

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Fakulta tělesné výchovy a sportu

Tvorba a choreografie muzikálového představení

The Creation and Choreography of the Musical Theatre Performance

Bakalářská práce

Aneta Antošová

Vedoucí bakalářské práce

Mgr. Šárka Panská

2014

Poděkování

Děkuji touto cestou Mgr. Šárce Panské za odborné vedení, podporu a časovou flexibilitu při tvorbě bakalářské práce. Dále děkuji panu Pavlu Strouhalovi za ochotu při spolupráci a za mnoho podnětných informací týkajících se dané problematiky.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré literární prameny, které byly během práce použity. Zároveň souhlasím se zveřejněním této práce jak v tištěné, tak v elektronické podobě. Tato práce ani její podstatná část nebyla předložena k získání jiného nebo stejného akademického titulu.

V Praze dne 29.8. 2014

Aneta Antošová

Evidenční list

Souhlasím se zapůjčením bakalářské práce ke studijním účelům. Uživatel svým podpisem stvrzuje, že tuto bakalářskou práci použil ke studiu a prohlašuje, že ji uvede mezi citacemi použitých pramenů.

Abstrakt

Název: Tvorba a choreografie muzikálového představení

Cíle: Přiblížení specifických zvláštností tvorby choreografie k divadelnímu představení jak z hlediska teorie, tak zejména praxe. Nastínění problematiky a práce choreografa v uměleckém prostředí a jejich následné porovnání se znalostmi a zkušenostmi experta v oboru.

Metody: Kvalitativní výzkum byl proveden pomocí pozorování z pohledu úplného pozorovatele, zúčastněného pozorovatele a úplného účastníka, kde hlavním prostředkem jsou terénní poznámky obsahující jak podrobné popisy, úvahy a nápady přicházející v průběhu pozorování, tak i přímé praktické zkušenosti z průběhu nácviku. Další technikou výzkumu bylo dotazování - rozhovor s expertem. Rozhovor byl přepsán v programu Microsoft Word ze zvukového záznamu na mobilním telefonu..

Výsledky: Výsledkem práce je podrobný a praktický postup tvůrčího procesu divadelního představení "Footloose, aneb tanec není zločin" a mimojiné i videozáznam z premiéry, která se konala dne 25. května 2013 v plzeňském Komorním divadle Josefa Kajetána Tyla. Na základě prostudované literatury, pozorování, vlastních zkušeností a rozhovoru s expertem/kolegou lze konstatovat, že jistá struktura a fáze tvůrčího procesu jsou shodné pro všechny choreografy, ale způsobů, jak cíle a jednotlivých fází dosahují, je nespočet. Každý tvůrce si časem a na základě svých zkušeností stále hledá svoji vlastní cestu k zajištění ekonomičnosti při plnění daných úkolů. Výsledky práce by mohly být určitým návodem pro další choreografy, kteří by se chtěli zabývat problematikou tvorby divadelních představení.

Klíčová slova: tanec, choreografie, divadlo, muzikál, tvorba, umění.

Abstract

Title: The Creation and Choreography of the Musical Theatre Performance.

Objectives: Description of specific traits of choreography creation process for a theatre performance both in terms of theory and practice. Outlining the issues in the choreography process in the artistic environment and their subsequent comparison with the knowledge and experience of experts in the field.

Methods: The qualitative research was conducted using observations from the perspective of a full observer, a participant observer and a full participant, where the main means were the field notes, containing both detailed descriptions, reflections and ideas coming during observation; and direct practical experience during the training. Another research technique was interviewing - an interview with an expert. The interview was transcribed into Microsoft Word based on an audio recording from a mobile phone.

Results: The result is a detailed practical insight to the creative process of the theater performance of the work "Footloose or Dancing is not a Crime", and also a video of the premiere, which took place on May 25th, 2013 at Josef Kajetán Tyl Chamber Theatre in Pilsen. Based on the literature, observations, personal experience and interview with an expert/colleague, it can be concluded that a certain structure and a phase of the creative process is the same for all the choreographers, but the ways to achieve the goals and various stages are countless. Within the time and experience, every creator is looking for their own way to ensure feasibility for the performance of tasks. The results could be a guide for other choreographers, who would like to address similar issues in the creative process of making theater performances.

Keywords: dance, choreography, theater, musical, creation, art.

Obsah

1. ÚVOD	9
2. TEORETICKÁ VÝCHODISKA PRÁCE	11
2.1 PŮVOD DIVADLA	11
2.1.1 MUZIKÁL	11
2.2 CHOREOGRAFIE	14
2.2.1 MUZIKÁLOVÁ CHOREOGRAFIE	15
2.3 PEDAGOGICKO – PSYCHOLOGICKÉ ASPEKTY	19
2.4 TANEC	22
3. CÍLE, ÚKOLY PRÁCE	24
3.1 CÍL PRÁCE	24
3.2 ÚKOLY PRÁCE	24
3.3 PŘEDPOKLÁDANÝ PRŮBĚH AKCÍ	25
3.4 VÝZKUMNÉ OTÁZKY	25
4. METODOLOGIE PRÁCE – TVORBA MUZIKÁLU	26
4.1 POUŽITÉ METODY	26
4.1.1 POZOROVÁNÍ	26
4.1.2 ROZHOVOR S EXPEMTEM	27
4.2 CHARAKTERISTIKA SOUBORU	29
4.2.1 RESPONDENTI	29
5. FOOTLOOSE, ANEB TANEC NENÍ ZLOČIN – PRAKTICKÁ ČÁST	30
5.1 HISTORICKÉ PRAMENY MUZIKÁLU	31
5.2 POSTUP PŘI TVORBĚ	33
5.3 HUDEBNĚ TANEČNÍ ČÍSLA	37
5.4 POUŽITÉ TANEČNÍ STYLY A DALŠÍ TECHNIKY	38
5.5 HUDEBNÍ ROZBOR	43
5.6 PROSTOROVÁ KONFIGURACE	49
6. VÝSLEDKY PRÁCE – DISKUZE	51
6.1 VÝSLEDKY POZOROVÁNÍ	51
6.2 VÝSLEDKY ROZHOVORU S EXPEMTEM	52

7	<u>PROSTOR PRO FANTAZII, PRVNÍ PŘEDSTAVA</u>	54
8	<u>SHLEDNUTÍ ORIGINÁLU NA VIDEOU A POROVNÁNÍ S VLASTNÍ PŘEDSTAVOU</u>	54
9	<u>NÁČRT ZÁKLADNÍ POHYBOVÉ STRUKTURY A PROSTOROVÉ KOMPOZICE</u>	54
10	<u>INSPIRACE TANEČNÍKY A JEJICH POHYBOVÝM SLOVNÍKEM K TVORBĚ KONKRÉTNÍCH KROKŮ</u>	54
11	<u>ZÁVĚR</u>	59
11.1	RECENZE MUZIKÁLU "FOOTLOOSE, ANEB TANEC NENÍ ZLOČIN".	60

1. Úvod

Vzhledem k tomu, že se soutěžnímu tanci na evropské i světové úrovni věnuji již od dětství, a v současné době se mu věnuji i profesionálně v pozici tanečnicka, lektora/trenéra a choreografa, rozhodla jsem se zpracovat bakalářskou práci na téma, které je blízké mému oboru – tvorba taneční choreografie v divadelním prostředí.

K tvorbě divadelní choreografie jsem se dostala v podstatě náhodou. Byla jsem přizvána ke spolupráci na muzikálu “Gypsy” v plzeňském Komorním divadle J. K. Tyla. Sice jsem do té doby neměla žádné zkušenosti z oboru divadelního, ale mám ráda výzvy, a tak má odpověď byla souhlasná.

V Plzni jsem se podílela na choreografii muzikálu “Gypsy”, dalším byl muzikál “Prodavači snů” a poslední inscenací “Footloose, aneb tanec není zločin”. Zahrála jsem si v muzikálu “Nine” a v Praze pak v muzikálu “Lucie, větší než malé množství lásky”. V současnosti připravujeme muzikál “Addams Family”, kde se na tvorbu choreografie podívám z jiné perspektivy, a to z pozice asistentky choreografa. Premiéra tohoto představení je plánována na 6. a 7. listopadu 2014 v Hudebním divadle Karlín.

Věkové složení divadelního souboru, se kterým choreograf pracuje, je vždy velmi různorodé a je ovlivněno mnoha faktory, zejména konkrétním dílem, ke kterému je choreografie tvořena. Choreograf musí dokázat pracovat s umělci všech věkových kategorií a vypořádat se s jejich různou taneční úrovní, neboť se nejedná vždy jen o tanečnický, ale také o herce a zpěváky, kteří mají s pohybem a tancem mnohdy rozdílné zkušenosti. Konkrétně v muzikálu “Footloose, aneb tanec není zločin” jsem měla k dispozici herce – zpěváky, doplněné o tzv. “taneční company” (soubor) – ve věkovém rozpětí 20-60 let.

Práci kromě konkrétního vymezení kompetencí choreografa, rozepsání postupu tvorby a její následné aplikace v praxi doplním nejen o videozáznamy hudebně tanečních čísel, ale také o rozhovor se zasvěceným tvůrcem a umělcem z divadelního prostředí.

Cílem této práce bude nastínění problematiky tohoto “řemesla”, zdůraznění rozdílnosti stavby choreografie u divadla a mimo něj, případně může práce posloužit jako určitý návod a postup pro začínající tvůrce v oboru.

Na závěr chci podotknout, že přesná pravidla u tvorby choreografie neexistují, k dispozici jsou pouze jisté poznatky z praxe a zkušenosti, které mohou vést na správnou cestu, ale zpracování a i postup se u každého choreografa/tvůrce liší.

2 Teoretická východiska práce

2.1 Původ divadla

Existuje jen málo konkrétních důkazů, ze kterých lze odvodit původ divadla. Teorie zastávající názor, že zrod divadla je možné najít v mýtu či rituálu, je nejrozšířenější a pochází z konce 19. a počátku 20. století. Lidé si uvědomují nadpřirozené síly, které ovlivňují kvalitu jejich životů, a tak hledají prostředky jak získat jejich přízeň. Výsledkem jsou obřady a rituály skupin nebo jejich šamanů, při nichž reprezentanti nadpřirozených sil nosí kostýmy a masky. Kolem rituálů pak vyrůstají příběhy (mýty) vysvětlující, zahalující či idealizující skutečnost, jejichž pokračováním bez přítomnosti rituálních situací a nahrazením mystických hodnot hodnotami zábavnými a estetickými zahajuje divadlo svoji autonomní činnost. (Brockett, 2008).

Dle Brocketta (2008) není teorie rituálního původu jedinou hypotézou, jak divadlo mohlo vzniknout. Další navrženou alternativou je vypravěčství: připomínaná událost byla oživena vnějším projevem vypravěče, ztělesňováním postav a posléze tím, že každé role se chopil jiný herec.

Příbuznou teorií obdobného charakteru je tvrzení, že se divadlo vyvinulo z pantomimických, rytmických či gymnastických tanců, nebo z napodobování zvířecích zvuků. Dané činnosti se postupně rozvinuly do úplného divadelního představení. (Brockett, 2008).

Brockett také (2008) uvádí, že člověk má dar fantazie, s jejíž pomocí se snaží přetvářet skutečnost do uspokojivějších forem, než s jakými se setkává ve všedním životě. Divadlo je pak nástrojem, pomocí něhož si lidé svět definují, vysvětlují, anebo jeho prostřednictvím z nepříjemné reality unikají.

2.1.1 Muzikál

Samotné slovo muzikál vzniklo zkrácením anglického slovního spojení “musical comedy” (hudební komedie), kterým bylo označováno *revue* v první polovině 20. století. Muzikálové divadlo může být označením pro divadelní inscenaci, nebo pro muzikálový film. Muzikáloví herci musejí být dobrými činoherci, zpěváky a tanečníky

zároveň. Muzikál může být celozpívaný, či v kombinaci s mluveným slovem, stejně tak může být celotančený, či v něm balet nemusí být obsažen vůbec.

Osolsobě (1967) tvrdí, že tento žánr je velký tam, kde jeho tvůrci (herci, zpěváci, tanečníci, skladatelé, autoři) slouží a jde jim o to, něco povědět, ne o to, jak pod záminkou sdělení divadelního sdělit jen sebe – svůj pěvecký talent, své kompoziční mistrovství apod.

Podle Bernsteina je definice muzikálu založena na dvou pojmech: *intergrace* a *mateřština*. Pod pojmem *intergrace* si lze představit úsilí o stále dokonalejší spojování písni a příběhu. Výraz *mateřština* zase vyjadřuje skutečnost, že muzikál mluví o věcech, které jsou jeho publiku blízké, “rodné”, a mluví o nich divákovou mateřštinou, jazykovou i hudební (Osolsobě, 1967).

Edney (2008) píše, že muzikálové divadlo je částečně o jistém nebezpečí živého vystupování na jevišti, jehož součástí jsou moderní technologie (mikroporty, otáčivá jeviště apod.). Muzikály využívají muziku, tanec a příběh k vyjádření vztahů, ať už se jedná o vztah mezi mužem a ženou, či vztah mezi písni a příběhem.

Nejlepší způsob, jak objasnit pojem muzikál, je vidět jej na vlastní oči, navštívit jej, vnímat jej. Muzikál je divadlo, a divadlo je umění časové, existuje tedy jen v čase, existuje jen ve chvíli, kdy se právě hraje, když právě je. (Osolsobě, 1967).

Muzikál tvoří velké množství talentovaných lidí, nejen těch, co performují na jevišti. Jedná se o tým zajišťující veškeré potřeby a požadavky celého představení, počínaje člověkem, který navrhuje design plakátu, přes tým lidí montujících rekvizity, inspicienta a tým osvětlovačů, až po hlavního tanečníka, herce či zpěváka. (Burley, 2008).

Historické prameny – malé formy

Vlastní dějiny hudební komedie začínají teprve zrodem domácích žánrů, typických pro 19. století v USA. Tyto žánry nevznikaly bez evropského vlivu – Evropa dodala obvykle jen předlohu (žánrový i formální typ) a nechala na Americe, jak s tímto základním schématem naloží. Základním materiálem jsou písně. (Osolsobě, 1967).

Nejzajímavější praformou hudebního divadla je podle Osolsobě (1967) tzv. *minstrel show* (trubadúrské vystoupení), polohudební a polodivadelní forma, koncertně-estrádně-varietní vystoupení všestranných hudebníků-tanečníků-herců-artistů. *Minstrel*

show je forma zajímavá smíšením prvků hudební prezentace s prvky divadelními (maskování atd.) a tendencí karikovat všechny národní divadelní kultury, zejména jazykově výrazné typy jiných národnostních menšin.

Jako druhý základní zdroj hudební komedie Osolsobě (1967) uvádí lokální newyorskou komedii a frašku. Všechny frašky světových velkoměst jsou typické silným poutem divadla k místu, v němž hraje, a přímým spojením divadla s jeho obecnstvem. Americká specifčnost těchto žánrů je v tom, že na jevišti i v hledišti jsou stejné typy lidí, typičtí přistěhovalci New Yorku: Irčané, Němci, Holanďané, Italové, černoši a Židé.

Historické prameny – velké formy

Americké divadlo má i své “velké formy”, a tou největší je *extravaganza*. Idea *extravagancí* byla pravděpodobně importovaná z Evropy, vlastní náplň byla už dílem amerického producenta, režiséra, choreografa aj. Jednalo se o romantické příběhy s démony, kouzly a čarováním (Osolsobě, 1967).

Posledním žánrem muzikálové historie bylo *revue*. I tento žánr má evropský původ a je jakousi “výkladní skříní” pro cokoli – je to forma způsobilá reagovat na momentální poptávku svou nabídkou hudby, tance, girls, písní, kostýmů, mód, tanečních novinek, vtipů, parodií, skečů a především svou nabídkou osobností – interpretů, zpěváků, komiků, tanečnic a hvězd vůbec (Osolsobě, 1967).

Jako první muzikál vůbec je označována “Show Boat” (Lod' komediantů), která měla premiéru v r. 1927 v New Yorku na Broadwayi, odkud pochází většina celosvětově proslulých muzikálů.

Za zlatou éru muzikálů označujeme dobu od 40. do 60. let 20. století, kdy vznikla řada dodnes velmi oblíbených a všeobecně populárních děl. Od 60. let se objevují konkurenceschopná díla v Londýně, později ojedinele i ve Francii a Německu. Dnes je tvorba pocházející z New Yorku a Londýna více či méně vyrovnaná.

Český muzikál

Československý muzikál vznikl obdobně jako americký, ze “smart revue”, u nás známé jako *vest pocket revue* (revue do kapsy u vesty). Autoři *Voskovec* a *Werich* jej charakterizují jako útvar spočívající v první řadě na skoro absolutní komice centrálních

rolí, na parodickém ději, groteskních figurách a fonetickém zpěvu k moderní taneční hudbě. Osvobozené divadlo, kolébka *vest pocket revue*, postupem času nabylo atributů revuálního divadla a v poměrně velmi krátkém období dvou tří sezón se z revuí stal muzikál (i když ne pravým jménem).

Procesem intergrace od revue k muzikálu prošla na přelomu 20. a 30. let řada představení: *Vest pocket revue* – študácká show, *Smoking revue* – stále ještě amatérské představení, *Fata morgana* a *Ostrov dynamit* – exotické revue s postupnou profesionalizací, *Sever proti jihu*, *Don Juan & comp.* a *Golem* – obsahují prvky integrace zejména v hudbě, *Caesar* – první satirická hra, stále spíše revue, *Robin zbojník* – již s vnitřní proměnou hrdiny a muzikálovou katarzí, *Svět za mřížemi* – prohibický muzikál, a mnoho dalších.

Osvobozené divadlo je tedy samostatná vývojová větev světového muzikálu, vzniklá zcela nezávisle ze společných revuálních základů, a jako muzikálová epocha nedostižená dodnes. Tento československý muzikál objevil něco, co se americkému podařilo až o něco později.

Prvním úspěšně uvedeným muzikálem v Evropě je *Divotvorný hrnec* (1948). Do roku 1989 vznikala celá řada hudebních komedií, ve kterých se nejen zpívalo, ale i tančilo. Po druhé světové válce se k nám dostaly americké muzikály a od 90. let byly u nás produkovány nejen zahraniční, ale i velmi úspěšné původní muzikály. Ty původní však svojí kvalitou poněkud pokulhávají za zahraničními. Jediný český muzikál, který je vědci označován za srovnatelný s produkcí muzikálů světových formátů, je muzikálový film “*Starci na chmelu*”.

Na české scéně se setkáváme se dvěma rozdílnými produkcemi, a to produkcí městských a oblastních divadel, která nepotřebuje mediální podporu, a pak s tou, která ji potřebuje. Komerční muzikály sázejí na bohatou výpravu a obsazování známých tváří, avšak ani velká mediální kampaň jim nezajistí takovou kvalitu, jaká se objevuje na stálých scénách městských divadel, kde je představení obsazováno stálými herci souboru.

2.2 Choreografie

Choreograf musí vycházet z životně pravdivého zážitku, citu či představy a z těchto zdrojů řešit všechny složky výrazového projevu. Jde především o to, aby

v tanečnicích vyvolal ty zážitky a pocity, z nichž se pohybový tvar zrodil, a to se pak odrazilo v celém komplexu tvarového, rytmického, dynamického a prostorového citění (Mlíkovská, 2009).

Klíčovým předpokladem tvorby je podle Novotné (2012) směřování k originalitě, k překonání mechanických šablon v myšlení a chování. Každému choreografovi je inspirací něco jiného; pro někoho je jí hudba, pro jiného divadlo (dramatické podněty inscenace), pro dalšího to může být výtvarno a někdo čerpá v pohybu samotném, jak ve své knize píše Mlíkovská (2009).

Videozáznamy

Mlíkovská (2009) též uvádí, že zásadní změnu v choreografické profesi u nás zaznamenala někdy v roce 1980. Tehdy se spojením jmen choreografů s vynálezem přesných videozáznamů jejich tvorby potvrdilo jejich autorství, a choreografové tak vystoupili ze stínu anonymity. Dnes běžně vidáme naše i zahraniční choreografie v současných záznamech na videokazetách, CD, DVD či online na internetu, které slouží nejen k inspiraci ostatních a které přispívají k celkovému vývoji tvorby choreografie, ale především mezi námi zůstávají stejně jako krásné knihy, obrazy, sochy a filmy.

2.2.1 Muzikálová choreografie

Dle Burley (2008) by choreografie k muzikálu měla být nejjednodušší formou tvorby a výuky ze všech existujících tanečních žánrů, především proto, že hudba určující taneční styl je předem vybrána, čímž je choreografovi ulehčena práce při přípravě tématického materiálu.

Oproti klasické choreografii je třeba též vycházet z dějové linky titulu. Kromě toho je muzikálová choreografie zábavná, neformální koedukační činnost, při níž se učí odpovědnosti, toleranci, plánování a organizaci. V neposlední řadě je to “každovečerní” přínosná zábava pro obsazení, tým, orchestr i diváky.

Metody podle Burley

Burley (2008) v článku “Choreography for Musical Theater” (choreografie muzikálového divadla) uvádí metody tvorby muzikálové choreografie, které odvodila z dlouholeté praxe v oboru, ať už v pozici tanečnicka, či později choreografa a učitele.

Klade důraz na to, aby choreograf ve všech fázích procesu vycházel z akronymu “OBSERVE” (pozorovat) - Open minded (otevřená mysl), Basic beats (základní rytmus), Spatial (prostorový), Establish (vytvořit), Resourcefulness (vynalézavost), Visualize (představit si), Efficient (efektivní). Při finálním zkoušení či představení jako takovém radí používat metodu “Triple E’s” (trojice E) – Enjoy (užívat si), Energize (předávat energii), Exaggerate (přehánět/zveličovat). Význam metod a jednotlivých slov je shrnut v přílohách této práce (viz příloha X.).

Způsoby (vlastní styl) tvorby muzikálové choreografie, kterými se zabývám ve výsledcích rozhovoru s expertem, se u jednotlivých choreografů liší ať už v závislosti na jejich zkušenostech, nebo v závislosti na okolnostech a vnějším prostředí. Způsob práce mohou také výrazně ovlivnit zažitá vzorce divadla, nicméně všichni choreografové při tvorbě muzikálu procházejí stejnými či obdobnými etapami (viz metodologická část práce).

Základní komponenty a kompetence

V této části práce jsou shrnuty základní komponenty muzikálu, včetně kompetencí choreografa.

První komponentou je bezpochyby *scénář*, který si choreograf musí řádně nastudovat, ideálně si představovat, jak by dané věci mohly vypadat, a snažit se je zakomponovat do tanečních čísel.

Dalším velmi důležitým bodem je kompletní *hudební partitura* (noty), bez jejíhož nastudování není možné choreografii postavit. Na základě partitury je dobré nechat si od dirigenta/korepetitora vyrobit hudební základ pro pohodlné zkoušení a porovnat jej s originální nahrávkou. Veškeré případné návrhy na změnu je nutné prodiskutovat s dirigentem či člověkem zodpovědným za hudební aranžmá a režisérem. V některých případech musí zásah do partitury posvětit producent s ohledem na znění licenční smlouvy.

Co se týká *pohybu* jako takového a vymýšlení *choreografie*, doporučuje se respektovat několik důležitých rad.

- *Nastudování éry, ve které se děj muzikálu odehrává. K tomu jsou nápomocným vodítkem veškeré dobové videozáznamy či filmotéka. Na youtube lze nalézt i spoustu tutorial výukových videí.*

- *Improvizace jako pomocník při hledání vhodných pohybů. Není vždy zapotřebí vymýšlet na konkrétní skladbu muzikálu, někdy je více inspirující k tvorbě jiná hudba. Pak jen pohyby přenést, poupravit a hudebně vpassovat do té originální.*
- *Seznámení se s originální nebo filmovou choreografií může být pro vlastní tvorbu velmi přínosné. Nejen z etických důvodů není dobrým nápadem kopírování choreografie.*
- *Tvorba kompozičních variací a jejich následné znovuzopakování je výhrou choreografa. Je to stejné jako v hudbě, kde se diváci těší z opakujících se hudebních motivů a vzorů.*
- *V jednoduchosti je krása, toto platí zejména u čísel, kde je využito velké množství lidí. Pro složitější a velkolepé choreografie jsou využíváni schopnější tanečníci. Každodenní gesta a pohyby jsou vhodné pro ostatní, především pak pro hlavní představitele.*
- *Využití jevištního prostoru tvorbou kreativních protorových konfigurací. Jinými slovy – ne každé hudebně taneční číslo musí končit seřazením herců a procházením směrem vpřed ze středu jeviště.*

Součástí práce choreografa muzikálového představení jsou bezpochyby i schůzky v rámci spolupráce s *autory a spolutvárci*. Na počátku se jedná o setkání s režisérem, s korepitemem, hlavním osvětlovačem atd. Společně se ujasňuje celková vize a směr, kterým by se show měla ubírat. Režisérem je objasněno, ve kterých číslech je potřeba postavit choreografii a ve kterých jen “musical theatre staging”, dále jsou upřesněny tyto detaily: nálada, dějová linka, rozložení herců na jevišti, pohyb herců a charakter tance v jednotlivých tanečních pasážích u všech hudebních čísel. Některá taneční čísla režisér nechává plně v choreografově režii.

Velkolepá show muzikálového divadla nemusí nutně znamenat hodně náročného pohybu, právě naopak – velcí muzikáloví choreografové jsou známí a respektovaní pro svou *vynalézavost*. Většina komorních divadel se skládá z jednotlivců bez předchozí pohybové průpravy, proto je potřeba umět pracovat tzv. s “tím, co máš”. Při vymýšlení pohybů a gest pro herce je zapotřebí čerpat z jejich pohybového slovníku, zkoušet nové věci a především vycházet z charakteru role, kterou ztvárňují. Velkorysost, trpělivost a obětavost při zkoušení s herci jsou na prvním místě.

Muzikáloví choreografové

V této části práce je uvedeno několik choreografů, kteří jsou v muzikálovém světě ikonami a ve svém oboru nejvíce respektovanými představiteli. Jsou seřazeni chronologicky od choreografa s nejvyšším počtem ocenění Tony za choreografii. Tony Awards je nejprestižnější a nejvyhledávanější ocenění na poli hudebního divadla vůbec.

Choreografem s nejvyšším počtem Tony ocenění je *Robert Louis “Bob” Fosse* (23. 6. 1927 – 23. 9. 1987). Bob Fosse byl herec, režisér, choreograf, tanečník a scénarista, který získal nevídaných 8 cen za choreografii: “The Pajama Game” (1955), “Damn Yankees” (1956), “Redhead” (1959), “Little Me” (1963), “Sweet Charity” (1966), “Pippin” (1973), “Dancin’” (1978), “Big Deal” (1986) a jednu za režii: “Pippin” (1973).

Dalšími velmi úspěšnými choreografy s pěti Tony Awards jsou *Michael Bennett*, *Gower Champion* a *Michael Kidd*. Čtyři Tony získali *Tommy Tune* a *Susan Stroman*. Celkem třemi cenami Tony Awards se mohou pochlubit *Kathleen Marschall* a *Jerome Robbins* (vl. jm. Jerome Wilson Rabinowitz), u kterého je třeba zmínit, že svou režii a choreografií k muzikálu “West Side Story”, za něž získal mj. společně s *Robertem Wisem* ocenění “Best Director Oscar”, zůstává dodnes nepřekonaný. Choreografy se dvěma cenami Tony jsou *Bob Avian*, *Bill T. Jones* a *Jerry Mitchell*.

Mezi absolutní špičku choreografů současnosti mimo obor divadla patří bezpochyby americká choreografka *Mia Michaels*, známá jako porotkyně televizní taneční soutěže “So You Think You Can Dance” (SYTYCD). Spolupracovala s ikonami jako např. Madonna, Celine Dion, Tom Cruise nebo Prince. Získala třikrát Emmy Awards ocenění za choreografii k televizní show SYTYCD.

Ocenění Emmy Awards jsou považována za televizní ekvivalent pro Academy Awards (film), Grammy Awards (hudba) a Tony Awards (jeviště).

Mezi mnoha nominovanými choreografy na Tony Awards lze nalézt i například *Gillian Lynne*, britskou choreografku nejdéle hraného broadwayského muzikálu “Phantom of the Opera” a nejdéle hraného broadwayského tanečního muzikálu “Cats”.

Tuzemsko

Králem mezi českými choreografy byl a je i nadále *Richard Hes* (5. 7. 1963 – 17. 2. 2014), jenž byl hercem, tanečníkem, choreografem, scénáristou, režisérem a producentem, jehož muzikály patří mezi nejúspěšnější tuzemskou tvorbu vůbec.

Byl zakladatelem a choreografem taneční skupiny UNO, se kterou mj. zpracovával témata světové muzikálové tvorby již v době, kdy u nás muzikál ještě neměl tak silné slovo. Jeho významná role při vstupu hudebního divadla na tuzemskou scénu byla logickým vyvrcholením choreografovy kariéry. Jeden z vrcholů jeho tvorby byl první původní (místní tvorba) český muzikál “Drákula”, jenž byl označován za muzikál století. Jako první český choreograf spolupracoval na původním zahraničním muzikálu, kterým byl veleúspěšný “Keep Cool”, uváděný ve Švýcarsku.

Za dalšího velmi významného choreografa je považován *Josef Koniček*, choreograf vůbec prvního českého filmového muzikálu “Starci na chmelu”. Koničkovi “Starci” se svou kvalitou mohli rovnat muzikálové produkci ve světě.

Ján Ďurovčík je respektovaným slovenským choreografem a režisérem na české muzikálové scéně, a nelze opomenout ani *Libora Vaculíka* či *Jana Hartmanna*. Celkem na osmdesáti představeních se režijně a choreograficky podílel *Radek Balaš*, který stejně jako již jmenovaný *Richard Hes* zasedl v r. 2013 jako porotce do soutěže “Star Dance”.

Nemohu opomenout ani choreografa *Pavla Strouhala* a jeho “Cats” (Kočky), ke kterým v r. 2003 dostal, jako teprve třetí choreograf na světě, možnost navrhnout zcela vlastní choreografické pojetí tohoto jedinečného tanečního muzikálu.

2.3 Pedagogicko – psychologické aspekty

Na proces zkoušení a tvorby choreografie s tanečníky, herci a zpěváky lze nahlížet i z pohledu psychologie a pedagogiky. Správné odborné vedení, komunikace či diplomatický nadhled jsou nedílnou součástí kvalitního a efektivního zkoušení a svědčí o choreografově profesionalitě a zkušenosti v oboru.

Role choreografa – učitele

Svoboda (2007) uvádí šest dimenzí sociální role trenéra, které lze aplikovat i na roli choreografa – učitele, neboť oba v jistém ohledu plní stejnou funkci.

- *Informátor – instruuje, informuje, vysvětluje kroky, choreografii, dějovou linku vztahující se k tanečnímu číslu.*
- *Důvěrník – se zájmem hledá důvody jednání herců, kteří se mu svěřují se starostmi a komplikacemi v choreografii, či naslouchá připomínkám.*
- *Ukazňovatel – vyžaduje disciplínu, poslušnost a pokoru v průběhu zkoušek.*
- *Motivátor – podněcuje k aktivitě (nepřímo), odměňuje např. zkrácením zkoušky v případě dobře a rychle odvedené práce.*
- *Referent – zásadní problémy přenáší a řeší dále s odpovídajícími složkami hudebního divadla.*
- *Vychovatel – nejde jen o výkon, ale i o správné působení na osobnost umělce.*

Z pedagogického hlediska se u choreografů-učitelů výrazně projevují tendence:

- *vůdcovství – chápeme jako předpoklad vést skupinu lidí, zahrnuje vlastnosti jako charakter, sebekontrola, dominantnost, smělost či radikalismus, a schopnosti jako praktičnost, kombinační schopnosti či schopnost snášet psychickou zátěž,*
- *odpovědnost,*
- *emoční stabilita – choreograf-učitel je spíše tvrdší, vyžaduje poslušnost a úctu danou společným cílem,*
- *blízký vztah ke členům skupiny – ač vyžaduje respekt, vše je podloženo přátelstvím, sounáležitostí. Paradoxní tendence založená na skutečnosti, že choreograf je jistým způsobem na tanečnicích závislý,*
- *ctižádostivost – neboli úsilí někam se vypracovat, získat uznání.*

Činnosti choreografa – učitele

Činnost choreografa obsahuje dvě stránky; teoretickou a praktickou, tzv. interakční.

V teoretické je základem tvořen odborným vzděláním, schopnostmi, zkušenostmi a řádnou přípravou. V realizaci se uplatňují interakční kapacity choreografa jako jsou zaměřenost, specifické schopnosti a zkušenosti. Při samotném zkoušení na jevišti pak stoupají nároky na rychlost rozhodování, a to i ve velmi složitých a emocionálně vypjatých situacích.

Tři hlavní skupiny projevů choreografa:

- *slovní + gestikulace a mimika - organizační, informační, instrukční funkce,*
- *demonstrace – předvádění prvků,*
- *sledování – korektivní, hodnotící a stimulační funkce.*

Sociální postavení choreografa – učitele

Choreograf především je i není členem skupiny. V tréninku je řídicím prvkem, ale v představení ustupuje do pozadí a výsledky jsou na hercích, což může být zdrojem konfliktů meziosobních i osobních.

Choreograf je zároveň neusále vystavován “prověřce výsledků” své práce v představení, ačkoliv ani úspěch, ani neúspěch nejsou výsledkem pouze jeho práce, ale hlavně herců samotných.

Komunikace

Komunikace je oboustranný proces patřící k lidskému bytí. V interakci s lidmi je základním dorozumívacím prostředkem, slovním pokynům se nelze vyhnout. Je výhodné, když si choreograf osvojí účelný a efektivní komunikační styl. Komunikační dovednost choreografa je nejen ve správné volbě obsahu sdělení, ale především ve způsobu sdělení. Nejde tedy jen o to, co sděluje, ale také jak to sděluje.

Komunikace obsahuje nejméně čtyři faktory:

- *vyjadřování – sdělování informace,*
- *naslouchání – přijímání informace,*
- *neverbální - vyjadřování, chápání,*
- *umění konfrontace.*

V roli choreografa-učitele je kladen důraz na výroky *hodnotící*. Ty pak mohou být buď typu *stimulujícího*, tzv. burcujícího, dodávajícího sebedůvěru, nebo *inhibujícího* (blokuujícího). Nepříznivé výroky pak musejí být předem promyšlené, aby neurážely a nezraňovaly, ale aby byly chápány především jako zpětnovazební informace na cestě za společným cílem. Ze zkušenosti je dobré negativně orientované výroky říkat s humorem a nadsázkou, avšak důležitost sdělení by stále měla být na prvním místě.

Dostane-li se choreograf do konfliktu s některým z umělců, měl by jej řešit a hledat účelné způsoby konfrontace. Konfrontace k práci patří, ale neměla by být zdrojem nepřátelství. Důležité jsou především tyto body:

- *přemýšlet nad správnými argumenty,*
- *projevit porozumění – dojde k otupení ostří komunikace,*
- *útok nikoliv všeobecný, ale konkrétní,*
- *cesta k řešení má být postupná,*

K non-verbálním formám komunikace mezi choreografem a umělcem patří kinetika (fyzické vzezření) a držení těla, což signalizuje celkovou náladu, energii, důvěryhodnost apod. Gestikulace (celkové pohyby těla) choreograf využívá při popisech pohybu, choreografie, prostorové konfigurace, či jako gesto dobře či špatně odvedené práce. Haptiku (dotyky) aplikuje při korekcích jednotlivých prvků, při rozestavování tanečnicků v prostoru, při zvedacích figurách, jako dopomoc nebo také při poplácání po rameni za skvělý výkon. Někdy jedno gesto či dotyk poví víc než tisíc slov.

2.4 Tanec

Pohyb byl, je a bude přirozenou součástí života. Traviny, stromy, ptáci i zvířata se pohybují a jsou zároveň i impulsem k jejich napodobování.

Vznik tance je kladen do období rodové společnosti, kde umocňoval rituální obřady. Jeho pomocí lidé uctívali určité symboly životního a ročního cyklu jako např. narození dítěte, svatbu, smrt, a oslavovali jím i dobrou úrodu či návrat slunovratu. Kde bylo snadné napodobení, tam imitovali, kde bylo složitější, tam si skutečnost stylizovali.

Tanec je definován jako součást historie lidského pohybu, součást historie lidské kultury a součást historie lidského dorozumívání. (Payne, 1990).

Taneční improvizace může přispět k uvolnění napětí, sebevyjádření a k intergraci, člověk ze sebe “vytancuje” vztek, radost, lásku či smutek.

Tanec je umění, v němž je dominantním prvkem lidské tělo. Používá citu a výrazu, pracuje v čase a prostoru. (Jebavá, 1998).

Expresie

Podle Jebavé (1998) je exprese neboli výraz odrazem naší duše, je spontánním aktem člověka a je vlastní všemu živému. V našem technicky orientovaném světě pak expresivní projev vyčnívá především v malbě, hudbě, výrazovém tanci nebo v divadelním projektu hereckého gesta, obecně má silnou tendenci zvýrazňovat jedinečnost lidské bytosti.

Expresie je způsob vyjadřování, může být přirozená, bohatá či přebujená. (Kraus a kol., 2009).

Estetika pohybu

Pohyb je běžný a tvarově nejzajímavější vnější projev lidského těla. Krása pohybu je nekonečná ve své variabilitě přizpůsobení se dané objektivní skutečnosti. Podle Jebavé (1998) jsou kráse pohybu v estetické dimenzi přisuzovány jisté charakteristické vlastnosti, jako jsou rytmus, rytmizace, přesnost, uvolněnost, obratnost, dovednost, technická zdatnost, výraz, exprese, ladnost apod.

3 Cíle, úkoly práce

3.1 Cíl práce

Cílem bakalářské práce je příprava a tvorba taneční choreografie k muzikálu “Footloose, aneb tanec není zločin” a přiblížení specifik tvorby choreografie k divadelnímu představení, které podléhá určitým pravidlům a vychází z předem napsaného scénáře.

Cílem práce je i nastínění problematiky a nelehkého úkolu práce choreografa v uměleckém prostředí, v němž její výsledek vychází ze součinnosti několika různých složek – režijní, scénografické, dramaturgické, hudební či stylizační komponenty – a je přímo závislá na schopnostech a dovednostech daných tvůrců a umělců.

Dalším cílem je i usnadnění práce začínajícím choreografům a specifikace základních fází, kterými si tvůrci při tvorbě představení musejí projít.

3.2 Úkoly práce

- *Shromáždit veškeré podklady a informace týkající se daného tématu*
 - *z publikací (Městská knihovna Praha, vlastní knihovna, vypůjčená literatura, knihkupectví, knihovna fakulty UK)*
 - *z internetových zdrojů (online články, časopisy, knihy)*
 - *z vlastních zkušeností, ze zkušeností kolegů/expert.*
- *Na základě literární rešerše zpracovat teoretickou část práce a popsat problematiku divadelního umění a všeho, co je s ním spjato.*
- *Zpracovat praktickou část.*
- *Doplnit přílohy práce.*

Shromážděné poznatky budou porovnány a bude vytvořen výstup napříč spektrem zmíněných dokumentů, definující základní požadavky na práci choreografa v uměleckém prostředí a jejich konkrétní plnění v praxi.

3.3 Předpokládaný průběh akcí

- *Pozorování*
- *Shromáždění potřebných pramenů*
- *Studium dostupných pramenů*
- *Rešerše studijních materiálů/pramenů*
- *Teoretická východiska*
- *Příprava rozhovoru*
- *Rozhovor s expertem*
- *Vyhodnocení výsledků práce*

3.4 Výzkumné otázky

Na počátku projektu byly stanoveny celkem čtyři výzkumné otázky, na které budeme moci odpovědět v závěru práce.

- *Fáze tvůrčího procesu jsou u většiny choreografů totožné, ale způsob zpracování jednotlivých fází se může lišit v závislosti na působení vnitřních a vnějších faktorů, především pak vychází ze zkušeností choreografa.*
- *Choreograf nikdy není spokojený s výsledkem své práce, a tak, jak prochází jednotlivými fázemi tvorby, by neustále něco měnil, dokonce i den před premiérou. Ve spojitosti s ustálením, zapamatováním a vytvořením pohybových vzorců performerů je dobré mít týden před premiérou hotovo a zásadní změny již neprovádět, avšak opak je často pravdou.*
- *Choreograf muzikálového představení má velmi omezené možnosti, co se náplně tanečních čísel týká, vše podléhá předem napsanému scénáři, výkonnostním možnostem umělců, vnějším podmínkám a i režisérově představě, která se od té choreografovy může lišit.*
- *Procentuální zastoupení mužů choreografů je vyšší, a to jak u nás, tak ve světě.*

4 Metodologie práce – tvorba muzikálu

4.1 Použité metody

V bakalářské práci byly použity dvě základní výzkumné metody. První metodou je pozorování a druhou je další technika dotazování, kterou je rozhovor s expertem.

Metoda pozorování byla využita hned v začátku – tedy při sběru dat, informací týkajících se tématu, díky kterému lze vniknout do problematiky a do tvorby choreografie konkrétního muzikálového představení: “Footloose, aneb tanec není zločin”.

Metoda rozhovoru s expertem byla použita především pro objasnění některých specifických otázek, které byly v projektu stanoveny na základě praktických zkušeností a dostupných informací z odborných a “online” publikací.

4.1.1 Pozorování

Metoda pozorování je “samozřejmou částí mnoha výzkumných akcí kvalitativního charakteru.” (Hendl, 2012, str. 191). Hendl dále též specifikuje, že u pozorování nejde “jenom o vizuální, ale často i o sluchové, čichové a pocitové vjemy.”

Pro práci byla použita metoda pozorování z pozice úplného, tzv. vnějšího pozorovatele. Do tohoto úzkého souboru způsobu pozorování bychom mohli zařadit sledování a nastudování audio a video záznamů potřebných k tvorbě autorského díla – muzikálu. Součástí byl sběr dat a ten proběhl několika různými způsoby: z rukou režiséra představení, ve formě CD obsahující audio nahrávku jak originální v anglickém jazyce, tak klavírní nahrávku v aranži upravené dle klavírního výtahu (viz Příloha IV), dále stažením filmového zpracování muzikálu, modernější verze z roku 2011, z předplaceného účtu na voyo.cz. Starší filmovou verzi z roku 1984 jsem sledovala online z veřejně dostupných webových stránek na internetu a samozřejmě pro mou práci pak byla i různá zpracování jednotlivých tanečních čísel z youtube kanálu na internetu.

V rámci rozšíření obzorů a zmapování terénu v oblasti muzikálu a divadla je velmi důležitá aplikace metody pozorování z pozice zúčastněného pozorovatele. Podle

Hendla (2012, str. 193) “zúčastněným pozorováním je možné popsat, co se děje, kdo nebo co se účastní dění, kdy a kde se věci dějí, jak se objevují a proč.” Nejedná se jen o pasivní pozorování okolí, nýbrž dotyčný je účastníkem dění v dané sociální situaci. Lze zařadit situaci interakce umělec/performer versus divák.

V roli diváka jsem se zúčastnila hned několika muzikálových představení jak v Čechách, tak v zahraničí. Výhodou tohoto způsobu pozorování je fakt, že lze čerpat i z osobního dojmu, jak umělci na jevišti působí, které choreografie jsou efektní či zapadající do situace a korespondující s dějovou linkou celého představení – toto bohužel z youtube záznamu na internetu není zcela jasné.

Poslední způsob pozorování, který byl použit v rámci bakalářské, je z pozice úplného účastníka pozorování. Ten je charakteristický tím, že dotyčný “*se stává rovnoprávným členem skupiny a tráví se skupinou většinu času*”, ale ostatní účastníci nevědí o jeho totožnosti (Hendl, 2012, str. 191).

V praxi jsem byla v roli tanečnicka muzikálového představení pod vedením jiného choreografa. Se skupinou, tzv. taneční company, jsem strávila celé dva měsíce každodenního několikahodinového zkoušení na tanečním sále. Měla jsem tak možnost pozorovat nejen práci choreografa z druhé strany, jeho individuální postup, způsob tvorby a zpracování, ale také jsem měla zasvěcený vhled do situace v interpersonální rovině. Jednalo se zejména o vztahy mezi jednotlivými členy skupiny, vztah mezi choreografem a členy skupiny a mezi choreografem a režisérem.

Tento způsob pozorování je obzvláště přínosný, protože tak lze čerpat přímo z prožitků zažitých na vlastní kůži, ať už ve smyslu pozitivní či negativní zkušenosti. Obojí mělo velmi kladný vliv na mou budoucí práci. Ze všech tří způsobů pozorování bylo vycházeno při tvorbě muzikálového představení “Footloose, aneb tanec není zločin”, kterým se budu dále konkrétněji zabývat.

4.1.2 Rozhovor s expertem

Podle Hendla (2012, str. 164) “hlavní skupinu metod sběru dat v empirickém výzkumu tvoří naslouchání vyprávění, kladení otázek lidem a získávání jejich odpovědí.” Podle Pattona (1990) existuje v zásadě šest typů otázek. Jsou to otázky:

- *o zkušenostech a chování,*
- *o názorech a hodnotách,*

- *o pocitech,*
- *o znalostech,*
- *o vnímání,*
- *demografické a kontextové,*

Existuje několik druhů rozhovorů: kvalitativní rozhovor, strukturovaný rozhovor s otevřenými otázkami, rozhovor pomocí návodu, neformální rozhovor, narativní rozhovor, fenomenologický rozhovor, skupinová diskuse a další techniky dotazování, ke kterým patří i rozhovor s expertem.

Pro ověření či vyvrácení položených výzkumných otázek byl k práci přizván respondent, profesionál v oboru, P.S. Byl zvolen typ rozhovoru s expertem, který se *“uplatňuje při studiu znalostí profesionálů, např. při zkoumání rozhodovacích postupů v dané oblasti”*. Je nutné zdůraznit, že *“celý postup elicitace znalostí představuje systematické uplatnění různých typů rozhovorů.”* (Hendl, 2012, str. 189)

V první fázi rozhovoru je využíváno přehledového interview, *“při něm výzkumník hledá spíše informace vyšší úrovně, přičemž expert podává přehled problémové oblasti.”* (Hendl, 2012, str. 189) Dotazovanému byly položeny tři otázky, které uvádějí do problematiky daného oboru. První otázkou vedla k obeznámení s celkovou strukturou stavby muzikálového představení, druhou otázkou byla nastíněna všeobecná problematika choreografického povolání a třetí otázkou byl vyslechnut názor experta na poměr žen choreografek v porovnání s muži choreografy.

Ve střední fázi rozhovoru se *“využívá strukturovaného interview, resp. rozhovoru s návodem, aby se získávala stále podrobnější informace.”* (Hendl, 2012, str. 190) V této části rozhovoru bylo expertovi položeno osm otázek. Týkaly se jak jeho zkušeností a chování, názorů a hodnot, tak jeho znalostí, pocitů a vnímání. Závěrem byl dotazovaný vyzván, zda by neporadil nováčkům zajímavícím se o obor choreografie nějaké užitečné rady.

Po důkladné analýze pomocí různých analytických a zobrazovacích technik se přistupuje k poslednímu kroku rozhovoru, a tím je ověření. Je totiž třeba vyjasnit a ověřit získaná data a znalosti experta v praxi. Jak Hendl tvrdí (2012, str. 190), expertovi je zadán *“nějaký úkol a je požádán, aby hlasitě komentoval své uvažování a akce v průběhu řešení úkolu.”*

V tomto případě byla expertovi nastíněna situace, kdy se den před premiérou hlavnímu nealternujícímu protagonistovi stal úraz dolní končetiny, nohu má v sádře, přičemž je v představení součástí velkého tanečního čísla, ve kterém též tančí. Otázka na expert zněla, jak by on sám tuto situaci rychle a kreativně vyřešil, aby premiéra proběhla hladce. Předpokládalo se, že poukáže na náročnost práce, ve které nemá zcela volné ruce, a na to, že vše podléhá vnějším podmínkám, takže ne vždy výsledek jeho práce odpovídá jeho představám a potenciálním schopnostem.

4.2 Charakteristika souboru

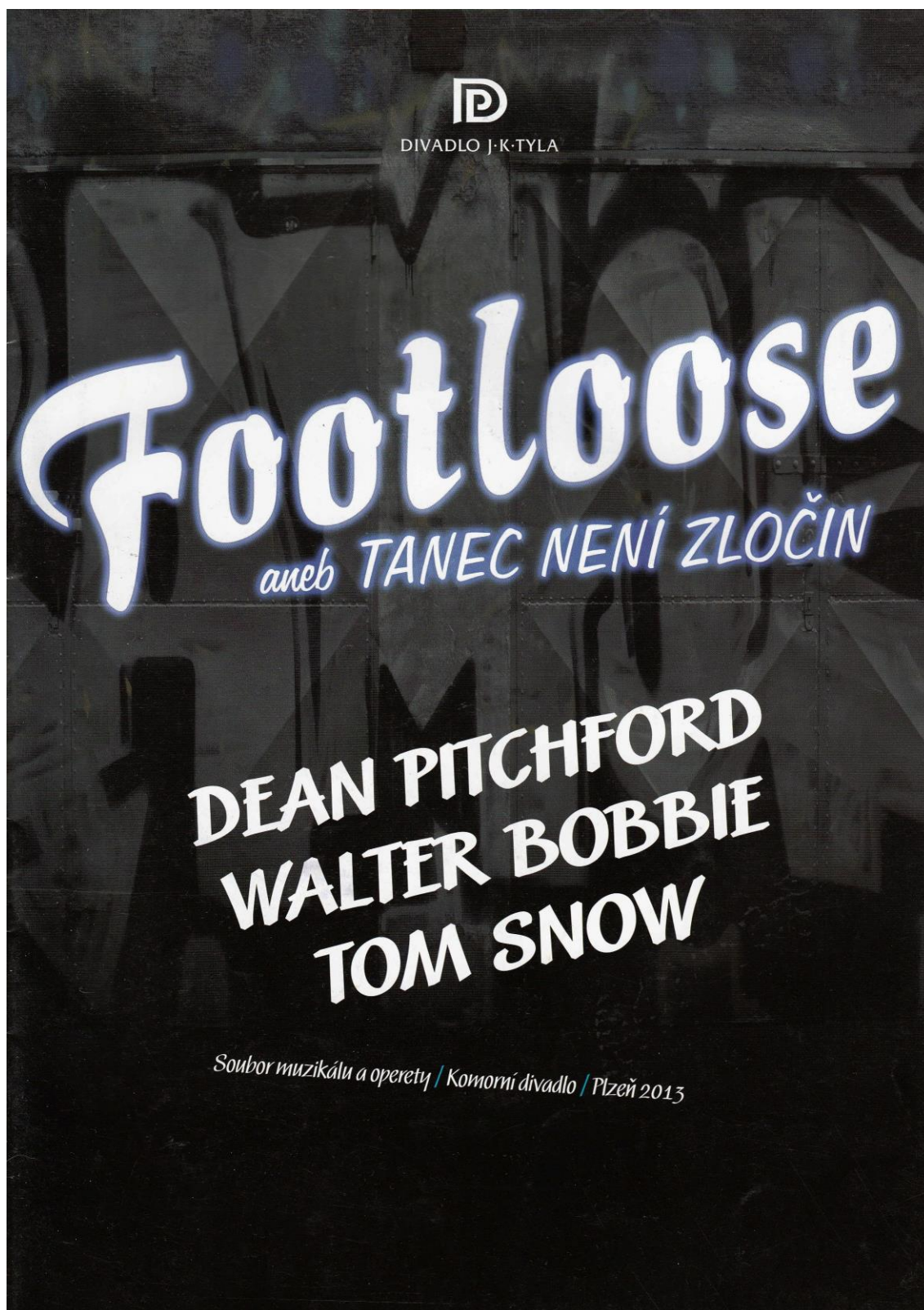
V muzikálu “Footloose, aneb tanec není zločin” jsem měla k dispozici herce, zpěváky a tanečníky ve věkovém rozpětí 20-60 let. Taneční úroveň, stejně jako věk umělců, byly velmi různorodé. Každý umělec pocházel z jiné specializace, ve které vynikal, a ostatní obory, ve kterých by měl být též na dobré úrovni, byly pro každého výzvou.

Z důvodu velmi špatné edukace v oboru muzikálu v Česku se lze setkat s herci/zpěváky/tanečníky s diametrálně rozdílnými tanečními zkušenostmi. Někteří herci, ač mají vystudovaný muzikálový obor, se na jevišti pohybují až amatérsky. Bylo velmi obtížné dané taneční úrovně od začínajících přes pokročilejší až po úplné profesionály skloubit do jednoho velkého tanečního díla, jako je “Footloose”.

4.2.1 Respondenti

K práci byl potřeba pouze jeden respondent, jímž se nakonec stal výborný stepař, tanečník a choreograf nejen muzikálových představení P.S., jehož zkušenosti v oboru tvorby choreografie jsou velmi bohaté. Byl osloven ke spolupráci na projektu především proto, že je mou inspirací v oboru, též mým několikaletým kolegou a v neposlední řadě velmi uznávaným choreografem na české i zahraniční scéně. Mezi jeho úspěšná choreografická představení patří např.: “Chicago”, “Cats”, “Kudykam” či “Lucie, větší než malé množství lásky”.

5 Footloose, aneb tanec není zločin – Praktická část



Obr. 1 – program

5.1 Historické prameny muzikálu

Footloose je původně americký muzikálový film, jenž v roce 1984 natočil režisér Herbert Ross podle scénáře Deana Pitchforda. Tomu při psaní scénáře byla inspirací reportáž z roku 1979 o Elmore City v Oklahomě, městě, kde platil osmdesát let starý zákaz tance. V roce 1980 si maturitní třída elmorské střední školy vymohla u městské rady zrušení zákazu a uspořádala historicky první taneční zábavu v tomto městě.

V roce 1998 měla premiéru divadelní adaptace Footloose na Broadwayi (709 představení); v dubnu 2005 byla na Broadwayi uvedena mírně revidovaná verze divadelní adaptace se změnami v playlistu (zbrusu nová píseň “Still Rocking”/Jak vulkán) i v dialozích. V roce 2006 proběhla premiéra v Londýně a v roce 2011 natočil Craig Brewer remake filmu.

Taneční muzikál o touze mládí po svobodě a volnosti získal v roce 1998 čtyři nominace na Cenu Tony.



Obr. 2 – fotodokumentace z představení

Dějová linka muzikálu

V městečku Bomont je vyhrocená situace: po jakési taneční zábavě si automobilová nehoda vyžádala životy čtyř mladých lidí. Tato tragická událost a potřeba se s ní vyrovnat vedla představitele města reverenda Moora k zákazu tance, který byl

označen za viníka. A protože tanec je jednou ze základních potřeb mladých lidí, jejich způsobem komunikace a sebevyjádření, jejich ventilem, je v celé komunitě pochopitelně velké napětí.

Do této situace přichází z Chicaga na místní střední školu nový rebelující kluk Ren McCormac, který se navíc ve volných chvílích věnuje tanci. Záhy zjišťuje, že na bujarý velkoměstský život může zapomenout. Ren se se zákazem tance však nechce smířit a vzburcuje svým chováním celé město. Mezi novými spolužáky najde přátele, nepřátele i lásku. Je svobodomyšlný, bez předsudků a má odvalu říkat, co si myslí. A rázem je na problémy a muzikál zaděláno.



Obr. 3 - fotodokumentace z představení

Z anglického Footloose

Footloose - Svobodný, volný, bez závazků

Foot - noha (dolů od kotníků), chodidlo; spodek, spodní část, zápatí (stránky); pata; jít, kráčet, dostat starch, ztratit odvahu, začít mít obavy, zorientovat se, rozkoukat se, jít pešky, stát na nohou

Loose - volný, nepřipevněný, neuvázaný; zhýralý, prostopášný, uvolněný (o mravech); pro/pustit, vypustit, osvobodit (někoho); oddělit, uvolnit, odepnout (něco); volně, uvolněně

5.2 Postup při tvorbě

V následujících kapitolách je popsán obecný postup při tvorbě choreografie muzikálového představení, doplněný o vlastní příklad z příprav konkrétního muzikálu. Postup, který je níže uveden, je vyvozen z mé vlastní praxe a z praxe kolegů choreografů.

Celému procesu a postupu tvorby choreografie muzikálového představení předchází oslovení daného choreografa režisérem představení či uměleckým ředitelem divadla, ve kterém bude muzikál realizován. Choreograf obdrží k prostudování prvotní verzi scénáře. Fáze oslovení je rozhodující pro obě strany, zda spolupráce proběhne, či nikoliv.

Scénář k “Footloose” mi byl dodán společně s hudební nahrávkou v angličtině. Hudba k muzikálu byla pro spolupráci rozhodující, protože je velmi taneční a žánrově blízká oboru mé taneční specializace (viz příloha III.).

Realizační team/Brainstorming

Na úplném začátku všeho stojí celá řada schůzek s realizačním týmem, do něhož lze s jistotou zařadit režiséra, kostýmního návrháře, scénografa, dramaturga, dirigenta, korepetitora, choreografa, překladatele textů a další, kteří společnými silami dávají dohromady celkovou realizaci muzikálového představení. Hlavní náplní schůzek je tzv.

brainstorming, tedy metoda volné spontánní diskuze na dané téma. (viz příloha I., příloha V., příloha VI.).

Výběr souboru/konkurz

Výběr souboru se převážně uskutečňuje formou konkurzu, při němž se vybírají vhodní adepti do rolí daného muzikálu, stejně jako se řeší obsazení pěvecké a taneční company (souboru). Každý umělec musí projít několika koly konkurzu a v každém z nich předvádí své pěvecké, herecké a pohybové/taneční schopnosti. Při tom je sledován odbornou porotou, tedy tvůrci muzikálu. Počet kol je závislý na počtu přihlášených zájemců.

Při výběru do "Footloose" bylo aplikováno více možností výběru najednou. Byla navštívena Mezinárodní konzervatoř Praha, kde bylo vybíráno z celé třídy chlapců muzikálového oboru, neboť role v muzikálu si žádaly mladé talenty nejlépe z řad studentů. Další výběr proběhl jen vizuálně návštěvou hned několika současných pražských muzikálů, kam byl zacílen monitoring konkrétních mladých a nadaných muzikálových hvězd. Současně situace v komorní divadle v Plzni umožnila, že základ veškerých připravovaných inscenací byl tvořen z členů divadla, kteří jsou v tzv. angažmá, tedy jsou stálými zaměstnanci, a tudíž bylo přímo nutností je do představení obsadit.

Proces výběru souboru je zahájen vždy přibližně půl roku až rok před začátkem zkoušení představení, v tomto případě to bylo půl roku předem. Bylo vybráno celkem 11 lidí z řad pražských umělců a zbytek byl doplněn z plzeňského divadelního souboru. Konečný počet umělců v souboru muzikálového představení "Footloose" byl stanoven na 37 (viz příloha II.).

Nastudování scénáře a ostatních podkladů

Dalšími kroky, kterými je vyplněn časový prostor mezi konkurzem a začátkem zkoušení, jsou pročetí a nastudování scénáře, sběr veškerých podkladů, zhlédnutí originálního zpracování muzikálu na DVD a naslouchání hudebních podkladů. V neposlední řadě do druhé fáze tvůrčího procesu bezpochyby patří schůzky s režisérem, návrhářem kostýmů a ostatními tvůrci muzikálu, na kterých se plánují konkrétní scény a debatuje se nad možnými úskalími, přemýšlí se nad novými nápady

a jejich následnou realizací. Panuje všeobecná snaha všech naladit se na stejnou vlnu tak, aby posléze představení plynulo a vše do sebe maximálně zapadalo.

Pro muzikál “Footloose” jsem si nejdříve nastudovala hudební materiály a nastínila si určitou pohybovou představu. Dále jsem zhlédla na DVD novější filmovou verzi z roku 2011, původní verzi z roku 1984 jsem viděla online, a to jen některé úryvky, veřejně dostupné na internetu. Inspirovala jsem se různými zpracováními daných hudebně tanečních čísel na “youtube kanálu”. Každá verze se malinko liší, někde je méně tancování, jinde více, někde velmi profesionálně podané, jinde až parodicky amatérské. Každá, i ne zcela povedená nahrávka, může ale sloužit k inspiraci, především v tom, jak se vyvarovat chyb, i když ne vždy se to musí povést.

Při studování scénáře a hudebních čísel v něm jsem byla nadšena, ale současně jsem měla obavy, jak si mladí plzeňští umělci poradí s tak tanečně náročnou inscenací, jakou “Footloose” je. Byla jsem postavena před výzvu a nelehký úkol – naučit netanečnický tančit.

Plán zkoušek

Nedílnou fází tvůrčího procesu je důsledné naplánování zkoušek, a to od plánu na celé zkušební období (2-3 měsíce) přes měsíční a týdenní plány až po jednotlivé denní zkoušky, které choreograf rozepisuje především kvůli sobě, aby se mohl důkladně připravit.

Zde se začíná lišit způsob práce každého choreografa - jeden potřebuje mít vše do detailu rozepsané, rozkreslené a připravené, jiný ovládá schopnost improvizace a reaguje na momentální situaci na sale, tedy na počet přítomných, atmosféru ve skupině, aktuální fyzický stav lidí apod. Choreograf si musí být vědom svých kompetencí a držet se týdenního plánu, podle něhož je potřeba stihnout nazkoušet určitý objem choreografií. Jeho plány však musejí korespondovat s plány režiséra, musejí do sebe zapadat tak, aby se hercům nekryly herecké a taneční zkoušky. Veškeré plánování je založeno na komunikaci jednotlivých složek muzikálu (režie, choreografie, korepetice aj.).

Patřím do kategorie choreografů, kteří si naplánují první a druhý měsíc všeobecně, a pak si vždy připravují konkrétní týdenní plány. Denní plány mám

rozvržené v hlavě, případně rozkreslené na papíře, a pracuji na nich večer před zkouškou.

Samotné zkoušení

“Footloose” se zkoušel dva měsíce oficiálně a jeden měsíc probíhala pohybová příprava. Plán na celé období obvykle zahrnuje tyto informace: kdy se zkouší na herecké zkušebně, kdy na jevišti, kdy bude k dispozici konkrétní scéna (kulisy, rekvizity aj.), kdy zkouška s kostýmy a kdy musí být práce kompletní. Vše je založené na vzájemné komunikaci. Často je třeba reagovat na vzniklé komplikace v průběhu zkoušení a dochází k nečekaným změnám zkušebního plánu. S těmi je ale třeba předem počítat a kreativně na ně v průběhu reagovat.

Přibližně měsíc před začátkem zkoušení celého muzikálu jsem do Plzně dojížděla na tzv. pohybovou/taneční přípravu. Bylo to z důvodu velkého množství tanečních čísel a nutnosti opravdu ovládat taneční umění. V tomto muzikálu bychom se bez specifických tanečních stylů, které nejsou typicky muzikálové, neobešli. Denně byli tanečníci seznamováni s novými tanečními styly jako hip hop, waacking či americké country. Zároveň se umělci učili různé akrobatické prvky, jež byly v muzikálu následně použity.

Současně již od konce ledna probíhaly korepetice, tedy hudební nastudování s dirigentem. Měsíční taneční příprava byla zakončena první tzv. čtenou zkouškou, které se účastní všichni herci, tanečníci, zpěváci a další tvůrci muzikálu. Na čtené zkoušce jsou představeny všechny složky tvůrčího procesu a samozřejmostí jsou i všichni podílející se umělci.

První měsíc zkoušení probíhal především na herecké zkušebně/baletním sále a následně i na jevišti, avšak bez scény a rekvizit, ty byly jen prozatímní, realné byly k dispozici až v průběhu druhého měsíce, respektive poslední týden před premiérou. Tvůrčí proces obsahoval velké množství tanečních čísel, bylo nutné pracovat s obrovským nasazením všech zúčastněných, aby se předešlo možné časové tísni a s ní spojeným stresovým situacím.

Snahou bylo mít taneční čísla od samého počátku pevně daná a změny provádět jen minimálně. Okolnosti, ať už vnější (scéna, schopnosti lidí, režisér aj.) či vnitřní (můj subjektivní pocit, že to není dost dobré), však obvykle nikdy nedovolí tuto skutečnost

zcela přesně dodržet. Nutno říci, že u většiny tanečních čísel bylo zasahováno především z důvodu prostorových změn jeviště, nebo také třetí osobou, tj režisérem či dramaturgem.

Ve druhé polovině zkoušení probíhalo herecké aranžmá na jevišti, včetně taneční a pěvecké company, se kterou se zkoušely veškeré davové scény. Proběhla “sedací zkouška s orchestrem”, kde se upřesňovaly detaily hudebních čísel (např. tempo, počet taktů přede hry/mezi hry atd), nástupy herců, zpěváků, tanečníků. Následně se zkoušelo s orchestrem i na jevišti, kam se v této fázi zkoušení přesunula i taneční čísla. Tanečníci se tak seznámili s taneční prostorem, avšak stále bez rekvizit a kulis na scéně, jejichž přítomnost v další fázi nácviu vždy vyžaduje úpravy tanečních čísel. Při zkoušení “Footloose” mi byl režisér velmi nakloněn, líbily se mu nové nápady a návrhy, za což jsem mu byla vděčná.

Posledních čtrnáct dní zkoušení se již procházelo celé představení v kuse se snahou o co nejméně komplikací a zastavování. Zkoušení již probíhalo ve spolupráci s živým orchestrem a do akce byli zapojeni i technici, kteří obsluhují oponu, točnu, kulisy a rekvizity.

V posledním “generálovém” týdnu se muzikál kompletoval přidáním scény, veškerých rekvizit, kostýmů včetně paruk a bot, projekce apod. Každým dnem přibývaly další starosti a ještě více se hromadila nervozita z nadcházející premiéry. Co se choreografie týče, v posledním týdnu se doladovála poslední problematická místa a prováděly se úpravy prostorových konfigurací vzniklé vlivem přidání scény či nevyhovujících kostýmů.

Na základě režisérova rozhodnutí mohou být na jednotlivých generálních zkouškách přítomni i oponenti, představení je tak odehráno s maximálním nasazením všech zúčastněných. U “Footloose” jsme měli jak neveřejné, tak veřejné generální zkoušky. Zkoušení probíhající od konce ledna je zakončeno premiérou muzikálu. V tomto případě premiéra proběhla dne 25. 5. 2013 v Komorním divadle Josefa Kajetána Tyla v Plzni. (viz příloha XI.).

5.3 Hudebně taneční čísla

V prvním jednání muzikálu je celkem devět hudebních čísel, na šest z nich byla vytvořena taneční choreografie. Ve druhém jednání je deset hudebních čísel, z nichž pět

bylo určeno pro taneční choreografii. Celkem je v celém muzikálu jedenáct hudebně tanečních čísel (viz příloha VII.):

Footloose/Chci žít

The Girl Gets Around/Ta má v sobě žár

I Can't Stand Still/Nemůžu stát

Somebody's Eyes/Pár něčích očí

Holding Out for a Hero/Chlap jako pámbů

I'm Free/Štěstí

Still Rocking/Jak vulkán

Let's Hear It for the Boy/Já kluka svého mám

Dancing Is not a Crime/Tanec není zločin

Mama Says/Máma ví

Footloose - Finale/Finále

Megamix

5.4 Použité taneční styly a další techniky

Kromě klasického muzikálového jazzového tancování bylo v muzikálu využito mnoho jiných tanečních technik. Níže jsou přiblíženy především modernější a pro muzikálového herce novější taneční styly.

Street dance

Street dance je zastřešující pojem pro pouliční taneční styly, jež se vyvinuly mimo taneční studia, přímo v ulicích, školních dvorech a tanečních klubech. Začal se objevovat ve Spojených státech v roce 1970. Pod tento pojem lze zařadit taneční styly jako break dance, popping, locking, hip hop, house dance aj.

Break Dance

Vznikl v sedmdesátých letech v ulicích a chudinských čtvrtích newyorského Bronxu. Pouliční černí tanečníci jej tančili na papírových kartonech na disco hudbu silně ovlivněnou rapem. Zpočátku byl tanec ovlivněn dřívějšími formami černého disco dance, rozmarnými afroamerickými a latinskoamerickými tanečními styly, později pantomimou a akrobacií. Dnešní break dance se od svého vzniku rozvinul v obtížnosti, rutině a rychlosti, a tím se přiblížil k dokonalosti. Pro fyzickou a akrobatickou náročnost tance jsou hlavními představiteli především muži, avšak i mezi dívkami má jistou popularitu (Balaš, 2003).

Ve “Footloose” byl break dance použit v tanečním čísle “Let’s Hear It for the Boy”, kde netančícího nešikovného Willarda Ren a jeho parta naučí skvělým trikům. V závěru čísla Willard zazáří otáčením se a skákáním ve stoji na jedné ruce.

V čísle “Dancing Is not a Crime”, kde tančí celá parta chlapců, je možné vidět hned několik použitých prvků z break dance, především ve “freestyle” pasáži, kde každý z tanečníků předvádí své nejlepší dovednosti.

Hip Hop

Fiedler (2003) uvádí, že hip hop je jedním z posledních hudebních proudů black music, který se vyvinul na konci šedesátých let. Podle R. Balaše (2003) měl na vznik hip hopové kultury na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let vliv vznik rapu. Kořeny tohoto životního stylu sahají až na ostrov Jamaica, odkud pochází většina prvních “hiphoperů” včetně samotného „otce hip hopu“ DJ Kool Herc.

Základním hiphopovým motem jsou čtyři hesla: Peace, Love, Unity, Having Fun. Jak R. Balaš (2003) uvádí, hip hop přebírá prvky z mnoha ostatních stylů jako např. hype, new-jack-swing, break dance aj. Je charakteristický mnoha vlastními originálními variacemi a tvůrčími prvky, jako jsou různá náhlá zastavení, výrazové vtipy nebo rychlé a hbité pohyby tančené na osminové noty s typickým odrazem. Není tak akrobaticky náročný jako break dance.

Za “hiphopové” číslo je považováno “Dancing Is not a Crime”. Jedná se o rapovou skladbu doprovázenou orchestrem na bicí nástroje. Tanečníci/chlapci zde

ztvárňují pouliční život mladých lidí a jejich způsob zábavy. Rapem vyjadřují své názory, v dějové lince příběhu především svou nespokojenost se zákazem tance v městečku Bomont.

Jisté prvky hip hopu byly užity i v dalších hromadných tanečních číslech, jako jsou např. “I’m Free”, “Footloose”, “The Girl Gets Around” aj.

Waacking/Vouging

Waack je forma tance, jež vzešla v 70. letech z disco klubů v Los Angeles. Jedná se o velmi specifický taneční styl charakteristický svou ženskostí, máváním pažemi, přesným trefováním se do každého “beatu” v hudbě a ostrým zastavováním v pózách.

V 80. letech se z waacku odvozuje další příbuzný taneční styl – “Vogue” (viz Maddona). Narozdíl však od plynulého waacku je vogue jen pózování a to, co se děje mezi pózami, je pouhým přechodem mezi nimi. Existuje několik druhů póz. Původní styl vogue označujeme termínem “vogue performance”, kde jsou použity prvky housedance, b-boyingu (breakdance), gymnastiky, poppingu, bojových umění a trefuje se do rytmu pomocí egyptských hieroglyfů, řeckých bohů apod.



Obr. 4 - fotodokumentace z představení

V muzikálu byly výše uvedené taneční styly použity u tanečního čísla “Holding Out for a Hero”, v němž se parta dívek zasní a představuje si chlapa svých snů. Celé číslo začíná tím, že se dívky svklékají do spodního prádla, korzetů, do tzv. “negližé”, tedy i charakteristika celého tance je pojata touto formou. Provokativní vyjádření jejich sexuální touhy po muži je pouhým odrazem jejich vnitřního já. V závěru čísla se oblékají zpět do školních uniforem a děj pokračuje dále.

Country Dance

Country tance jsou obecně uznávané jako tradiční lidové západoevropské tance 17. a 18. století. Nejedná se o tanec k předvádění, ale jde především o zúčastnění se jisté společenské události, je proto zařazován do sociálních forem tancování.

V průběhu vývoje se county tance rozdělily do několika skupin: “old time dance” (historické tance), “contra dance” (tance v dlouhých řadách), “square dance” (tance ve čtverylkách), “circle dance” (tance v kruzích), “round dance” (párové tance), “line dance” (tanec v řadách na moderní rytmickou hudbu) a “clogging” (country step). Mezi country tance jsou řazeny irské (a staroanglické), skotské, mexické a některé další druhy tanců.

V muzikálu “Footloose” se country dance objevuje v tanečních číslech: “Still Rocking”, “Let’s Hear It for the Boy”, “Megamix” aj.

Rock and Roll

Rock and roll v širším slova smyslu je v americké terminologii používán pro celou rockovou scénu, tedy od padesátých let až dodnes. Tento hudební směr vychází z rychlých country skladeb ovlivněných černošským rhythm and blues. Pro mladou generaci té doby se rock and roll stává přirozeným vyjadřovacím prostředkem.

Je charakteristický velkou dynamikou celého těla i končetin, vychází při tom z polycentrické techniky černošských tanců. Obratnější tanečníci využívali i akrobatických prvků, od té doby rock and roll přestal být jen výrazem jednoduché zábavy, nýbrž se stal výchozím bodem pro vznik nových hudebních a tanečních směrů – od osmdesátých let je známý např. akrobatický rock and roll. (Balaš, 2003).

Prvky rock and rollu můžeme v muzikálu vidět hned v úvodním čísle “Footloose”, dále v závěru prvního jednání “I’m Free”, v závěru “Footloose – finale” či v “Megamixu”.

Akrobatics

Akrobatické tradice jsou staré tisíce let a objevují se v mnoha kulturách, kde např. prováděli akrobatické prvky na hřbetech býků. Již staří Řekové a Římané aplikovali akrobatická cvičení a ve středověku byla akrobacie součástí žonglování při ušlechtilých soudních projevech. Dříve akrobacie označovala pojem chůze po laně, v 19. století tímto termínem pojmenovali formu uměleckého výkonu, který sloužil jako téma pro výtvarné umění – obrazy akrobatů.

Akrobatické prvky kladou vysoké nároky na rovnováhu, obratnost a koordinaci. Jsou často využívány v divadelních představeních, při sportovních akcích, či tanečních vystoupeních.

V muzikálu lze vidět prvky akrobacie např. v čísle “Footloose”, “Dancing is Not a Crime”, či ve “Footloose – finále”.



Obr. 5 - fotodokumentace z představení



Obr. 6 - fotodokumentace z představení

5.5 Hudební rozbor

Z hlediska náročnosti tanečních čísel je proveden podrobný rozbor pouze u jednoho finálového tanečního čísla “Footloose – Finále”, včetně prostorové konfigurace. Jelikož hudební terminologie obsahuje odborné termíny, které mohou být poněkud vzdálené řeči běžné populace, součástí této kapitoly “Hudebně taneční čísla” je slovníček pojmů, vysvětlující neznámé cizojazyčné pojmy. V přílohách je k dispozici klavírní výtah hudebního čísla “Footloose – Finale” (viz příloha IV.)

Footloose - Finále

Jedná se o směs muzikálových čísel ve 4/4 taktu, akorát se vrací díl A'. Dvakrát je použita kaskáda dominantního septakordu jako spojovací článek, přičemž podruhé slouží k modulaci. Dalšími spojovacími částmi jsou sóla (1x kytara, 2x tenorsax). Střídá se zde několik tanečních stylů (foxtrot, jive, R&R, disco, rock), což ukazuje na to, že se jedná o “medley”. Ze skladatelského hlediska skladba nahrazuje evoluční kompoziční práci.

Hudební forma

Introdukce 4 takty

- *ve stylu "Rock-n-Roll" a v tónině A dur*
- *parta chlapců přitancuje na scénu*

Motiv A 12 taktů

- *zpěv sóla chlapci, následně i mužský sbor*
- *tanec party kluků*

Mezihra 4 takty

- *taneční "break" pro tanec chlapců a příchod děvčat na scénu*

Motiv A' 17 taktů

- *modulace z A dur do C dur*
- *zpěv sóla dívky, následně sbor ženy*
- *dvě party tanečníků naproti sobě*

Vložený díl 8 taktů

- *mezi dílem A, A' a B*
- *podtrhující charakter stylu "R&R"*
- *zpěv sbor i sóla*
- *Tanec skupina dívek a chlapců současně*

Motiv B = refrén 16 taktů

- *opět zpěv všichni*
- *tanec v párech i ve skupině s prvky "R&R a 60's"*

Motiv C 8 taktů

- *hudebně taneční styl "jive" 8*
- *solo kytara před návratem písmena A"*

- uplatnění “*musical theatre staging*” - herecká scénka
- tanečníci v pozadí zvedací figury

Motiv A” 16 taktů

- začátek ve stylu “*foxtrot*”, pokračování ve stylu “*rock*”
- návrat do “*foxtrotu*”
- zpěv všichni, střídání mužů a žen
- společný tanec ve skupině

Mezihra 8 taktů

- sólo pro tenorsax
- slouží jako taneční “*break*”
- všichni tančí s prvky “*R&R*” a muzikálového tance

Motiv C 8 taktů

- hudba ve stylu “*disco*”
- zpěv dívky část písně “*Chlap jako pámbů*”
- použita část choreografie z daného tanečního čísl
- prvky “*waack*”, “*vogue*” a “*MTV dance*”
- drobné prostorové obměny
- chlapci odchod ze scény

Speciál unisono orchestr 8 taktů

- prostorová změna v tanci
- chlapci příchod na scénu
- party jsou rozděleny na dívky a chlapce

Motiv D 12 taktů

- střídání zpěvu mužů a žen, následně zpěv společný
- v tanci nástup chlapců, následně dívek ve stylu “*MTV dance*”
- tanec společně v párech i samostatně

Vamp 4 takty

- *dokola se opakující takt, na “šlágvort” se pokračuje dále*
- *ve vampu krátká herecká scénka*

Kaskáda 8 taktů

- *kaskáda s modulací z C dur do Des dur*
- *uložený díl před modulací*
- *prostorová změna z tance v párech do dvou řad*

Útvar k modulaci (posouvání) 4 takty

- *ve stylu “Silly 60’s” v tónině Des dur*
- *mladí (dívky, chlapci) stojí ve dvou řadách naproti sobě, uprostřed probíhá tzv. “soul train” starších (rodina, rada, obyvatelé aj.)*
- *starší tanec koridorem zezadu dopředu ve vlastním stylu*

Modulace 4 takty

- *v tónině D dur, obsahuje 2 modulace*
- *tanec reverenda a jeho ženy*

Přechodová fráze 8 taktů

- *čtyřtaktová fráze v H dur ve stylu “cha-cha”*
- *prostorová změna*
- *4 takty v tónině C dur*
- *zpěv všichni*

Motiv E 16 taktů

- *všichni zpěv*
- *tanec mladých v jednotné skupině s prvky akrobacie*
- *využití tanečních improvizčních gest*
- *poslední 4 takty modulace*

Coda 7 taktů

- *síla, energie přesných pohybů celé skupiny v kombinaci s herecko-tanečními gesty znázorňující vítězství svobody a tance*

Konkrétní pohybové odezvy (taneční čísla) na hudební podněty jsou uvedeny na DVD, které je součástí příloh práce. (viz Příloha IX.).



Obr. 7 - fotodokumentace z představení

Slovníček pojmů – legenda

introdukce - volná úvodní část první věty cyklické skladby

hudební motiv - nejjednodušší tematický prvek uměleckého díla; základní téma, námět; vnitřní pohnutka chování nebo hodnocení uváděné jako důvod jednání

fráze - hudebně ucelená část melodie

unisono [unyzóno] - ucelená část melodie

kaskádovitý - stupňovitý, vyvolává představu mohutnosti

modulace - obměňování, odstiňování zvláštní síly tónu a barvy zvuku; přechod z jedné ustálené tóniny do nové

coda - osobitý rytmický závěr nebo dodatek hudební věty

medley - hudební skladba poskládaná z již existujících kusů, obvykle tří, hraných jeden po druhém, někdy se překrývají; běžné v populární hudbě; většina medleys jsou spíš písně než instrumentální skladby

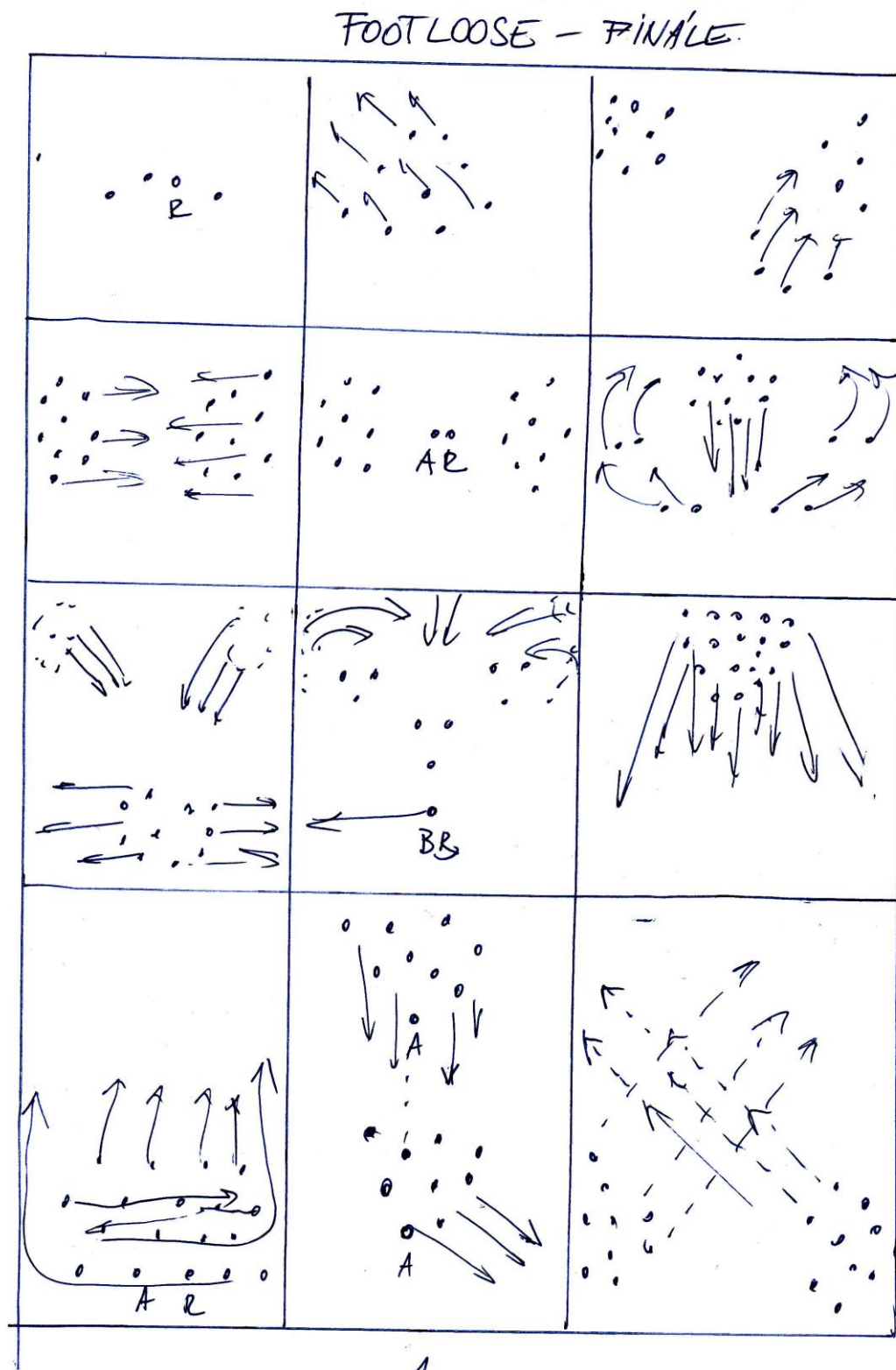
septakord - souzvuk čtyř současně zahráných tónů, které jsou navíc poskládány podle určitých harmonických pravidel – odpovídají požadavkům terciového systému

refrén - pravidelně se opakující část písně nebo básně

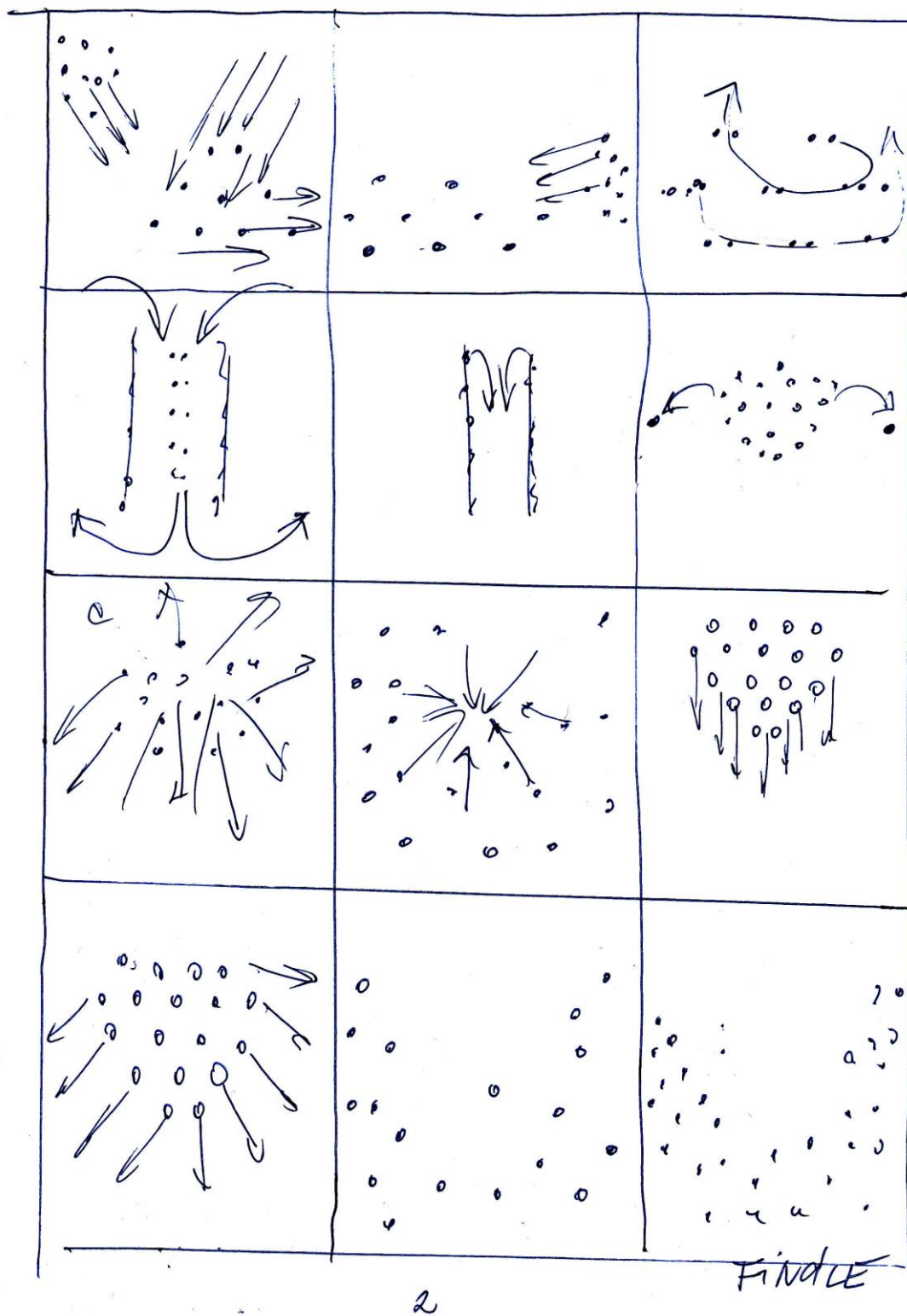
vamp - opakující se hudební doprovod, repetující takt; krátké, jednoduché části, obvykle několikrát opakované, dokud není uvedený jiný pokyn; využíváné jako výplň pod text především u divadla

Šlágvort - klíčové slovo, heslo, především pro dirigenta, kterým herec upozorňuje na konec textu a hudba může pokračovat dál

5.6 Prostorová konfigurace



Obr. 8 a 9 – původní náčrt prostorové konfigurace



6 Výsledky práce – diskuze

6.1 Výsledky pozorování

Z pohledu úplného pozorovatele jsem především čerpala fakta a inspirovala se tvorbou jiných tzv. zprostředkovaně. Výsledkem bylo to, že jsem měla hrubou představu o tom, co se v daném hudebním čísle odehrává. Při původní tvorbě totiž tento přehled nemáte a často se s režisérem neshodnete, neb máte rozdílnou představivost. U děl licencovaných, jako je “Footloose”, si představu utvoříte právě díky těmto záznamům z youtube kanálu, či jiných videozáznamů daného představení. Vyhovovalo mi, že jsem měla k dispozici jen filmové zpracování celého díla, mohla jsem tedy více zapojovat vlastní kreativitu a nápady, než kdybych měla k dispozici celé divadelní zpracování. Tím jsem odlišila svou výslednou tvorbou a šla trochu jinou cestou.

Výsledkem práce z pohledu zúčastněného pozorovatele, tedy návštěvníka divadelních představení bylo čerpání z osobního kontaktu a performace umělců tvorby jiných, nezprostředkovaně. Jako jedno z mnoha jsem navštívila představení “Osmý světadíl”, což je muzikál s původní tvorbou vytvořenou na základě písní hudební skupiny “Elán” B. F., J. Ď. a P. P. v režii a choreografii J. Ď. Čerpala jsem zde atmosféru a energii tanečníků, ač znám lepší taneční company a vůbec tanečnický, mile mě překvapili svým nasazením a podáním. Pár tanečních čísel jsem si i oblíbila. Ale především jsem se byla podívat na konkrétního nejmenovaného muzikálového herce. Režisér měl totiž do hlavní role “Footloose” vybraného adepta, který se zcela neuměl hýbat a podle mého názoru se do role Rena nehodil ani svou osobností. Mým úkolem bylo najít nějakou vhodnou alternativu. Výsledkem shlednutí muzikálu “Osmý světadíl” byl fakt, že P. Š., jeden z hlavních aktérů, by byl vhodnou a lepší možností pro muzikál “Footloose” v Plzni. Patřil do mého užšího výběru, který jsem posléze předložila plzeňskému režisérovi.

Měla jsem možnost být součástí taneční company muzikálu Nine, kde jsem celé dva měsíce dojížděla na nácvik choreografií a hereckého aranžmá do plzeňského komorního divadla J. K. Tyla. Tento způsob pozorování bychom mohli nazvat pozorování z pohledu úplného pozorovatele. Výsledkem bylo opět čerpání a inspirování se pro mou budoucí tvorbu a práci. Nebyla jsem pouhým pozorovatelem dění, mohla jsem jej i svým bytím ovlivňovat. Sledovala jsem způsob práce choreografa, který

choreografii k “Nine” stavěl. Byla jsem okouzlena jeho nadhledem a rozumným uvažováním i v emočně vypjatých chvílích a stresových situacích, jak na sále, tak mezi vedoucími složkami. Jeho smysl pro humor odlehčoval hustou atmosféru a zároveň odrážel nevhodné narážky členů skupiny na choreografii. Ujistila jsem se v mínění, že muži mají svou osobností k vedení skupiny a vůbec k získání autority ve skupině mnohem blíže než ženy. Na druhou stranu měnit choreografii pomalu den před představením, podle mého názoru, zcela správné není. Nemluvím o taneční company, ta by měla být schopná měnit věci i v den představení, neb je to jejich specializace, ale herci či zpěváci u nás v ČR tak daleko s pohybem nejsou. Ti potřebují mnohem více času na zpracování a celý proces uložení a zautomatizování pohybu. Pravdou je že záleží na umělcích a druhu pohybu, ale každopádně je to pro ně den před premiérou jen další stresor, znepríjemňující jejich premiérové vystoupení, navíc. Výsledkem úplného pozorování bylo čerpání přímo z praxe choreografa v tvůrčím procesu muzikálu “Nine”. Jeho způsob tvorby jako takové mě velmi ovlivnil.

6.2 Výsledky rozhovoru s expertem

V přílohách uvádím rozhovor s expertem, který doplňuje mé předchozí pozorování a názory ze zkušenosti při tvorbě choreografie muzikálového představení. Rozhovor je rozdělen do tří částí. (viz Příloha IX.).

První fáze

V první části rozhovoru byly dotyčným položeny tři širší otázky, dostal dostatečný prostor pro vyprávění a uvedení do problematiky z oboru muzikálového divadla. V první otázce byl požádán o všeobecné definování jednotlivých fází přípravy muzikálového představení, kterými každý choreograf prochází. Dotyčný vyjmenoval nejdůležitější body, které se shodují s těmi, co jsem uvedla v mém postupu práce na “Footloose”. Nezdůraznil však bod týkající se důkladného naplánování všech akcí a tréninkového plánu. Ze zkušenosti spolupráce s ním je známo, že plánování je při jeho práci a vytížení na prvním místě. Domnívám se jen, že tento bod je podle P.S. naprosto samozřejmý a pravděpodobně jej bere jako součást schůzek s produkcí a vedoucími složkami, kterým jistou důležitost v rozhovoru pokládal (viz Příloha X.). Jeho odpověď na danou otázku byla rozsáhlejší, proto jen v krátkosti shrnu jeho slova. Dle P.S. choreograf prochází v procesu tvorby těmito fázemi.

- *Oslovení do projektu se specifikací ohodnocení za práci.*
- *Produkční schůzky – umělecké vyjasnění věci.*
- *Prostudování podkladů – hudba, scénář.*
- *Konkurzy a schůzky ohledně obsazení.*
- *Samotné zkoušení.*
- *Generální zkoušky + premiéra.*

Druhou otázkou v první fázi rozhovoru byl dotazován na problematiku choreografického řemesla v tvůrčím procesu muzikálového představení. Dotyčný byl doslova pobaven. Jeho první reakcí byla vtipná odpověď: *“Největší problematikou choreografa je obecně jeho vlastní neschopnost a druhou největší problematikou je neschopnost ostatních.”* Posléze se rozpovídal a problematik zdůraznil hned několik. Mezi prvními byl problém s obsazováním lidí. Říká, že ne vždy je možné skutečně roli obsadit tím, kdo je dle Vašeho názoru nejlepší. Má to spoustu dílčích parametrů a mezi jeden z nich patří potencionální sláva člověka, která divadlu zajistí diváky na představení a díky které se bude představení dlouho prodávat. Slavné osobnosti mají však své alternace, nějakého dalšího herce, se kterým se střídají na představeních. Alternující se článek je většinou velmi nadaný a někdy jeho výkony jsou mnohem lepší než výkony známé osobnosti. Další komplikaci uvádí ve spojení s tím, že je u nás malé množství dobrých tanečníků do taneční company, tedy i malá pravděpodobnost, že zrovna nezkouší jiný muzikál, když je potřeba jej obsadit. Neméně závažným problémem je nedostatečná edukace v oblasti hudebního divadla. S tím nemohu nesouhlasit, neboť v zahraničí je nadaný muzikálový herec všestranně vzdělaný a vyniká ve všech třech pro muzikál důležitých oblastech, ale dle P.S. slov u nás tanečníci neumějí zpívat, zpěváci se neumějí hýbat a herci neumějí pořádně ani jedno. V neposlední řadě je naprosto běžnou komplikací to, že ne vždy, tedy spíše skoro nikdy, je možné číslo postavit dle vlastních představ. Často je nutné plnit nepochopitelné požadavky lidí, kteří jsou v hierarchii nad Vámi, či najít společnou řeč a řešení v otázce oblékání, scény či rychlosti hraného tempa tanečních čísel. Dochází ke střetu vlastního já jednotlivých tvůrců a místo skvělého výsledku dosaženého kooperací a součinností je u nás k vidění spíše přehlídka jejich mistrovství. Svou odpověď zakončuje slovy, že *“je to docela legrace, spíše tradikomedie.”*

V poslední otázce první fáze rozhovoru byla dotazovanému položena otázka proč si myslí, že je v oblasti choreografie více známých a úspěšných choreografů mužů. Dotyčný se domnívá, že je to tím, že jich obecně více tuto profesi vykonává. Ženy si údajně “odtancují” svou éru, následně se vdají, založí rodinu a na více nezbývá čas. Avšak muži prý musejí dále pracovat, z tanečnicků se pak stanou samozvaní choreografové, stejně jako on sám. Zdůrazňuje, že si nemyslí, že by ženy byly méně schopné, naopak uvádí, že jeho nejoblíbenější choreograf současnosti je žena.

Střední fáze

Střední fáze rozhovoru byla pojata více či méně strukturovaně. Snahou bylo mít rozhovor pod kontrolou a navést dotyčného k odpovědím podrobnějšího charakteru. Bylo položeno osm otázek.

V první otázce nás zajímal konkrétní způsob tvorby experta. Dotyčný opět využil svůj důvtip a odpověděl: “*Já si pustím videa na youtube a co se mi líbí, to se naučím a potom to ty lidi učím.*” (smích). Tímto nám naznačil absurditu plagiátorství. P. S. postupuje takto:

- *poslech hudby, studium scénáře,*
- *prostor pro fantazii, prvnotní představa,*
- *shlédnutí originálu na videu a porovnání s vlastní představou,*
- *náčrt základní pohybové struktury a prostorové kompozice,*
- *inspirace tanečnický a jejich pohybovým slovníkem k tvorbě konkrétních kroků.*

Bod číslo jedna, dva a tři máme s expertem společné, dále se způsob naší práce liší. V bodě číslo čtyři si připravím konkrétní taneční kroky, které ve mně hudba evokuje a které bych v choreografii ráda použila a jako takové je předám tanečnickům. To, jak konkrétní taneční kroky na tanečnicích vypadají, mi vždy napoví v jaké prostorové konfiguraci budou vypadat nejlépe, to je mým pátým bodem způsobu tvorby. Jednotlivé taneční pasáže a kroky spojuji kompozičně dle situace na jevišti, dle hereckého aranžmá dané režisérem. Věřím tomu, že způsob práce se mění s věkem a zkušenostmi, případně v závislosti na okolnostech a prostředí.

Choreografovi je vysloveně “proti srsti”, když kolegové z branže amatérsky imitují specifické taneční styly, které neovládají, např. flamengové dupání apod. Netajil se názorem, že pokud je v muzikálu ve větším rozsahu vyžadováno jistého specifického

tanečního stylu např. flamenca, rád spolupracuje s odborníky. Přizve si tzv. “associate choreographer” (spoluchoreograf), kterému “nastíní” svou představu/nápad a on sám jen vymýšlí kroky, které následně učí taneční company. V tomto musím s choreografem souhlasit, neboť jsem zastáncem kvality, nikoli kvantity.

Další otázkou bylo zjišťováno, zda všichni choreografové tvoří stejně, případně v čem se jejich způsob liší. Již nyní z vlastní zkušenosti víme, že se liší. Nelze objektivně zhodnotit práci ostatních, neboť do ní zcela nevidíme. Lze ale soudit, že rozdílnost je např. v tom, že někdo tráví více času na sále, někdo u poznámkového bloku, jiný se zavřenýma očima v křesle se sluchátky na uších. Jeden raději vymýšlí a tvoří po kouskách, jiný zase “nahodí” celek a na detailech pracuje postupně. Svou odpověď zakončil slovy, že přístupy se liší, nicméně všechny cesty vedou na baletní sál a k tanečnickům, kterým je třeba říci co na kterou dobu mají dělat. Výsledek práce je u všech choreografů stejný – pohybový projev - choreografie.

Na otázku zda-li je dobré se inspirovat, případně přebírat věci z “Youtube” expert odvětil, že inspirovat se je dobré, ale “krásť” kusy choreografií určitě dobré není. Zdůraznil, že je příhodné dostatečné nastudování videí dané éry, člověk pochopí způsob života lidí té doby a může lépe pojmout charakter a celkovou atmosféru choreografie. Studium tutoriálů a výukových materiálů nových tanečních stylů je též dobré zařadit do choreografovy přípravy. Objasnil rozdíl mezi muzikálem s velkou a malou licenci. Velká licence znamená, že konkrétní muzikál je koupený jako celek, včetně dané režie, scénografie, kostýmů a choreografie, tedy výsledkem je místní adaptace světového originálu. Malá licence znamená, že je pořízen jen titul muzikálu, tedy musí být zachována především hudba a scénář, ale i tam někdy lze provádět úpravy. Ostatní je ponecháno na tvůrcích divadla, které si licenci odkoupilo. Choreograf projevuje svou nelibost vůči divadlům a kolegům, kteří mají koupenou malou licenci, ale konkrétně choreografii a režii zkopírují kompletně z originálu. V tu chvíli se jedná o nepřiznanou kopii, tedy podvod, který je u nás bohužel k vidění.

V otázce provádění změn a úprav choreografie před blížící se premiérou má dotazovaný jasné stanovisko: *“změny před premiérou jsou vždycky, spíš nechápu kdyby je někdo neměl, nebo nedělal.”* Dále uvedl dva osobní důvody, proč změny před premiérou aplikuje no sám. První v případě, kdy obsah práce je malý a choreografie má brzy hotové, tedy dostatek času na přemýšlení a uvažování nad možnými změnami. Běžně se tento stav nutných změn a úprav dostavuje až po premiéře, kdy bývá pozdě a

ke změnám již nedojde. Druhým důvodem je naopak hodně práce a tanečních čísel, kde nezvládnuté technicky náročné prvky je potřeba změnit, tedy ulehčit. Děje se tak až před premiérou proto, že ve většině případech si umělci do poslední chvíle dané pohyby trénují, fixují a stylizují. Další změny mohou vzniknout na přání třetí osoby, tj. režiséra, producenta, uměleckého ředitele apod.

Na dotaz týkající se volnosti v tvorbě choreografie dotazovaný řekl, že předem dochází k domluvě s režisérem, jak si jednotlivá čísla představuje. Režisér určí, ve kterém čísle má choreograf tzv. "volné ruce" a ve kterém musí respektovat danou naaranžovanou situaci a jen ji choreograficky dopracovat. Expert tvrdí, že málokdy se stane, že by mu někdo opravdu zasahoval do kroků či pohybů.

Když se choreografovi poštěstí spolupracovat s protagonistou – absolutním netanečníkem, který má dle scénáře v muzikálu předvést velké taneční číslo, pak se vybízí několik možností. Buď se danou choreografií tvrdým tříměsíčním tréninkem zkrátka naučí, i třeba ve zjednodušené verzi, nebo je možno si tzv. pomáhat. Pomáhat si lze různými rekvizitami či přirozenými pohyby z každodenního života. Běžně se v praxi setkáváme s tím, že hlavní protagonista má pohyby zjednodušené a company, tančící za ním, předvádí technicky náročnější prvky. V nejhorším možném případě je protagonista posazen/postaven na jedno místo, tanečníci za něj tancují a on pouze odzpívá své. V muzikálu "Footloose" jsem se uchýlila k první variantě, že protagonista je naučen základním jednoduchým pohybům a je na jeho hereckém umu a emocích, jak dané prvky prodá a strhne tak diváky.

Expert byl požádán o 5 jmen nejznámějších a pro něj nejzásadnějších choreografů. Na prvním místě jmenoval choreografa Richarda Hese, který mu dal nasměrování v kariéře choreografa. Pokračoval jmény Bob Fosse, Jerome Robbins, ženou Mia Michaels či produkcí Alvina Aileyho. Zmínil, že základ tvorby je dle jeho názoru Kylián, ale s ním je spjato mnoho dalších výborných, o kterých se mnoho neví. Jmenoval 5 mužů a jednu ženu. Čímž mě utvrdil v mém mínění, že svět je plný výborných mužů choreografů, ale o ženy je nouze.

V závěru střední fáze rozhovoru byl dotazovaný vyzván: "Co byste vzkázal ostatním, tzv. nováčkům, co se zajímají o obor choreografie? Spíše byste je odrazoval a posílal do zahraničí, nebo byste je povzbudil v rámci povznesení českého muzikálového divadla?" Dovolím si jej doslovně citovat: "*Rozhodně to nejlepší, co pro Českou republiku můžou udělat, je, že pokud se jim podaří uspět v zahraničí, ať už vzděláváním*

se, nebo kombinací vzdělávání a dostání práce, nebo třeba jen dostání práce, tak jednoznačná věc je načerpat tam znalosti a následně je uplatnit a předávat tady u nás. A jinak, ať každé dělá, co ho baví. A ti, co se dostanou ven, by měli najít správný čas, kdy se vrátit.”

V poslední, třetí části rozhovoru byl expert postaven před úkol, jež měl vyřešit a konkrétní postup nahlas komentovat. Byla nastíněna situace, kdy se hlavní role představení před premiérou zraní a má nohu v sádře. V muzikálu má velké taneční číslo, ve kterém i tančí. Dle choreografa se naskýtají dvě možná řešení, posazení dotyčného na barel, židli, schody, kde číslo pouze odzpívá a možnou interakci či akci v čísle za něj zastoupí některý z tanečníků company. Nebo se premiéra zruší, resp. odloží, to jen pokud se jedná o opravdu taneční muzikál a v případě, že za dotyčného nemá kdo zaskočit. V zahraničí funguje statut “swinga”, který umí perfektně všechna místa v představení a může kdykoliv za kohokoliv zaskočit. V případě hlavních herců existuje druhý statut “understudy”, kdy součástí company je jeden mladý a nadaný, který má perfektně nastudované místo hlavní role. U nás se s tímto nesetkáme, situaci vždy řeší choreograf s režisérem a společnými silami najdou nejlepší možné řešení, které je adekvátní poměrům naší země. Odpovědí choreograf vyhodnotil řešení totožné situace při “Footloose” premiéře, na které byl přítomen, za správnou. Ostatně lze vidět na záznamu z premiéry na DVD, hudební číslo “The Girl Gets Around”. (viz Příloha XI.).

Komentář k výzkumným otázkám

Na základě vlastní zkušenosti, z literárních zdrojů a dle názorů experta lze soudit, že fáze tvůrčího procesu jsou u většiny choreografů totožné, ale způsob tvorby se může lišit v závislosti na působení vnitřních a vnějších faktorů, především pak vychází ze zkušeností choreografa. První výzkumnou otázku je možné potvrdit.

Avšak mínění, že změny před premiérou jsou způsobeny choreografovou nespokojeností s výsledkem práce, není zcela úplné. Dle slov experta je někdy změny nutné provést z důvodu neschopnosti správně a kvalitně zatančit ze strany herců. Opomenutým důvodem je požadavek na změnu ze strany třetí osoby, tedy nejen z důvodu osobních pocitů a nespokojenosti choreografa, ze špatného provedení herců, ale též ze strany režiséra, producenta či uměleckého ředitele divadla.

Třetí výzkumná otázka týkající se možností a volnosti v profesi choreografa muzikálového divadla je taktéž potvrzená. Taneční čísla skutečně vycházejí z předem

napsaného scénáře a režisérovy představy a jen zřídka je možné si číslo vymyslet podle vlastních představ. I když má choreograf volné ruce v režii tanečního čísla, stále je omezen např. výkonnostními možnostmi umělců. Nicméně choreografie muzikálového představení není a ani nemá být přehlídkou jeho choreografického mistrovství, nýbrž jeho vynalézavosti a nápaditosti při práci s tím, co má k dispozici.

Procentuální zastoupení mužů choreografů je vyšší jak v Čechách, tak ve světě - zněla čtvrtá výzkumná otázka. Jelikož u nás neexistuje ocenění obdobné americkým Tony Awards, na základě kterého bychom mohli oficiálně a podložitelně určit nejlepší choreografy z Čech, průzkum byl aplikován jen na Ameriku. Z žebříčku nejlepších choreografů oceněných cenami Tony od r. 1947, kdy proběhlo první předávání, až do současnosti (r. 2013) byli vybráni vítězové muži v porovnání se zastoupením vítězek žen. Celkem bylo uděleno 67 cen Tony Awards za nejlepšího choreografa v oboru muzikál, přičemž ne vždy byla udělena cena jen jednomu nominovanému. Přistoupíme-li na fakt, že z těchto 67 cen bylo předáno 53 cen mužům a 14 cen ženám, lze vypočítat, že v 79% byl jako nejlepší choreograf hodnocen muž, v pouhých 21% šlo o ženu. Tvrzení, že muži choreografové jsou v převaze nad ženami, se tak potvrdilo.

7 Závěr

Ke zpracování práce byla provedena literární rešerše z knih v českém i anglickém jazyce, byly využity internetové publikace, odborné články a online vyhledávače. Čerpáno bylo z literatury, z vlastních zkušeností a z poznatků a zkušeností respondenta.

Cílem práce byla tvorba a příprava taneční choreografie k muzikálu “Footloose, aneb tanec není zločin” a přiblížení specifík tvorby choreografie k divadelnímu představení. Tato specifika byla detailně rozebrána a doplněna o zkušenosti z praxe přípravy muzikálu “Footloose”, výstupem je DVD tanečních čísel daného muzikálu (viz Příloha XI.).

Stanoveny byly čtyři výzkumné otázky týkající se problematiky profese muzikálového choreografa a zvoleny byly celkem dvě výzkumné metody kvalitativního výzkumu. Metoda pozorování z pozice úplného pozorovatele, zúčastněného pozorovatele a úplného účastníka a metoda rozhovoru s expertem. Vypozorované skutečnosti a rozhovor s odborníkem byly zhodnoceny ve výsledcích práce. Součástí kapitoly jsou také komentáře k výzkumným otázkám, kde se odráží nejen výsledky pozorování a rozhovoru, ale také poznatky z vlastní zkušenosti.

Bylo potvrzeno a z poznatků vyvozeno, že jistá struktura a fáze tvůrčího procesu jsou shodné pro všechny choreografy, ale způsobů jak cíle dosahují je nespočet. Každý tvůrce si časem a zkušenostmi hledá svoji vlastní cestu k zajištění ekonomičnosti pro plnění daných úkolů.

Díky bakalářské práci na téma “Tvorba a choreografie muzikálového představení” byla přiblížena problematika oboru neznalým a výsledky práce tak mohou plnit funkci jakéhosi návodu pro začínající choreografy v oboru muzikálového divadla.

Z práce vyvstává zajímavá otázka z oboru choreografie, kterou by bylo záhodno prozkoumat. Existuje mnoho úhlů pohledu na choreografa vystudovaného v porovnání s talentovaným nevystudovaným. V zahraniční literatuře je na toto téma vedeno nespočet diskuzí a napsáno velké množství článků. Je tedy opravdu nezbytně nutné být promován choreografem, či talent a píle postačí k tomu, aby choreograf dosáhl uznání společnosti a široké veřejnosti.

7.1 Recenze muzikálu “Footloose, aneb tanec není zločin”.

Každé představení má na své premiéře přítomné kritiky, kteří jsou většími či menšími odborníky na muzikálovou problematiku. Málokterý z nich umí opravdu zcela objektivně zhodnotit danou inscenaci, ale i ty méně příjemné a ne zrovna povedené recenze mohou sloužit jako dobrá zpětnovazební informace. Níže uvádím některé z recenzí, které hodnotí mou choreografickou práci z pohledu třetí nezávislé osoby.



Obr. 9 - fotodokumentace z představení

Recenze 1

Níže uvedený článek se vztahuje k 1. repríze muzikálu dne 28. května 2013 a je uveden na webové stránce *musical*:

Libreto je velice dobře zpracované, a ačkoliv připomíná jakýkoliv teenagerovský titul o dospívání (v muzikálovém měřítku se přímo nabízí k srovnání "Pomáda"), řeší i hlubší témata. Věnuje se svéráznému životu v amerických maloměstech, kde často zákon a mravy zastupuje místní reverend, pohybuje se také kolem nedostatku soukromí, přehnaných výčitek nebo dopadu rozvodů na děti. Vše samozřejmě nenásilně, hlavní důraz v libretu je kladen na zábavu, ale roztančená čísla jsou vhodně prokládána vážnějšími scénami, především pak v druhé půli představení.

Vynikající a energická je rock'n'rollová hudba Toma Snowa. Hitovky jako "I'm Free", "I Can't Stay Still" nebo titulní "Footloose" vás nenechají v klidu. Nechybí samozřejmě ani "Holding Out for A Hero" Jima Steinmana. Zajímavým zpestřením je rapová skladba "Dancing Is Not a Crime", která pobaví i zaryté odpůrce tohoto moderního žánru. V porovnání nudněji vyznívají pomalé písně a duety, kterých je však v představení výrazně méně. Zážitek z hudby umocňuje živá kapela, na druhou stranu ho sráží horší zvuk a špatná akustika Komorního divala. Český překlad Pavlína Hoggard na první poslech rozhodně nezněl nijak špatně.

Do této chvíle zní všechno ideálně. Ale hlavní problém se projevil v samotném zinscenování. Již na první pohled působí dílo po scénografické stránce velice fádním až amatérským dojmem. Celou scénu Michala Světlíka tvoří jen zadní projekční plátno a šest šedých sloupů. Projekce na plátně a sloupech jsou tristní - například plameny (obrazce) při "Holding Out for a Hero" nebo impozantní kapka při sólovce reverenda Moora.

Stejně prázdně a bez nápadu působí režie Romana Meluzína. Ani si nedokážu představit, co konkrétně Meluzín režíroval, kde se projevila jeho přítomnost na zkouškách. Jiní režiséři se alespoň pokoušejí o nějaké náznaky dynamiky či gradace hudebních čísel, byť i kýčovitými metodami. Ale v plzeňském "Footloose" je největším efektem disco koule. Společně s unylou výpravou tak Meluzín z energického titulu vysál veškerou šťávu a zůstali jen bezradní mladí herci na prázdném jevišti.

Zcela kontrastně nadprůměrná je choreografie Anety Antošové. Působí svěže, moderně a originálně, přesně tak, jak se k tomuto muzikálu hodí. Její choreografie jsou z celého představení to nejlepší a rozhodně se těšíme na její budoucí divadelní práce. Škoda jen, že někteří členové souboru tak rychlé a náročné choreografie nestíhali.

V hlavní roli Rena se představil Aleš Kohout, kterému v roli chyběla přirozená jistota a sebedůvěra. Pěvecky i tanečně náročná role se tak zdála pro Kohouta jako velké sousto, i přes zjevný talent a charisma. Přirozenější a uvolněnější byla Petra Vraspírová v roli Ariel, která však působila hlasově velice nevýrazně. Z dámského obsazení pak nejvíce zaujala Rusty v podání Evy Marešové, která vládla sytým hlasem i suverénním projevem. Velice příjemný byl také Martin Hubeňák v roli ňoumy Willarda.

Na jevišti se objevilo mnoho mladých lidí, o kterých se rozhodně nedá říci, že by neměli talent. Celá jejich profesní kariéra je před nimi a v této fázi je důležité, aby

získávali zkušenosti a učili se od režisérů, choreografů, hlasových poradců i starších kolegů. Zhlédnuté představení však nedodalo přílišné naděje, že se v Plzni utváří hvězdný soubor mladých talentů. Příkladem at' je Divadlo Kalich, které ve spolupráci s Jánem Ďurovčíkem našlo a vychovalo během dvou sezón špičkové mladé muzikálové herce.

Nejpodstatnější dospělou roli, reverenda Moora, ztvárnil Jiří Untermüller, který byl bezesporu nejlepším a nejvýraznějším hercem večera. Skvěle dokázal ztvárnit všechny herecké polohy a vyvolat v divácích emoce. Po pěvecké stránce se pak jednalo o velký průměr, naštěstí zpěv není pro roli Moora stěžejní. Velice dobře také ztvárnily své role matky hlavních hrdinů - Markéta Zehrerová a Stanislava Topinková Fořtová.

Promarněná příležitost. Tak by se dal jednoduše shrnout plzeňský "Footloose". V muzikálově nevhodných prostorách Komorního divadla (špatný zvuk, technika i prostředí) vznikl, navzdory skvěle napsanému světovému muzikálu, zcela inscenačně nudný titul, ve kterém funguje jen perfektní choreografie. Nadějný mladý soubor působil bezradně a bez energie, která je pro živé divadlo a rock'n'rollový muzikál určitě potřebná. Invenčnější režijní přístup, nezanedbané vedení mladých talentů a lepší výtvarné zpracování mohlo z tohoto titulu udělat velký hit. Oproti předchozím světovým titulům v plzeňském divadle se "Footloose" zdá krokem zpět.

Recenze 2

Kritika muzikálu ze stránek *musical-opereta*:

Pokusím se plzeňskou inscenaci s brněnskou nesrovnávat, neboť se v mnoha aspektech liší. Už velikostí jeviště, zkušenostmi herců, ale také přebásněním, které překladatelka Pavlína Hoggard pro Plzeň revidovala. Hraje se verze s několika přidanými písněmi jiných autorů, z nichž nejznámější je hit Jima Steinmana (mj. autora světoznámého muzikálu Ples upírů) "Holding Out for a Hero", který u nás proslavila pod názvem Vítr Lucie Vondráčková. Kdesi jsem četl, že "Footloose" je „veselým muzikálem o mládí“. Tak bych jej rozhodně necharakterizoval, byť je v něm parádních tanečních čísel přehršel. Předpokládám, že i režisér Roman Meluzín v látce hledal spíš určitou generační zpověď a souboj mezi nevázanou radostí a rigidní morálkou. Pro titul zvolil správný čas – kdy jinde jej hrát než nyní, kdy soubor disponuje silnou skupinou mladých sólistů. A ti musí prokázat, že dokáží své postavy v hyperdynamické choreografii Anety Antošové nejen utancovat, ale také uhrát.

V hlavní roli Rena McCormacka se představil Aleš Kohout. Při správném režijním a choreografickém vedení inscenátoři v téhle úloze udělají hvězdu téměř z kohokoli. Kohout výborně zpíval, zatančil na hranici svých možností, snad jen při stěžejní závěrečné řeči před městskou radou byl zatím trochu nejistý. Nelehkou úlohu reverendovy zpupné dcery Ariel zahrála tanečně i herecky brilantní Petra Vraspirová, výkon Jozefa Hruškociho v roli jejího původního kluka, místního tvrdáka Chucka Cranstona, nelze objektivně hodnotit, neboť premiéru odehrál se zraněním o berlích. Absolutorium zaslouží Martin Hubeňák, jenž se z roztomile nešikovného burana proměnil v lamače dívčích srdcí ve vděčné úloze dobrosrdečného Willarda Hewitta. Jeho partnerkou se stala temperamentní Eva Marešová (Rusty) coby tahounka skupiny místních dívek. A pak je tu samozřejmě veledůležitá postava reverenda Moora. Zde se srovnání s Brnem neubráním – plzeňský Jiří Untermüller se těžko může rovnat zjevem až démonickému Dušanu Vitázkovi, nicméně postavu reverenda, jíž opatřil větší lidskostí a moudrostí až werichovskou, solidně uhrál. Velmi přesvědčivá byla Stanislava Topinková Fořtová v roli jeho manželky Vivian, správným šoumenem je Petr Šudoma jako rocker Bob. Rej na scéně dotváří celá řada postav a postaviček, jež dávají muzikálu patřičnou šťávu a životadárnou energii. Právě v temperamentních scénách byli mladí umělci excelentní, intimní vztahy a dialogy zatím rozehrávali s jistými rozpaky.

Jako scénograf v Plzni debutuje známý výtvarník Michal Světlík. Krom čtyř sloupů a diskokoule vsadil téměř výhradně na projekce, takže si publikum občas připadalo jako v kině. Zatímco prostředí rockových klubů či kazatelny navodil velmi sugestivně, park, jakýsi kostelík či ilustrativní nápisy „sen“, „láska“, „duše“ či „vítězství“ jen podtrhovaly naivitu příběhu. Kamila Vodochodská oblékla účinkující stylově, dobře odlišila školní a volnočasové prostředí, s jedinou výjimkou nevýrazného kostýmování drsného „kamiónkáře“ Chucka, který bývá obvykle ustrojen do černé kůže. Obrovskou zásluhu na zdárném průběhu představení má dirigent Pavel Kantořík (alt. Jiří Petrdlík), který přestože z provozních důvodů převzal taktovku týden před premiérou, dovedl muzikálový orchestr k velmi dobrému výkonu.

Plzeňský Footloose nabízí divákům navýsost profesionální taneční show, představení je doslova nabitě pozitivní energií. I proto sklidila premiéra bouřlivý aplaus. Je to muzikál s mladými, o mladých, ale pěknými písničkami, srozumitelným příběhem a skvělou choreografií potěší diváky všech generací.

Recenze 3

Jiná recenze z webu *divadelni-noviny* ze dne 1. června 2013:

Muzikál “Footloose, aneb Tanec není zločin” skladatele Toma Snowa, textaře Deana Pitchforda a libretisty Waltera Bobbieho koketuje s Pomádou, v našich poměrech je příbuzný s Šakalími léty či Rebely. Opotřebované klišé spravedlivých mladých, kteří prorazí zkostnatělé názory starých a mocných a mají mezi sebou jednoho zrádce, do něhož je zprvu zamilovaná hlavní hrdinka, aby posléze poznala toho pravého. Všechno náležitě černobílé, stačí dvě tři repliky a víte o postavě všechno na celý večer. Navíc konkrétní varianta daného modelu, snaha zrušit zákaz tance (!), jakkoli prý historicky ukotvená, je naivní, neživotná, dialogy šustí papírem. Za to hodně může klopotný překlad Pavlína Hoggard. Nedávno dílo uvedli studenti JAMU v brněnském Divadle Na Orlí, coby studijní materiál snad může posloužit, neviděl jsem, v běžném repertoáru připomíná seriály z reálného socialismu – a kdo ví, spolu s několika efektními tanečními scénami mu možná právě to zajistí návštěvnost.

Režie Romana Meluzína se ostatně stylově vrací hluboko do 70. let. Herci deklamují teze, některé výstupy působí jako nechtěná parodie – zvláště v podání Jiřího Untermüllera coby smrti syna pomýleného reverenda, který v malém městečku Bomont tanec zakázal, v závěru však prohlédne a dokonce si zatančí jak podle teorie bezkonfliktnosti ze stalinistických 50. let. Hrát to v nadsázce nebo jako parodii, pak snad, v Plzni se ale tezovitá konstrukce hraje s veškerou vážností! „Utrpení“ postav je pak stejně uvěřitelné a dojemné jako třeba v Čardášové princezně.

Chytlavé melodie podle osvědčených rockenrolových vzorů dobře zahrál orchestr řízený Pavlem Kantoříkem, také mladí zpívají obstojně až na občasná distonování. Parádním hlasem vládne Eva Marešová (Rusty), občas tón také netrefí. Horší je to s parlandováním Jiřího Untermüllera. Hlavní roli mladíka Rena odvedl všestranný Aleš Kohout pěkně, jeho naoko neobratného kamaráda Willarda stvořil s potřebnou nadsázkou a velmi obratně Martin Hubeňák, dva nejlepší výkony inscenace.

Mladí aktéři z konzervatoří a z JAMU jsou velmi dobře disponovaní pohybově, jejich kreace v nápadité choreografii Anety Antošové drží produkci nad vodou – jsou tím nejlepším v inscenaci a výtečným potenciálem souboru. Neumějí ale srozumitelně vyslovovat a rytmizovat repliky, jinak všestranně šikovná a krásná Petra Vraspírová v hlavní dívčí roli Ariel text oddrmolila a dosud neví, že promluvit tiše neznamená

nesrozumitelně šeptat, hrát civilně že neznamená podehrávat. Pohlídat to měl režisér, a také měl aktéry zbavit naivních deklamovaných hlasových kadencí, jak je tu používají i nejzkušenější herci a přibližují tak muzikál zvyklostem operety.

Na zvukovém manku se podílí špatná akustika Komorního divadla, ale také neprofesionální nazvučení, což je v profesionálním hudebním divadle na pováženou.

Plzeňské premiérové publikum projevilo velkou spokojenost. Výsledek podle mého odpovídá mentálnímu horizontu stálého souboru vedeného podle dřívějších zvyklostí.



Obr. 10 - fotodokumentace z představení

Seznam literatury

ALLHOFF, D. a ALLHOFF, W. *Rétorika a komunikace*. Grada Publishing, a. s., Praha, 2008, ISBN 978-80-247-2283-2.

BALAŠ, R. *Tance 20. století*. HANEX, Olomouc, 2003, ISBN 80-85783-40-1.

BROCKETT, O.G. *Dějiny divadla*. NLN, s. r. o., Praha, 2008, ISBN 978-80-7106-576-0.

FIEDLER, M. *Hip hop forever*. Hanex, Olomouc, 2003, ISBN 80-85783-41-X.

HENDL, J. *Kvalitativní výzkum*. Portál, s. r. o., Praha, 2012, ISBN 978-80-262-0219-6

HENDL, J. *Přehled statistických metod*. Portál, s. r. o., Praha, 2012, ISBN 978-80-262-0200-4.

HOGGARD, P. *Footloose aneb tanec není zločin*. Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, 2013

CHANG, J. *Can't stop won't stop: a history of the hip-hop culture*. Picador, United States of America, 2005, ISBN 0-312-42579-1.

JEBAVÁ, J. *Kapitoly z dějin tance*. Karolinum - nakl. UK, 1998, ISBN 80-7184-620-1.

KRAUS, J. a kol. *Slovník cizích slov A – Ž*. Academia, Praha, 2009, ISBN 978-80-200-1415-3.

MINTON, S. C. *Choreography: a basic approach using improvisation*. Human Kinetics Publishers, United States of America, 1986, ISBN 0-87322-071-4

MLÍKOVSKÁ, J. *Vyprávění o tanci na jevišti*. NIPOS-ARTAMA, Praha, 2009, ISBN 978-80-7068-231-9.

NOVOTNÁ, V. a kol. *Gymnastika jako tvůrčí akt*. Karolinum - nakl. UK, 2012, ISBN 978-80-246-2116-6.

OSOLSOBĚ, I. *Muzikál je, když...* Supraphon, Praha-Bratislava, 1967, ISBN.

PAYNE, H. *Kreativní pohyb a tanec*. Portál, s. r. o., Praha, 1999, 2011, ISBN 978-80-7367-887-6.

PIANO CONDUCTOR SCORE. *Footloose*. Paramount Pictures Corporation, London, 2007.

Program Footloose aneb tanecn není zločin. Divadlo Josefa Kajetána Tyla, p. o., Plzeň, 2013.

SVOBODA, B. *Pedagogika sportu.* Karolinum, Praha, 2007, ISBN 978-80-246-1358-1.

Internetové odkazy

ALBRIGHT, ANN COOPER, *Composing While Dancing: An Improviser's Companion*, Dance Research Journal Winter2012, [online], Vol. 44 Issue 2, p100 4p, [cit. 15. 8. 2014], Dostupnost: www.web.ebscohost.com, ISSN: 01497677.

BURLEY, CRISTA, *Choreography for Musical Theater: OBSERVE and the Triple E's Method*, TAHPERD Journal Spring2008, [online], Vol. 76 Issue 2, p12 5p, [cit. 15. 8. 2014], www.web.ebscohost.com, ISSN: 08890846.

COUNTRY TANEČNÍ. *Country tance*. [online], [cit. 28.8. 2014]. Dostupné z: <http://countrytanecni.wz.cz>.

DANCE ADVANTAGE. *Approaching Choreography for Musical Theatre*. [online], [cit. 22. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.danceadvantage.net/choreography-community-theatre/>.

DAVENPORT, DONNA, *Building a Dance Composition Course: An Act of Creativity*, Journal of Dance Education 2006, [online], Vol. 6 Issue 1, p25 8p, [cit. 15. 8. 2014], www.web.ebscohost.com, ISSN: 15290824.

DJKT-PLZEŇ. *Footloose*. [online], [cit. 21.8. 2014]. Dostupné z: <http://www.djkt-plzen.cz/cz/repertoar/predstaveni/footloose/>.

EDNEY, KATHRYN, *Guest Editorial: Genre Mixing*, Journal of Popular Culture Aug2008, [online], Vol. 41 Issue 4, p567 2p, [cit. 15. 8. 2014], www.web.ebscohost.com, ISSN: 00223840.

GAGNON, DONALD P., *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, Journal of Popular Culture Feb2006, [online], Vol. 39 Issue 1, p162 3p, [cit. 15. 8. 2014], www.web.ebscohost.com, ISSN: 00223840.

GOOGLE. *Předkladač*. [online]. Dostupné z: <https://translate.google.cz>.

HAINES, SUSAN, *Ethics and Aesthetics: The Artist-Educator and Choreographic Process*, Journal of Dance Education 2006, [online], Vol. 6 Issue 1, p14 5p, [cit. 15. 8. 2014], www.web.ebscohost.com, ISSN: 15290824.

I-DIVADLO. *Footloose aneb tanec není zločin*. [online], [cit. 21.8.2014]. Dostupné z: <http://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-jktyla/footloose-aneb-tanec-neni-zlocin>.

LAFORTUNE, SYLVAIN, *A Classification of Lifts in Dance: Terminology and Biomechanical Principles*. Journal of Dance Education 2008, [online], Vol. 8 Issue 1, p13 10p. [cit. 15. 8. 2014], www.web.ebscohost.com, ISSN: 15290824.

LAVENDER, LARRY, *Creative Process Mentoring: Teaching the "Making" in Dance-Making*, Journal of Dance Education 2006, [online], Vol. 6 Issue 1, p6 8p, [cit. 15. 8. 2014], www.web.ebscohost.com, ISSN: 15290824.

MUSICAL. *"Footloose" aneb promarněná příležitost Divadla J. K. Tyla*. [online], [cit. 21.8. 2014]. Dostupné z: <http://www.musical.cz/recenze-reportaze/footloose-tanec-neni-zlocin-divadlo-j-k-tyla-plzen/>.

MUSICAL-OPERETA. *Tanec prý není zločin. Plzeňané aplaudovali muzikálu Footloose*. [online], [cit. 21.8.2014]. Dostupné z: <http://www.musical-opereta.cz/tanec-pry-neni-zlocin-plzenane-aplaudovali-muzikalu-footloose>.

ABZ. *Slovník cizích slov*. [online]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz>.

STAGE PRAHA. *Pavel Strouhal*. [online], [cit. 22.8. 2014]. Dostupné z: <http://www.stagepraha.cz/lektori/pavel-strouhal/>.

TONYAWARDS. [online], [cit. 22. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.tonyawards.com/index.html>.

TOO MUCH FLAVOUR. *What is waacking: Aus Ninja (Imperial House of Waacking) on the differences between whacking and vogue*, [online], [cit. 22. 8. 2014]. Dostupné z: <http://toomuchflavour.co.uk/what-is-waacking-aus-ninja-imperial-house-of-waacking-on-the-differences-between-waacking-and-vogue/>.

Women in American Musical Theatre, Journal of Popular Culture Aug2009, [online], Vol. 42 Issue 4, p782 2p, [cit. 15. 8. 2014], www.web.ebscohost.com, ISSN: 00223840

WIKIPEDIA. *Mia Michaels*. [online], [cit. 22.8. 2014]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Mia_Michaels.

WIKIPEDIA. *Muzikál*. [online], [cit. 22.8. 2014]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Muzikál>.

WIKIPEDIA. *Street Dance*. [online], [cit. 21. 8. 2014]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Street_dance.

WIKIPEDIA. *Tony Awards for Best Choreography*. [online], [cit. 22. 8. 2014]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Tony_Award_for_Best_Choreography.

WIKIPEDIA. *Vogue (dance)*. [online], [cit. 22. 8. 2014]. Dostupné z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Vogue_\(dance\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Vogue_(dance)).

WIKIPEDIA. *Waacking*. [online], [cit. 22. 8. 2014]. Dostupné z:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Waacking>.