

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Tereza Řezáčová

Libor Vaculík: Od baletu k tanečnímu muzikálu

Libor Vaculík: From Ballet to Dance Musical

Praha 2010

vedoucí práce: Prof. Jaroslav Etlík
odborný konzultant: Doc. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Ráda bych poděkovala všem, kteří mi pomáhali při vzniku této práce, zejména Doc. Mgr. Dorotě Gremlicové, Ph.D., která mi poskytla mnoho vzácných rad a podnětů k zamyšlení. Dále Michaelu Prostějovskému za pomoc v oblasti muzikálového divadla, Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za odborné postřehy a vedoucímu práce prof. Jaroslavu Etlíkovi za přínosná doporučení v oblasti literatury.

„Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“

V Praze dne 31. 5. 2010

.....

ANOTACE

Bakalářská práce pojednává především o původu „tanečního muzikálu“ jako specifické divadelní formy, kterou pojmenoval choreograf a režisér Libor Vaculík, aniž by jí v oblasti terminologie přikládal větší význam.

Cílem práce je objasnit význam Vaculíkova hudebně-tanečního termínu, jenž není výjimečný formou pojetí, v němž tanec tvoří hlavní osu vyprávění, nýbrž způsobem zpracování, které se více než tančenému muzikálu podobá zpívanému baletu.

Práce je členěna do tří částí – historické, výzkumné a analytické. V první z nich se zabývám vznikem a vývojem baletu a muzikálu jako základních žánrů, z nichž vychází Vaculíkovo označení pro tento hraniční útvar. Ve druhé části se věnuji problematice „tanečního muzikálu“ v rámci světového hudebního divadla, kde na vybraných příkladech dokládám možné cesty vývoje této nové formy. V posledním, analytickém úseku spojeném s Vaculíkovou tvorbou, se zaměřuji na rozbor dvou „tanečních muzikálů“ podle Freytagova modelu stavby dramatu.

Klíčová slova: Libor Vaculík, taneční muzikál, balet, revue, divadlo, choreograf, režisér

SYNOPSIS

In the first place this BA thesis deals with the origin of „a dance musical“ as a particular dramatic form which was named by a choreographer and a director Libor Vaculík, who does not attach this a bigger importance in the field of terminology.

This thesis tries to clear up meaning of Vaculík’s music–dance term which is not exceptional in the conception in which the dance creates the central line of a narration but in the way of composition which is more similar to „dance musical” than to sung ballet.

The work is divided into three parts – history, research and analysis. First part concentrates on the origin and the development of the ballet and the musical as a basic genres, from which originates Vaculík’s term for this border genre. The second part is dedicated to the problem of „dance musical” within the scope of a world music drama and it is shown there on selected examples the possible ways of a development of this new form. The last,

analytical part connected with Vaculík's production is directed to analysis of two „dance musicals” according to Freytag's model of drama structure.

Keywords: Libor Vaculík, dance musical, ballet, revue, theatre, choreograph, director

1	ÚVOD	7
2	KDO JE LIBOR VACULÍK?	9
3	PÁR SLOV K TANEČNÍMU MUZIKÁLU	11
4	VZNIK A VÝVOJ BALETU	13
4.1	Vývoj baletu na současné české scéně	15
5	CO JE MUZIKÁL?	18
6	JAK VZNIKL MUZIKÁL?	21
6.1	Revue v Osvobozeném divadle	23
7	OD BALETU K TANEČNÍMU MUZIKÁLU	26
7.1	Cesta baletu v rámci muzikálu	26
7.2	Taneční muzikál a jeho různé podoby	28
8	ZAHRANIČNÍ VS. ČESKÁ MUZIKÁLOVÁ PRODUKCE	32
9	CO JE VACULÍKŮV TANEČNÍ MUZIKÁL?	33
10	VACULÍKOVA TVORBA	35
10.1	Kratší baletní tituly	35
10.2	Celovečerní balety	36
11	ANALÝZY	38
11.1	Sněhurka a sedm závodníků (Snehulienka a sedem pretekářův aneb tanečný muzikál „pre malých aj veľkých“)	40
11.1.1	Úvod (expozice)	41
11.1.2	Stoupání děje (kolize)	41
11.1.3	Vrchol (krize)	42
11.1.4	Obrat (peripetie)	42
11.1.5	Katastrofa	43
11.2	Edith – vrabčák z předměstí	43
11.2.1	Prolog	44
11.2.2	Úvod (expozice)	45
11.2.3	Stoupání (kolize)	45
11.2.4	Vrchol (krize)	46
11.2.5	Obrat (peripetie)	46
11.2.6	Katastrofa	47
11.3	Lucrezia Borgia	47
11.4	Čachtická paní	48
11.5	Srovnání tří posledních „tanečních muzikálů“ (Edith–vrabčák z předměstí, Lucrezia Borgia, Čachtická paní) v inscenačním pojetí úvodu a závěru:	49
11.5.1	Prolog	49
11.5.2	Závěr	50
12	ZÁVĚR	52
13	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	53
13.1	Knihy	53
13.2	Články	54
13.3	Internetové zdroje	55
13.4	Seznam použitých pramenů	55
14	PŘÍLOHY	56
14.1	Celovečerní tituly	56
14.2	Kratší baletní tituly	61

1 ÚVOD

V bakalářské práci nazvané *Libor Vaculík: od baletu k tanečnímu muzikálu* se zaměřuji zejména na terminologické a historické vymezení pojmu „taneční muzikál“, kterým Libor Vaculík označil baletní inscenaci, v níž se mluví a zpívá. V dějinách hudebního a tanečního divadla se můžeme setkat s inscenacemi, které stojí na hranici obou žánrů, přičemž vykazují převahu pohybové složky. Muzikály s tancem jako hlavním vyjadřovacím prostředkem nejsou novinkou, nicméně oficiální název „taneční muzikál“ se u tohoto divadelního tvaru s Vaculíkem objevuje poprvé.

Na začátku práce nejprve stručně představuji osobnost Libora Vaculíka a dále postupuji od dějinné části zaměřené na taneční a hudební divadlo až k Vaculíkovu osobitému pojetí nového pomezího žánru, v němž zatím vznikly čtyři jeho inscenace. V části o vývoji baletu vycházím z historické literatury, ale především z *Teatrologického slovníku* zahrnujícího odborná hesla Romana Vaška a Doroty Gremlíkové, v nichž se vedle historiografického nazírání na vývoj tance a baletu střetává i specializovaný výklad daných termínů. V části o muzikálech se z teoretického hlediska opírám zejména o knihu *Muzikál na prahu tisíciletí* od Pavlína Hoggardové, která přináší nový teatrologický pohled na vývoj anglického a amerického muzikálu ve 20. století. Východiskem pro můj následující výzkum v oblasti tanečního muzikálu se stala publikace Iva Osolsoběho *Muzikál je, když...*, v níž představuje rozdělení tance na „doslovný“ a metaforický. Poslední část je věnována samotnému autorovi hraničního žánru, Liboru Vaculíkovi a jeho tvorbě včetně závěrečné analýzy dvou jeho hudebně-tanečních inscenací. O Vaculíkovi zatím nevznikla žádná monografie ani jiné souborné dílo, které by zachycovalo jeho tvůrčí činnost, a proto jsem v souvislosti s ním vycházela především z novinových článků, rozhovorů, osobních profilů, seznamů repertoáru a recenzí, na jejichž základě jsem sestavila vlastní analýzu jeho uměleckého působení. Při rozboru jeho „tanečních muzikálů“ jsem postupovala podle pyramidálního schématu Gustava Freytaga publikovaného v *Technice dramatu*. Zároveň jsem využila vlastních zkušeností získaných zhlédnutím daných titulů.

Obsah práce je rozčleněn na tři části, v nichž se zabývám objasněním termínu „taneční muzikál.“ V první kapitole stručně popisuji existenci této specifické hudebně–taneční formy, od které se odvíjí následná badatelská činnost. V historické části bakalářské práce se soustřeďuji na vznik a vývoj baletu a tance ve světě, načež se zaměřuji i na současnou taneční situaci v Čechách, k níž přispívá i sám Libor Vaculík. Další kapitola je věnována vývoji

muzikálu, který byt' jako velká divadelní forma vznikl z revue. Právě tento žánr nás opět odkazuje k českému prostředí, a to přímo k Osvobozenému divadlu, kde našel dobré podmínky pro svůj další rozvoj. Historickou část střídá úsek zabývající se cestou od baletu k tanečnímu muzikálu ve světě. Závěrečným srovnáním české a zahraniční muzikálové situace se dostávám k poslední části o Liboru Vaculíkovi. Shrnuji poznatky o specifickém žánru „tanečních muzikálů,“ představuji jeho tvorbu v oblasti kratších tanečních titulů a celovečerních inscenací včetně konečné analýzy dvou experimentálních hudebně-tanečních děl.

Výsledkem bakalářské práce by mělo být objasnění termínu „taneční muzikál“ v souvislosti s příklady světových hudebně-tanečních produkcí. Má-li tento divadelní tvar blíže k tanci nebo k muzikálu, a patří-li mu v teatrologicko-taneční oblasti vůbec nějaký význam, je předmětem zkoumání této práce.

2 KDO JE LIBOR VACULÍK?

Libor Vaculík se narodil 10. března 1957. Od útlého dětství se věnoval krasobruslení, které nakonec opustil kvůli zlomenému kotníku. Brzy však místo sportovního stadiónu začal navštěvovat baletní přípravku Národního divadla u profesorky Olgy Páskové. Poté se rozhodl pro taneční kariéru a v roce 1969 byl přijat na Taneční konzervatoř v Praze, kterou ukončil roku 1976 a záhy dostal možnost odjet na roční stáž do Sovětského svazu, tehdejšího Leningradu, kde měl jako jeden z nejlepších tanečníků potvrdit a dále rozvíjet své schopnosti. Na radu profesora Zdeňka Doležala však zůstal a přijal nabídku Borise Slováka do angažmá Slovenského národního divadla v Bratislavě, kde od roku 1977 působil celých sedmnáct let. Ještě během studia v Praze absolvoval stáž v Palucca Schule v Drážďanech (1974, 1976), o pár let později pak v Dance Academy de Marika Bezobrazova v Monte Carlu (1980). S úspěchem se účastnil domácích baletních soutěží, na kterých získal dvě stříbrné (1975, 1977) a jednu zlatou medaili (1979). Libor Vaculík reprezentoval Československo také v cizině, kde získal kontakty a díky bronzovým medailím vyhraným ve Varně (1978), Jacksonu (1979) a Osace (1980) se dočkal i nabídek na hostování v takových souborech jako San Antonio Ballet Company v USA, Ballet Théâtre de Nancy ve Francii, Stadttheater Bonn v Německu nebo Theatre Del Liceo ve Španělsku.

Již během sólové taneční dráhy v SND začal působit také jako choreograf s výrazným potenciálem potvrzeným úspěchem z roku 1985, kdy získal cenu na I. celostátní choreografické soutěži za svoji první větší kompozici *V jako Vivaldi*, kterou nastudoval s vlastním souborem Balet Bratislava (později Balet Torzo). Soubor se zaměřením na krátké moderní scénické tvary, který vedl v letech 1985 – 1990, stejně jako počáteční choreografická spolupráce s Borisem Slovákem podnítily rozhodnutí přihlásit se na VŠMU, kde mezi léty 1987 – 1991 vystudoval choreografii baletu. V témže roce, kdy dokončil školu, se rozhodl odejít z aktivního života baletního sólisty a plně se začít věnovat autorské činnosti. Po neshodách s vedením SND byl krátce na volné noze a poté byl angažován na Nové scéně, kde se podílel na pohybové složce muzikálů v režii Jozefa Bednáríka až do konce sezony roku 1995. Po předchozích hostováních se v roce 1994 pražskému Národnímu divadlu zavázal na celých pět let, během nichž získal pověst schopného, invenčního, ale také kontroverzního umělce. Ke spolupráci na titulech *Malý pan Friedemann a Psycho*, které uvedl ještě před nástupem na místo stálého choreografa ND, si přizval svého učitele vycházejícího z Wagnerovy koncepce syntetického divadla. Bednárík je zastáncem výpravných podívaných, které pojímá ve velkém stylu příznačném pro hudebně-dramatické žánry. S Vaculíkem

vytvořili dvojici, která se stala prototypem vysoce stylizovaného a antiiluzivního divadelního tvaru.

Libor Vaculík se jako režisér celovečerního baletu představil poprvé v roce 1990, kdy v SND uvedl svůj absolventský titul *Dáma s kaméliemi*, nicméně o rok dříve v Brně uvedl balet *Petruška*. Jako choreograf spolupracoval s mnoha významnými divadelními i filmovými režiséry, jakými byli např. Juraj Herz, Juraj Jakubisko, Josef Svoboda, Vlastimil Harapes nebo Petr Weigl, z nichž ho v následující autorské tvorbě nejvíce ovlivnil Boris Slovák a hlavně Jozef Bednárík, se kterým spolupráci v Národním divadle ukončil v roce 1999 operou *Carmen*. Naposledy se tato dvojice setkala při přípravách muzikálu *Angelika* od Michala Davida, který měl premiéru v roce 2007 v Divadle Broadway. Od roku 1998 už Vaculík převážně působil samostatně jako choreograf, režisér a libretista celovečerních inscenací, když se vrátil k intimnějšímu prostředí se souborem Pražského komorního baletu, jehož uměleckým šéfem jej v lednu toho roku Pavel Šmok učinil. Vaculík funkci opustil s koncem roku 2000, i když jako choreograf se souborem, který je od sezony 2003/2004 součástí Státní opery, ještě pracoval.

Počátek nového století pro Vaculíka znamenal konec stálého angažmá a hostování v divadlech nejen po celé České republice a Slovensku, ale také v zahraničí. Kromě celovečerních baletních inscenací se věnuje pohybovým složkám do oper, operet, muzikálů a v neposlední řadě i do činoher. Všechny zkušenosti promítá do své tvorby, která se v posledních letech skládá hlavně z původních titulů. V současné době je spojován především s muzikálovou produkcí. Vedle divadelních aktivit také učil v Bratislavě na Hudební a taneční škole v roce 1988 – 1989 a v letech 1995 – 1997 přednášel choreografii na bratislavské Vysoké škole múzických umění.

3 PÁR SLOV K TANEČNÍMU MUZIKÁLU...

Tento pojem se v českém ani světovém divadelním názvosloví neuvádí, tudíž jako označení specifického uměleckého žánru neexistuje. Ve Vaculíkově případě jde o nepromyšlený, nicméně marketingově dobře mířený tah k získání divácké přízně. Své „taneční muzikály“ nijak nedefinuje ani se k jejich vymezení konkrétněji nevyjadřuje, z čehož můžeme vyvodit jeho nedbalý přístup k žánrovému pojmenování. Nové označení hudebně-tanečního tvaru nevzniklo záměrně z hlubokého autorského přesvědčení, ale z komerčních důvodů vyhovujících vkusu široké divadelní veřejnosti. Z názvu vyplývá, že se jedná o muzikál, v němž hlavní roli představuje taneční projev určující linii příběhu. Otázkou je, zda se ve Vaculíkově případě opravdu jedná o muzikál nebo spíše o zpívaný balet. V jeho režijně-choreografickém pojetí se odráží dlouhodobá spolupráce s předním muzikálovým režisérem Jozefem Bednáríkem, který jej ovlivnil zejména svým smyslem pro výpravnost a narativní obsažnost celku. V titulech se především tančí a zpívá, ale na rozdíl od komplexně zaměřených muzikálových interpretů a tzv. company, zde vystupují převážně členové baletního souboru, kteří se projevují pouze pohybovými a hereckými schopnostmi, načež pěvecký element do příběhu vnáší jen ústřední postavy. Označení „taneční muzikál“ v souvislosti s Vaculíkovou tvorbou je tedy potřeba brát s rezervou, neboť jde spíše o baletní inscenace s přítomností pěvecké složky, silného příběhu a líbivých efektů, které žánr přibližují do sféry zábavného hudebního divadla.

Na druhou stranu je třeba podotknout, že doba klasického muzikálu, tedy takového, jehož linii nastolili ve čtyřicátých letech minulého století Richard Rodgers a Oscar Hammerstein II., skončila s příchodem nové hudební vlny v šedesátých letech. „Vytvořili zralou bytostnou muzikálovou tradici s americkými kořeny a stali se pro další tvůrce mistry klasické spolupráce, jejímž výsledkem je perfektně zvládnuté řemeslo s ambicemi na ohlas u široké populace diváků. Zlatá epocha integrovaného amerického muzikálu trvala pouze dvě dekády.“¹ V této započaté cestě pokračoval i Leonard Bernstein spolu s Jeromem Robbinsem, kteří vrcholu klasického muzikálu dosáhli v podobě *West Side Story*, kde se střetává současný příběh integrující děj s texty a hudbou blízkou americké mentalitě. Dnešní podoba zábavného hudebního divadla je určována především stylem Andrewa Lloyda Webbera, který sice vychází ze stejného principu jako americký muzikál, tedy ze spojení obchodu a umění, nicméně ve většině svých děl následujících po rockovém období upustil od sociálně-kritického pohledu a zaměřil se na tematicky i žánrově jiné formy. Muzikál je hudebně-

¹ HOGGARDOVÁ, Pavlína. *Muzikál na prahu tisíciletí : Mezi komercí a elitou – možnosti reformy muzikálového divadla v době (post-) moderní*. 1. vyd. Brno: Retypo, 2000, s. 12.

divadelní útvar, který se stále vyvíjí, mění a hledá nové směry svého vyjádření. Vedle Lloyda Webbera se na Broadwayské scéně objevují i tzv. koncepční (nedějové) muzikály, z jejichž linie vychází i *A Chorus Line* Michaela Bennetta, který má svým pojetím k „tanečním muzikálům“ Libora Vaculíka nejbliže. Přesto, že v něm vystupují profesionální muzikáloví herci, náročnost tanečních výstupů vyžadovala v případě pěveckých pasáží využití playbacku. Vaculíkova tvorba tedy stojí na hranici mezi tanečním a hudebním divadlem, čímž nevědomky vytváří zcela novou, ojedinělou a těžko pojmenovatelnou formu.

Taneční muzikál však můžeme použít i v souvislosti s označením hudebně-divadelního žánru, v němž výrazně převládá taneční složka. Takovou formulaci používá i Pavlína Hoggardová při charakteristice muzikálu *Cats*, když odkazuje na skutečnost, že „i při vzniku tohoto tanečního muzikálu byl skladatel hlavní figurou.“² V následujícím textu se zaměřuji na toto slovní spojení, které bez použití uvozovek používám ve stejném smyslu jako výše zmíněná autorka.

² HOGGARDOVÁ, Pavlína. *Muzikál na prahu tisíciletí*, s. 62.

4 VZNIK A VÝVOJ BALETU

Balet dnes slouží především jako označení divadelního žánru, kde pohybová složka spolu s hudbou vytváří celistvé dílo. Stejně jako muzikál nemá žádnou funkční definici, která by konkretizovala jeho význam. „Některé definice baletu trpí omezujícími tendencemi, kdy je za hlavní považována určitá pohybová technika nebo jistá historická forma.“³ Balet je scénický tanec určený pro divadlo, z čehož vyplývá i jeho syžetová, tedy dramatická forma, která v rámci narativity využívá konkrétních pantomimických pohybů a gest, jejichž smysl dotváří výprava. Naproti divadelnímu tanci, který staví na ději, přičemž oslovuje širokou diváckou veřejnost, existuje i tanec nesyžetový, tzv. čistý tanec vycházející z pohybu jako takového. Vrchol v této ryzí podobě představuje absolutní tanec, jehož vznikem a vývojem se na počátku minulého století zabýval Rudolf Laban se svými spolupracovníky a studenty. „V evropské teorii získal čistý tanec přitažlivost až na přelomu 19. a 20. století. Do té doby byl považován za méně hodnotný a ideálem byl dramatický tanec...“⁴ Obě formy tance, syžetová (dramatická) i nesyžetová (čistá), se však většinou navzájem prolínaly a prolínají se dosud.

Slovo balet pochází z italského slovesa „ballare“ – tančit a jeho kořeny spadají do období renesance, kdy se začal formovat jako tvar integrující pohyb, hudbu a mluvené slovo. Jako je Itálie spojena s operou, Francii patří výhradní místo v utváření baletu, a to i přesto, že prvním iniciátorem v této oblasti byl Ital z družiny Kateřiny Medicejské. Baldassare da Belgiojoso přejmenovaný na Balthazara de Beaujoyeulx podnítil vznik dvorského baletu, za jehož počátek je považován titul uvedený v Paříži roku 1581 a nazvaný na počest královny *Ballet Comique de la Reine*. Dvorský balet vycházel z dobových společenských tanců a abstraktních tanečních obrazů, jehož děj osvětlovala recitace nebo zpěv. Jeho funkce byla estetická a sloužila především k pobavení publika i samotných zúčastněných, kteří tak zároveň dokazovali svoji psychickou a fyzickou zdatnost. Francie Ludvíka XIV. sehrála ve vývoji baletu zásadní roli, neboť Královská akademie tance (1661) kromě vysoké profesionalizace tanečníků podpořila vznik první taneční notace, která strukturalizovala, graficky znázornila a pojmenovala nově uznané kroky a figury. S počátkem 18. století čistý tanec dosáhl své technické dokonalosti a stal se důležitým doplňkem všech královských zábav. „Byl součástí představení různě nazývaných: baletů, baletních pantomim, francouzských opéra-balletů, opéra comique a tragédie lyrique. Byl přítomen jak ve velkých

³ Heslo balet, in: *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004, s. 29.

⁴ Heslo tanec, in: *Základní pojmy divadla*, s. 266.

vážných italských operách, tak i v produkciích commedie dell'arte.“⁵ Brzy se však objevily snahy o vytvoření nového samostatného a významotvorného útvaru, které vyvrcholily ve druhé polovině 18. století v podobě dějových baletů. Za největší reformátory v této oblasti jsou považováni Ital Gasparo Angiolini a Francouz Jean Georges Noverre, jehož *Listy o tanci a baletech*⁶ jsou i v dnešní době velkou inspirací pro mnohé choreografy. „Reprezentantem italské školy byl Gasparo Angiolini, jemuž historie vděčí za první balet d'action, Le Festin de Pierre – Kamenná hostina neboli Don Juan s hudbou [Christopha Willibalda] Glucka.“⁷ Dějové balety se vyznačovaly zejména ucelenou dramatickou stavbou, které se vše podřizovalo, scénické uspořádání a výpravné efekty plně odpovídaly narativnímu obsahu. Choreografové se také více zaměřovali na psychologizaci postav a realističtější pojetí, jímž se chtěli přiblížit činohernímu stylu. Proti klasicistním pravidlům a osvícenskému racionalismu se postavil romantismus a jeho důraz na cit. „Romantismus v baletu zahrnuje epochu, v níž balet dostal nový obsah i novou formu, nové zákony a novou estetiku.“⁸ V romantických baletech se protíná dramatická forma reprezentovaná charakterními nebo národními tanci spolu s nesyžetovou linií, která dává prostor čistému tanci, jenž rozvinul zejména špičkovou techniku spojenou s oblíbenými postavami pohádkových éterických bytostí. V postromantickém období docházelo k výpravným tanečním produkcím, které si zakládaly spíše na množství efektů. Pro Čechy však 2. polovina 19. století znamenala otevření Národního divadla a tudíž zlom ve vnímání baletu jako soběstačného žánru, neboť do té doby byl „považován za nesamostatné umění, které má sloužit jako vložka do oper.“⁹ Významu balet opět nabyt až s příchodem ruského impresária Sergeje Pavloviče Ďagileva, díky němuž se stal svébytným útvarem vycházejícím ze syntézy ostatních druhů umění. Přelom 19. a 20. století rozšířil ideu nedramatického tance po celém světě, kde se stal základním kamenem pro vývoj moderní pohybové tvorby.

Nová experimentální díla poskytla široký rozptyl nazírání tanečního umění, které se odloučilo od svých mimetických kořenů a soustředilo se pouze na vlastní tělo a jeho schopnosti. Tyto tendence se rozšířily zejména ve Spojených státech amerických, odkud je do Evropy přivezla právě Isadora Duncan. Průkopnice nové formy tanečního umění reagovala

⁵ KAZÁROVÁ, Helena. Baroko plné tance. *Taneční listy*, 1999, roč. 36, č. 5, s. 14.

⁶ *Lettres sur la danse et sur les ballets* byly poprvé vydány v roce 1760, následovaly reedice v roce 1767 a 1783. Alexandr I. v letech 1803 – 1804 vydává Noverrovy spisy pod názvem *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. V roce 1807 v Paříži vyšlo dvoudílné vydání pod názvem *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*. O tři roky později Jean Georges Noverre zemřel. První český překlad, o který se postaral Jan Rey, vyšel v roce 1945 a vydalo jej Družstvo Dílo přátel umění a knihy.

⁷ BRODSKÁ, Božena/ VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004, s. 9.

⁸ BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 8.

⁹ Heslo balet, in: *Základní pojmy divadla*, s. 30.

zejména na strojenost a normativnost klasického baletu, proti kterému postavila přirozený pohyb jako výraz neomezené mysli, souznění s přírodou a volnosti, kterou podpořila oděním do řecké tuniky, rozpuštěnými vlasy a tancem naboso. Její styl v Evropě našel dobré podmínky pro další vývoj, který představoval odklon od klasického baletu a posun k novým formám. V této linii inspirované antickými ideály pokračoval Rudolf Laban spolu s Mary Wigman, s níž dosáhl vrcholné podoby čistého tance. Laban tanec oprostil od veškerých divadelních složek a soustředil se pouze na jeho vztah k prázdnému prostoru. V opozici k tomuto pojetí stojí návrat k dramatickosti tance ovlivněné výtvarným uměním počátku 20. století. Hlavním představitelem těchto divadelně-tanečních produkcí uváděných v umělecké škole Bauhaus, se stal choreograf a scénograf Oskar Schlemmer. Nové postmodernistické tendence nesyžetového tance přichází po 2. světové válce ze Spojených států amerických s Merceem Cunninghamem, jenž přišel s teorií tance, který „může čerpat z jakéhokoli pohybu, komponován může být jakýmkoli postupem a může být použita kterákoli část těla, hudby či výpravy, přičemž svícení a tanec mají vlastní identitu.“¹⁰ Porušil všechny normy a pravidla, která do té doby tanec formovala, čímž mu nabídl neomezené možnosti a zároveň otevřel cestu současnému tanečnímu umění.

Contemporary dance či-li současný tanec je styl, který čerpá ze všech existujících tanečních technik, které si přizpůsobuje a formuje ve vlastním procesu. Není omezen žádnou specifickou metodou, vychází z improvizovaných pohybových dovedností, jejichž uspořádání tvaruje nálada a atmosféra, během níž vznikají. V současných tanečních performancích se stále více uplatňuje osobitý styl reagující na události a situace kolem nás. „Kritéria estetická či kritéria pro fikci přestala být relevantní; nešlo již o hodnocení fikce a umělecké produkce, ale o nahlížení na tyto kulturní dokumenty – ať již byly spektakulární či nikoliv – prostřednictvím etnologie a antropologie.“¹¹

4.1 Vývoj baletu na současné české scéně

Dnešní českou baletní scénu nepochybně nejvíce z domácích autorů a choreografů ovlivnil Pavel Šmok, který spolu s Lubošem Ogounem a Vladimírem Vašutem založili v roce 1964 Balet Praha, přejmenovaný v roce 1975 na Pražský komorní balet známý po celém světě. „Vedle nového způsobu vyjadřování se soubor profiloval do značné míry jako autorský. Ona ‚českost‘ vycházela jak z výběru kvalitních domácích hudebních předloh, tak i

¹⁰ Heslo tanec, in: *Základní pojmy divadla*, s. 267.

¹¹ PAVIS, Patrice. Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies? *Divadelní revue*, 2010, roč. 21, č. 1, s. 7.

ze specifického tanečního jazyka, z něžž byla cítit jakási slovanská měkkost – domovina.¹² Šmokovy kratší choreografie se vyznačují jasným rukopisem zahrnujícím hravost, inteligenci, autorský nadhled, ale zároveň sepětí s českým národem, jeho mentalitou a folklórem. Jeho tvorba zahrnuje kompozice s minimem děje a výraznou hudební složkou podporující čistý tanec s bohatými abstraktními pohybovými komponenty (*Listy důvěrné*, 1968) nebo balety s výraznější dějovou linkou (*Svatba*, 2000). Tento divadelně-taneční styl ovlivnil i Libora Vaculíka, který ve Šmokově baletním souboru nejprve působil jako tanečník a nakonec se k němu vrátil i jako choreograf. Spolu s ním také uvedl v roce 1997 v Plzni komponovaný balet *Večer plný lásky* skládající se ze tří Vaculíkových (*Oči plné slz*, *Et cetera*, *Stmíváníčko*) a jedné Šmokovy (*Musica slovacca*) krátké choreografie. „Vše se odehrává na otevřené prázdné scéně a ve zcela jednoduchých kostýmech. Hlavní slovo zde hraje osvětlení a to je velmi působivé.“¹³ Tvorbou a inscenační praxí Libora Vaculíka se však budeme zabývat až později.

Posledním tanečníkem a choreografem uzavírajícím trojici významných tanečních tvůrců, jejichž styly se vzájemně ovlivňovaly a prolínaly, je Petr Zuska. Ten stejně jako Vaculík na počátku své taneční dráhy působil v Pražském komorním baletu, kam se později vrátil také jako hostující choreograf. V roce 1992 získal angažmá v Národním divadle v Praze jako sólista a o deset let později byl jmenován uměleckým šéfem baletu. Zuska se jako tanečník a choreograf prosadil i v cizině, zejména v Německu, ale i v kanadském Montrealu. V únoru 2005 na své domovské scéně uvedl komponované představení o vývoji tance a baletu pod názvem *Baletománie*, kde choreografoval tři kusy – *Á la Forsythe*, *V mlhách* a *Mariin sen*. Kromě taneční účasti se s Václavem Janečkem také podílel na libretu a režii. V květnu Petr Zuska spolu s režisérem Danielem Wiesnerem a skladatelem Zbyňkem Matějů nastudoval původní celovečerní taneční drama *Ibbur aneb Pražské mystérium*. V příběhu odehrávajícím se na hranici mezi snem a skutečností využili současného choreografického slovníku a specifických režijních a scénických prostředků. Zuska se ve své práci soustředí především na experimentální tvorbu vycházející z postmodernistických tendencí. Dalším příkladem využívajícím netradičních inscenačních postupů může být jeho choreografie *A Little Extreme*¹⁴ (2006) vycházející ze současného hudebního a tanečního stylu hip hop a rap. Jeho zatím poslední celovečerní inscenace na níž se podílel jako režisér-choreograf je uchopena jako průřez života a hudební tvorbou tří světových básníků - Jacquesa Brela,

¹² VAŠEK, Roman. Balet Praha bojuje o přežití. *Divadelní noviny*, 2001, roč. 10, č. 3, s. 10.

¹³ ŠMÍD, Miroslav. Čtyři balety o lásce. *Plzeňský deník*, 1997.

¹⁴ Choreografie *A Little Extreme* (Petr Zuska), *Last Touch* (Jiří Kylián), *A Little Touch Of The Last Extreme* (Petr Zuska) byly zařazeny do baletního triptychu *Extrem* uvedeným v Národním divadle poprvé 17. 6. 2009.

Vladimira Vysockého a Karla Kryla. Premiéra se uskutečnila v roce 2007 pod názvem *Brel – Vysockij – Kryl / Sólo pro tři.*

5 CO JE MUZIKÁL?

Následující kapitola pokračuje v morfologickém a historickém rozboru objasňujícím kořeny divadelních žánrů, jimiž se Libor Vaculík inspiroval při pojmenování nového hudebně-tanečního útvaru nazvaného „taneční muzikál.“

Muzikál je druh syntetického divadla, ve kterém se většinou mluví, zpívá a tančí, načež jsou jednotlivé složky pevně ukotveny v ději a tvoří jednotnou osu příběhu, který čerpá ze skutečnosti a je formován aktuálním libretistickým a hudebním pojetím. Samotné inscenační provedení je pak náročné nejen pro tvůrčí tým dohlížející nad kompaktností celku, ale též pro orchestr pracující s novým typem partitury zachycující různé hudební žánry, a zejména pro interprety, kteří musí být všestranně nadaní. Přes všechny jmenované znaky pro muzikál neexistuje přesná definice, i když se mu po teoretické stránce věnoval zejména Leonard Bernstein, skladatel klasické *West Side Story*, která se stala prototypem jeho integrační teorie.

Integrace je vůbec základním stavebním kamenem pro vznik dobrého muzikálu, neboť drží pohromadě děj sjednocující hudbu, zpěv, tanec, a mluvený projev v jediný celek, jenž je umocňován perfektně zvládnutými výkony účinkujících. Sloučení činoherních, baletních, operních a dalších varietních prvků se stalo prvním impulsem k oddělení hudební komedie od operety. „Opereta není forma tak integrovaná, jak se to na první pohled zdá; skutečně vysoká integrovanost, ucelenost formy je vlastní jen několika málo opravdu klasickým dílům, u většiny operet máme co dělat spíše jen s integrovaností zdánlivou a falešnou, s pseudointegrovaností.“¹⁵ Stejně jako má muzikál kořeny ve Spojených státech amerických, opereta je bytostně spjata s Evropou a jejím předchozím vývojem formovaným komickými operami a lidovými fraškami, které předurčily její tematickou šablonovitost, dějovou prostoduchost a zálibu v exotických krajinách. Právě „maximální závislost amerického hudebního divadla na Evropě zřetelně ovlivní další vývoj směřující k postupujícímu osvobození Ameriky z evropské divadelní poroby ... tak dochází ke vzniku americké, newyorské operety.“¹⁶ Ta však přes veškerou snahu zůstává stále v evropském stylu, proti kterému se zásadně postaví až nová generace mladých autorů narozených v Americe, která formuje nové hudební vnímání. Vytváří se tak zázemí pro, tentokrát opravdu národní, divadelní tvar označený jako muzikál. Před finálním zkrácením do tvaru „musical“ se díla dělila podle žánrů na hudební komedie, dramata nebo např. pohádky.

¹⁵ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...* 1. vyd. Praha : Supraphon, 1967, s. 22.

¹⁶ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...*, s. 11.

Jak už bylo řečeno, důležitým faktorem pro zrod muzikálu jako syntetického druhu hudebního divadla se stala rovnoměrná integrace jednotlivých složek vyplývajících z děje a neumožňujících scénickou roztržnost jako v případě revuálních podívaných. Od zábavných estrádních vystoupení se liší také vztahem ke skutečnosti, ze které vychází a čerpá podněty. Tento problém pojmenoval a podstatně rozšířil právě Leonard Bernstein, který svou teorii obohatil o tzv. „mateřštinu,“ která se v tomto případě nevztahuje jen na domácí jazyk, ale na celkový charakter hudební hry vyplývající z důvěrné známosti prostředí. Muzikálu, který se postupně modifikoval na pozadí oddychových žánrů, vnukl naléhavější a aktuálnější ráz spolu s realističtějšími náměty odehrávajícími se v americkém, domácím prostředí. „Mateřštinou“ chápeme orientaci na národní identitu odrážející se v životních zkušenostech a postojích, způsobu myšlení a dalších tématech, která jsou domácímu publiku blízká, a proto se s nimi díky jejich znalosti dokáže lépe ztotožnit. Důraz je kladen především na zpodobnění místního koloritu a důvěrné známosti prostředí, ze které příběh vyrůstá, čímž se stává ryze vlasteneckým. V případě zmiňované *West Side Story* čerpající snad z nejlepší možné dramatické předlohy, a to přímo ze Shakespearovy tragédie Romeo a Julie, autor námětu, režisér a choreograf Jerome Robbins, zasadil příběh do západní části New Yorku mezi dva zneprátelené gangy. O linii příběhu a dialogické pasáže se postaral Arthur Laurents a Stephen Sondheim vytvořil příslušné zpěvní texty odpovídající mentalitě a způsobu života americké dospívající mládeže potulující se na ulicích. Stejným způsobem si vedl i skladatel Leonard Bernstein, který v partituře využil hlavně jazzových prvků v kombinaci s výraznou taneční hudbou a líbivými operními nápěvy. Nicméně právě takto „mateřsky“ uchopené inscenace se v Evropě zpočátku setkávaly s nepochopením a neúspěchem, který se však s postupným podléháním západnímu stylu a přebíráním návyků masové kultury naprosto eliminoval.

Odpověď na úvodní otázku „Co je muzikál?“ není a nemůže být jednoznačná, neboť se tento hudebně-divadelní útvar nachází v neustálém vývojovém stádiu, hledá nové cesty vyjádření, a proto chybí přesná a oficiálně uznaná definice. Každý autor knihy o zábavném hudebním divadle poskytuje čtenářům vlastní verzi možného vymezení, které opírá o pravdivá tvrzení určující charakter muzikálu. Nikdo ale ve svých teoriích nedokáže v několika větách přesně a výstižně shrnout hlavní podstatu muzikálu, i když nejbližší je svým tvrzením Ivo Osolobě, který vychází z Bernsteinovy teorie o integraci. Ve své knize *Muzikál je, když...* nepřichází s vlastní definicí, spíše shrnuje své poznatky a označuje muzikál za divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Tím charakterizuje klasické hudební inscenace vycházející z plnohodnotné integrace všech tří složek, z čehož vyplývá následující komplikace. S dobou se proměňuje i styl a přichází na řadu rockové muzikály, které upřednostňují zejména zpěv na

úkor ostatních činitelů, které tak ztrácejí svůj význam. Jiný názor zastává Michael Prostějovský, jenž následujícím shrnutím bagatelizuje výše zmíněné. „To, co je uváděno na Broadwayi, se zkrátka jednoduše definuje jako muzikál. Složitější je definovat co je a není muzikál, pokud dílo vzniklo jinde.“¹⁷ Jedním z hlavních důvodů, proč nevznikla jediná základní definice, je fakt, že se populární hudební žánr stále vyvíjel, tudíž se vymykal jednotnému zaškatulkování. V současné době, tedy ve 21. století, muzikál prožívá krizi a tvůrci hledají nové cesty, kterými by se mohly vydat. Je tedy příhodná doba pro vytvoření konkrétní platformy nebo už je příliš pozdě definovat tak široce rozvětvený útvar?

¹⁷ PROSTĚJOVSKÝ, Michael. *Muzikál expres: Malý průvodce velkým muzikálem*. 1. vyd. Brno : Větrné mlýny, 2008, s. 21.

6 JAK VZNIKL MUZIKÁL?

Muzikál vznikl ve Spojených státech amerických v divadelní čtvrti na Broadwayi nacházející se v newyorském Manhattanu. Vznik tohoto divadelního centra (Theatre District) spadá až do 19. století a tvoří jej bloky domů mezi 6. až 8. Avenue a 41. až 53. Street v bezprostřední blízkosti Time Square.

Tento termín představující nový druh hudebního divadla se na našem území začal oficiálně používat až v polovině dvacátého století. Do té doby se o těchto počinech mluvilo jako o hudebních komediích, dramatech a v případě přenosu na stříbrné plátno se jednalo o hudební filmy. Počátky tohoto kulturního fenoménu jsou spojeny s revuálními a varietními formami, i když jeho nepřímé prapůvodce lze najít už ve starověku, v antické tragédii v podobě chóru, později u římských mimů, kteří následně v Evropě založili tradici všestranných středověkých trubadúrů. V 17. století se umělecká syntéza mluveného, zpívaného a tanečního projevu značně zprofesionalizovala a ze středověkých kejklířů a komediantů se vyprofilovaly soubory inspirované commedii dell'arte. Italské improvizované útvary se svými typizovanými postavami zásadně ovlivnily následující divadelní vývoj jak v lidové tvorbě, tak na šlechtických dvorech v podobě krátkých hudebně-tanečních interludií nebo v komických baletech a operách.

Prvotní podobu amerického hudebního divadla na začátku dvacátého století jednoznačně formoval evropský styl. Ve velkých divadlech se uváděly vážné opery kladoucí na posluchačskou obec poněkud vyšší nároky, nebo mnohem populárnější operety s jednoduchými zápletkami okořeněnými atraktivními exotickými náměty. Záhy se na jevištích začaly prosazovat zábavné hudební inscenace od domácích autorů, kteří se až na výjimky, jakou byl např. George Michael Cohan, drželi zaběhnutého evropského předobrazu. Dvacátá léta ovládla revue, která se stala přímým předchůdcem muzikálového divadla. S jejími zákonitostmi se při své návštěvě Francie seznámil divadelní podnikatel Florenz Ziegfeld. Nechal se inspirovat pařížskými Follies Bergère, na jejichž základě, vznikla americká obdoba nazvaná Ziegfeld Follies (1907-1931). Jednalo se o výpravné a velmi nákladné podívané plné hudebních a tanečních čísel, ve kterých účinkovalo mnoho významných pěveckých, hereckých a komediálních talentů spolu s tzv. „girls,“ jež se pro Ziegfeld Follies staly nezbytnou estetickou vložkou. „Každá nová Ziegfeldova produkce překonávala tehdy nádherou všechny předešlé.“¹⁸ Revuální představení si získala popularitu

¹⁸ SCHMIDT-JOOS, Siegfried. *Muzikál*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1968, s. 49.

nejen díky rozmanitosti jednotlivých hudebně-tanečních čísel a zábavných skečů, ale v neposlední řadě také kvůli společenské angažovanosti a vlasteneckému pojetí, které se s postupným rozšiřováním kýchovitosti a upřednostňováním výpravných efektů pomalu vytrácelo. I když „revue“ je francouzský termín, který můžeme chápat jako „přehled“ jednotlivých čísel vystupujících a všestranně nadaných umělců, ve Spojených státech našla dobré podmínky pro svou novou realizaci se zaměřením na zdomácnělé hudební žánry. Přesto, že se revue stejně jako jiné estrádně-varietní programy v podobě burlesky, vaudevillu, lokální frašky nebo populární minstrel show řadí k malým formám, v americkém divadle se vlivem silného obchodního zázemí všechny žánry postupně stmelily, smíchaly a proměnily vlastní charakter. Spojením s velkými a nákladnými produkcemi jako byla zejména extravaganza, ale částečně i opereta, vznikl základ pro hudební komedii, která začala prvky objevující se ve výše zmíněných žánrech plně integrovat a včleňovat do děje.

Revue největší rozmach prožívala ve dvacátých letech, v době avantgardy, která v rámci moderního smýšlení a hledání nového uměleckého výrazu ničila zaběhnuté konvence a proti tzv. čistotě žánru nastolila syntézu divadelních složek. Stručně můžeme tento žánr charakterizovat jako všeobecně zaměřenou podívanou, jejíž význam v prostředí velké newyorské konkurence přerostl v ryze komerční záležitost, která „chce bavit, oslňovat, dráždit, a je v tom bezelstná a přímočará.“¹⁹ Jinými slovy, nepředstírá náročné umění, naopak hlavním úsilím bylo ohromit publikum bombastickou výpravou a krásou účinkujících dívek, čímž se podstata revue smrškovávala na prvoplánový estetický účín. Přesto do svého programu zahrnovala nejaktuálnější domácí hudebně-taneční žánry včetně ragtimu a rodícího se jazzu, který nejvíce ovlivnil následný vývoj typický pro americký svět hudby. Jednotlivá čísla spojovalo jakési jednotné téma, i když scény na sebe navazovaly bez jakékoli vnitřní logiky. Každý interpret vystupoval sám za sebe, vše se dělo za účelem zábavy. „Musical z revue mnoho vytěžil, naučil se dívat se na libreto podobně jako varieté a dostat ‚pod jednu střechu‘ mnoho naprosto odlišných věcí.“²⁰

Revue se řadí k malým divadelním formám, kde vystupovali mladí, nadějní a talentovaní umělci. Sloužila jako přehlídka uměleckých dovedností vycházejících z jednotlivých hudebních, tanečních a mluvených motivů. Úspěch tohoto varietního žánru nabízejícího pestrý program se dříve nebo později musel podrobit komerčnímu průmyslu, který zformoval jeho pompéznější podobu. Revuálním pásmům chyběl především opravdový příběh s propracovaným libretem a s vyšší úrovní hudebního provedení, které nabízeli řemeslně zdatní operetní skladatelé. Konec revue přišel ve třicátých letech spolu se zvukovým

¹⁹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...*, s. 23.

²⁰ BERNSTEIN, Leonard. Americký musical. *Kulturní tvorba*, 1967, roč. 5, č. 5, s. 9.

filmem, který zároveň zvýšil divácké nároky. Divadelní tvůrci krizi využili k novému pohledu na skomírající uměleckou produkci a uvědomili si, že pokud chtějí publikum získat zpátky, musí „jejich texty být vtipnější, libreta svižnější a inteligentnější, písně musí být těsněji spjaty s dějem, režie a představitelé přesvědčivější, témata bližší skutečnosti. V těchto letech muzikál dospěl.“²¹

6.1 Revue v Osvobozeném divadle

Tento žánr se ve dvacátých letech minulého století objevil i v Čechách, kde se stal základem avantgardního myšlení a moderního přístupu k umění. Osobitou formu revue rozvinula především scéna Osvobozeného divadla s příchodem Jiřího Voskovce a Jana Wericha, kteří roku 1927 uvedli svou studentskou prvotinu *Vest Pocket Revue*. Do té doby bylo divadlo formováno převážně experimentální tvorbou vycházející z metodologických postupů ruských modernistů Jevgenije Bagrationoviče Vachtangova, Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda a Alexandra Tairova. „Po návratu z Moskvy Honzl i nadále s ruskými avantgardními režiséry udržuje spojení i v soukromé korespondenci a výsledkem tohoto styku je i vydání prvního českého překladu *Režisérových zápisů* pod názvem *Odpoutané divadlo*, o které se Honzl velmi zasloužil a k němuž napsal i hluboce zasvěcenou úvodní studii o vzniku moderního ruského divadla.“²² Právě *Režisérové zápisů*²³ inspirovaly Jindřicha Honzla s Jiřím Frejkou při zakládání Osvobozeného divadla. Tato avantgardní scéna byla v roce 1926 připojena k Devětsilu, v němž fungovala jako amatérský spolek, a zároveň získala i své stálé hrací prostory v divadle Na Slupi, odkud se o rok později přestěhovala do Umělecké besedy.

Právě v Umělecké besedě se v rámci studentské zábavy 19. dubna 1927 odehrála premiéra *Vest Pocket Revue* Voskovce a Wericha. Představení vycházející z principů americké revue, kterou kromě jednoduché dějové základny spojující jednotlivé scény charakterizuje i hudební jazzové aranžmá, obohatili o dadaistický a poetistický podtext. Novým prvkem, který následně formoval všechny inscenace Osvobozeného divadla, se staly improvizace na předscéně, tzv. forbíny, kterými Voskovec a Werich krátili publiku chvíle při přestavbách scény. Zároveň svými parodiemi a satirickým glosováním aktuálních událostí, jímž upevňovali vztah mezi jevištěm a hledištěm, předurčili revolučním inscenacím

²¹ SCHMIDT-JOOS, Siegfried. *Muzikál*, s. 57.

²² TAIROV, Alexandr. *Odpoutané divadlo*. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 174.

²³ *Režisérové zápisů* vydal Alexandr Tairov v r. 1921. O dva roky později vyšel jejich překlad v Německu. V Čechách kniha vyšla pod názvem *Odpoutané divadlo* v r. 1927 s obsáhlými poznámkami Jindřicha Honzla.

jednoznačně specifický ráz. Jako autor taneční složky, která v revuích od začátku představovala významnou roli, se představil avantgardní tanečník a především choreograf Saša Machov. S Osvobozeným divadlem pak dále spolupracoval na konci třicátých let. *Vest Pocket Revue* se svým uměleckým zaměřením čerpajícím z moderních básnických směrů zaujala i Jindřicha Honzla, který dvojici nabídl uvedení hry pod záštitou Osvobozeného divadla, jehož poetika se tak od 28. května začala ubírat novým směrem. „Honzl ihned pochopil, že v revuích Voskovce a Wericha se uskutečňuje – třeba na ploše omezenější, než byl původní program pokusných představení – myšlenka moderního divadla pro široké vrstvy, že avantgardní divadlo získává hrami této dvojice původní texty, odpovídající zásadám té básnivosti, jakou skupina těžce hledala u našich i francouzských moderních básníků.“²⁴

Po Honzlově odchodu do brněnského Národního divadla v roce 1929 se Osvobozené divadlo přesunulo do Paláce U Nováků. Voskovec a Werich pokračovali v revuálních pásmech, která však nedosahovala takového úspěchu jako jejich první společné dílo. Zlom přišel v roce 1929 s *Fata Morganou*, na které se poprvé podílel i Joe Jenčík, nejvýznamnější choreograf éry Osvobozeného divadla, jenž přišel s nápadem využívaným i v Ziegfeld Follies, tedy s dívčím tanečním souborem, který pojmenoval jako Jenčíkovy girls. Začínal jako tanečník a choreograf v pražských kabaretech, kde se věnoval zejména expresivnímu tanečnímu vyjádření s akrobatickými prvky, které se staly důležitou součástí jeho choreografické činnosti. „Ve svých dílech se neomezoval na pohybový materiál klasického tance, ale využíval i prvky akrobatiky, výrazového a zejména lidového tance; velký důraz kladl na hereckou stránku interpretace.“²⁵ Od roku 1928 působil jako ředitel v kabaretu Lucerna, kde založil taneční skupinu nazvanou Šest děvčátek z Lucerny, s níž o rok později přestoupil do Osvobozeného divadla, kde působili až do jeho uzavření v roce 1935. Poslední představení, které na této scéně uvedl, byla revue *Pantoptikum*. V+W pokračovali, tentokrát pod názvem Spoutané divadlo, v prostorách divadla Rokoko, kde Jenčíka nahradil opět Saša Machov.

Revue *Fata Morgana*, na níž Jenčík zahájil svou spolupráci s Osvobozeným divadlem, byla uvedena 10. prosince 1929. Nesla se v rytmech jazzu, na nichž Jaroslav Ježek postavil celou partituru, a parodovala tehdy vznikající zvukový film. Jenčíkovy girls představovaly příjemné zpestření spojené s vysokou kvalitou pohybového umění. „Formálně byla technika girls odvozena z excentrických tanců varietních, najmě z kankánu, jehož dědictví převzaly na

²⁴ OBST, Milan. *K dějinám české divadelní avantgardy*, s. 117.

²⁵ *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 122.

prknech music-hallů, s přimíšením některých prvků klasického baletu.²⁶ Jenčíkovy girls vystupovaly stále jako skupina, tedy útvar anonymních tanečnic, z nichž se později proslavila pouze Nina Jirsíková, která účinkovala jako sólistka. Třicátá léta s sebou přinesla hospodářskou krizi a především úrodnou půdu pro politickou satiru. V prvních letech se na scéně stále tvořilo v rámci původní humorné poetiky Osvobozeného divadla. V revue *Ostrov dynamit* (1930) pojednávající o sopce, jejíž pára vyvolává v každém lásku k bližnímu, byl velký prostor určen hudební a taneční realizaci zaintegrované do děje více než v předešlých případech. Ve stejném roce se odehrála premiéra revue *Sever proti jihu aneb Válečná revue*, kde naopak girls představovaly spíše estetický prvek. Zlom v posunu divadelně-tanečního vnímání směrem ke společenské kritice a politické satíře přišel s inscenací *Caesar* (1932). Formou se jednalo o antickou féerii, která „dovolovala autorům značnou licenci, mohli dle libosti zapojovat svou fantazii. Fantazii je vše dovoleno, je možno míchat reálné s imaginárním, historické s aktuálním, tragické s komickým, vážné s groteskním.“²⁷ K politickým námětům se tvůrci vrátili zejména v inscenacích *Osel a stín* (1933) a *Kat a blázen* (1934), kde vynikla Nina Jirsíková v sólové roli mexického toreadora.

V listopadu 1938 byla Voskovcovi z politických důvodů odebrána licence na další provozování divadla, čímž skončila historie Osvobozeného divadla v jeho původní podobě. Jiří Voskovec spolu s Janem Werichem následující rok emigrovali do Spojených států, odkud se po válce vrátili.

Těsně před dalším Voskovcovým odchodem do USA v obnoveném Osvobozeném divadle uvedli 6. března 1948 adaptaci americké hudební komedie *Finian's Rainbow* (1947) pod názvem *Divotvorný hrnec*. Jedná se o první český muzikál, který je dokonce dle Bernsteinovy teorie absolutně přizpůsoben českému prostředí a podmínkám. Na rozdíl od americké předlohy, v níž vystupuje postava skřítka Oga, české verzi dominuje vodník Čochtan, kterého ztvárnil svým osobitým způsobem Jan Werich, jenž si tuto roli pro sebe sám napsal.

Počáteční tvorba Osvobozeného divadla se stala prototypem revuí, na jejichž princip ve druhé polovině 20. století navázala divadla pokračující a rozvíjející poetiku malých forem. Nejvýznamnější z nich byl Semafor, ve kterém Jiří Šlitr s Jiřím Suchým pokračovali v kabaretní a šantánové tradici.

²⁶ SIBLÍK, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937, s. 245.

²⁷ ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. Praha, 2004, s. 55. Diplomová práce. HAMU

7 OD BALETU K TANEČNÍMU MUZIKÁLU

Název této kapitoly předznamenává, že na cestě k tanečnímu muzikálu stál nejprve tanec, a to tanec revuální zahrnující v sobě směsici všech stylů té doby. V revuích pohyb představoval důležitou součást spojenou většinou s dlouhonožnými tanečnicemi, které zpočátku představovaly pouhý estetický doplněk. Význam těchto girls prohloubil zejména Joe Jenčík, který tanečnímu umění vnukl umělečtější ráz obohacený o výraz. V Americe se tanec jako svébytná složka schopná vyprávět děj začala rozvíjet až ve třicátých letech s hudební komedií. „Za mezník na cestě k integraci se zcela jednomyslně považuje hudební komedie Richarda Rodgerse a Lorenze Harta *On Your Toes* (1936) ... Byla to komedie o tanečnicích a o tanci, plná ryze tanečního vtipu.“²⁸

Za první plně integrovaný muzikál slučující hudbu, zpěv, mluvené slovo a tanec je považována *Oklahoma!*, nicméně v oblasti tanečního muzikálu, tedy takového, v němž je tanec hlavním narativním prostředkem, nese prvenství *West Side Story*. Sedmdesátá, osmdesátá a devadesátá léta přináší nové podněty a mění se i způsob realizace muzikálů s převahou pohybové složky, která zahrnuje všemožné taneční styly. S postupným objevováním nových směrů se rozšiřují i možnosti hudebně-tanečního divadla. V Evropě se novým prototypem integrovaného muzikálu zdůrazňujícího význam baletu jakožto hlavního vyjadřovacího prostředku staly *Cats* neboli *Kočky*, kterým i přes chybějící dějovou strukturu neschází dramatičnost, lehkost, obrazotvornost a síla tanečního, pěveckého a v neposlední řadě i hereckého výrazu.

7.1 Cesta baletu v rámci muzikálu

Ivo Osolsobě v knize *Muzikál je, když...* rozděluje pohybové vyjádření podle způsobu vyznění na „doslovný“ tedy vnější a „metaforický“ tedy vnitřní.²⁹ V případě prvních amerických hudebních komedií zakládajících hlavní osu děje na tanci se jednalo převážně o efekt „doslovný.“ Tanec nefungoval jako významotvorný činitel, který by posouval děj, naopak neopustil svoji přirozenou podstatu vycházející ze samostatného pohybu. Rané taneční muzikály vznikaly na základě umění hlavních představitelů, většinou profesionálních tanečnicků, kteří představovali sami sebe, i když v předepsaných rolích. Zkrátka, tanečníci si

²⁸ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál, je když...*, s. 128-129.

²⁹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...*, s. 128-130 (kapitola Tanec „doslovný“ a tanec jako metafora; další kap.pojednávající o této problematice: Zpěv „doslova,“ s. 63-65; Zpěv jako metafora, s. 65-80).

hráli na tanečníky, čímž balet obohatili o dějový podklad, nicméně jeho významová funkce zůstala nulová. Zlomový bod nastal s komedií *On Your Toes*, která se sice opět odehrávala v tanečním prostředí, ale jejíž choreografie naznačila obrat k novému chápání tance. Následovala *Oklahoma!*, kde se pohyb zapojil do celkového integračního procesu, který vyvrcholil v inscenaci *West Side Story*. Zde se balet v dosud nejvyšší míře proměnil z „doslovné“ na „metaforickou“ rovinu. „Nejde tu o to tancem zpodobovat tanec. Jde tu o to tancem, baletním pohybem, zachytit pohyb lidí, život - v jejich nejbezprostřednější a nejkonkrétnější přítomnosti.“³⁰ Taneční projev se stává zobrazením skutečnosti, lidského jednání i emocí.

V revuích se taneční čísla objevovala hojně, zejména v produkcích Florenze Ziegfelda, Georgea Whitea, Earla Carrola, kde splňovala hlavně estetickou funkci spojenou s předvedením dlouhonožných tanečnic. Revue *Watch your step* (1914) se jako první celá odehrála v rytmech ragtimu a založila svoji koncepci na umění tanečních partnerů, načež se stejný motiv opakoval i v Gershwinově hudební komedii *Lady be good* (1924), kde exceloval Fred Astair se svou partnerkou Adel. Tanec v těchto inscenacích představoval sám sebe, tedy svoji doslovnou substanci, která byla včleněna do jednoho celku, nicméně po významové stránce děj nikam neposunula. „Od roku 1936, kdy [Richard] Rodgers a [Lorenz] Hart přišli s komedií *On Your Toes*, platí tanec za samostatný prostředek vyjadřující děj.“³¹ George Balanchine vytvořil choreografii, kterou naznačil směr, jímž se tanec v rámci muzikálu začal ubírat - cestu integrace tance do inscenačního celku. Následující čtyřicátá léta byla pro rozvoj nového pojetí muzikálového tance klíčová. V roce 1943 se představilo hudební drama *Oklahoma!* označované tehdy za nejlépe integrovaný, tudíž první moderní muzikál, který po choreografické stránce zpracovala Agnes De Mille. O rok později následovala hudební komedie *On The Town*, na které se podílela snad nejvýznamnější dvojice v oblasti amerického hudebně-tanečního divadla vůbec, Leonard Bernstein a Jerome Robbins, vycházející z vlastní předlohy baletu *Fancy Free*. Před dalším společným počinem pracovali oba autoři nezávisle na sobě, ale jejich tématem zůstával stále New York. Bernstein se k němu vrátil v úspěšném muzikálu *Wonderful Town* (1953), kde již uplatnil princip „mateřštiny“ a realisticky ztvárnil prostředí Greenwich Village, kde se příběh dvou sester toužících po americkém snu odehrával. Robbins se v hudební komedii *Bells Are Ringing* (1956) o přespříliš ochotné telefonistce ujal režie i choreografie, na které spolupracoval se začínajícím Bobem Fosseem.

³⁰ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je když...*, s. 131.

³¹ BERNSTEIN, Leonard. Americký musical. *Kulturní tvorba*, 1967, roč. 5, č. 5, s. 9.

7.2 Taneční muzikál a jeho různé podoby

V následujícím textu uvádím jen klíčové inscenace, které naznačily různé směry, jimž by se taneční muzikál mohl ubírat.

V roce 1957 uvedlo newyorské divadlo Winter Garden *West Side Story* v produkci Roberta E. Griffitha a Harolda Prince. Vrcholné dílo dvojice Bernstein - Robbins vycházející z dlouholetých zkušeností obou autorů, kteří při jeho realizaci využili svých dosavadních poznatků z oblasti integrační teorie, vernakuláru i tanečních výrazových prostředků, čímž muzikálu vdechli novou podobu. Muzikál ve jménu „mateřštiny“ dosti naturalisticky vykresluje autentické prostředí velkoměsta a svým sociálním zaměřením spějícím k tragickému konci se naprosto vymaňuje z řádu hudební komedie. „Musical“ už ve třicátých letech, po celosvětové krizi, pochopil, že nevystačí jen se zábavnou integrovanou podívanou, a začal kriticky nahlížet na společenské dění. Bernstein s Robbinsem zašli ještě dále a přišli s odvážným pokusem, který byl do té doby pro hudební divadlo nemyslitelný, námětem a zpracováním se jali vyburcovat diváky, donutit je k přemýšlení a upozornit je na drsný život kolem nich. V souvislosti s inscenačním provedením prokázali další novátorské postupy, zejména v oblasti opomíjeného tanečního vyjádření. V zásadě se jedná o netypické pojetí, kde byl hlavním vyprávěcím prostředkem určen balet. Přesto, že s pěveckými a dialogickými pasážemi koexistuje ve zdánlivé symbióze a vytváří plně integrovaný tvar pevně zasazený do dějové struktury, zaujímá jisté výsadní postavení. „*West Side Story* se stala základem zcela nového integračního procesu pohybové nebo chcete-li taneční, nebo chcete-li baletní integrace muzikálu.“³² Stala se nejzávažnějším a nejkompexnějším dílem své doby a dala podnět mnohým budoucím tvůrcům po celém světě, kteří se jí inspirovali. Zároveň se stala klasickým vzorem pro další choreografie-režie jako např. *Hello Dolly!* (1964, Gower Champion), *Sweet Charity* (1966, Bos Fosse) nebo opět Robbinsovy tituly *Gypsy* (1959) či *Fiddler On The Roof* (1964), které však v oblasti hudebně-tanečního divadla nedosahují takového významu.

V sedmdesátých letech pod vedením skladatele a textaře Stephena Sondheima scénu amerického divadla ovládla vlna tzv. koncepčních muzikálů, jejichž provedení se neodvíjí od narativního schématu, nýbrž od základní myšlenky autora, která se na scéně postupně rozvíjí. V r. 1970 byl uveden titul *Company*, který zahájil novou etapu ve vývoji hudebního divadla. O pět let později se choreograf průlomového muzikálu Michael Bennett pustil do inscenování vlastní choreografie-režie nazvané *A Chorus Line*, jež vznikla na základě tohoto „bezdějového“ principu. „Bennettova inscenace není show o tanci, ale o lidech, kterým se

³² OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je když...*, s. 133.

tanec stal životním cílem a snem.³³ Tanec je výrazovým prostředkem k vyprávění jednotlivých příběhů, a tudíž hlavním nositelem dramatického děje, který v podstatě neexistuje, neboť se základní osnova skládá z jednotlivých výstupů a osobních výpovědí interpretů. Jedná se o zvláštní druh tanečního muzikálu, kde bylo díky náročnosti pohybových scén dokonce nutné použít playback. *A Chorus Line* odkazuje k linii koncepčních muzikálů vznikajících za jiných podmínek než klasické broadwayské hudební hry. Neopírá se o tradiční formy zpracování ani o pevný dramatický model, nicméně v oblasti hudebně-tanečního divadla poukazuje na další možný směr vývoje tohoto pomezího žánru.

Dalším významným režisérem-choreografem je Tommy Tune, který své hudební hry prokládá množstvím tanečních čísel odpovídajících stylu a folklóru daného časového období. V *Grand Hotelu* (1989), kde jasně převažuje pohybová složka „se omezil pouze na dobové tance jako tango a foxtrot.“³⁴ V následujícím muzikálu *The Will Rogers Follies* (1991) se zaměřil na atmosféru Ziegfeld Follies a jeho revuálních podívaných, kde opět použil identických tanečních prvků. Tento typ muzikálu staví spíše na vnějším pohybovém výrazu, kterým vyjadřuje vztah k popisovanému prostředí, nikoliv k vnitřnímu světu postav. Vrací nás zpátky do dob revue a vaudevillů, kde byl součástí zábavného programu. V této formě se jedná o taneční muzikály s nulovým obsahovým výrazem, ale s vysokými nároky na provedení. „Mnozí z kritiků dokázali rozpoznat hodnotu nového projektu, který se stal mezníkem ve vývoji amerického hudebního divadla.“³⁵

V době, kdy Stephen Sondheim představil americkému hudebnímu divadlu koncepční muzikály, Broadway v roce 1971 uvedla ve světové premiéře svoji první rockovou operu *Jesus Christ Superstar* od Andrewa Lloyda Webbera. Ten se svou novou britskou koncepcí muzikálu, který obohatil o rockové, popové a zejména operní hudební prvky, přinesl do Spojených států amerických zpočátku neakceptovatelný pohled na propojení umění a zábavy, tedy vážného žánru operního s hudebně-divadelní formou v podobě muzikálu. Přesto se *Jesus Christ Superstar*, představený nejprve v gramofonové podobě, dočkal nevídaného úspěchu v Británii i ve Spojených státech. Pozitivní kritiku však nesklidilo jen hudební nastudování reagující na soudobý rockový styl, ale i duchaplné a dobře napsané libreto a texty vytvořené Timem Ricem. Byť spolupráce tohoto vysoce profesionálního a řemeslně zdatného tandemu netrvala dlouho, vzešla z ní zásadní hudebně-divadelní díla, jež nastolila nový směr v oblasti muzikálu. Jejich prvním společným počinem byl *Josef a jeho úžasný pestrobarevný plášť*

³³ HOGGARDOVÁ, Pavlína. *Muzikál na prahu tisíciletí*, s. 76.

³⁴ HOGGARDOVÁ, Pavlína. *Muzikál na prahu tisíciletí*, s. 79.

³⁵ HOGGARDOVÁ, Pavlína. *Muzikál na prahu tisíciletí*, s. 80.

(1968), který vznikl jako patnáctiminutové oratorium pro školní účely. Poprvé zde mladý skladatel použil prvky církevní hudby, popu a opery, které poskytly základnu pro pozdější celkové rozšíření krátkého útvaru do celovečerního rozměru. Na svůj úspěch dvojice navázala muzikálem *Jesus Christ Superstar* a završila jej titulem pojednávajícím o životě Evy Perónové. *Evita*, premiérována roku 1978 v Londýně, zakončila období rockových oper a zároveň závažností tématu přesáhla hranice hudebně zábavného divadla. Na rozdíl od Lloyd Webberovy pozdější muzikálové produkce superlativů se v *Jesus Christ Superstar* a v *Evitě* kladl velký důraz na dějovou linii a dramatickou stavbu libreta. V obou případech se jedná o historické postavy a jejich životní peripetie ústící v tragický konec, který předznamenává sílu příběhu. Time Rice dokázal propracovat psychologii hlavních hrdinů a spolu s Lloyd Webberem vytvořit jedinečné dílo. U skladatelových následujících inscenací však přece jen došlo k povýšení hudební a scénické působivosti na úkor textové složky. Na rozdíl od Sondheima, který se svým zaměřením na soudobý operní styl orientuje spíše na menší skupinu diváků, Lloyd Webber oslovuje širokou veřejnost, které netouží hluboce promlouvat do duší, spíše naopak, hodlá ji ohromit svým hudebním géniem.

V jeho tvorbě upřednostňující hudbu před ostatními složkami se však objevuje dílo, které se z tohoto rámce převahou tance vymezuje. Tímto ojedinělým výtvozem jsou dějově nenáročná, ale přesto řemeslně dokonalá *Cats* vzniklé v jeho spolupráci s režisérem Trevorem Nunnem, choreografkou Gillian Lynne, která se podílela i na režii a nakonec s autorem scény a kostýmů Johnem Napierem. Další zlomová hudebně-taneční inscenace měla premiéru v roce 1981 v Londýně, v divadle New London v producentském zastoupení Camerona Mackintoshe. Muzikál je inspirován básnickou sbírkou anglo-amerického autora Thomase Stearnse Eliota *Old Possum's Book of Practical Cats* z roku 1939. V rámci anglického „muzikálu superlativů“ se dbalo na promyšlenou a bohatou scénografii stejně jako na dokonale vycvičené interprety, kteří kromě „webberovsky“ žánrově pestrého hudebního rejstříku museli projít důkladnou baletní přípravou. Taneční vyjádření se stalo prostředkem k naprosté identifikaci se zvířecím, tedy kočičím světem. Výrazně stylizovaný pohyb představil další rovinu metaforického zobrazení, kdy se na rozdíl od skutečně vyznívajících příběhu ze Západní čtvrti, jedná o fikční svět, který s sebou přináší jinou poetiku a tudíž i jiné taneční a výrazové prostředky znázorňující kočičí jednání a reakce.

Cats se zdají být typickým tanečním muzikálem, ale přesto jsou úplně jiné než americká *West Side Story*. Oběma inscenacím náleží přívlastek hudební, i když hlavním vyjadřovacím a zobrazovacím nástrojem je tanec, který spolu se zpěvem vytváří dějovou strukturu. Jak už bylo na začátku řečeno, integrace jednotlivých složek včleněných do

jednoho příběhu je určujícím znakem klasického prototypu muzikálu vzniklého na Broadwayi. Co jsou ale tzv. koncepční nebo-li nedějové muzikály? *A Chorus Line* vznikal jako autorský projekt hlavně během zkoušek, kdy se dodatečně formovala jednoduchá dějová linka, jejíž samotná dramatická spočívá v jednotlivých výstupech-výpovědích tanečníků podstupujících konkurz u choreografa Zacha. *Kočky* však vycházejí z podobného základu, jemuž chybí dějové zázemí. „[Lloyd] Webber ještě před zahájením práce určil obecnou strukturu (a v tom jsou originální) a uspořádal jednotlivé Eliotovy básně.“³⁶ (V citaci doplňuji úplné skladatelovo příjmení, které Hoggardová v celé své knize *Muzikál na prahu tisíciletí* uvádí chybně.) Na základě jeho pozůstalosti pak dodatečně vznikl příběh Grizabelly, jenž dějově zaštitil ostatní kočičí příhody a vyvrcholil dojemnou skladbou „Memory.“ Spolu s Bennettovým *A Chorus Line* tvoří Lloyd Webberovy *Cats* další oblast tanečních muzikálů, jimiž rozhodně jsou, i když vychází z jiných postupů, než jakými se řídil Bernstein.

Závěrem mohu jen shrnout, co bylo již naznačeno. Dospěla jsem k názoru, že neexistuje jedna podoba tanečního muzikálu, protože žánr se neustále vyvíjí a podléhá moderním trendům, tudíž nelze počítat s tím, že se inscenace budou pouze napodobovat a udržovat jednotnou formu. Fakt, že taneční muzikál je tvar, ve kterém převažuje pohybová složka nad ostatními, je, zdá se, neměnný. Další podmínkou je scénický tanec, který představuje určité dramatické napětí. Ale kolik takových útvarů je? A dají se vůbec spočítat? Naznačila jsem tři hlavní proudy, kterými se žánr ubírá nebo by se jimi mohl dále inspirovat. V první řadě je to klasika v podobě *West Side Story*, jejíž základní význam v oblasti taneční metafory nelze pominout. Každopádně do této skupiny patří i muzikály, zejména filmové, režiséra-choreografa Boba Fosseho, který pokračuje v linii započaté Jeromem Robbinsem. Dále se jedná o úspěšné taneční produkce vzniklé na principu koncepčních muzikálů. Tituly *A Chorus Line* stejně jako *Cats* zaznamenaly obrovskou návštěvnost, a i přes počáteční nedůvěru zastánců tradicionalismu potvrdily svoji životaschopnost. Zjednodušeně by se dalo říci, že do třetí kategorie spadá vše ostatní, ale opak je pravdou. Forma celotančeného muzikálu, kde se jedná o tanec doslovný, tedy představující sám sebe, je ojedinělá. Vrací se zpátky k zákonitostem revuí a její zábavné funkci. Hlavního představitele tohoto směru najdeme v osobnosti Tommyho Tunea.

³⁶ HOGGARDOVÁ, Pavlína. *Muzikál na prahu tisíciletí*, s. 62.

8 ZAHRANIČNÍ VS. ČESKÁ MUZIKÁLOVÁ PRODUKCE

Na čem závisí úspěch muzikálu? V tomto případě by otázka měla znít spíše: na kom? Hlavní slovo při vzniku hudebně-divadelní inscenace ve Spojených státech a ve Velké Británii má jednoznačně producent, který „nejen že musí sehnat nemalé finanční prostředky, angažovat herce a ostatní personál, uzavírat veškeré smlouvy, ale musí dohlížet na produkci od prvního okamžiku až po premiéru.“³⁷ Na rozdíl od evropského repertoárového divadla, které leckdy přežívá jen díky sponzorským darům, ale o to více hledá a zkouší nejrůznější alternativní řešení, americké hudební produkce účelově staví na přední místo kapitál. Velkolepost, výpravnost a opulentnost scény spolu s dojemným příběhem, líbivými melodiemi a precizními výkony interpretů jdou od počátku ruku v ruce s komercializací. V americkém a anglosaském divadelním světě si na sebe inscenace vydělávají samy, a proto hlavním zájmem tvůrců je prvotně zaujmout publikum bezchybnou produkcí, která jim zároveň přinese peníze. Další hybnou silou je režisér udávající směr a rytmus inscenaci, na které spolupracuje se skladatelem, libretistou a choreografem. Nejednou se v historii vyskytl případ, kdy jedna osoba zastávala více funkcí, jako např. Jerome Robbins, Bob Fosse, Michael Bennett atd.

Zatímco v cizině není nutno v muzikálu zaměstnávat profesionální tanečníky, neboť je tam dostatek komplexně zaměřených interpretů, v Čechách se tato praxe pomalu začíná rozvíjet s příslušným vzděláním na konzervatořích a hlavně na Janáčkově akademii múzických umění. I díky tomu se Městské divadlo Brno dostává do povědomí veřejnosti jako centrum původní muzikálové tvorby, kde se však uvádí i nejvýznamnější tituly světového hudebního zábavného divadla. Brněnská scéna nabízí pestrý repertoár a kvalitní provedení inscenací, na jejichž realizaci má největší podíl ředitel, režisér a textař Stanislav Moša. Muzikálem bývá označováno divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Musí být všechny složky v rovnováze, abychom mluvili o ideálním díle? Nikoliv. V každém muzikálu může být důraz kladen na jiný umělecký projev, nicméně všude se setkáváme s hudbou, zpěvem, tancem a někdy i s mluveným slovem. Vývoj tanečního umění se v průběhu formování hudební komedie dostal od estetické funkce k plnohodnotnému divadelnímu výrazu, který je v současné době narušován napodobeninami skutečných muzikálů, v nichž se upřednostňuje kvantita známých osobností před kvalitou celkového vyznění. Nehledě na některé české a zahraniční výjimky pohybové vyjádření ve většině současných hudebních inscenací splňuje pouze svou „doslovnou“ rovinu beroucí tanec jako přirozenou součást zábavy.

³⁷ SCHMIDT-JOOS, Siegfried. *Muzikál*, s. 32.

9 CO JE VACULÍKŮV TANEČNÍ MUZIKÁL?

Podstata tanečního muzikálu už byla vysvětlena v předchozí kapitole, kde byly představené různé příklady spojené s možnostmi, jak uchopit tento pomezí žánr. Jak vypadá hudební dílo s převahou baletu u Libora Vaculíka, choreografa, režiséra a libretisty? Především je nutné poukázat na autorovu cestu k tomuto umění. Vaculík je především bývalý tanečník a choreograf, který se ještě na Slovensku, během angažmá na Nové scéně setkal s muzikálovým divadlem. V roce 1992 postavil svoji první taneční vložku do muzikálu *Evanjelium o Márii* pod režijním vedením Jozefa Bednárika, se kterým spolupracoval na dalších, nejen hudebních inscenacích. Ovlivněn jeho rukopisem se nakonec sám začal v této sféře umění realizovat coby choreograf-režisér. Poprvé se jako autor muzikálu, i když tanečního, představil v r. 2000, kdy zinscenoval příběh o francouzské šansonierce Edith Piaf. Zároveň tímto pokusem započal řadu specifických inscenací, které označil za „taneční muzikály.“

Libor Vaculík se o žádnou konkrétní a obecně platnou definici nového termínu neopírá. V jednom rozhovoru k *Edith – vrabčáku z předměstí* dokonce přiznal: „Hledal jsem vhodný podtitul a jako nejvýznačnější se mi jevílo spojení „taneční muzikál,“ protože slovo balet se mi moc nelíbí. Naopak označení muzikál je dnes v módě, takže snad do hlediště přiláká i ty diváky, kteří by na „obyčejný“ balet nešli.“³⁸ Zde se přímo doznává k nepromyšlenosti termínu, který pro něho nepředstavuje nový žánr ani směr, jímž by se mohlo taneční divadlo ubírat. Vznik tohoto syntetického útvaru vysvětluje jako nahodilý nápad a zároveň reklamu, jak nalákat nové publikum. Autorova slova jej charakterizují jako umělce, který svou práci hodnotí účelově bez hlubšího zamyšlení nad jejím zařazením či fundamentálním přínosem.

Vaculík se v průběhu své choreograficko-režijní dráhy vyprofiloval do podoby lidového umělce tvořícího zejména pro laické publikum, pro které se jeho balety stávají čitelné. Ze svého pohybového rejstříku využívá techniku klasického baletu, který obohacuje o prvky scénického tance blízkého se někdy až na hranici pantomimického vyjádření. Vyvaruje se abstraktních a nic neříkajících prvků, proti nimž staví zcela konkrétní, někdy až příliš popisné choreografie. Tanečníci se pod jeho vedením dostávají do různých dramatických situací, které vyžadují i značný herecký potenciál. Pro Vaculíka tato práce znamená návrat ke zkušenostem z dob, kdy ve Slovenském národním divadle působil jako sólista a představitel charakterních rolí. Zálibu v dramaticky nosných příbězích přenesl i na vlastní inscenace. Jeho

³⁸ HEJZLAR, Tomáš. Jsou hodnoty, jež přetrvávají. *Haló noviny*, 2003, roč. 13, č. 74, s. 9.

tvorba je silně ovlivněna bednárikovským pompézním stylem, který si zakládá na výpravně pojímaných podívaných se spoustou sboristů a divadelních efektů. Tato barokní přebujelost se projevuje i v tematické rovině, kde si Vaculík vybírá převážně osudy skandálních a legendami opředených historických osobností, jejichž životy přímo vybízejí k fabulaci a následné divadelní adaptaci.

Základní rozdíl mezi muzikály vzniklými v zahraničí a u nás jsou pracovní podmínky spojené i s vysokými nároky na uchazeče. Vaculík tyto nesrovnalosti využil k charakterizaci vlastního pojetí hudebně-tanečních inscenací, kde pracuje s jednostranně zaměřenými interprety, kteří nejsou muzikálovými herci v pravém slova smyslu, ale naopak profesionály ve svém oboru. Základ souboru tvoří balet, tedy kvalifikovaní tanečníci provádějící pohybové výkony na nejvyšší možné úrovni, ke které patří i němý herecký výraz. Zpívaná, případně mluvená čísla mají na starost hrající zpěváci nebo zpívající herci. Tento specifický přístup autor rozšířil o další působivý efekt, který se objevil poprvé v *Edith-vrabčáku z předměstí* a později byl zopakován i v *Lucrezii Borgii*. Jedná se o signifikantní jev zdvojení postavy hlavní hrdinky, v jejíž roli se střídá tanečnice a zpěvačka. Inscenace tak nabývají nového rozměru odrážejícího se v dynamických proměnách ústředních představitelk, jež jsou okem diváka téměř nepostřehnutelné a tím spíše umocňují jeho zážitek. Následující znak je společný nejen Vaculíkovým tanečním muzikálům, některým dějovým baletům, ale objevuje se i u Bednárika, který jej využil u většiny svých muzikálových produkcí. Přítomnost vyprávěče nebo jakéhosi alter ega samotného hrdiny je v současných hudebních inscenacích téměř nevyhnutelná. Libor Vaculík tento spojovací prvek uplatnil v případě *Edith Piaf*, *Lucrezie Borgie* i *Čachtické paní*, kde jej rozšířil na více postav v podobě mrtvých dívek, Alžbětiných obětí.

Taneční muzikály Libora Vaculíka se zaměřují především na širokou diváckou obec, avšak čím více podléhá vkusu diváků, tím více je konfrontován se zápornými ohlasy z řad renomovaných kritiků, kteří mu vyčítají zejména kýčovitost spojenou s komercializací a popisnost hraničící s podbízivostí. Přesto se nedá zpochybnit jeho význam v oblasti hudebně-tanečního divadla, ve které baletu nabídl opět novou formu realizace.

10 VACULÍKOVA TVORBA

Tato část pojednává o autorově způsobu práce, kterou charakterizuje a představuje v jednoznačně zaměřených podkapitolách. Vaculíkův rukopis se zmítá ve dvou extrémních polohách, jakými jsou klasicky pojatá baletní čísla a na druhé straně až naturalisticky syrové pantomimické scény. Jako každý autor do inscenací promítá své názory, polemiky a životní postoje, které se odráží v celkovém realizačním pojetí od scénického uspořádání až po vztahy k ústředním postavám. Vaculík má poměrně široký tematický rejstřík, který rozvíjí v celovečerních baletech, v krátkých tanečních útvarech a nakonec i v „tanečních muzikálech.“

10.1 Kratší baletní tituly

Když budeme Vaculíkovu tvorbu nahlížet z čistě choreografického hlediska, najdeme v ní prvky odkazující k práci Borise Slováka nebo Pavla Šmoka, kteří hlavně zpočátku formovali jeho tvůrčí snažení. U obou nejprve tančil, čímž si přisvojil některé jejich pracovní metody a režijně-choreografické postupy. Ze zahraničních choreografů se nejvíce inspiroval experimentální tvorbou Christophera Bruce, Matse Eka nebo Jiřího Kyliána, který působí v Nizozemském tanečním divadle (Nederlands Dance Theater) v Haagu. Na jeho taneční rukopis mělo značný vliv i hostování v zahraničních souborech v Japonsku, Rusku, Francii, Itálii, Německu, Anglii, Španělsku nebo v USA ad. „Tančil jsem v choreografiích Petera van Dyka, Johna Neumeiera, Bronislavy Nižinské, Johna Cranka, velkého Balanchina... Ověřil jsem si, že práce s různými choreografy, různých rukopisů a stylů byla nesmírně důležitá pro můj další vývoj.“³⁹ Při tvorbě vlastních choreografií vychází ze základů klasického baletu, který prolíná prvky moderního tance.

Ve svých počátečních choreografických experimentech pracoval především s pohybem jako takovým, jehož dějovost dotvářel především pomocí světla, hudby a mluveného slova. Se svým souborem na Slovensku vytvořil díla jako *V jako Vivaldi; Co mi vypráví člověk, co ti říká láska; Adagietto nebo Písň o mrtvých dětech*. Za hlavní inspirační zdroj mu v tomto případě sloužila hudba jeho oblíbeného skladatele Gustava Mahlera. Při realizaci podobných krátkých tanečních útvarů se zaměřuje především na mladý flexibilní soubor, s nímž může hledat nové cesty k vyjádření (viz. také Pražský komorní balet), které pak dotváří v komorním divadelním prostoru s propracovaným světelným designem

³⁹ PASEKOVÁ, Dana. Choreografický monopol není zdravý... *Taneční listy*, 1994, roč. 32, č. 9, s. 14.

zachycujícím tenkou linií příběhu. Jedním z jeho nejúspěšnějších a nejhranějších počinů se stalo *Stmíváníčko*, které v r. 1988 získalo Hlavní cenu na II. Celostátní choreografické soutěži. Titul s lehkostí a humorem pojednává o chlapeckých milostných eskapádách rozehrávaných za hudebního doprovodu významných skladatelů 18. a 19. století (G. F. Händel, W. A. Mozart, G. Rossini, F. Mendelssohn – Bartholdy a P. Mascagni). Spolu s pas de deux *Život a smrt* bylo *Stmíváníčko* zařazeno do triptychu pod názvem *Z nejlepšího* a v roce 1990 jej uvedlo Národní divadlo, s nímž od té doby Vaculík nepravidelně spolupracuje. Zde se konala i světová premiéra jednoaktového baletu *Amarus* na hudbu Leoše Janáčka, kde se choreograf zabýval tématem lidské samoty, kterou ztělesnil coby alegorii. Jeho krátké balety vyvrcholily tanečním projektem nazvaným *Cesty*, na němž spolupracoval s Petrem Zuskou, a který vznikl z osobní potřeby sebevyjádření a na vlastní náklady účinkujících. Nejvíce experimentů uvedl v Brně, kde již v roce 1989, pár měsíců před Sametovou revolucí, dosáhl úspěchu nápaditým zpracováním *Petrušky*, kde s příslušnou naléhavostí zpodobil bezmoc a rezignaci národa vláčeného komunistickým režimem. S podobným nasazením se chopil realizace baletu *Svěcení jara* na hudbu Igora Stravinského, kde se zaměřil na problematiku otevřeného tématu o obětech holocaustu. Titul byl uveden v roce 2006 a získal Cenu Sazky a Divadelních novin za nejlepší počin v oblasti tance.

Libor Vaculík také krátce působil jako šéf Pražského komorního baletu, který převzal na začátku roku 1998 s požehnáním Pavla Šmoka. V dramaturgické koncepci pokračoval v uvádění českých autorů (např. *Fresky* Bohuslava Martinů; *Slovanské dvojzpěvy* Antonína Dvořáka), zároveň však z druhé poloviny podporoval orientaci na zahraniční autory, jejichž díla se uplatňovala zejména při zájezdech do ciziny, která pro soubor představovala značný zdroj příjmů (např. balety *Rozloučení*; *Chlapec a smrt*; *Moře plné slz* na hudbu Gustava Mahlera). Funkci opustil 31. prosince 2000, i když jako choreograf se k souboru ještě několikrát vrátil.

10.2 Celovečerní balety

Svoji první choreografickou zkušenost s celovečerním baletem získal v roce 1984 pod režijním vedením Borise Slováka, s nímž nastudoval Prokofjevův balet *Romeo a Julie* pro Národní divadlo ve Wroclawi. O dva roky později vytvořil pohybovou složku ke své druhé celovečerní inscenaci, Slovákovy *Broučky* ve Státním divadle v Poznani. V roce 1990 na scéně Slovenského národního divadla uvedl svoji absolventskou choreografii *Dáma s kaméliemi* s hudební koláží skladatelů Richarda Wagnera a Franze Liszta. O rok později se

konala premiéra původního „tanečního muzikálu“ *Sněhurka a sedm závodníků*, kde se objevil i v roli ježibaby. Ve stejném roce odchází jako choreograf na Novou scénu, kde začíná jeho dlouhodobá spolupráce s Jozefem Bednárikem, s nímž se podílí na prvních slovenských muzikálech *Evangelium o Marii* (1992), *Grandhotel* (1993), *Pokrevní bratři* (1993) a *Josef a jeho kouzelný pestrobarevný plášť* (1994). V Národním divadle v Praze byl první společný celovečerní debut Vaculíka a Bednárika uveden v roce 1993 pod názvem *Malý pan Friedemann a Psycho*. Baletní dvojvečer znamenal v oblasti tanečního divadla jistou inovaci vyplývající nejen z realizačního uchopení, ale i ze spojení muzikálového režiséra s tanečním choreografem. Za tento komponovaný balet následně obdrželi Cenu českého literárního fondu.

Při tvorbě celovečerních titulů vychází nejen z klasických baletních libret (*Coppélia*, *Romeo a Julie*), z dramatické literatury (*Dáma s kaméliemi*, *Notre-Dame de Paris*, *Macbeth*), ale věnuje se i dětským titulům (*Sněhurka a sedm závodníků*; *Mauglí*, *vyprávění Matky džungle*; *Pojďte s námi do pohádky*). Většinu jeho libretistických a režijně-choreografických počínů však tvoří biograficky pojaté taneční inscenace. Osudy známých osobností, jejichž životy jsou opředeny legendami a tajemstvím, upravuje v rámci divadelní poetiky a dramatického účinku pro jevištní zpracování. S tímto druhem baletů začal už během spolupráce s Jozefem Bednárikem, s nímž v Národním divadle připravil choreografii k baletu *Čajkovskij* a následně k *Isadoře Duncan*. V r. 2003 se do Prahy vrátil s tanečním muzikálem inspirovaným životem rozporuplné *Lucrezie Borgie*, v Brně představil *Janu z Arku na hranici*, *Marii Stuartovnu*, *Ivana Hrozného* nebo *Úplné zatmění* pojednávající o vztahu prokletých básníků Arthura Rimbauda a Paula Verlaina. V Plzni uvedl *Edith – vrabčáka z předměstí* a v Olomouci *Královnu Margot*. Z výše zmíněného je jasná i Vaculíkova inklinace k historickým námětům, kterou uplatňuje i v případě posledních dvou tanečních muzikálů *Lucrezie Borgie* a *Čachtické paní*.

11 ANALÝZY

V poslední části se zabývám taneční analýzou dvou z nich, *Sněhurky a sedmi závodníků* a *Edith – vrabčáka z předměstí*, na jejichž modelu představuji autorův vývoj a směřování. U *Lucrezie Borgie* a *Čachtické paní* pak pouze shrnuji společné inscenační znaky a rozdíly v souvislosti s *Edith*, která slouží jako prototyp Vaculíkova „tanečního muzikálu.“

Gustav Freytag, německý dramatik a především významný divadelní teoretik, patří k badatelům pokračujícím ve snahách analyzovat klasické drama založené na textu. Vychází hlavně z Aristotelovy Poetiky, načež ve své knize nazvané *Technika dramatu* a vydané v roce 1863 zveřejňuje princip „pyramidy,“ kde představuje gradaci jednotlivých dramatických situací. Tento způsob dramatické analýzy je i přes jistou archaičnost spojenou s texty „velkých básníků jeviště“ stále platný a funkční. „Freytag zůstává ve své koncepci věrný klasicistní a osvícenské tradici ‚velké scény;‘ své pojetí dramatu vidí v perspektivě metafyzického přesahu, ke kterému patřila také iluze pravdy, již mělo divadlo nabízet ať už pomocí triků, nebo propracované vnitřní stavby.“⁴⁰ V *Technice dramatu* se autor zaměřuje na básnické texty největších autorů divadelní historie (Sofokles, William Shakespeare, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller), jejichž analýzou dokazuje ideální strukturu dramatického děje. Přesto, že kniha svým pojetím, zpracováním a hledáním dokonalého díla odpovídá době, ve které vznikla, pyramidální schéma zůstává s mírnými obměnami stále aktuální. V následujících rozborech tanečních muzikálů proto využívám základního Freytagova principu, který si přizpůsobuji dle potřeb jednotlivých inscenací.

Základní schéma dramatického děje zvýrazňuje každou zlomovou scénu, která hlavního hrdinu formuje a posouvá dál, u Freytaga směrem k tragickému konci, k tzv. katastrofě. Tyto základní body, tedy expozici, kolizi, krizi, peripetii a závěrečnou katastrofu, využívám v analýze k popisu inscenačního řešení jednotlivých situací. Dle stanovených bodů rozebírám pouze dvě inscenace, které jsou si pojetím i zpracováním nejvzdálenější. Jedná se o *Sněhurku a sedm závodníků* a *Edith–vrabčáka z předměstí*. Následující dva tituly, *Lucrezia Borgia* a *Čachtická paní* vycházejí z podobných principů, které Vaculík zavedl u *Edith*.

Je obtížné Vaculíkovu tvorbu kamkoliv zařadit, neboť se vymyká všem definicím i teoretickým kategoriím. Jako autor však není jediný, kdo zápasí s útvary na hranici jednotlivých oborů, protože „naše postmoderní či postdramatická doba nedůvěřuje teoriím, zejména těm, které chtějí vysvětlovat či shrnovat.“ Každý chce přijít s něčím novým,

⁴⁰ GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2005, s. 9.

nezařaditelným a neuchopitelným. Proto nemůže Freytagova technika fungovat v plném rozsahu, ale pouze v určitých jednotlivostech přizpůsobených současnému umění. Vaculíkova tvorba spadá do oblasti teatrologie, kterou lze analyzovat tradičním způsobem vycházejícím z dobře rozpoznatelných symbolů a konvencí. „Divadlo je vytvářením znaků. U performance záleží na tom, jak ji divák bude přijímat a chápat.“ Tanec u Kyliána bychom mohli označit za performanci, ale Vaculíkův „taneční muzikál“ nikoli, neboť balet sám o sobě patří do oblasti scénického tance, jehož hlavní podstatou je vyprávět příběh. Přesto nemůžeme oba póly od sebe vzájemně odtrhnout, protože spolu vzájemně souvisejí a jejich znaky se prolínají

„Od období strukturalismu a sémiologie se objevilo nesčetné množství metod analýzy představení a inscenace. Problémem není nedostatek popisných nástrojů, ale spíš vhodnost a koherence systému, který byl zvolen na úkor systémů jiných. Po výsledcích, jichž dosáhla analýza, se otevírají nové přístupy k současnému představení včetně nových způsobů tázání.“⁴¹ V následující analytické práci vycházím právě z osobního vnímání Vaculíkovy choreograficko-režijní činnosti, kterou opírám o Freytagovu dramaturgickou osnovu stavby děje. Vzhledem k původnímu konceptu určenému pro ideální tragické dílo v rámci klasicistní poetiky, některé její body dle potřeb inscenací upravuji. Nejedná se o popis příběhu, ale o dramaturgický rozbor stavící na záchytných nebo zlomových okamžicích, jež určují narativní osu děje.

Libor Vaculík v rozebíraných tanečních muzikálech nepracuje pouze s pohybem, ale pro lepší pochopení do nich zapojuje i mluvené a zpívané pasáže, s nimiž se v kukátkovém prostoru ztotožňuje s modelem „klasické inscenace či choreografie, kterou vytvořil a nad kterou dohlíží režisér, sémiologický popis pouze ilustruje a potvrzuje výsledky analýzy dramaturgické.“⁴² Na základě Freytagova členění dramatu vybírám situace, na jejichž realizaci se v rámci analytického zkoumání zaměřuji. Hlavním úkolem je sledovat, jak autor pracuje se scénickým uspořádáním a jestli se v provedení podobných situací shoduje nebo odlišuje.

⁴¹ PAVIS, Patrice. Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies? s. 13.

⁴² PAVIS, Patrice. Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies? s. 22.

11.1 *Sněhurka a sedm závodníků (Snehulienka a sedem pretekárov aneb tanečný muzikál „pre malých aj veľkých“)*

Upravenou a zmodernizovanou verzi pohádky *Sněhurka a sedm závodníků* uvedlo 3. května 1991 Slovenské národní divadlo. Vznikla jako původní taneční muzikál, pro nějž Libor Vaculík vytvořil libreto, které odpovídalo syžetové skladbě klasické pohádky, i když postavy trpaslíků zesoučasnil a přeměnil je na závodníky, jejichž charakteristické rysy se ztotožňovaly s původními trpasličími. Inscenace se ujal i jako režisér–choreograf, jenž na scéně představil netradiční divadelní formu využívající všech dostupných složek (balet, moderní tanec, step, akrobacie, pantomima, zpěv), čímž vznikl jakýsi „pelmel,“ který i navzdory promísení několika tanečních žánrů působí komplexně a jednoduše.

Jedná se o taneční inscenaci, ve které klasický balet ustupuje pantomimě a muzikál připomíná spíše pohádkový singspiel. V případě pěveckých čísel se použil playback, neboť celý soubor tvořili výhradně tanečníci. Na rozdíl od pozdějšího Vaculíkova zaměření k psychologizaci postav a dramatickému až tragicky končícímu ději, se jedná o veselou a oddechovou inscenaci, která do dění na jevišti zapojuje i samotné diváky. S ostatními tituly se naopak shoduje v přítomnosti pěvecké složky a syntetičnosti tanečního stylu.

Jak už bylo řečeno, Gustav Freytag určil svou *Techniku dramatu* k analýze tragédií, čemuž odpovídá i pojmenování jeho pěti částí (úvod, stoupání, vrchol, obrat, katastrofa) a tří bodů (moment prvního napětí, tragický moment, moment posledního napětí). V případě Vaculíkova prvního tanečního muzikálu se jedná o rozbor pohádky, která vychází ze zcela odlišného syžetového základu než tragický žánr. Po stránce tematické i inscenační využívá úplně jiných zákonitostí, ale přesto na ni, i když v upravené podobě, můžeme dramatickou stavbu aplikovat. Zachováváme původně stanovené termíny, ale zároveň měníme jejich obsah. Vrcholem není „rozhodující událost stoupajícího boje,“⁴³ která se v peripetii obvykle na okamžik obrátí k lepšímu a katastrofou není míněn tragický, nýbrž většinou šťastný závěr končící svatbou hlavních hrdinů. V pojmenovávání ústředních postav využívám terminologie Vladimira Jakovleviče Proppa z knihy *Morfologie pohádky*.

⁴³ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha : Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944, s. 58.

11.1.1 Úvod (expoziční)

„Aniž bychom nutili do šablony, je třeba si uvědomiti pravidelnou strukturu úvodu: ostrý význačný akord, působivá scéna, krátký přechod do momentu prvního napětí.“⁴⁴ Tato koncepce se v inscenaci opravdu naplňuje a zároveň představuje tři nejdůležitější postavy nutné pro vývoj děje – ústřední hrdinku, její škůdkyni a zachránce. Scéna začíná hudebním číslem královny, v němž spolu s tančícími sluhý vyzdvihuje svoji moc a krásu. Pompézní podívanou střídá hudebně-taneční duet Sněhurky a prince, kteří si hlasy Dary Rolinsové a Pavola Habery vyznávají lásku. Společné vystoupení páru narušuje královna, jež se v tanečním opojení snaží prince svést a převzít Sněhurčino místo. Princ ji odmítá a milostný duet nabírá opačné, tedy zamítavé polohy, kterou přeruší Sněhurčino a záhy princův odchod, po němž zůstane královna opuštěna.

Následující situaci, kdy královna spřádá svoji pomstu, označujeme jako moment prvního napětí. „Naráz se dostaví, když v duši hrdinově vznikl cit nebo rozhodnutí ženoucí další děj, nebo když kontrastní strana se rozhodne uvést hrdinu do pohybu.“⁴⁵ Pouze v hudebním aranžmá a tanečním ztvárnění se odehrává královnino rozhořčení a z něho plynoucí rozkaz myslivci, který Sněhurku varuje a tím připraví cestu pro druhou příběhovou linii.

11.1.2 Stoupání děje (kolize)

Sněhurka bloudí temným lesem tvořeným světelnými a zvukovými efekty, až se ocitne v prostorné garáži, kterou podle počtu postelí, vítězných věnců a ostatních rekvizit obydluje sedm závodníků. „Jestliže nebylo dříve možno uvést (další) hlavní osoby, pak musí být pro ně nyní vytvořeno ovzduší a dán podnět k jejich zásahu.“⁴⁶ Rozehrává se dlouhá taneční scéna úklidu předznamenávající vrcholný bod setkání ústřední hrdinky s jejími pomocníky, u kterých se schová před zlou královnou. Sněhurka v jednoduché choreografii poklízí domácnost, utírá nádobí, stírá prach, až unavena usne uprostřed jeviště a spí, dokud ji neprobudí příchozí závodníci na koloběžkách.

⁴⁴ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*, s. 54.

⁴⁵ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*, s. 54.

⁴⁶ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*, s. 56.

11.1.3 Vrchol (krize)

V této části nastává zlom, v němž situace vygraduje a následně klesá k neodvratnému, v našem případě šťastnému konci. Vrchol zaujímá největší prostor nutný pro rozehrání klíčové situace. „Všechn lesk poesie, všechnu dramatickou sílu obrátí básník k tomu, aby tento střed díla široce rozvedl.“⁴⁷ Pokud řečená slova vztáhneme na činnost choreografickou, můžeme se s touto definicí ztotožnit. Vaculík zde v nejvyšší míře využil pěveckých a tanečních čísel stylově nesourodých, ale přesto v celkovém tvaru sjednocených. Závodníci na jeviště nastupují z hlediště za společného zpěvu a seznamují se se Sněhurkou. Ta jim v potměšilé atmosféře vypráví (zpívá) svůj příběh a některé z přísedících dokonce dojímá. Smutnou náladu rozvíří sami závodníci, kteří Sněhurku přijmou mezi sebe a začnou se předvádět. Písně v inscenaci jsou přizpůsobeny dětem a formou se blíží spíše hudebním říkankám, které děj zpestřují, ale nikam jej neposouvají. Hlavním výrazovým prostředkem je tanec, který zvláště u závodníků představuje pestrou škálu stylů od pantomimy po akrobacii. Závěr této scény se nese v moralizujícím duchu, kdy Sněhurka závodníky učí ranním rituálům včetně krátkého cvičení nebo čištění zubů. V těchto situacích pak autor využívá výrazného pantomimického a gestického vyjádření.

Na začátku druhého dějství následuje tragický moment, který funguje jako předstupeň peripetie. Královna se dozvídá o myslivcově lži a hodlá se Sněhurce pomstít sama. Během dalšího pěveckého čísla, v němž představuje svou čarodějnou laboratoř, se připravuje na transformaci z panovnice v ježibabu. Scénu přeměny doprovází hlas z telefonu oznamující začátek a konec experimentu, podivuhodné zvuky vycházející z přístroje a všudypřítomně poblikávající žárovky. Role stařeny vyžaduje hlavně herecký výraz a komický potenciál.

11.1.4 Obrat (peripetie)

V peripetii se objevuje nenadálá událost, která zkomplikuje vývoj událostí. „Napětí musí být opět povzbuzeno. A k tomu je třeba nových sil, snad i nových rolí, jež by měl divák nově poznati.“⁴⁸ Na scéně se objevuje ježibaba, která Sněhurce za její vstřícnost a pohostinnost nabízí jablko. V tanečním duetu odmítající Sněhurky a neústupné královny

⁴⁷ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*, s. 58.

⁴⁸ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*, s. 60.

nakonec vítězí stařenčina neodbytnost, a tak princezna přijme jablko a po jeho zakousnutí padá k zemi.

V příštím momentu posledního napětí vcházejí do místnosti závodníci, kteří představují možnou překážku odvracející událostmi nastíněný konec, a vzápětí se rozpoutává pronásledování ježibaby. Závodníci pro Vaculíka znamenají živoucí organismus bortící divadelní konvence, a proto s jejich přítomností postavy opouštějí prostor jeviště a rozprchnou se do hlediště, lóží a na chodby. Hudební pozadí dotvářejí hlasité projevy a výkřiky. Chaos ukončuje stařenin přelet nad jevištěm završený zvukovou kulisou evokující havárii a příjezd záchranářů.

11.1.5 Katastrofa

V závěru se závodníci shromáždí u Sněhurky, kterou položí na sedm vítězných věnců a oplakávají ji. Nejmladší z nich, přivádí prince-zachránce a s ostatními mu líčí předcházející události. Nešťastný princ „zpívá“ úvodní píseň, při níž se seznámil se Sněhurkou, a tančí vycházejíc z klasické baletní techniky, jejíž dynamiku formují smutné okolnosti. Když se Sněhurka probudí, nadchází finále, v němž se všichni radují a „křepčí“ za zpěvu znějícího z playbacku. „Katastrofa obsahuje přece jen nutný následek jednání a charakterů. Kdo si všechny tyto okolnosti uvědomuje, ten může málo pochybovat o konci hry.“⁴⁹ Vzhledem k výše zmíněnému a samozřejmě s ohledem ke skutečnosti, že se jedná o klasickou pohádku, inscenaci zakončuje společný odchod prince a Sněhurky ve svatebním plášti.

11.2 *Edith – vrabčák z předměstí*

Premiéra inscenace *Edith–vrabčák z předměstí* se odehrála v Plzni na scéně Komorního divadla 27. května 2000. Vaculík navázal na formu tanečního muzikálu, kterou poprvé využil na počátku devadesátých let, i když se v tomto případě jedná o realizačně jinak uchopené dílo. *Sněhurka a sedm závodníků* patří tematicky do úplně jiného žánru než realističtější titul *Edith–vrabčák z předměstí*, a také ji od posledních Vaculíkových hudebně-tanečních inscenací dělí dlouhá časová odmlka, autorova vyspělost na poli choreograficko-režijním a zároveň zkušenosti i s jinými žánry, které ovlivnili celkovou inscenační podobu. Zatímco v *Edith* využil zásadních principů charakterizujících tento pomezí žánr a

⁴⁹ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*, s. 62.

opakujících se zejména v *Lucrezii Borgii*, ale i v *Čachtické paní*, *Sněhurka a sedm závodníků* vznikla jako taneční experiment obohacený o dětské písničky a nápěvky. V *Edith* jako v předešlém případě pracoval s baletním souborem, který tentokrát doplnil o profesionální zpěváky nahrazující playback, který ve *Sněhurce* zajišťoval každé postavě vlastní hlasovou výbavu. Tato změna ovlivnila celé inscenační provedení, neboť se pěvecká čísla omezila jen na hlavní představitelku a vypravěče. Tato nová skutečnost podnítila rozdvojení ústřední role, ve které se střídala zpěvačka a tanečnice. Vaculíkovy změny se však dotkly i baletního sboru, se kterým pracoval na hereckém výrazu, v jehož zájmu interpreti dostali volnost i při mluvených a zpívaných pasážích.

Ve třech následujících tanečních muzikálech Vaculík využívá podobného tematického zaměření stejně jako opakujících se inscenačních prostředků. Všechna díla jsou založena na skutečně žijících osobnostech, kolem kterých se vytvořilo mnoho legend a smyšlených příběhů, které se staly pro autora velkou inspirací. Edith Piaf, Lucrezia Borgia i Alžběta Bathoryová prosluli jako silné ženy, které se svými činy zapsaly do dějin, a možná právě ona výjimečnost zapříčinila tragický konec jejich životů. „Tragický účinek dramatu závisí na způsobu vedení charakterů dějem, na tom, jaký jim básník přidělí osud, jak rozvádí boje jejich jednostranné zaujatosti proti odporujícím silám a jak jej zakončuje.“⁵⁰ Autor pojímá Edith jako oběť osudových událostí, z nichž vyplývá střet s vlastním „já“, proti němuž nedokáže bojovat a ocitá se v bludném kruhu. Soustředí se tedy především na její niterné pocity, které rozvádí na poli hudebním i tanečním. Pro Edithin život je náročné vytvořit jediné pyramidální schéma, neboť se u ní vrcholy a pády střídaly v rychlém sledu, nicméně následující rozbor inscenace zaujímá postoj zejména k její životní cestě od dítěte, přes úspěšnou šansoniérku až po zlomenou ženu.

11.2.1 Prolog

Inscenace se odehrává retrospektivně, a proto je před samotným úvodem umístěn prolog. Zatímco ve *Sněhurce* Vaculík začínal pompézním muzikálovým výstupem královny, v *Edith* se inspiroje realizačním řešením předvedeným v hudební inscenaci *Evita* autorů Andrewa Lloyda Webbera a Tima Ricea. Za zvuků titulní písně *Je ne regrette rien* (*Ničeho nelituji*) prolínající celý děj, všichni vzpomínají na zemřelou Edith Piaf.

⁵⁰ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*, s. 37.

11.2.2 Úvod (expoziční)

Na scéně si hraje slepé děvčátko - Edith Piaf, která v dětství trpěla nevidomostí, ale později se zázračně vyléčila. Záhy se objevuje muž-vypravěč, který v jedné osobě představuje hrdinčina nejlepšího, shovívavého a chápajícího přítele, na druhé straně je symbolem smrti. Tato postava mluví, zpívá i tančí, a proto vyžaduje všestranně zaměřeného interpreta, který prakticky neopustí jeviště, neboť se v průběhu představení ještě několikrát mihne v jiné roli, což můžeme chápat i jako takový mefistofelský kousek. U malé Edith představované baletkou objevuje velký pěvecký talent zděděný pravděpodobně po matce, která se objeví v pozadí jeviště obklopena muži a alkoholem, a zahalena v oblaku dýmu jako jakýsi přízrak. Vypravěč touto vizuální vsuvkou naznačil Edithinu osamělost, kterou zmírňují jen hračky a zpěv. V inscenaci Vaculík využívá mnohých efektů odkazujících k jeho spolupráci s Jozefem Bednárikem. Ta se projevuje zejména v divadelnosti a vysoké stylizaci, kterou dotváří kouřové kulisy, funkční světelné aranžmá a celkové scénografické pojetí včetně obdélníkového propadla, zástupného znaku představujícího jednou pískoviště, zahradu, hrob nebo postel. Důležitou roli v inscenaci hraje hudba, zpěv, mluvené slovo i různé zvuky umocňující popis prostředí.

Přesto, že Freytag o momentu prvního napětí tvrdí „že jen zřídka snáší široké rozvedení a že má charakter motivu, který dává a připravuje směr,“⁵¹ Vaculík jej rozvádí do další Edithiny životní fáze, jež ovlivní její následující cestu za slávou. Na počátku stojí první vystoupení před publikem, ve kterém budoucí šansoniérka zaznamenává úspěch jako zpěvačka, ale i jako žena.

11.2.3 Stoupání (kolize)

Edith poznává svou první lásku a autor muzikálu zde poprvé využívá efekt zdvojení hlavních představitelů, z nichž jedna zpívá a udržuje taneční choreografii s ostatními, a druhá v rámci tanečního ztvárnění konkrétně rozehrává příběh. Vzhledem k přítomnosti vypravěče, který slovně i pěvecky komentuje děj stejně jako hrdinčino rozpoložení, prezentuje postava zpívající i tančící Edith především vizuální složku. Zpívající Edith ovládá základní pohybový aparát, s nímž se dokáže přizpůsobit profesionálním tanečnickům, ale v případě náročnějších baletních čísel vyjadřujících převážně duševní rozpolcenost vystupuje tančící Edith. Tak se

⁵¹ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*, s. 55-56.

liši například scéna milostného tanečního duetu, po němž se dívce narodí holčička a Edith se rozhoduje mezi mateřstvím a dráhou zpěvačky. V okamžiku, kdy se rozhodne, střídá ji na jevišti zpívající Edith, která se po svém čísle dozvídá o smrti dcery a v rámci shánění peněz na pohřeb se nabízí zámožnému pánovi. Ve scéně znásilnění se s baletkou nemění, neboť v choreografii jde více o herecký výraz představitelky než o její taneční provedení. Tato osobní tragédie se stane dalším odrazem k novému životu plnému slávy, peněz, drog a alkoholu.

11.2.4 Vrchol (krize)

„Je to obvykle vždy vrchol široce rozvedené scény, na kterou se napojují menší spojovací scény, zčásti stoupající, zčásti klesající.“⁵² I v případě této inscenace se jedná o nejrozsáhlejší část, kde Edith dojde svého profesního i životního vrcholu, od kterého již může klesat pouze směrem dolů. Na konci kolize si mladá Edith zoufá nad ztrátou dcery a upíná se k alkoholu. Ze zuboženého stavu ji zachraňuje textař Raymond Asso, který jí nabízí práci, úspěch a nakonec i manželství. Z Edith Piaf se výstupem na scéně A. B. C. přes noc stane hvězda, jejíž třpyt nepřeruší ani začínající druhá světová válka a příchod vojáků, který zdůrazní zvuky kulometů naznačených hemžícími se světly reflektorů. Edith se ocitá ve spleti mileneckých eskapád, z nichž se jedna stane příčinou Raymondovy smrti, po níž se hrdinka stále více a hlouběji noří do uzavřeného kruhu, v němž se „její bouřlivý život na pódiu až příliš smrskává na jakýsi kolotoč lásek, alkoholového opojení a deziluze.“⁵³

Když se zdá, že Edith našla pravou lásku v podobě mistra světa v boxu Marcela Cerdana, přichází tragický moment, v němž očekávání společného šťastného života zničí havárie letadla, ve kterém Edithin mileneček zahyne. Vypravěč stále častěji vystupuje v dlouhém černém kabátu symbolizujícím blízkost smrti, které se chce Edith ve společném duetu dobrovolně oddat, nicméně dostane jasně najevo, že ještě nepřišel její čas.

11.2.5 Obrat (peripetie)

Poslední obrat v Edithině životě představuje Théo Sarapo, její velký obdivovatel, který ji navštěvuje v nemocnici a snaží se ji rozptýlit svým řeckým temperamentem. Edith se vzchopí a je rozhodnuta znovu zpívat, nahrávat a žít.

⁵² FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*, s. 58.

⁵³ KOLÁŘOVÁ, Kateřina. Kolotoč lásek a deziluzí. *Mladá fronta Dnes*, 2002.

„Rozumí se samo sebou, že katastrofa nemá připadati divákovi jako neočekávané překvapení. Čím výše byl vrchol, čím prudší byl pád hrdinův, tím živější musí býti konec.“⁵⁴ Edith se vrací do nemocnice, kam za ní Théo dochází a nosí jí dary. Naposledy s milencovou podporou vystoupá na jeviště, pod nímž se záhy odehrává milostný duet Théa s tančící Edith. Šanson dozní a jeho interpretka omdlévá a opět končí na lůžku.

11.2.6 Katastrofa

Edith zpívá naposledy, zatímco Théo jí žádá o ruku, o níž se s ním střídá Smrt. V bolestech se potácí v prostoru mezi milencem, doktorem a Smrtí, které již nemá sílu vzdorovat. Vidina konce jí vrací vzpomínky na matku a první lásky, které jí stále více sbližují s mužem v černém. Poslední okamžiky smrtelné agónie vyplněné šíleným smíchem ukončuje polibek Smrti. Vypravěč ji symbolicky přikrývá svým kabátem a spolu s panenkou z dětství je pohřbena v propadlu jeviště. Děj se vrací na začátek, kdy nad skolem Edith Piaf pláče celá Paříž.

11.3 *Lucrezia Borgia*

Tato další hudebně-taneční inscenace vychází ze stejného principu jako *Edith-vrabčák z předměstí*. Opakuje se zde zdvojení hlavní hrdinky, pěvecké a mluvené pasáže, které líčí vývoj děje, i když formou se více než o muzikály jedná o balety. Hlavním narativním prostředkem posunujícím příběhovou linii je ve všech jmenovaných titulech tanec a ostatní složky jsou pouhou autorovou snahou o větší srozumitelnost a popisnost někdy hraničící až s polopatičností.

Lucrezia Borgia byla poprvé uvedena 20. listopadu 2003 v Národním divadle v Praze. Libor Vaculík se opět vrátil k ženské hrdince, jejíž existence je jako ve všech ostatních případech doložitelná, nicméně její život je protkán mnoha legendami, z nichž autor přebírá např. pověru o jejím travičském umění nebo o incestním vztahu s bratry, jejichž pravdivost nelze jednoznačně prokázat. Opírá se především o skutečná jména postav, ale děj jako autor, režisér a choreograf upravuje tak, aby vyhovoval dramatické stavbě včetně tragického završení.

⁵⁴ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*, s. 61.

V souvislosti s historickými fakty popsal Lucrezii jako oběť rodinných politických zájmů, nicméně její smrt až přehnaným způsobem proměnil v mučednický obřad na pozadí borgiovského znaku. „Historické látky skýtají kresbě charakteru nejkrásnější a největší možnosti, ale je velmi těžko sestavit z nich slušný děj.“⁵⁵ Libor Vaculík stejně jako v případě *Edith* v rámci zachycení co nejdelšího životního období hlavních představelek děj rozčlenil na jednotlivé epizody, jejichž podstatu tím zjednodušil a příběh ochudil o vnitřní dynamiku vyplývající z jednoduchosti a omezeného počtu osob či událostí. V případě *Lucrezie Borgie* však dosáhl maximální nepřehlednosti množstvím postradatelných scén a postav, které příběhovou linii nikam neposunuly, nýbrž ji pouze zbytečně komplikovaly. „*Lucrezia Borgia* je v lecčem solidní rutinní inscenaci, avšak v jednom je přece jen výjimečná. Liboru Vaculíkovi se tentokrát podařilo vytvořit dokonalý kýč.“⁵⁶

11.4 Čachtická paní

Tento taneční muzikál opět vychází z historického námětu čerpajícího tentokrát ze života uherské hraběnky Alžběty Báthoryové, která se proslavila vražděním mladých panen, jejichž krev jí měla zaručit věčné mládí. V příběhu se jako v minulých případech objevuje reálný podklad, jenž vytváří skutečná jména, reálie a dokonce fakta vypovídající o hraběčcích sadistických sklonech, nicméně pověsti o krvavých koupelích, vztahy mezi postavami a závěrečná scéna veřejné hraběččiny popravy, kterou iniciovali zbojníci, patří k autorovým fabulacím.

První představení *Čachtické paní* Komorní divadlo uvedlo 15. března 2008. Libor Vaculík při psaní libreta vycházel z románu Joža Nižnánského, který opět „zapomněl“ zkrátit, a tak místo aby vytvořil dramatickou podívanou s dynamickými a efektními scénickými proměnami, nechal v příběhu nevysvětlené a nedořešené scény, pro děj naprosto nepodstatné a postradatelné, např. v podobě výstupu kapitána Kenderessyho, který se v krátké epizodní roli představil jako zachránce dívky, jenž byl záhy Fickem odveden do podzemních chodeb hradu, tedy na smrt. V *Čachtické paní* se již naplno projevuje silné naturalistické pojetí, jehož počátky nalézáme u *Lucrezie Borgie*, kde jsou scény násilí vypořádány bez jakéhokoli metaforického ztvárnění. Nejvíce se tyto projevy vyskytují ve výjevech znásilnění, které se objevuje ve všech třech „tanečních muzikálech.“ Zatímco v *Edith* je tato scéna uchopena dosti

⁵⁵ FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*, s. 25.

⁵⁶ VAŠEK, Roman. *Vraždy a sex, to přece musí táhnout! Divadelní noviny*, 2004, roč. 13, č. 1, s. 5.

popisně, nedosahuje tak syrově naturalistického zobrazení jako v případě *Lucrezie Borgie* a *Čachtické paní*, kde je vyjádřeno nejbrutálněji.

Z hlediska inscenačního přístupu zde oproti předchozím inscenacím Libor Vaculík provedl zásadní změnu v pojetí ústřední hrdinky, která není zdvojená a nemá své taneční alter ego. Alžběta je obdobou Edith, která zpívá a ovládá základní taneční techniku, nicméně v případě hraběnky Báthoryové je větší důraz kladen na hereckou stránku. Její taneční dvojnici nahradila postava Eržiky Příborské představující hraběnčinu utajovanou dceru. Tento náhradní princip však zvláště ve společných scénách působil nepřírozně až směšně, neboť zpívající Alžběta i tančící Eržika zastávaly jinou žánrovou polohu, ve které se jejich dialogy nemohly propojit. V souvislosti s důrazem na herectví a výraznou gestikulaci se v *Čachtické paní* objevuje mnohem více mluvených pasáží, než tomu bylo v předchozích inscenacích. Pěvecky se kromě hlavní postavy projevuje Ficko a sbor mrtvých dívek - vypravěček, jejichž hlasy vycházejí z nahrávky.

11.5 Srovnání tří posledních „tanečních muzikálů“ (*Edith–vrabčák z předměstí*, *Lucrezia Borgia*, *Čachtická paní*) v inscenačním pojetí úvodu a závěru:

Poslední dva tituly byly představeny jen stručně, bez analytického rozboru, neboť jejich dramatická stavba je blízká inscenačnímu pojetí „tanečního muzikálu“ *Edith–vrabčák z předměstí*. Pro celkovou komplexnost a srovnání Vaculíkovy tvůrčí práce se v následujícím textu soustředím na jednotlivé shody a rozdíly ve zpracování první (prolog) a poslední (závěr) části inscenace.

11.5.1 Prolog

Každá z následujících inscenací začíná prologem, v němž vystupuje vypravěč seznamující diváka s příběhem, který následuje. V případě *Edith* se jedná o retrospektivní pojetí začínající zpěvaččiným pohřbem a její nesmrtelnou památkou, o níž zpívá narátor proměněný z postavy Smrti na Edithina přítele. V *Lucrezii Borgii* se na scéně objeví taneční sólo červeně oděného Zla, které předznamenává podívanou plnou krve a krutosti. Po jeho výstupu na scénu sjíždí znak Borgiaů, jehož hlasem začíná úvod představující divákům mravy na dvoře a vztahy hlavních hrdinů. V *Čachtické paní* děj otevře sbor dívek, které vypráví o

hrůzách na hradu. Zatímco v *Edith* se prolog nesl spíše v pěveckém a v *Lucrezii Borgii* v tanečním duchu, v poslední inscenaci tanečnice doprovázely hlasy z playbacku, tudíž se na scéně propojily obě složky.

V *Edith–vrabčákovi z předměstí*, *Lucrezii Borgii* i v *Čachtické paní* se kromě hlavních hrdinů uplatnily zejména postavy vypravěčů, kteří doprovázeli děj tanečně i slovně, a tak divákům zprostředkovali přímý běh událostí, který se v prvních dvou inscenacích odehrával v dlouhém časovém úseku, od mládí hrdinky až po její tragickou smrt. Jistou výjimku tvořila *Čachtická paní*, jejíž libreto bylo napsáno dle románu Joža Nižnánského, který Alžbětin život popisuje až v souvislosti s jejími zločiny, byť se v jejích vzpomínkách vrací do minulosti, ve které objasňuje její zatrpklost a nenávisť vůči světu. V *Edith* je postava narátora uchopena nejkompexněji, neboť se umí vyjádřit pěvecky, tanečně i herecky, a tak dokáže s nadhledem diváky zasvětit do jednotlivých na sebe navazujících epizod z hrdinčina života. V *Lucrezii* se vypravěčova funkce rozděluje na tělo a hlas, na dvě složky, z nichž jednu zastává tanečník představující alegorickou postavu Zla, a druhou zpěvák vystupující pod maskou borgiovského znaku. Býčí hlava symbolizující rod Borgiů vypráví jejich příběh, zatímco množící se postava Zla doprovází hlavního záporného hrdinu Caesara. V *Čachtické paní* je úloha vypravěče opět trochu pozměněna, protože je na rozdíl od předchozích příkladů zpodobena sborem dívek, Alžbětiných mrtvých obětí, jejichž šedý oděv potřísněný krvavými skvrnami a obličej je zahalené závojem předznamenávají temnou atmosféru už na první pohled. Sbor dívek tvoří tanečnice, jejichž pohyb je doprovázen zpěvem z playbacku. Stejně jako vypravěč u *Edith*, který se v průběhu představení několikrát vtělí do jiné postavy zasahující do běhu událostí, se i zavražděné dívky v případě potřeby proměňují v aktivní články zapojující se do příběhu. Jejich funkci můžeme připodobnit k antickému chóru, který v dramatech zastával složku pěveckou, taneční a v neposlední řadě i hereckou. U všech zmiňovaných titulů se tedy postavy vypravěčů projevují jak tanečně, tak hlasově, i když v každém případě Vaculík využívá jiného inscenačního pojetí.

11.5.2 Závěr

Libor Vaculík na konci všech jmenovaných inscenací využívá výrazného světelného designu a červených pláten. V případě *Edith* se kolem plátna shromáždí její „vzpomínky“ z dětství a mládí, které ji obklopují a uzavírají v prostoru se Smrtí, která je neodvratná. U *Lucrezie Borgie* červená látka symbolizuje odkaz Zla, kterým je hlavní hrdinka připoutána k oltáři a s nímž stoupá k nebi. V *Čachtické paní* jsou stejně jako v předchozí inscenaci hrůzy

všudypřítomné, tudíž ve finále, kdy je Alžběta odsouzena k smrti, její oběti na jevišti pobíhají s červeným pruhem látky, která má odkazovat na spáchané zlo, jež bude potrestáno.

Vaculíkovo pojetí závěru je vyvrcholením celé inscenace, a proto se v této části na jevišti setkává většina interpretů, včetně těch, kteří jsou po smrti. V *Edith* je finále zasazeno do nemocnice, kde šansoniérka umírá, proto se na scéně vyskytují doktoři, Edithiny „vzpomínky“ v podobě její matky a prvních milenců, Théo Sarapo a samozřejmě Smrt. Ve druhém „tanečním muzikálu“ pod oltářem se zpívající Lucrezií tančí její dvojnice obklopená sedmi postavami Zla, které se množily s každou usmrcenou obětí. Právě tyto oběti, z nichž většinu tvořili Lucreziini zavraždění milenci, přichází na scénu, aby se s nimi hlavní hrdinka rozloučila. Poprava Alžběty Bathoryové je pojata jako veřejná podívaná, kterou doprovází sbor zbojníků a vypravěček.

V závěru každého ze jmenovaných titulů hlavní hrdinka umírá za zpěvu své poslední písně, kterou se loučí se životem i s publikem. Její smrt doprovází vypravěč, který k ní vždy zaujímá nějaké stanovisko. Edith naposledy zpívá ve smrtelné agónii, kterou ukončuje zásah vypravěče v podobě Smrti. Na rozdíl od dalších titulů, finální píseň nepatří ústřední představitelce, ale druhé hlavní postavě, která příběh ukončuje na místě, ve kterém začal. V následující inscenaci je závěr ztvárněn jako velkolepé loučení Lucrezie–mučednice zpívající o svém údělu, pod níž tančí její alter ego s jejími milenci, které s jejich odchodem střídají postavy Zla svírající Lucrezii konci červeného plátna, jimiž symbolizují hrdinčino místo na obětním piedestalu. *Čachtická paní* končí v odlišném duchu než předchozí inscenace, neboť tentokrát její poprava představuje zasloužený trest, v němž hrdinka nefiguruje jako oběť osudu ani politických machinací. Její poslední píseň je výhružkou všem přítomným, které děsí až do chvíle, kdy je zavřena do železné panny a usmrcena.

12 ZÁVĚR

V úvodu jsem nastolila otázku „tanečního muzikálu“ jako základního jevu zkoumání ústíciho v rozbor dvou ze čtyř Vaculíkových hudebně-tanečních titulů. I tyto analýzy mohou dokázat autorův přístup k této nově vzniklé formě, která nevychází z žádných předem stanovených norem. V každé inscenaci využívá podobných, ale i zcela nových prvků, které se, pakliže byly úspěšně přijaty publikem, opakují v následujících titulech (zdvojení hrdinky – *Edith–vrabčák z předměstí*, *Lucrezia Borgia*; zpomalení pohybů – *Čachtická paní*, *Faust*).

„Taneční muzikály“ vycházejí z tance jako hlavního nástroje vyprávění, i když některé další složky jako zpěv, mluvený projev nebo herectví mohou na první pohled omezovat jeho výsadní postavení. Všechny tituly jsou realizovány především z pohledu choreografa, který si při inscenování vypomáhá ostatními divadelními složkami a atributy. Jak už bylo výše zmíněno, Vaculíkovy „taneční muzikály“ jsou sloučeninou profesionálních tanečníků a zpěváků nebo herců, kteří zpravidla tvoří ústřední dvojici – zpívající hrdinku a vypravěče. Právě tento osobitý princip využívání jednostranně zaměřených umělců vymezuje Vaculíkovy „taneční muzikály“ v oblasti hudebního divadla provozovaného v cizině, kde jsou na interprety kladené jiné nároky. V porovnání se zahraniční produkcí jsem došla k závěru, že inscenace podobného pojetí, v němž tanec vystupuje jako hlavní významový činitel, existují, nicméně nejsou specifikovány jako „taneční muzikály,“ i když se jim svou koncepcí podobají více než díla Libora Vaculíka. Autor tak v terminologické rovině drží prvenství jak v cizině, tak v Čechách, kde tato hudebně-taneční forma v současné době nemá konkurenci, což dokládá i časté přenášení Vaculíkových inscenací na scény divadel po celé České republice.

Charakteristika „tanečního muzikálu“ již byla rozebrána několikrát, ale otázkou je, zda-li je toto pojmenování správné. Tento pomezí divadelní útvar se ve všech svých dosud předvedených podobách stále více přibližuje baletu, v němž zpěv plní spíše doplňující složku pro výjevy, které už předznamenalo taneční vyjádření. Nejvíce z činoherního pojetí zatím čerpala *Čachtická paní*, jejíž povahu určil i výběr herečky, která do inscenace přinesla nový rozměr. Přesto, že Libor Vaculík do svých hudebně-tanečních titulů zahrnuje muzikálové atributy včetně zpěvu, mluvených pasáží, dojemného příběhu, líbivých melodií a celkového scénografického pojetí, které odráží charakter komerční podívané, domnívám se, že se stále jedná především o taneční inscenace. Tedy o balety, v nichž se uplatňuje výše zmíněné ve snaze zvrátit čistotu žánru. Vaculíkovi se to bezpochyby daří, neboť pro tento tvar neexistuje relevantní pojmenování vystihující jeho podstatu. Jedná se zkrátka o hraniční formu na pomezí baletu, muzikálu a činohry.

13 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

13.1 Knihy

BRODSKÁ, Božena. *Romantický balet*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007.

BRODSKÁ, Božena/ VAŠUT, Vladimír. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: HAMU, 2004.

Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2001.

FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944.

GAJDOŠ, Július. *Od techniky dramatu ke scénologii*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2005.

HOGGARDOVÁ, Pavlína. *Muzikál na prahu tisíciletí : Mezi komercí a elitou – možnosti reformy muzikálového divadla v době (post-) moderní*. 1. vyd. Brno: Retypo, 2000.

NAVRÁTILOVÁ, Eva. *Současný tanec v České republice z pohledu kulturního managementu*. Brno, 2009. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

OBST, Milan. *K dějinám české divadelní avantgardy: Jindřich Honzl, E. F. Burian*. 1.vyd. Praha: ČSAV, 1962.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když....* 1. vyd. Praha : Supraphon, 1967.

PROSTĚJOVSKÝ, Michael. *Muzikál expres: Malý průvodce velkým muzikálem*. 1. vyd. Brno : Větrné mlýny, 2008.

SCHMIDT-JOOS, Siegfried. *Muzikál*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1968.

SCHONBERG, Michal. *Osvobozené*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992.

SIBLÍK, Emanuel. *Tanec mimo nás i v nás: historické poznatky a estetické soudy*. Praha: Václav Petr, 1937.

ŠVÁBOVÁ, Veronika. *Tanec navzdory: Joe Jenčík*. Praha, 2004. Diplomová práce. HAMU.

TAIROV, Alexandr. *Odpoutané divadlo*. Praha: Akademie múzických umění, 2005.

Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník. 1. vyd. Praha: Libri, 2004.

13.2 Články

BENONIOVÁ, Marcela. Tanec je od toho, aby si ho lidé domysleli. *Divadelní noviny*, 1999, roč. 8, č. 5, s. 8-9.

BERNSTEIN, Leonard. Americký musical. *Kulturní tvorba*, 1967, roč. 5, č. 5, s. 9.

ČAVOJSKÝ, Ladislav. Preteky o Snehulienku: Tanečný muzikál pre malých aj veľkých. *Národná obroda*, 1991, s. 12.

HEJZLAR, Tomáš. Jsou hodnoty, jež přetrvávají. *Haló noviny*, 2003, roč. 13, č. 74, s. 9.

KAZÁROVÁ, Helena. Baroko plné tance. *Taneční listy*, 1999, roč. 36, č. 5, s. 14-15.

KINDLOVÁ, Petra. Pohybové novely. *Xantypa*, 1998, roč. 1998, s. 104-105.

KOLÁŘOVÁ, Kateřina. Kolotoč lásek a deziluzí. *Mladá fronta Dnes*, 2002.

PASEKOVÁ, Dana. Choreografický monopol není zdravý... *Taneční listy*, 1994, roč. 32, č. 9, s. 14-16.

PAVIS, Patrice. Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: divadelní věda či performance studies? *Divadelní revue*, 2010, roč. 21, č. 1, s. 7-27.

SMUGALOVÁ, Zuzana. Čachtická paní po plzeňsku. *Taneční aktuality*, 2008. Dostupné z: <http://tanecniaktuality.cz/>

ŠMÍD, Miroslav. Čtyři balety o lásce. *Plzeňský deník*, 1997.

TICHÝ, Zdeněk A. Plzeňská Edith ničeho nelituje. *Mladá fronta Dnes*, 2000, roč. 11, č. 137, s. 23.

VAŠEK, Roman. Balet Praha bojuje o přežití. *Divadelní noviny*, 2001, roč. 10, č. 3, s. 10.

VAŠEK, Roman. Balety se značkou Libor Vaculík: Na cestě mezi baletem a muzikálem. *A2*, 2008, roč. 4, č. 21, s. 10.

VAŠEK, Roman. Vraždy a sex, to přece musí táhnout! *Divadelní noviny*, 2004, roč. 13, č. 1, s. 5.

13.3 Internetové zdroje

VACULÍK, Libor. *Libor Vaculík* [online]. 2005 [cit. 2010-05-31]. Dostupné z WWW: http://vali.studio-artemis.cz/index_flash.php.

Český hudební slovník osob a institucí [online]. 2008 [cit. 2010-06-02]. Dostupné z WWW: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>.

Národní divadlo [online]. [cit. 2010-06-02]. Petr Zuska. Dostupné z WWW: <http://www.narodni-divadlo.cz/Default.aspx?jz=cz&dk=umelec.aspx&ju=877>.

13.4 Seznam použitých pramenů

Lucrezia Borgia [videozáznam]. Praha: Národní divadlo, 2003.

Edith–vrabčák z předměstí [DVD-ROM]. Plzeň: Divadlo J. K. Tyla, 2000.

14 PŘÍLOHY

PKB – Pražský komorní balet

Vzhledem k těžko dohledatelným údajům z Vaculíkova hostování v cizině uvádím pouze české a slovenské premiéry.

14.1 Celovečerní tituly

2008

5. 12. 2009 Faust - ND Praha

Libreto: Zdeněk Prokeš, Libor Vaculík

Choreografie, režie, světelný design: Libor Vaculík

Hudba: Igor Stravinskij, Dmitrij Šostakovič, John Williams, Petr Malásek

28. 11. 2008 Královna Margot - Moravské divadlo Olomouc

Libreto, scéna, choreografie, režie, světelný design a scénický výtvarník: Libor Vaculík

Hudba: Hector Berlioz

23. 10. 2008 Edith - vrabčák z předměstí - Moravské divadlo Olomouc - obnovená premiéra

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Petr Malásek

19. 9. 2008 Ivan Hrozný - SND Bratislava

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Sergej Prokofjev

25. 4. 2008 Edith - vrabčák z předměstí - Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Petr Malásek

10. 4. 2008 Fantom Opery - Státní Opera Praha

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Petr Malásek

15. 3. 2008 Čachtická paní - Divadlo J.K.Tyla Plzeň

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Petr Malásek

2006

6. 4. 2006 Sen noci svatojánské - Státní Opera Praha / PKB

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Felix Mendelssohn-Bartholdy

2005

11. 11. 2005 Úplné zatmění - ND Brno

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Frederick Chopin, Arnold Schönberg, Jacques Offenbach

19. 3. 2005 Macbeth - Divadlo J.K.Tyla Plzeň

Libreto, režie a světelný design: Libor Vaculík

Choreografie: Jiří Pokorný

Hudba: Giuseppe Verdi

2004

21. 5. 2004 Edith - vrabčák z předměstí - ND Brno

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Petr Malásek

3. 4. 2004 Malý pan Friedemann, Psycho - Divadlo J.K.Tyla Plzeň

Libreto, režie: Jozef Bednárík

Choreografie, režie: Libor Vaculík

Hudba: Richard Wagner, George Gershwin, Petr Malásek

2003

30. 11. 2003 Edith Piaf - vrabčák z předměstí - Divadlo v Dlouhé - obnovená premiéra

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Petr Malásek

20. 11. 2003 Lucrezia Borgia - ND Praha

Libreto, choreografie, režie a světelný design: Libor Vaculík
Hudba: Petr Malásek

15. 11. 2003 Někdo to horké rád - Divadlo J.K.Tyla Plzeň
Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík
Hudba: Petr Malásek

23. 10. 2003 Dáma s kaméliemi - Státní Opera Praha / PKB
Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík
Hudba: Giuseppe Verdi, Sergej Onsoff

28. 3. 2003 Edith - vrabčák z předměstí - Moravské divadlo Olomouc
Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík
Hudba: Petr Malásek

2002

15. 11. 2002 Ivan Hrozný - ND Brno
Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík
Hudba: Sergej Prokofjev

10. 7. 2002 Edith Piaf - vrabčák z předměstí - Divadlo v Dlouhé
Libreto, choreografie: Libor Vaculík
Režie: Vlastimil Harapes
Hudba: Petr Malásek

2001

8. 3. 2001 Někdo to rád... - ND Praha – obnovená premiéra
Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík
Hudba: Petr Malásek

17. 2. 2001 Dáma s kaméliemi - Divadlo J.K. Tyla Plzeň
Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík
Hudba: Giuseppe Verdi, Sergej Onsoff

19. 1. 2001 Notre Dame de Paris - SND Bratislava

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Maurice Jarre

2000

27. 5. 2000 Edith - vrabčák z předměstí - Divadlo J.K. Tyla Plzeň)

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Petr Malásek

1. 6. 2000 Malý pan Friedemann, Psycho - ND Praha – obnovená premiéra

Libreto, režie: Jozef Bednárík

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Richard Wagner, George Gershwin, Petr Malásek

1999

17. 4. 1999 Pojd'te s námi do pohádky - PKB

Libreto: Libor Vaculík, Vladimír Vašut

Choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Oskar Nedbal

15. 1. 1999 Marie Stuartovna - ND Brno

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Sergej Prokofjev

1998

9. 4. 1998 Isadora Duncan - ND Praha

Libreto, režie: Jozef Bednárík

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Maurice Ravel, Claude Debussy, Ludwig van Beethoven, Frederick Chopin, Dmitrij Šostakovič, Sergej Prokofjev, Petr Malásek

1997

18. 12. 1997 Romeo a Julie - ND Praha

Libreto: Sergej Prokofjev, Leonid Lavrovskij, Adrian Piotrovskij, Sergej Radlov, Petr Weigl

Režie: Petr Weigl

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Sergej Prokofjev

1996

31. 5. 1996 Mauglí, vyprávění Matky džungle - ND Praha

Libreto, choreografie: Libor Vaculík

Režie: Vlastimil Harapes

Hudba: Milan Svoboda

1995

3. 11. 1995 Jana z Arku na hranici - ND Brno

Dramatik: Paul Claudel (přeložil: Karel Kraus)

Choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Arthur Honegger

15. 6. 1995 Coppélia - ND Praha

Libreto: Charles Louis Nutter, Arthur Saint-Léon

Úprava libreta, režie: Jozef Bednárík

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Léo Delibes, Petr Malásek

1994

22. 12. 1994 Čajkovskij - ND Praha

Libreto, režie: Jozef Bednárík

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Petr Iljič Čajkovskij, Wolfgang Amadeus Mozart, Jacques Offenbach, Petr Malásek

14. 4. 1994 Někdo to rád... - ND Praha

Libreto, choreografie: Libor Vaculík

Režie: Vlastimil Harapes

Hudba: Petr Malásek

1993

26. 11. 1993 Notre-Dame de Paris (Zvoník od Matky Boží) - ND Brno

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Maurice Jarre

21. 5. 1993 Malý pan Friedemann, Psycho - ND Praha

Libreto, režie: Jozef Bednárík

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Richard Wagner, George Gershwin, Petr Malásek

1992

27. 8. 1992 Hra o kouzelné flétně - Laterna Magika

Scénář: Ladislav Helge, Ivan Šlapeta, Libor Vaculík

Choreografie, režie: Libor Vaculík

Hudba: Wolfgang Amadeus Mozart

1991

3. 5. 1991 Sněhurka a sedm závodníků - SND Bratislava

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Vašo Patejdl

1990

9. 6. 1990 Dáma s kaméliemi - SND Bratislava

Libreto, choreografie a režie: Libor Vaculík

Hudba: Richard Wagner, Franz Liszt

14.2 Kratší baletní tituly

2006

13. 4. 2006 Svěcení jara (v rámci „Baletního večera na hudbu skladatelů XX. Století“) - ND Brno

Libreto: Zdeněk Prokeš, Libor Vaculík

Choreografie, režie: Libor Vaculík

Hudba: Igor Stravinskij

2004

30. 4. 2004 Slovanské dvojzpěvy (v rámci večera „Taneční pocta Antonínu Dvořákovi“) - Moravské divadlo Olomouc

Libreto, choreografie, režie, scénografie: Libor Vaculík

Hudba: Antonín Dvořák

2003

5. 10. 2003 Koncert A moll (v rámci večera dále uvedeny: Šťastná sedma, Bolero) - ND Praha

Choreografie, baletní nastudování: Libor Vaculík

Hudba: Edvard Grieg

2002

19. 5. 2002 Tance podle Brahmsa - PKB

Choreografie, světelný design: Libor Vaculík

Hudba: Johannes Brahms

2001

8. 11. 2001 Don Juan - Státní opera Praha

Libreto: Pavel Šmok

Úprava libreta, režie, choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Christoph Willibald Gluck

26. 10. 2001 Stmíváníčko (v rámci večera „Mosty“) - ŠD Košice

Libreto, choreografie, režie a výprava: Libor Vaculík

Hudba: Wolfgang Amadeus Mozart, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Georg Friedrich Händel, Gioacchino Rossini, Pietro Mascagni

27. 5. 2001 Vzpomínky listím zaváté (v rámci večera „Vzpomínky“) – soubor Tanečné divadlo Bralen, Bratislava

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Leoš Janáček

2000

18. 11. 2000 Hirošima / Svědomí - Balet Praha

Libreto: Vladimír Vašut

Úprava libreta, choreografie, režie a scénografie: Libor Vaculík

Hudba: Viliam Bukový, Arvo Pärt

5. 5. 2000 Oedipus Rex (v rámci večera uvedena také Žalmová symfonie) - ND Brno

Libreto: Jean Cocteau

Choreografie, režie: Libor Vaculík

Hudba: Igor Fjodorovič Stravinskij

1999

4. 12. 1999 Stmíváníčko (v rámci večera „Time of Dance“) - ND moravskoslezské v Ostravě

Libreto, choreografie, režie a výprava: Libor Vaculík

Hudba: Wolfgang Amadeus Mozart, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Georg Friedrich Händel, Gioacchino Rossini, Pietro Mascagni

12. 10. 1999 Slovanské dvojzpěvy - PKB

Choreografie, scénografie: Libor Vaculík

Hudba: Antonín Dvořák

Et cetera - PKB

Choreografie, kostýmy: Libor Vaculík

Hudba: Joaquin Rodrigo

1998

6. 12. 1998 Fresky, Po zarostlém chodníčku, Chlapec a smrt, Stmíváníčko - PKB

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Bohuslav Martinů

24. 10. 1998 Stmíváníčko - předělaná verze (v rámci večera dále uvedeny: Smrt a dívka, Rozloučení) - PKB

Libreto, choreografie, kostýmy: Libor Vaculík

Hudba (koláž): Wolfgang Amadeus Mozart, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Georg Friedrich Händel, Gioacchino Rossini, Pietro Mascagni

28. 3. 1998 Chlapec a smrt - PKB

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Gustav Mahler

22. 3. 1998 Moře plné slz (Moře plné slz, Chlapec a smrt, Rozloučení)– PKB

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Gustav Mahler

31. 1. 1998 Koncert A moll - PKB

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Edvard Grieg

1997

24. 11. 1997 V mlhách – Tanečné divadlo Bralen, Bratislava

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Leoš Janáček

16. 11. 1997 Večer plný lásky (v rámci večera dále uvedena: Musica Slovana) - Divadlo J. K. Tyla Plzeň

:Oči plné slz (Richard Wagner), Et cetera (Joaquin Rodrigo), Stmíváníčko
(hudební koláž)

Choreografie, režie a výprava: Libor Vaculík

15. 10. 1997 Pohádka - PKB

Choreografie, režie: Libor Vaculík

Hudba: Leoš Janáček

18. 6. 1997 Glagolská mše (v rámci večera dále uvedena Carmen) - Městské divadlo Ústí nad Labem

Libreto, choreografie, režie a výprava: Libor Vaculík

Hudba: Leoš Janáček

1996

10. 5. 1996 ŠMOVAŠO – taneční triptych - Stmíváníčko (v rámci večera dále uvedeny: Romeo a Julie, Divertimento) - Městské divadlo ústí nad Labem

Choreografie, režie, výprava: Libor Vaculík

Hudba: Wolfgang Amadeus Mozart, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Georg Friedrich Händel, Gioacchino Rossini, Pietro Mascagni

1995

15. 9. 1995 Nahý jsem přišel na svět – Moře plné slz (v rámci večera uvedena také: Requiem) – Městské divadlo Ústí nad Labem

Choreografie, režie: Libor Vaculík

Hudba: Gustav Mahler

1994

11. 6. 1994 Cesty (v rámci večera dále uvedeny: Ven z hlubiny, Adagietto) - ND Praha
:Et cetera (Joaquin Rodrigo), Oči plné slz (Richard Wagner)

Choreografie, kostýmy (Et ceter): Libor Vaculík

1992

28. 4. 1992 Amarus - ND Praha

Choreografie, režie: Libor Vaculík

Hudba: Leoš Janáček

Oči plné slz - Balet Bratislava

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Richard Wagner

1991

Grand pas de "kufr" - Balet Bratislava

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Cesare Pugni

Písně o mrtvých dětech - Balet Bratislava

Choreografie: Libor Vaculík

Hudba: Gustav Mahler

1990

17. 5. 1990 Z nejlepšího... (v rámci večera dále uvedena: Extáze ducha) – ND Praha

:Stmíváníčko (hudební koláž), Život a smrt (Gustav Mahler)

Libreto, choreografie, režie: Libor Vaculík

9. 3. 1990 Romeo a Julie (v rámci večera dále uvedeny: Dům Bernardy Alby, Carmen) – SND Bratislava

Choreografie, režie: Libor Vaculík

Hudba: Petr Iljič Čajkovskij

Choreografie a režie Romeo a Julie (P. I. Čajkovskij) SND Bratislava

1989

28. 4. 1989 Petruška (v rámci večera uvedena: Signorina Gioventú) - ND Brno

Libreto, choreografie, režie: Libor Vaculík

Hudba: Igor Stravinskij

15. 4. 1989 V jako Vivaldi – Balet Bratislava

:V jako Vivaldi (Antonio Vivaldi), In memoriam (Vladimír Godár), Hra na lásku –
Stmíváníčko (hudební koláž)

Libreto, choreografie, režie: Libor Vaculík

1986

17. 6. 1986 Co mi vypráví člověk, co ti říká láska – soubor Balet Bratislava

:V jako Vivaldi (Antonio Vivaldi), Co ti říká láska (Gustav Mahler), Kvarteto
(Bohuslav Martinů), Co mi vypráví člověk (Gustav Mahler)

Libreto, choreografie, režie: Libor Vaculík