatoř a Vyšší odborná škola Jaroslava Ježka, Konzervatoř Teplice, Janáčkova konzervatoř v Ostravě a Konzervatoř Plzeň, která má dokonce samostatné muzikálové oddělení.

Součástí studia je zpravidla pohybová výchova, případně výuka některých tanečních a pohybových technik (step, akrobacie, šerm) nebo muzikálového herectví.

Konzervatoř – současný tanec

Šestileté studium oboru současný tanec (kód oboru 82-46-P/02) nabízí Konzervatoř Duncan centre a jednou za čas také Janáčkova konzervatoř v Ostravě. Studium je ukončeno maturitou (nejdříve po čtyřech letech studia) a absolutoriem (po šesti letech). Absolvent by se měl slovy rámcového vzdělávacího programu uplatnit jako taneční umělec a choreograf, tedy „sólista nebo člen souboru současné taneční tvorby, dále v oblasti alternativní tvorby, tanečního divadla, hudebního divadla, muzikálového projektu, lidového tance apod.“¹²⁸ Obor současný tanec ukončuje obvykle mezi pěti a deseti absolventy ročně, kteří nejčastěji pokračují ve studiu na vysoké škole. Jak ukázal výzkum z roku 2015, jen menší část absolventů se posléze věnuje taneční a choreografické praxi v oblasti současného tance a jen zcela výjimečně se uplatňují jako tanečníci v muzikálových produkcích.¹²⁹

¹²⁶ Rozhovor s Pavlem Klimendou vedený online 2. 3. 2021 [audiozáznam].

¹²⁷ Rozhovor s Pavlem Klimendou uskutečněný online 2. 3. 2021 [audiozáznam] a s Lukášem Vilem vedený online 5. 2. 2021 [audiozáznam].

¹²⁸ *Informační systém o uplatnění absolventů na trhu práce* [online]. [Cit. 2021-01-30]. Přístup z: <https://www.infoabsolvent.cz/>.

¹²⁹ Ze sedmi absolventů oboru současný tanec v roce 2015 se věnovala bezprostředně po ukončení studia tanci jen jedna studentka, a to v souboru současného tance. Viz: VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech: taneční vzdělávání* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017 [cit. 2021-01-30]. Přístup z: <https://prospero.divadlo.cz/e-publikace-ke-stazeni/cesky-tanec-v-datech-1-tanecni-vzdelavani/>. S. 19–21.

Konzervatoř – tanec

Studium oboru tanec (kód oboru 82-46-P/01) jako jediné trvá osm let a většinou je zahajováno po ukončení prvního stupně základní školy. Zakončeno může být po osmi letech maturitou a absolutoriem. Studium tohoto oboru nabízí pět konzervatoří (Taneční konzervatoř hl. m. Prahy, Pražská taneční konzervatoř a střední odborná škola, Taneční centrum Praha, Taneční konzervatoř Brno a Janáčkova konzervatoř v Ostravě). Ročně obor tanec absoluuje obvykle mezi 30 a 60 studenty. Absolvent by se měl podle rámcového vzdělávacího programu uplatnit jako taneční umělec, tedy „*sólista nebo člen baletního souboru, souboru současné taneční tvorby, souboru lidových tanců, dále v oblasti hudebního divadla, muzikálového projektu, alternativní tvorby apod.*“¹³⁰. Podle výzkumu z roku 2015 jsou v uplatnění absolventů mezi školami velké rozdíly. Zatímco absolventi Taneční konzervatoře hl. m. Prahy často směřují do baletních souborů, absolventi ostatních konzervatoří buď pokračují ve studiu na vysoké škole, nebo se věnují taneční pedagogice. Jen výjimečně někdejší studenti oboru tanec působí v muzikálových produkcích.¹³¹ Obvyklejší je tato cesta u absolventů Taneční konzervatoře Brno, z nichž někteří pokračovali ve studiu v Ateliéru muzikálového herectví na JAMU.¹³²

Neformální vzdělávání

Mezi tanečnický v muzikálových company pracuje řada lidí bez formálního muzikálového nebo tanečního vzdělání. Někteří z nich ale prošli různými soukromými tanečními kurzy, například u Leony Kvasnicové, Petry Parvoničové, Davida Strnada aj. Řada soukromých tanečních studií nabízí kurzy přímo pojmenované jako muzikálový tanec.

Taneční vzdělání a muzikálová praxe

Podle Petry Parvoničové je hlavní předností tanečnicků pro práci v muzikálech univerzálnost, k níž ale studenti tanečních konzervatoří nejsou vedeni.¹³³ Z osobní zkušenosti to dokládá Ondřej Martiš: „*Mne hrozně baví jazzové tancování. Ale na taneční konzervatoři (vystudoval jsem tu brněnskou) se to moc neučilo. Konzervatoř je pořád zaměřena na klasiku. Bylo to pořád jen: balet, balet, balet. Studenti vůbec nemají pojem o jiných tanečních stylech. Tanečnickům naprosto chybí univerzalita.*“ Navíc tanečníci z konzervatoří „*mají pořád v hlavě, že tančit v muzikálech je ostuda*“¹³⁴. To potvrzuje i absolventka pražské taneční konzervatoře Pavlína Červíčková, která působí v Laterně magie a zároveň jako tanečnice v komerční sféře: „*Dnes nemohou konzervatoře vychovávat jen baletky, ale musí je připravovat i na jiné styly.*“ Podle ní nejsou absolventi konzervatoří připraveni ani tak, jak vyžaduje současný repertoár v baletních souborech.¹³⁵

7.3 Pracovní a finanční podmínky

Situace členů company nebo taneční části company lze rozdělit do dvou skupin. **Pomyslná dělicí čára však nevede mezi subjekty zřizovanými a soukromými, ale mezi mimopražskými muzikálovými scénami a muzikály uváděnými v Praze.** Pracovní a finanční podmínky umělců v pražském Hudebním divadle Karlín (výše honorářů apod.) se totiž blíží více situaci v soukromých produkcích než praxi v muzikálových souborech v Brně, Ostravě a Plzni.

¹³⁰ Informační systém o uplatnění absolventů na trhu práce [online]. [Cit. 2021-01-30]. Přístup z: <https://www.infoabsolvent.cz/>.

¹³¹ Například jenom čtyři z 32 absolventů v roce 2015 se věnovali v ČR bezprostředně po studiu tancování mimo balet a současný tanec. Viz: VAŠEK, Roman. Český tanec v datech: taneční vzdělávání [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017 [cit. 2021-01-30]. Přístup z: <https://prospero.divadlo.cz/e-publikace-ke-stazeni/cesky-tanec-v-datech-1-tanečni-vzdělávání/>. S. 19–21.

¹³² Rozhovor se Simonou Lepoldovou 17. 2. 2021 [nezaznamenáno].

¹³³ Rozhovor s Petrou Parvoničovou uskutečněný 21. 10. 2020 [audiozáznam].

¹³⁴ Rozhovor s Ondřejem Martišem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Akcenty výuky směřující k uplatnění absolventů především v baletních souborech potvrzuje pedagožka Taneční konzervatoře Brno Simona Lepoldová, tanečnice Veronika Šlapanská a další.

¹³⁵ Rozhovor s Pavlínou Červíčkovou vedený v Praze 29. 1. 2020 [audiozáznam].

Mimopražské muzikály

V regionálních muzikálových souborech většinou platí, že převládají interní zaměstnanci divadel. I když v plzeňském a ostravském muzikálovém souboru tvoří pravidelně spolupracující externisté už zhruba polovinu.

Jako zaměstnanci příspěvkových organizací měst dostávají umělci tabulkový plat, který může být navýšen o osobní ohodnocení nebo různé formy odměn. Obvykle mají nárok na kompenzaci své fyzické práce, ať už přímo v zázemí divadla, nebo formou příspěvku z fondu kulturních a sociálních potřeb (FKSP) – služby maséra, sauna aj. Do company těchto divadel jsou s ohledem na uváděný titul zváni externisté. Ti přijíždějí z celé republiky a nejčastěji z Prahy, tedy z okruhu umělců, kteří převážně pracují v soukromých muzikálových produkcích. Regionální divadla těmto tanečnickům a dalším umělcům platí zpravidla vyšší honoráře za představení, než je obvyklé v Praze.¹³⁶ V honoráři jsou však často zahrnuty předpokládané výdaje na dopravu, případně ubytování. I tak bývají tyto honoráře pro externisty z Prahy výhodné. Honorář za výkon v mimopražské muzikálové company se v roce 2019 pohyboval nejčastěji mezi 2000 a 3000 Kč. Při externí spolupráci s regionálním muzikálovým souborem dostává tanečník zapláceno i za období zkoušek. Tato částka se pozvolna navyšuje.¹³⁷ V Ostravě dostává umělec jednorázovou odměnu za celou fázi zkoušení.¹³⁸ Obdobná praxe byla v Plzni, kde externisté dostali za premiéru trojnásobný honorář, který tak byl zároveň odměnou za nastudování a kompenzací za případné náklady spojené s dojížděním. V posledních letech je zde honorována účast na jednotlivých zkouškách.¹³⁹ Připomeňme, že v pražských muzikálech se období zkoušek nehonoruje vůbec. Oproti pražským produkcím dostane externista v regionálním muzikálu zaplácen honorář také za premiérové představení a nepodstupuje riziko, že muzikálová produkce zkrachuje. Naopak je standardem, že se titul hraje minimálně dvě sezony. V Plzni měl externista v době koronakrizy garanci, že v případě, že se plánované představení neuskuteční, dostane polovinu obvyklého honoráře.¹⁴⁰ Nevýhodou externí spolupráce v regionech může být menší počet představení v měsíci a fakt, že není obvyklé hrát v regionech muzikály ve velkých blocích. I když v tomto se trend mění.

Muzikály v Praze

V soukromých muzikálových produkcích, ale také například v Hudebním divadle Karlín pracují umělci jako osoby samostatně výdělečně činné. Tanečníci a další umělci zpravidla podepisují smlouvu o vytvoření uměleckého výkonu. Není obvyklé, že by se smlouvy se členy company uzavíraly před zahájením pracovního vztahu. Umělci dostávají podepsanou smlouvu až krátce před premiérou, nebo dokonce po ní. Nemají tak žádný dokument, který by jim v případě sporu umožnil domáhat se svých práv, což se netýká jen odměny za práci, ale i zajištění bezpečnosti práce. Dokonce se stává, že na začátku si umělec domluví s producentem podmínky a ten je před podepsáním smlouvy změnil v neprospěch umělce. **O vyváženosti vztahu umělec–producent nemůže být v pražských muzikálových produkcích řeč.**¹⁴¹

Smlouvy se zpravidla uzavírají na účinkování v části uskutečněných představení. Standardně umělec podepisuje smlouvu, že odehraje 50 % představení (při obvyklé jedné inscenaci) nebo méně než 50 %. Ve smlouvách se počítá s tím, že umělec spolupracuje s více muzikálovými produkcemi a stanovuje se, jaká produkce má prioritu při využití umělce v kolidujícím termínu.¹⁴²

Tanečníci v pražských muzikálech jsou placeni pouze za odehraná představení. Výše honorářů dlouhodobě stagnuje a nejčastěji se pohybuje kolem 1500 Kč za představení. Umělci, kteří se osvědčí a spolupracují s produkcí

¹³⁶ To potvrzují například Pavel Strouhal nebo Petra Parvoničová.

¹³⁷ Rozhovor s Lukášem Viltem vedený online 5. 2. 2021 [audiozáznam].

¹³⁸ Rozhovor s Gabrielou Petrákovou vedený online 26. 2. 2021 [audiozáznam].

¹³⁹ Rozhovor s Pavlem Bárem vedený online 23. 2. 2021 [audiozáznam].

¹⁴⁰ Tamtéž.

¹⁴¹ Rozhovor s Veronikou Šlapanskou vedený online 10. 2. 2021 [audiozáznam] a s Kristinou Soukupovou uskutečněný online 18. 2. 2021 [audiozáznam].

¹⁴² Rozhovor s Kristinou Soukupovou vedený online 18. 2. 2021 [audiozáznam].

opakovaně, mohou dostat vyšší honorář než začátečníci.¹⁴³ U větších sólových tanečních rolí se může pohybovat kolem 2000 Kč. Patrně nejnižší honoráře nabízí tanečnickům GoJa Music Hall, kde se pohybují kolem 1200 Kč¹⁴⁴, a výše honoráře může záviset i na aktuální poptávce a nabídce (nedostatkovým mužským interpretům může být za srovnatelnou práci nabídnut vyšší honorář než ženám).¹⁴⁵ Pro srovnání, v roce 2010 honoráře v pražských muzikálových company začínaly na 800 Kč.¹⁴⁶ Průměrný hrubý plat v České republice od té doby (za deset let) vzrostl o 50 %.

Tanečníci v pražských muzikálech nemají honorované zkoušky, nedostávají ani jednorázovou odměnu za celé nastudování role, které trvá obvykle kolem dvou měsíců, a dokonce nedostávají honorář za odehrané premiérové představení s odůvodněním, že většina vstupenek se neprodává, ale je rozdána sponzorům, blízkým spolupracovníkům a médiím (umělci pouze dostávají kompenzaci ve formě dvou volných vstupenek). Některá divadla dokonce nutí umělce odehrát i další představení bez nároku na honorář. A mohou to být představení, na něž se vstupenky za plnou nebo sníženou cenu prodávají. Příkladem může být série veřejných generálních zkoušek, ale i zvláštní představení, která se producent rozhodne uspořádat pro své partnery a známé, jako PR akce apod.¹⁴⁷ Tanečník je přímo závislý na úspěchu muzikálové produkce a počtu repríz. Teprve s jejich růstem začíná být zapojení do muzikálové produkce pro tanečníka lukrativní.

Tanečníci a choreografové pracující ve sféře soukromých muzikálů často poukazují na stagnaci nebo i zhoršování pracovních podmínek. Zpravidla nemají mnoho možností, jak vyjednávat o jejich zlepšení.¹⁴⁸ „Všichni vědí, jaké jsou podmínky [v pražských muzikálových] produkcích. Jsou v podstatě stejné a [tanečníci] ví, že nemají moc na výběr,“ popisuje situaci Pavel Strouhal.¹⁴⁹ Žádná organizace se prosazováním lepších pracovních podmínek nezabývá. Přístupu ze strany produkce obvykle odpovídá i kvalita company. Svou zkušenost z pražských muzikálů popisuje Lukáš Vilt: „Nejpříjemnější byla práce ve Studiu DVA, kde je vedení divadla vstřícné a umělců i dalších profesí si váží. Pak je vidět, že tam všichni pracují s radostí, i když tam nejsou honoráře nijak vysoké. Je tam cítit ještě divadelní poctivost. [Oproti tomu pan Janeček v GoJa Music Hall si nastavil] svůj byznys. Honoráře jsou tam směšné a vstupenky strašně drahé. Samozřejmě se to projevuje na kvalitě umělců, kteří tam pracují. Zkoušení je delší, protože vedle profesionála stojí člověk, který tam nemá co dělat.“¹⁵⁰ Vilt jako nejproblematičtější vidí povinnost tanečníků mít stoprocentní účast na zkouškách, a to přesto, že každý člen company má zpravidla alternaci. V praxi tak umělci podepisují ustanovení smlouvy, která porušují, aby si in fine mohli vydělávat na živobytí.¹⁵¹ Ti, kteří mají pracovní zkušenosti z baletu nebo muzikálových souborů zřizovaných divadel, poukazují na neefektivitu zkoušek, na nichž členové company spoustu hodin počekají. Produkce, která umělcům za nastudování nic neplatí, nemá totiž žádnou motivaci hospodařit s jejich časem.¹⁵² Také vyvázání se ze spolupráce s muzikálovou produkcí nebývá jednoduché a často umělec musí za sebe najít náhradu a tu bez jakéhokoli nároku na odměnu musí naučit svou roli.¹⁵³

Choreografové zpravidla uzavírají autorskou smlouvu a jejich odměna odpovídá zhruba dvěma až třem průměrným měsíčním platům v republice. Většina choreografů dostává také tantiémy za uvádění jejich díla. V soukromém sektoru to ale není pravidlem.¹⁵⁴ V RockOpeře Praha se předpokládá účast choreografa/režiséra na zkouškách před každou reprízou, za což mu náleží další odměna.

¹⁴³ Rozhovor s Veronikou Šlapanskou vedený online 10. 2. 2021 [audiozáznam].

¹⁴⁴ Na základě znalostí a zkušeností Pavla Strouhala, Petry Parvoničové, Leony Kvasnicové, Lukáše Vilta nebo Ondřeje Martiše.

¹⁴⁵ Rozhovor s Veronikou Šlapanskou vedený online 10. 2. 2021 [audiozáznam].

¹⁴⁶ JOSKOVÁ, Michaela. *Tanečník v muzikálu*. Magisterská diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2010. S. 51.

¹⁴⁷ Podle Lukáše Vilta se praxe těchto představení bez honoráře uplatňuje v GoJa Music Hall nebo v Divadle Broadway. Viz: Rozhovor s Lukášem Vilem vedený online 5. 2. 2021 [audiozáznam]. Obdobné podmínky mají i další umělci zapojení do pražských soukromých muzikálových produkcí – tedy zpěváci, případně orchestrální hráči aj. Za účast na zkouškách je zpravidla placen jen korepetitor. Viz: ZAHRADNÍK, Jakub. Zaklínadlo jménem muzikál. *Muzikus*. Červenec 2003. Roč. 13, č. 7, s. 6–18.

¹⁴⁸ Rozhovor s Leonou Qašou Kvasnicovou uskutečněný 26. 5. 2020 [audiozáznam].

¹⁴⁹ Rozhovor s Pavlem Strouhalem konaný 7. 2. 2020 [audiozáznam].

¹⁵⁰ Rozhovor s Lukášem Vilem vedený online 5. 2. 2021 [audiozáznam].

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² JOSKOVÁ, Michaela. *Tanečník v muzikálu*. Magisterská diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2010. S. 51.

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ Rozhovor s Pavlem Bářem vedený online 23. 2. 2021 [audiozáznam].

Kontext – tanečníci a pohyboví umělci jako OSVČ

Představu, jaké jsou standardy v odměňování tanečníků v muzikálech v porovnání s jinými možnostmi uplatnění v nezávislé umělecké sféře, dává následující tabulka. Její data je potřeba brát jako velmi orientační, protože praxe se v souborech různí.

Tab. 4 – Standardy v odměňování tanečníků, mimů, performerů a novocirkusových umělců pracujících jako OSVČ¹⁵⁵

	Honorář za zkoušky nebo nastudování role	Honorář za premiérové představení
Tanečníci v company pražských muzikálů (rok 2019)	ne	většinou ne
Tanečníci-externisté v company muzikálů regionálních divadel (rok 2019)	ano	ano
Tanečníci v běžných komerčních baletních inscenacích (rok 2019)	ne	?
Tanečníci v Laterně magice (rok 2019)	ano	ano
Tanečníci v černém divadle (rok 2019)	ne	?
Tanečníci v etablovaných souborech současného nezávislého tance (rok 2015)	ano	ano
Umělci v etablovaných novocirkusových souborech (rok 2019)	ano	ne
Umělci v nonverbálním divadle, mimové (rok 2016)	většinou ano	ano

Tab. 5 – Obvyklá výše odměn tanečníků, mimů, performerů a novocirkusových umělců pracujících jako OSVČ¹⁵⁶

	Obvyklý honorář za nastudování role v inscenaci	Obvyklý honorář za odehrané představení
Tanečníci v company pražských muzikálů (rok 2019)	nic	1200–2000 Kč
Tanečníci-externisté v company muzikálů regionálních divadel (rok 2019)	jednorázově nebo placené zkoušky	2000–3000 Kč
Tanečníci v běžných komerčních baletních inscenacích (rok 2019)	nic	1200–2000 Kč
Tanečníci v Laterně magice (rok 2019)	kolem 35 000 Kč	2000–3500 Kč
Tanečníci v černém divadle (rok 2019)	nic	500–1200 Kč
Tanečníci v etablovaných souborech současného nezávislého tance (rok 2015)	20 000–50 000 Kč (obvykle s podílem na autorství)	1000–2000 Kč
Umělci v etablovaných novocirkusových souborech (rok 2019)	10 000–25 000 Kč nebo placené zkoušky (1500 Kč za den)	3000–5000 Kč
Umělci v nonverbálním divadle (rok 2016)	zanedbatelný	1000–3000 Kč

Jak se tedy tanečníci pracující v muzikálech užívají? Část umělců si vystačí pouze s tanečními příležitostmi. Někteří práci v muzikálech kombinují s pravidelnou spoluprací s Laternou magikou, někteří zároveň účinkují v soukromých baletních produkcích, případně se věnují taneční pedagogice. Významná část tanečníků si přivydělává na různých eventových akcích, kdy využijí kontakty na klíčové choreografy pracující v muzikálové a zároveň eventové branži (Pavel Strouhal, Leona Kvasnicová, Petra Parvoničová a další).¹⁵⁷ Pro některé tanečníky je práce v muzikálech pouze formou přivýdělnku a hlavní zdroj příjmů nemusí vůbec souviset s divadlem nebo uměním obecně. Někdy jde o přivýdělek při studiu vysoké školy.

Praxe ve světových muzikálových centrech

Jako inspirace, jak by se mohly podmínky pro tanečníky v českých muzikálech zlepšit, může posloužit situace v USA nebo Velké Británii, kde jsou hlavní tepny světového muzikálu – na Broadwayi a West Endu. V USA mají důležitou roli odbory nazývané Equity (v překladu Spravedlnost). Jak vše funguje, vysvětlil ve své analýze Jakub Zahradník: „*Hudebník, který chce v branži působit profesionálně, musí být členem těchto odborů, stejně tak jako zavedený producent členem producentské komory nebo divadelní technik členem*

¹⁵⁵ Tabulka mapující obvyklou praxi byla sestavena na základě několika předchozích výzkumů a rozhovorů s představiteli jednotlivých typů profesního uplatnění. – Zdroje informací pro oblast muzikálu: rozhovory s Pavlem Strouhalem, Ondřejem Martišem, Leonou Kvasnicovou, Petrou Parvoničovou, Ivanou Hannichovou, Lukášem Viltem, Veronikou Šlapanskou, Gabrielou Petrákovou a Pavlem Bářem. Zdroje informací pro oblast nového cirkusu a nonverbálního divadla: ŠTEFANOVÁ, Veronika – BYČEK, Alexej. *Český tanec v datech: nový cirkus a nonverbální divadlo* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018 [cit. 2021-02-02]. Přístup z: <https://www.idu.cz/tanec/cesky-tanec-v-datech-04-novy-cirkus-a-nonverbalni-divadlo.pdf>. Konzultace autora studie s Radimem Vizvářem a Filipem Zahradnickým. Zdroje informací pro oblast černého divadla a komerční baletní inscenace: VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech: černé divadlo a podnikání v baletu* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020 [cit. 2021-02-02]. Přístup z: <https://www.idu.cz/tanec/cesky-tanec-v-datech-05-cerne-divadlo-final-2020-12-01.pdf>. Zdroje informací pro oblast současného nezávislého tance: NÁVRATOVÁ, Jana.

odborů technických profesí. Odbory vyjednávají kolektivní smlouvy s producenty a médii včetně reklamních agentur, vytvářejí vzorové standardní smlouvy a podílejí se na definování nejnižšího platu v hudebním divadle. Pro své členy i další zájemce pořádají přednášky, poskytují nonstop právní asistenci a vydávají informační bulletiny. Vznikly jako obrana proti bezskrupulózním praktikám producentů a proti existenční nejistotě umělců (zejména v době, kdy nehrají, kdy zkoušejí), nebo též proti dopadům zkrachovalých show. [...] Nemůže se stát, že by umělci nebyli placeni za zkoušky jako u nás. To samozřejmě nutí producenty zkrátit zkouškové období na minimum – obvykle šest týdnů. [...] A zároveň to nutí umělce být totálně připraveni – přicházejí na zkoušku v situaci, kdy své party už technicky dokonale zvládají." Zahradník dále vysvětluje, že funkce odborů má i své stinné stránky. Nejenže chrání pracovní trh svých svěřenců – a to i před případnou zahraniční konkurencí, ale výjimečně i nuceně umisťuje umělce, kteří dlouho neměli práci, do některých produkcí.¹⁵⁸

Český tanec v datech: současný tanec [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018 [cit. 2021-02-02]. Přístup z: <https://www.idu.cz/tanec/cesky-tanec-v-datech-03-soucasny-tanec.pdf>. Zdroje informací pro Laternu magiku: konzultace s několika tanečnicí a Pavlem Knollem.

156 Tabulka mapující obvyklou praxi byla sestavena na základě několika předchozích výzkumů a rozhovorů s představiteli jednotlivých typů profesního uplatnění. – Zdroje dat pro oblast muzikálu: rozhovory s Pavlem Strouhalem, Ondřejem Martišem, Leonou Kvasnicovou, Petrou Parvoničovou, Ivanou Hannichovou, Lukášem Vilem, Veronikou Šlapanskou a Pavlem Bářem. Zdroje dat pro oblast nového cirkusu a nonverbálního divadla: ŠTEFANOVÁ, Veronika – BYČEK, Alexej. *Český tanec v datech: nový cirkus a nonverbální divadlo* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018 [cit. 2021-02-02]. Přístup z: <https://www.idu.cz/tanec/cesky-tanec-v-datech-04-novy-cirkus-a-nonverbalni-divadlo.pdf>. Konzultace autora studie s Radimem Vizvářem a Filipem Zahradnickým. Zdroje dat pro oblast černého divadla a komerční baletní inscenace: VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech: černé divadlo a podnikání v baletu* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020 [cit. 2021-02-02]. Přístup z: <https://www.idu.cz/tanec/cesky-tanec-v-datech-05-cerne-divadlo-final-2020-12-01.pdf>.

Zdroje dat pro oblast současného nezávislého tance: NÁVRATOVÁ, Jana. *Český tanec v datech: současný tanec* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018 [cit. 2021-02-02]. Přístup z: <https://www.idu.cz/tanec/cesky-tanec-v-datech-03-soucasny-tanec.pdf>. Zdroje dat pro Laternu magiku: konzultace s několika tanečnicí a Pavlem Knollem. Dojíždějící externisté v mimopražských muzikálových inscenacích si z honorářů musí někdy platit náklady spojené s cestou, případně ubytováním.

157 Rozhovor s Pavlem Strouhalem uskutečněný 7. 2. 2020 [audiozáznam].

158 ZAHRADNÍK, Jakub. Zaklínadlo jménem muzikál. *Muzikus*. Červenec 2003. Roč. 13, č. 7, s. 6–18.

Nástup koronavirové pandemie, který zcela utlumil divadelní aktivity před diváky, ještě více obnažil problematické postavení umělců v muzikálových produkcích. Bez jakékoli pracovní ochrany a se smlouvami, které jim nedávaly takřka žádná práva, přišli někteří téměř o všechny své finanční příjmy. Pohyb umělce v muzikálové branži je jako kolotoč, z něhož je těžké vystoupit. Umělec investuje zdarma spoustu času do přípravy nové inscenace a až její větší reprízování přináší zisk. Umělci tak byli odkázáni na státní covidové programy podpory a museli si najít nové zdroje příjmů. Umělci, kteří kombinovali práci v muzikálech s částečnými pracovními úvazky nebo brigádami, na některé formy pomoci vůbec nedosáhli. Zpravidla mohli čerpat příspěvek 500 Kč na den, nedosáhli však na podporu 60 000 Kč pro OSVČ.¹⁵⁹ Budiž ale zmíněno, že některé produkce se k umělcům zachovaly v rámci možností slušně. Například plzeňské divadlo svým externistům zaplatilo alespoň poloviční honoráře za neuskutečněná představení.¹⁶⁰ Majitel Divadla Hybernia Milan Fišer zase nechal těsně před uzavřením divadel v říjnu 2020 odehrát několik prodělečných představení a umělcům vyplatil honoráře.¹⁶¹ Těživá situace umělců na volné noze mimo jiné vedla k vzniku organizace Kulturní sféra. Jedním z jejích iniciátorů byl Lukáš Vilt, který svou dosavadní kariéru realizoval především jako nezávislý umělec v muzikálové branži.

¹⁵⁹ Rozhovor s Kristinou Soukupovou vedený online 18. 2. 2021 [audiozáznam] a s Veronikou Šlapanskou uskutečněný online 10. 2. 2021 [audiozáznam].

¹⁶⁰ Rozhovor s Lukášem Vilttem vedený online 5. 2. 2021 [audiozáznam].

¹⁶¹ Tamtéž.

9.1 Tendence po roce 1989

- Vedle provozování hudebně-zábavního divadla zřizovanými divadly se postupně rozvíjelo a bytnělo soukromé muzikálové podnikání.
- Proměnila se dramaturgie hudebně-zábavního divadla. Došlo k postupné dominanci muzikálu a marginalizaci operety, kterou až na výjimky uváděly jen operní soubory.
- Proměnila se mapa souborů a produkcí uvádějících muzikály. Zatímco v regionech se síť muzikálových (respektive operetně-muzikálových) souborů změnila jen z malé části, Praha se stala hlavním centrem soukromého provozování muzikálů.
- Změna skladby uváděného hudebně-zábavního divadla přispěla ve zřizovaných divadlech k významné restrukturalizaci souborů.

9.2 Hlavní charakteristiky situace před koronavirovou pandemií

Pro pojmenování některých typických znaků pro české muzikálové prostředí posledních let se jeví jako vhodné srovnání muzikálového dění v Praze a mimo ni. Toto dělení je praktičtější, než kdyby se srovnávaly muzikálové produkce v soukromé a příspěvkové sféře (ačkoli Hudební divadlo Karlín je divadlem příspěvkovým, svým provozním modelem se blíží soukromým produkcím).

Tab. 6 – Srovnání charakteristik provozování muzikálu divadly a produkčními společnostmi v Praze, Brně, Ostravě a Plzni před koronakrizí

	Praha	Brno, Ostrava, Plzeň
Financování	většinou soukromé produkce, 1 divadlo zřizované městem (HDK)	v rámci vícesouborových divadel zřizovaných a z větší části dotovaných městy
Nabídka	mimořádně velký počet produkcí i počet nabízených míst	rovnoměrné rozvrstvení v rámci republiky v přirozených regionálních centrech
Způsob hraní	ve větších blocích, výjimečně seriálové hraní	tendence hrát v menších blocích
Dramaturgie	z poloviny výrazně autorsky profilovaná, z poloviny rozmanitější dramaturgie	rozmanitější dramaturgie
Hudba	různě – od plné interpretace naživo až po produkce s nahranou hudbou nebo i pěveckým sborem	interpretace naživo vždy
Interpreti	v sólových rolích často zpěváci populární hudby nebo mediálně známí herci; postupně se prosazují absolventi škol s muzikálovým zaměřením	z poloviny absolventi škol s muzikálovým zaměřením (JAMU Brno, vybrané konzervatoře)
Taneční trénink	nezajištěn	zajištěn – účast buď povinná, nebo dobrovolná
Péče o kvalitu repríz	zkouška při návratu titulu po delší době	průběžná práce na udržení kvality inscenace
Zapojení externistů	vždy	zhruba z poloviny (v MD Brno méně často)
Podpis smlouvy	obvykle kolem premiéry	na začátku zkoušení
Odměna externistům za nastudování	ne	ano
Odměna externistům za premiérové představení	většinou ne	ano
Výše odměny za reprízu	setrvale nízká	zhruba o 50 % vyšší (částečně může být kompenzací za dopravu apod.)

9.3 Vybrané okruhy problémů a možná systémová řešení

a) Kvalita a kvalifikace umělců pracujících v muzikálových company

- Muzikálové company se stále zpravidla dělí na taneční a pěveckou (pěvecko-taneční) část. Přetrvává nedostatek univerzálních interpretů, kteří by ovládali v dostatečné kvalitě herectví, zpěv a tanec.
- Pro naplnění taneční části company přetrvává nedostatek kvalitních a vhodně školených univerzálních tanečníků, zejména pak mužů.

Možná řešení:

- Zvážit **vznik nové vysokoškolské katedry zaměřené na komplexní muzikálové herectví**, a to ideálně v Praze (vedle existujícího Ateliéru muzikálového herectví na JAMU v Brně).
- **Změnit koncepci studia na tanečních konzervatořích.** Nevychovávat pouze pro uplatnění v baletních souborech, ale vychovávat k větší univerzálnosti. Brát uplatnění v muzikálové sféře jako jedno z možných a vhodných pro absolventa. Zařadit do studia alespoň jako volitelnou možnost vzdělávání v technikách a stylech využívaných v muzikálech a zábavním průmyslu (jazz, street dance apod.); spolupracovat s choreografy pracujícími v těchto oblastech. Změnit uvažování o některých tanečních technikách jako o nadřazených nad jinými. Seznamovat studenty s praktickými stránkami práce na volné noze.

b) Pracovní a ekonomické podmínky tanečníků v muzikálových company

- Výše honorářů tanečníků za odehraná představení neodpovídá kvalifikaci, znalostem a dovednostem, které by měly být minimálním standardem (nezohledňuje případnou délku, náročnost nebo finanční nákladnost tanečního vzdělávání) a neodpovídá zdravotním rizikům, která se pojí s taneční profesí.
- Umělci pracující v soukromých muzikálových produkcích nejsou odměňováni za fázi zkoušek nové inscenace a zpravidla ani za odehrané premiérové představení. Pokud dojde ke krachu muzikálové produkce, může se stát, že umělec nedostane za několikaměsíční práci žádnou odměnu.
- Pozice tanečníků při uzavírání smluv s producentem je slabá; tanečníci nemají žádnou faktickou oporu v oborové nebo odborové organizaci.

Možná řešení:

- Zvážit vznik oborové/odborové organizace, jejíž členové by měli garantovány minimální pracovní a finanční podmínky v muzikálech a zábavním průmyslu – inspirovat se např. zkušenostmi v USA. Případně se na tuto agendu důrazně zaměřit v některé z již existujících organizací (např. Herecká asociace, Vize tance, Asociace tanečních umělců ČR, Kulturní sféra, Česká komora tanečních oborů).
- vést debatu o minimálním honoráři za celý cyklus zkoušení role v nové inscenaci nebo minimálním honoráři za účast tanečníka na každé zkoušce tak, aby nedošlo ke konfliktu s pravidly svobodné hospodářské soutěže.
- Prosazovat, aby tanečník dostal honorář za každé představení odehrané před diváky, tedy i za premiéru (vyjma kupř. charitativních představení).
- vést debatu o minimální výši honoráře za odehrané představení, a to nejen aby zohledňovala čas strávený na představení, ale také kvalifikaci tanečníka (mnohdy dlouhodobé, náročné a nákladné vzdělávání) a zdravotní rizika související s vykonáváním taneční profese.

- Vytvořit pracovněprávní standardy pro uzavírání smluv tak, aby práva a povinnosti nemohly být zjevně diskriminující pro jednu ze smluvních stran. Trvat na podepsání smlouvy před zahájením práce.
- Trvat na rovnoprávném postavení tanečníků v muzikálové company.
- Budovat povědomí, že muzikál je syntetické umění a že záleží na kvalitě taneční složky stejně jako na složkách ostatních.
- Zvyšovat kolektivní povědomí o hodnotě odvedené práce, nejít pod minimální standard, a nekazit tak ceny v oboru. Prosazovat, aby tanečník nevystupoval zdarma, pokud jsou přítomni na představení platící diváci (vyjma charitativních a obdobných představení). Trvat na jasně definovaném rozsahu práce ve smlouvě, a pokud tanečník odvede práci nad tento rámec, bude mu zaplacen. Choreograf musí trvat na tom, že vedle jednorázového honoráře bude dostávat autorskou odměnu za každé uvedení svého díla – tantiémy apod.

Literatura a prameny

- 10 let Hudební scény Městského divadla Brno. Brno: MdB, 2014. 187 s. ISBN 978-80-260-7253-9.
- 60 let Státního divadla v Ostravě. Ostrava: Státní divadlo v Ostravě, [1980]. 412 s.
- ADAM, Jan – ŠKVOR, Michal. První stoletá voda v Praze v novém tisíciletí aneb Muzikály pod vodou. *MusicalNet.cz* [online]. 12. 8. 2002 [cit. 2021-01-25]. Přístup z: <http://musicalnet.cz/component/content/article/39-archivni-data/167-povodne-2002-v-praze-a-jejich-nasledky>.
- BÁR, Pavel. *Herci a herectví v českém zábavněhudebním divadle*. Praha: Akademie múzických umění, KANT, 2020. 299 s. ISBN 978-80-7331-556-6, 978-80-7437-334-3.
- BÁR, Pavel. *Hudební divadlo Karlín: od varieté k muzikálu*. Praha: Nakladatelství Brána, 2016. 319 s. ISBN 978-80-7243-896-9.
- BÁR, Pavel. *Od operety k muzikálu: zábavněhudební divadlo v Československu po roce 1945*. Praha: KANT, 2013. 298 s. ISBN 978-80-7437-115-8.
- BÁR, Pavel – PROSTĚJOVSKÝ, Michael. Fenomén „český“ muzikál. *Disk*. Březen 2012. Č. 39, s. 120–131.
- Česká divadla: encyklopedie divadelních sborů. Praha: Divadelní ústav, 2000. 615 s. ISBN 80-7008-107-4.
- Databáze divadel* [online]. 2021 [cit. 2020-01-20]. Přístup z: <https://www.theatre-architecture.eu/cs/db.html>.
- Divadlo Broadway* [online]. 2019 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://www.divadlo-broadway.cz/>.
- Divadlo Hybernia* [online]. [Cit. 2021-02-27]. Přístup z: <http://www.hybernia.eu/>.
- Divadlo J. K. Tyla v Plzni* [online]. 2020 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://www.djkt.eu/>.
- Divadlo Kalich* [online]. 2019 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://www.divadlokalich.cz/>.
- Divadlo Lucie Bílé* [online]. 2021 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://www.divadloluciebile.cz/>.
- Divadlo na Karlštejně* [online]. [Cit. 2021-01-26]. Přístup z: <https://www.divadlokarlstejn.cz/>.
- Divadlo Píkl* [online]. 2015–2021 [cit. 2021-01-26] Přístup z: <http://www.divadlopikl.cz/index.php>.
- GOJA [online]. [Cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://www.goja.cz/>.
- HERMAN, Josef. Nejen karlínské problémy po čtyřiceti letech. *Scéna*. 12. 5. 1986. Roč. 11, č. 9, s. 7.
- HERMAN, Josef. Opereta: Operetní soubor NDM v letech 1999–2009. In: *Almanach Národního divadla moravskoslezského 1919–2009*. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2009.
- HLAVATÝ, Lukáš. *Vznik Hudební scény Městského divadla v Brně* [online]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér muzikálového herectví, 2020 [cit. 2021-01-09]. 70 s. Přístup z: https://is.jamu.cz/th/wiuen/Diplomova_prace_Lukas_Hlavaty.
- HOŠKOVÁ, Jana – SKÁLA, Gustav – GENZEROVÁ, Gabriela – SLAVICKÝ, Jaroslav. *Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství: Taneční konzervatoř hlavního města Prahy, 1945–2005*. Liberec: Knihy 555, 2005. 159 s. ISBN 80-86660-14-1.
- Hudební divadlo Karlín* [online]. 2017 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://www.hdk.cz/>.
- Informační systém o uplatnění absolventů na trhu práce* [online]. [Cit. 2021-01-30]. Přístup z: <https://www.infoabsolvent.cz/>.
- Jaš [ŠPULÁK, Jaroslav]. Lucie Bílá otevřela divadlo. *Právo*. 22. 9. 2020. Roč. 30, č. 222, s. 5.
- JOSKOVÁ, Michaela. *Tanečník v muzikálu*. Magisterská práce. Praha: Akademie múzických umění, Hudební a taneční fakulta, 2010.
- KOVÁŘ, Pavel. František Janeček. *Reflex* [online]. 11. 11. 2004 [cit. 2021-01-25]. Přístup z: <https://www.reflex.cz/clanek/causy/73871/frantisek-janecek.html>.
- MACHALICKÁ, Jana. Potíže se zlatým vejcem. *Disk*. Březen 2012. Č. 39, s. 132–137.
- Městské divadlo Brno* [online]. 2021 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://www.mdb.cz/>.
- Muzikály pro všechny* [online]. 2016 [cit. 2021-01-26]. Přístup z: <http://muzikalyprovsechny.cz/>.
- Národní divadlo moravskoslezské* [online]. 2010–2021 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://www.ndm.cz/cz/>.
- Národní informační a poradenské středisko pro kulturu* [online]. [Cit. 2021-03-02]. Přístup z: <https://www.nipos.cz/>.
- NÁVRATOVÁ, Jana. *Český tanec v datech: současný tanec* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018 [cit. 2021-02-02]. Přístup z: <https://www.idu.cz/tanec/cesky-tanec-v-datech-03-soucasny-tanec.pdf>.
- NOVOTNÁ, Michaela. *Choreograf Richard Hes a jeho legendární taneční skupina UNO* [online]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér taneční pedagogiky, 2013 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: https://is.jamu.cz/th/rnf8n/text_prace.pdf.
- Opereta 62: sborník statí a příspěvků ke konferenci o hudebně zábavném divadle v Praze 1962*. Praha: Divadelní ústav, 1962. 136 s.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...* Praha: Supraphon, 1967. 192 s.
- OUDA, Marek. *Rozdíly v provozu hudebních divadel v Brně na konci sedmdesátých let dvacátého století a dnes* [online]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér

- muzikálového herectví, 2014 [cit. 2021-01-09]. Přístup z: https://is.jamu.cz/th/o3zcu/Diplomova_prace_Marek_Ouda_-_finalni_verze.pdf.
- PATEROVÁ, Jana – KERBR, Jan – FRIDRICHOVSKÝ, Patrick – HERMAN, Josef – RESLOVÁ, Marie. Pražský divadelní mainstream a veřejné peníze. *Divadelní noviny*. 6. 9. 2016. Roč. 25, č. 14, s. 12–14.
- Pixa Pro* [online]. [Cit. 2021-02-27]. Přístup z: <http://www.pixapro.cz/>.
- PROKEŠ, Zdeněk. *Taneční složka muzikálu* [strojopis]. Diplomová práce. Praha: Konzervatoř, 1971.
- PROSTĚJOVSKÝ, Michael. *Muzikál expres*. Brno: Větrné mlýny, 2008. 487 s. ISBN 978-80-86907-49-9.
- RockOpera Praha* [online]. 2018 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://www.rockopera.cz/>.
- Rozhovor s Gabrielou Petrákovou vedený online 26. 2. 2021 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Helenou Brouskovou vedený online 9. 2. 2021 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Irinou Andreevou vedený online 2. 3. 2021 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Ivanou Hannichovou vedený 11. 2. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Jany Návratové.
- Rozhovor s Ivankou Kubicovou vedený v Ostravě 24. 11. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Jiřím Pokorným vedený v Praze 13. 2. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Juliem Hirschem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Kristinou Soukupovou vedený online 18. 2. 2021 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Leonou Qašou Kvasnicovou vedený 26. 5. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Jany Návratové.
- Rozhovor s Lukášem Viltem vedený online 5. 2. 2021 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Ondřejem Martišem vedený v Praze 22. 10. 2019 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Pavlem Bárem vedený online 23. 2. 2021 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Pavlem Klimendou vedený online 2. 3. 2021 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Pavlem Strouhalem vedený 7. 2. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Jany Návratové.
- Rozhovor s Pavlínou Červíčkovou vedený v Praze 29. 1. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- Rozhovor s Petrou Parvoničovou vedený 21. 10. 2020 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu Jany Návratové.
- Rozhovor s Veronikou Šlapanskou vedený online 10. 2. 2021 [audiozáznam]. Uloženo v soukromém archivu autora.
- SLADKÝ, Vítězslav. Muzikál a opereta v Divadle J. K. Tyla v letech 1965–2015. In: *DJKT – Divadlo J. K. Tyla v Plzni*. Plzeň: Divadlo J. K. Tyla, 2015. ISBN 978-80-260-8647-5. S. 152–189.
- SRBOVÁ, Petra. *Tanec v muzikálu* [online]. Bakalářská diplomová práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Katedra divadelních studií, 2015 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: https://is.muni.cz/th/n47ng/Bakalarska_prace_Petra_Srbova_Tanec_v_muzikalu.pdf.
- Studio DVA divadlo* [online]. 2021 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://www.studiodva.cz/>.
- ŠTEFANOVÁ, Veronika – BYČEK, Alexej. *Český tanec v datech: nový cirkus a nonverbální divadlo* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018 [cit. 2021-02-02]. Přístup z: <https://www.idu.cz/tanec/cesky-tanec-v-datech-04-novy-cirkus-a-nonverbalni-divadlo.pdf>.
- ŠVÁBOVÁ, Markéta. *Problém výuky zpěvu a herectví na Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego v Krakově a Janáčkově akademii múzických umění v Brně. (Průniky a rozdíly ve výuce dvou divadelních škol na základě osobních zkušeností)* [online]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér muzikálového herectví, 2011 [cit. 2021-02-27]. Přístup z: <https://docplayer.cz/46776296-Janackova-akademie-muzicky-umeni-v-brne-divadelni-fakulta-atelier-muzikaloveho-herectvi-osobnich-zkusenosti-diplomova-prace.html>.
- TICHÁNKOVÁ, Natálie. *Operetní/muzikálový soubor Národního divadla moravskoslezského v letech 2010–2013* [online]. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Ateliér muzikálového herectví, 2020 [cit. 2021-01-09]. 122 s. Přístup z: https://is.jamu.cz/th/lmuw2/TichankovaN_DP_2014.pdf.
- VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech: černé divadlo a podnikání v baletu* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2020 [cit. 2021-02-02]. Přístup z: <https://www.idu.cz/tanec/cesky-tanec-v-datech-05-cerne-divadlo-final-2020-12-01.pdf>.
- VAŠEK, Roman. *Český tanec v datech: taneční vzdělávání* [online]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017 [cit. 2021-01-30]. Přístup z: <https://prospero.divadlo.cz/e-publikace-ke-stazeni/cesky-tanec-v-datech-1-tanecni-vzdelavani/>.
- VAŠEK, Roman. Když se rodil Pražský komorní balet. In: *100 let Divadla Rokoko*. Praha: Městská

- divadla pražská, 2015. ISBN 978-80-260-8562-1. S. 101–120.
- VAŠUT, Vladimír. Balet v operetě. *Taneční listy*. 1976, roč. 14, č. 9, s. 4–6.
- VAŠUT, Vladimír. Suchá řeč čísel. *Taneční listy*. 1981, roč. 19, č. 5, s. 11–14.
- VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 5, s. 3–8.
- VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 6, s. 3–6.
- VAŠUT, Vladimír. Za vyšší úroveň našeho tanečního umění. *Taneční listy*. 1977, roč. 15, č. 7, s. 10–13.
- ZAHRADNÍK, Jakub. Zaklínadlo jménem muzikál. *Muzikus*. Červenec 2003. Roč. 13, č. 7, s. 6–18.
- ZÁMEČNÍKOVÁ, Zuzana. *Brněnská opereta po roce 1989* [online]. Bakalářská práce. Brno: Filosofická fakulta Masarykovy univerzity, Ústav hudební vědy, 2016 [cit. 2021-01-09]. Přístup z: https://is.muni.cz/th/n9635/BAKALARSKA_PRACE.pdf.

Tab. 1	Vývoj počtu tanečníků v baletních souborech zaměřených na hudebně-zábavní repertoár v letech 1976 až 2016	9
Tab. 2	Věkový průměr v baletních souborech zaměřených na hudebně-zábavní repertoár v letech 1976 a 1980	11
Tab. 3	Podíl tanečníků s odbornou kvalifikací (absolventi tanečních konzervatoří, na tanec zaměřených vysokoškolských kateder nebo obdobných zahraničních škol) v letech 1976 a 1980 (v %)	11
Tab. 4	Standardy v odměňování tanečníků, mimů, performerů a novocirkusových umělců pracujících jako OSVČ	46
Tab. 5	Obvyklá výše odměn tanečníků, mimů, performerů a novocirkusových umělců pracujících jako OSVČ	46
Tab. 6	Srovnání charakteristik provozování muzikálu divadly a produkčními společnostmi v Praze, Brně, Ostravě a Plzni před koronakrizí	49

Graf 1	Vývoj počtu premiér v letech 1999 až 2019 (všechna divadla bez ohledu na právní formu) dle statistiky NIPOS	24
Graf 2	Vývoj počtu inscenací na repertoáru v letech 1999 až 2019 (všechna divadla bez ohledu na právní formu) dle statistiky NIPOS	24
Graf 3	Vývoj počtu uskutečněných představení v letech 1999 až 2019 (všechna divadla bez ohledu na právní formu) dle statistiky NIPOS	24
Graf 4	Vývoj počtu diváků v letech 1994 až 2019 (pouze divadla zřizovaná ministerstvy, kraji nebo městy) dle statistiky NIPOS	25
Graf 5	Vývoj návštěvnosti v letech 1994 až 2019 (pouze divadla zřizovaná ministerstvy, kraji nebo městy) dle statistiky NIPOS (v %)	25
Graf 6	Vývoj počtu premiér operet a muzikálů v letech 1999 až 2019 dle statistiky NIPOS	26
Graf 7	Vývoj počtu inscenací operet a muzikálů na repertoáru v letech 1999 až 2019 dle statistiky NIPOS	26
Graf 8	Vývoj počtu uskutečněných představení operet a muzikálů v letech 1999 až 2019 dle statistiky NIPOS	27
Graf 9	Vývoj počtu diváků operet a muzikálů v letech 2004 až 2019 dle statistiky NIPOS	27

Summary

The paper maps the employment of dancers in Czech music theatre and musicals in particular. The introductory part briefly describes the situation before 1989, when a few ballet companies specialized in music theatre in Czechoslovakia: State Theatre Brno, Karlín Musical Theatre, Prague City Theatres, and Krušnohorské Theatre Teplice. Most dancers in the companies did not have any formal education; the others graduated from dance conservatories that prepared their students for the classical ballet repertoire. Musicals permeated Czechoslovak stages rather slowly in the 1960s as it was considered the “decadent imperialist art” before due to political bias. Czech performers, including dancers, had hard times adapting to the new type of music theatre and they took their established practice (and bad habits) from the operetta repertoire to musicals, which usually did not work. The communist regime was still in power in Czechoslovakia in the late 1980s but some kind of easing was in the air. It was the time when the dance company UNO was established, with the basic members being the graduates from the Prague Dance Conservatory in folk dance. The company led by Richard Hes merged their experience in folk dance and ballet with jazz dance, disco dance, acrobatic dance, modern gymnastics, and breakdance, which had just come to Czechoslovakia. The mixture of styles was perfect for musical performances, so UNO and its dancers formed the dance breeding ground for Czech musical productions in the 1990s.

After the fall of the communist regime in 1989, private theatre business, which is natural for musicals, was allowed after 40 years. Thus, the established theatres and private producers have staged musical performances since the 1990s. Whereas musical (or operetta and musical) companies in theatres operated by municipalities are equally distributed in main cultural centers in the Czech Republic, private musical productions have been the domain of the capital city of Prague.

The main network of musical companies established by municipalities includes the Brno City Theatre, National Moravian-Silesian Theatre Ostrava, J. K. Tyl Theatre Píseň, and Karlín Musical Theatre. The companies have experienced an extensive change in their dramaturgy after the year 2000 when the growing popularity of musicals has almost replaced operetta (the trend is illustrated on a few graphs in the paper). Some theatres (J. K. Tyl Theatre) moved operettas to the opera department.

The boom of private musical productions was ignited by two successful productions from the mid-1990s: *Jesus Christ Superstar* with an original set in the Spirála Theatre in 1994 with nearly 1,300 reruns, and the original Czech musical *Dracula* (1995), with more than one million viewers. The network of nearly ten theatres with musicals has

been established in Prague – Ta Fantastika (since 1993), Spirála Theatre (1994–2002), Pyramida Theatre – later GoJa Music Hall (since 1994), Millenium Theatre – later RockOpera Praha (since 1999), Kalich Theatre (since 1999), Broadway Theatre (since 2002), and Hybernia Theatre (since 2006). Private musical productions are often staged in the Congress Centre and Studio Dva. All the venues offered more than 6,000 seats altogether and the musical market in Prague was quickly satiated, which resulted in the economic bankruptcy of some productions and big compromises, leading to the questionable quality of the productions.

The musical production of established theatres and private productions has specific features. Karlín Music Theatre is rather exceptional with its model of operation because it works like other private musical theatres in Prague despite the fact it is established and funded by the Municipality of Prague. There are many practical differences between musicals staged in Prague and other cities (Brno, Ostrava, Píseň). In Prague, musicals are usually played in blocks, except for a series (i.e. the piece is staged without interruptions from the premiere to the closing night). The repertoire concept dominates the venues outside Prague when the musical productions alter with drama, opera, or ballet, but there has been a trend towards staging musicals in longer blocks. Whereas Prague is famous for staging original musicals (some theatres have their authors and teams), musical dramaturgy outside Prague is more varied. In Prague, some theatres stage “low-cost” productions, when the orchestra and/or the choir are replaced by a recording; live music is a must outside Prague. Prague is known for organizing castings for new productions, but they are usually only a formal feature and former associates are given priority. Productions in Prague prefer people who are popular in media – winners of TV singing competitions and popular actors. Castings have been made a rule only recently outside Prague when preparing a new production. The companies are constituted half from the theatre employees and half the external associates (however, internal employees prevail in the Brno City Theatre). Brno – and Pilsen rather recently – have provided opportunities for artists who graduated from musical acting at the only school in the Czech Republic when it is possible to study this discipline: the Janáček Academy of Arts in Brno. The quality of the well-being of the artistic employees differs as well. The artists in theatres outside Prague have a dance teacher and can participate in training, whereas musical productions in Prague do not offer this possibility.

A special feature of Czech original musicals is a copious generation of silent or dancing roles that are either symbolic and help with the development of the story or they

are alter egos of one of the main singing characters. This principle is usually applied in musicals staged by choreographer Libor Vaculík. Vaculík, Ján Ďurovčík, Radek Balaš ml. and Irina Andrejčeva rank among choreographers who have won their way as popular musical directors or co-authors. The paper pays special attention to the shift concerning the fact when the ballet dancers or parts of dance ensembles were used in musicals in established theaters, whereas they now work with a more compact musical company, i.e. dancers, who can act, sing, and dance. The theatres outside Prague have gone a long way as they engage artists who are prepared in a more complex way. Musical productions in Prague have companies that are still divided into dance and singing parts.

Working conditions of dancers in musical companies differ greatly in and outside Prague. Nearly all actors in musicals in Prague have contracts as external employees. They are paid for performances only and they do not receive any fee for the two-month rehearsal period. They usually sign contracts that are not beneficial for them and have nothing to rely on when the production company goes bankrupt. In 2019, the fee was only 50–80 EUR per performance for dancers in musicals in Prague. The

musical companies outside Prague pay their dancers a salary if they are employees, or a fee for performances and rehearsals if they are external employees. The fees are also higher outside Prague – in 2019, it was between 80 and 120 EUR per performance.

The final part of the paper summarizes specific features of Czech musical theatre and proposes solutions to a few problems, for instance:

- new university department specializing in complex musical acting to better satisfy the demand for good musical actors in Prague
- change in the concept of studies at dance conservatories that should take better care of education towards versatility, allowing better employment in musicals
- new professional or trade union that would take care of working and financial conditions for independent artists in the musicals and entertainment industry
- minimum fee per performance and for the rehearsal period
- new labor standards for contracts
- insisting on equal positions of dancers in musical companies.

Český tanec v datech

6/ TANEČNÍCI V MUZIKÁLECH

Roman Vašek

Editoři: Jana Návrátová, Roman Vašek

Recenzoval: Petr Christov

Konzultovali: Pavel Bár, Zdeněk Prokeš

Jazyková korektura: Jana Křížová

Grafická úprava a sazba: Jan Forejt

Vydal Institut umění – Divadelní ústav, Celetná 17, Praha 1, v roce 2021

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

ISBN 978-80-7008-449-6

ISSN 2570-8384

Číslo publikace IDU: 775

