

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Produkce

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**KOMPARACE DRUHŮ MUZIKÁLU NA ČESKÉM TRHU Z POHLEDU  
PRODUCENTA**

**Mgr. Anna-Marie Lichtenbergová**

|                               |                               |
|-------------------------------|-------------------------------|
| Vedoucí práce:                | Michael Prostějovský          |
| Garant práce:                 | MgA. Mgr. Doubravka Svobodová |
| Oponent práce:                | doc. Mgr. Bohumil Nekolný     |
| Datum obhajoby:               | 10. 9. 2019                   |
| Přidělovaný akademický titul: | MgA.                          |

Praha 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Arts Management

**MASTER'S THESIS**

**COMPARISON OF MUSICAL TYPES ON THE CZECH MARKET FROM A  
PRODUCER'S PERSPECTIVE**

**Mgr. Anna-Marie Lichtenbergová**

|                          |                               |
|--------------------------|-------------------------------|
| Supervisor of thesis:    | Michael Prostějovský          |
| Guarantor of thesis:     | MgA. Mgr. Doubravka Svobodová |
| Examiner:                | doc. Mgr. Bohumil Nekolný     |
| Date of habilitation:    | 10. 9. 2019                   |
| Assigned academic title: | MgA.                          |

Prague 2019

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma

**Komparace druhů muzikálu na českém trhu z pohledu producenta**

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **Abstrakt**

Diplomová práce na téma *Komparace druhů muzikálu na českém trhu z pohledu producenta* má za úkol charakterizovat jednotlivé typy muzikálu, definovat zásadní oblasti, kterým se musí producent při jejich přípravě věnovat, a následně je porovnat. Tato práce se v teoretické části krátce věnuje historii muzikálu, jeho rozšíření v Čechách, právním aspektům, ale i postavení producenta. Praktická část má za cíl představit tři typy muzikálů – původní český muzikál, český jukebox muzikál a zahraniční licenční muzikál, s ohledem na získávání práv k jejich uvádění, přípravu, finanční aspekty a samotné užití děl. Práce na závěr všechny tyto druhy porovnává a hodnotí jejich klady a zápory.

## **Abstract**

The master's thesis *Comparison of Musical Types on the Czech Market from the Producer's Perspective* aims to characterize the individual types of musicals. Secondly, it aims to define the basic areas that the producer must pay attention to during the show's preparation and to compare all the types at the end. In the theoretical part, this paper briefly explains the history of musicals, their distribution in Czechia, their legal aspects, but also the status of the producer in the theatre. The practical part focuses on an introduction of three different types of musicals – original Czech musical, Czech jukebox musical and foreign licensed musical, regarding to the process of obtaining the rights to their production, preparation, financial aspects and the actual possibilities of a usage of the shows. Finally, the thesis compares all these types and evaluates their pros and cons.

## **Poděkování**

Za vedení práce, důležité připomínky a rady děkuji Michaelu Prostějovskému a paní děkance Doubravce Svobodové. Děkuji také všem zástupcům divadel, kteří mi poskytli významné informace během rozhovorů. Zvláštní dík patří i mému otci, Oldřichu Lichtenbergovi, který ochotně odpovídal na všechny mé muzikálové dotazy.

# Obsah

|   |    |
|---|----|
| Úvod  | 1  |
| 1 Pojem muzikál a jeho specifika                  | 4  |
| 2 Historie muzikálu                               | 6  |
| 3 Rozšíření muzikálu v Čechách                    | 8  |
| 4 Muzikál a jeho současnost                       | 14 |
| 5 Současné uvádění muzikálů v České republice     | 15 |
| 6 Role muzikálového producenta                    | 18 |
| 7 Právní aspekty muzikálu                         | 19 |
| 7.1 Muzikál z pohledu autorského práva            | 20 |
| 7.2 Smlouvy spojené s provozováním muzikálu       | 22 |
| 7.2.1 Smlouva o dílo                              | 22 |
| 7.2.2 Licenční smlouva                            | 24 |
| 7.2.2.1 Teritorialita                             | 26 |
| 7.2.2.2 Odměna                                    | 26 |
| 7.2.2.3 Sublicence                                | 27 |
| 7.2.3 Smlouvy příkazního typu                     | 28 |
| 7.3 Problematika tzv. malých a velkých práv       | 28 |
| 7.4 Partitury a klavírní výtahy                   | 29 |
| 8 Typy muzikálů na českém trhu                    | 31 |
| 8.1 Původní české muzikály                        | 32 |
| 8.1.1 Získávání práv k muzikálu                   | 32 |
| 8.1.2 Příprava muzikálu                           | 33 |
| 8.1.3 Finanční náklady původního českého muzikálu | 35 |
| 8.1.4 Užití díla                                  | 36 |
| 8.2 Jukebox muzikály                              | 38 |
| 8.2.1 Získávání práv k uvádění                    | 39 |
| 8.2.2 Příprava muzikálu                           | 40 |
| 8.2.3 Finanční náklady českého jukebox muzikálu   | 41 |



|       |   |    |
|-------|---|----|
| 8.2.4 | Užití díla  | 42 |
| 8.2.5 | Problematika velkých a malých práv u jukebox muzikálů     | 43 |
| 8.3   | Zahraniční licenční muzikály                              | 44 |
| 8.3.1 | Replika vs. non replika                                   | 45 |
| 8.3.2 | Získávání práv k licenčnímu muzikálu                      | 47 |
| 8.3.3 | Příprava muzikálu   | 49 |
| 8.3.4 | Finanční aspekty  | 51 |
| 8.3.5 | Užití díla  | 53 |
| 8.3.6 | Zahraniční jukebox muzikály                               | 55 |
| 9     | Komparace jednotlivých typů muzikálu z pohledu producenta | 56 |
| 9.1   | Získávání práv k uvádění muzikálu                         | 56 |
| 9.2   | Příprava muzikálu   | 57 |
| 9.3   | Finanční aspekty muzikálu                                 | 59 |
| 9.4   | Užití díla  | 60 |
| 9.5   | Propagace   | 61 |
| 9.6   | Závěry komparace  | 63 |
|       | <b>Závěr</b>  | 65 |
|       | <b>Použité zdroje</b>                                     | 68 |

## Úvod

Muzikály. Milované, oslavované i nenáviděné či podceňované. A hlavně – dobré a špatné, navštěvované i úplné propadáky. Takový je jejich stav v České republice. Dlouhou dobu bylo v Čechách fenoménem jiné hudebně dramatické dílo – opereta. Na to měla velký vliv, vedle tehdejších módních trendů a množství autorů, především zeměpisná poloha Čech a jejich začlenění do Rakouska-Uherska, a tím i její kulturní blízkost. Tedy země odkud pochází hudební skladatelé jako Strauss, Lehár a další. Tento druh divadla byl také přijatelnější a srozumitelnější pro širší veřejnost než opera. Muzikál však pro nás nebyl cizím pojmem. V období po vzniku Československé republiky jsme získali i větší kulturní kontakt se zámořím, které je kolébkou muzikálu. Americká hudba zněla v tančírnách a americké hudební filmy plnily česká kina. A zpět samozřejmě nemohla zůstat ani divadla. Vznikaly různé hudební revue, jež buď kopírovaly či se alespoň inspirovaly západní kulturou.

V Čechách se již od prvních uvádění muzikálů objevují jak původní české muzikály, tak muzikály zahraniční. Tato práce se však soustředí na produkování a uvádění muzikálů po roce 1989, kdy došlo k liberalizaci nejen v oblasti ekonomické a hospodářské, ale i v oblasti kultury. S tímto uvolněním společenských poměrů se u nás začaly uvádět licencované broadwayské muzikály jako *Bídníci* či *Jesus Christ Superstar* a současně začaly vznikat i původní české muzikály. Zajímavým trendem je i nárůst počtu tzv. jukebox muzikálů, jehož kořeny sahají až do Spojených států 70. let minulého století.

V současnosti tedy můžeme na českých divadelních prknech pozorovat tři typy muzikálů – původní český, to znamená takový muzikál, který od svého počátku až do konce vzniká jako úplně nové divadelní dílo. Často je tento druh muzikálu inspirován již existujícím literárním či filmovým dílem, popřípadě životem významné osobnosti. Takovými muzikály jsou například *Kleopatra*, *Krysař* či *Mefisto*. Minoritně pak vznikají i muzikály s vlastním námětem – muzikál *Ať žije Rokenrol!* či *Klíč králů*.

Druhým typem jsou zahraniční muzikály licencované, to znamená zahraniční muzikály, jež se na českých scénách uvádějí na základě získané licence. Nejčastějším způsobem takového uvedení je tzv. non-replika, kdy se pořídí licence, jež obsahuje námět díla, koncepci muzikálu, hudbu, partituru

a textovou knihu (dialogy) se scénickými poznámkami. V textové knize je i uvedeno, co má být na scéně, popř. kde se děj odehrává, avšak není již daná konkrétní podoba. Může například obsahovat poznámku, že se jedná o chalupu se dvěma komíny, někdo vstoupí rozčilený, ale už není řečeno odkud (Prostějovský, 2019). Zakoupené licence non repliky také vždy obsahují partituru. Tyto muzikály se v hrají v českých divadlech vždy přeloženy, a je proto nutné zajistit jejich překlad. Druhým způsobem uvádění je replika, tedy kompletně licencovaná inscenace. S myšlenkou takovýchto inscenací přišel na počátku 80. let skladatel Andrew Lloyd Webber spolu s producentem Cameronem Mackintoshem, s tím, že bude licencovaná i režie, scénografie, kostýmy, masky i choreografie (Pavlovský, 2004). První replikou byly zahraniční interpretace muzikálu *Cats*, jenž měl svou původní premiéru v roce 1981.

Třetím typem muzikálu je tzv. jukebox muzikál, který vzniká z již existujících písní. Nelze jej však zařadit ani do jedné z výše uvedených kategorií, jelikož jeho české uvedení může být jak původní – příkladem jsou muzikály *Děti ráje*, *Mýdlový princ* či *Čas růží*, nebo opět licencované – např. muzikál *Mamma Mia!*. Proces vzniku českého jukebox muzikálu je však odlišný od vzniku původního českého muzikálu, a to zejména v oblasti autorského práva, kdy je nezbytné získat veškerá práva k užívání písní od nositelů práv. Tedy práva k hudbě, textu a pokud jde o hudební remake, i k textu původnímu. Samozřejmě je možné dělit muzikály i na další typy dle hudebního žánru, druhu předlohy či jeho žánrového zasazení. Tedy zdali se jedná o komedii, drama či jiné. Rozdělení, kterému se bude věnovat tato diplomová práce, je však zásadní z pohledu producenta. A to z důvodu zmíněných a odlišných právních aspektů, procesu a délce vzniku a samotného nakládání s divadelním dílem.

Tato diplomová práce má za cíl definovat základní oblasti vzniku muzikálu z pohledu producenta, charakterizovat je a vyzkoumat náležitosti každého ze tří muzikálových typů. Úkolem je také představit, jak jsou jednotlivé typy muzikálů z různých hledisek náročné. A to například z pohledu časového či finančního.

V první části této diplomové práce se proto budeme věnovat definici muzikálu, představíme krátce jeho historii, rozšíření muzikálu v Čechách i jeho současné uvádění. Velký úsek teoretické části práce budeme věnovat právním aspektům, které se k uvádění muzikálů váží. Tedy zejména definici muzikálu z pohledu autorského práva, jeho náležitostí a typům smluv využívaných v muzikálu. Poslední kapitola teoretické části nabídne definici a postavení muzikálového producenta v procesu vzniku muzikálu.

Následně se budeme věnovat již jednotlivým typům muzikálu. Nejprve si definujeme původní český muzikál, kdy se budeme věnovat získávání práv k jeho uvádění, procesu vzniku, finančním aspektům a užití díla. Další část se bude věnovat stejným aspektům u dalších dvou typů muzikálu, tedy u jukebox a zahraničního licencovaného muzikálu. Na závěr této práce si porovnáme jednotlivé druhy muzikálu, a to s akcentem na výše uvedené dělení.

I přes velkou oblibu muzikálového divadla neexistuje v České republice dostatek relevantní literatury, jež by tento fenomén popisovala. Zásadní publikace zkoumající současný (český) muzikál jsou pouze knihy Michaela Prostějovského a Pavla Bára. Tato práce má proto za cíl doplnit stávající literaturu v oblasti muzikálového divadla a současně popsat proces jeho vzniku z pohledu producenta. Z důvodu nedostatku zdrojů budeme kromě zmíněné literatury vycházet zejména z informací získaných z rozhovorů s Michaelem Prostějovským, Oldřichem Lichtenbergem, Michalem Hrubým, Pavlem Bářem a Danielem Bartákem.

Jelikož se jedná o uvádění v mnoha ohledech odlišné a pro mnohé velmi abstraktní, má tato práce posloužit jako komparativní materiál k procesu uvedení těchto tří typů muzikálu. Základní rozdíly uvádění jednotlivých typů tkví především v právní rovině. Právě odlišná právní situace u různých typů muzikálu zásadně ovlivňuje možnosti s jejich zacházením, které mohou být pro divadla zásadní.

Na začátek této práce je nutné konstatovat, že budeme hovořit o muzikálech, které jsou uváděny v profesionálních divadlech a nikoli na amatérských scénách.

# 1 Pojem muzikál a jeho specifika

Muzikál – syntetický dramatický divadelní druh, jenž vznikl v New Yorku, je poměrně mladá forma populárního divadla, která spojuje prvky činohry, operety, varieté a opery (Prostějovský, 2008). Muzikál často slučuje v jeden celek literární předlohu, hudbu a tanec. Skládá se tak ze tří základních prvků: z příběhu, libreta a hudby (tamtéž). Pojem muzikál lze vnímat v obou jeho významech – muzikálový film či muzikálové divadlo (Hoggard, 2000). Tato práce se však zaměří především na pojem muzikálové divadlo. „*Nejlepší způsob, jak definovat – přesněji řečeno objasnit – pojem muzikál, je vidět muzikál, navštívit jej, vnímat jej.*“ (Osolobě, 1967: 16). Je však nutné konstatovat, že současně existuje řada dalších definic toho, co muzikál není, avšak neexistuje přesná definice toho, co muzikál je (Prostějovský, 2019). Muzikál je dle Prostějovského (2008) zábavná forma divadla, která je složená z uměleckých a řemeslně dokonalých částí a každý, jenž se na jeho tvorbě podílí, musí být ve své úloze profesionál. Tyto jednotlivé profesionální komponenty muzikálu jsou nezbytné zejména pro jeho finální interpretaci, jelikož každá část muzikálu by měla působit na emoce diváka.

Slovo muzikál vzniklo zkrácením anglického pojmu musical comedy (Vaněk, 1998), jenž označoval v 1. polovině 20. století revue s humoristickými a hudebními čísly, která neměla vždy jasný děj. Andrew Lamb (2000) používá pro muzikál (i operetu) název popular music theatre, jenž charakterizuje jeho podstatu. Popular, tedy populární, charakterizuje tento druh divadla jako oblíbený širokými vrstvami, pro masy diváků, jako něco, co je všeobecně vstřebatelné a všeobecně přijímané (Bár, 2013).

Muzikál bývá spjat se soudobou hudbou, a to i v případě, že má operní charakter (Pavlovský, 2004). To může být příklad muzikálů *Fantom opery* či *Bídníci*. Celková definice muzikálu je i z tohoto důvodu komplikovaná, jelikož se tento druh divadla velmi rychle vyvíjí a mění. Druhově-žánrové rozpětí muzikálu je velmi široké a za muzikál považujeme například závažné téma *Lodi komediantů*, historické téma *Bídníků*, oddechovou *Pomádu*, pohádkového *Aladdina* či „crazy“ muzikál *Kniha Mormonů*. Kromě toho můžeme dělit muzikál i na velké podívané, pro něž je důležité scénické provedení více než důraz na příběh. V tomto případě jde například o muzikály jako *Lord of the Rings* či

*Charlie and the Chocolate Factory*. Druhým typem jsou pak muzikály se zaměřením na ideu jako je například muzikál *Rent* (Bár, 2013). Nejde tedy o divadelní žánr, ale o hudebně dramatické dílo, jež může nabývat různých forem.

Současný muzikál je dle Prostějovského (2008) postaven na tvůrčí invenci se silnou finanční podporou, kdy v jeho středu stojí producent, jakožto klíčová osoba celého procesu vzniku i jeho následného uvádění. Muzikál totiž vznikl jako komerční produkt a jedním z jeho cílů je i finanční úspěch. Jeden ze základních atributů zábavně-hudebního divadla je proto i jeho soukromopodnikatelský systém provozování (Bár, 2013). Ten však již v dnešní době není podmínkou. Nejenom v Čechách, ale např. i v sousedních zemích jako je Rakousko či Německo, můžeme čím dál častěji vidět muzikál i v divadlech financovaných z veřejných peněz. Muzikál je i přesto součástí nejenom divadelního systému, ale zároveň i zábavního průmyslu, tzv. showbusinessu, jehož chod udržují tržní vztahy (Bár, 2013).

Při vzniku muzikálu je proto vždy nutné operovat s velkým kapitálem, jenž do samotného díla často přichází především s investorskými penězi, popř. se sponzorskými a mecenášskými dary. Ve Spojených státech je kulturní mecenášství hlavním zdrojem příjmů většiny kulturních institucí, včetně muzikálových divadel (Hillman-Chartrand, McCaughey, 1989). Velký podíl na tom má zejména daňový systém, jenž donátorům poskytuje daňové úlevy. Podobný systém funguje i ve Velké Británii či ve Francii, kde existuje tzv. zákon o mecenášství (Compendium of Cultural Policies, 2017). V Českém prostředí však takový zákon neexistuje a daňová zvýhodnění jsou pro podporovatele kultury minimální. To může být jeden z důvodů malých investic soukromého sektoru do kulturních institucí.

V České republice instituce sponzorství muzikálu téměř vymizela. Sponzoři se objevovali především s prvními porevolučními muzikály jako byl *Dracula*, *Johanka z Arku* či *Kleopatra*. V té době bylo zvykem velkých firem jako je ČEZ či PRE vložit do muzikálu několik milionů korun či si zakupovat sponzorská místa na celé divadelní sezóny. Dnes je pro producenta shánění peněz mnohem těžší disciplínou. U mnohých soukromých společností se snížily rozpočty na podporu kultury či se jejich orientace zaměřila na menší či méně

mainstreamové projekty. Pokud se tedy jedná o soukromé produkce, je nutné kromě získávání investorských peněz a vkladu peněz vlastních, nutné orientovat na vznik různých forem mediálního partnerství, která nejčastěji probíhají formou vztahů s médii, tzv. media relationship.

Muzikál je, jak již bylo výše naznačeno, finančně velmi náročný. A právě zde narážíme na druhy muzikálu, jež se na českém muzikálovém trhu nachází. Každý z nich totiž obnáší poněkud rozdílný typ finančních nákladů, jež však mají jedno společné, a to jejich vysokou hodnotu. Jedná se především o nákladnou scénografii, kostýmy, samotné autory díla – tedy autory hudby, libreta či námětu, kteří ve většině případů dostávají odměny formou procent z každého odehraného představení. Je nutné zdůraznit, že téměř všechny české i světové muzikály jsou stále autorskoprávně chráněny a neexistují muzikálová díla tzv. volná. Muzikál byl navíc vždy považován za velkolepou show, která tyto atributy musí splňovat. S tím se samozřejmě kromě nákladné scénografie pojí i vysoké náklady na využívané technologie. Samozřejmě můžeme mluvit i o malých muzikálových projektech, avšak ty nejsou předmětem této diplomové práce.

Komerční úspěch je i jedním z důvodů rychlého vývoje muzikálu. V jeho průběhu se klíčovou postavou muzikálu stal jeho producent, v některých případech ředitel divadla, na němž vznik i chod muzikálu závisí. Právě producent je zodpovědný za finanční prostředky – jejich získání, ale i za rozhodnutí jaký podíl financí bude využit na konkrétní komponenty muzikálu jako jsou autoři, scénografie či marketing. Světoví, ale i čeští autoři, popřípadě producenti, se snaží přicházet s novými náměty či hudebními žánry tak, aby oslovili nové publikum a zároveň mohli nabízet nový produkt i publiku starému. Proto se dnešní muzikály nejčastěji uchylují k hudbě druhé poloviny 20. století, jelikož střední proud dnes de facto neexistuje. To platí i o muzikálech filmových jako jsou *Největší showman* či *La La Land*, jejichž hudba byla oceněna filmovými cenami.

## **2 Historie muzikálu**

Vznik divadelního druhu muzikálu datujeme do roku 1927, kdy měl v New Yorku ve Spojených státech amerických premiéru muzikál *Show Boat*

skladatele Jeroma Kerna a textaře Oscara Hammersteina II., s českým názvem *Lod' komediantů* (Kreuger, 1977). Tento muzikál totiž jako první nesl pevnější dramatickou strukturu a závažnější téma problematiky rasové politiky, než do té doby jiné hudební divadelní žánry (Bár, 2013). *Lod' komediantů* se totiž odlišovala svým libretem, tzv. book, a tím zahájila éru zvanou „book musicals“, jež vytlačily do té doby populární revue s bohatou výpravou, které doprovázela hudba, tanec a zpěv (Bár, 2013). Bár (2013) popisuje, že se za počátek muzikálu datuje okamžik, kdy revue nahradila „*podívaná s propracovaným dějem a pevnou dramatickou stavbou.*“ Všechny tyto složky u muzikálu, i toho dnešního, zůstaly.

Vývoj klasického muzikálu probíhal od 40. až do 60. let 20. století, kdy vznikaly muzikály jako *West Side Story*, *My Fair Lady* či *Hello Dolly*. A právě zmíněná podívaná je dodnes tou hlavní muzikálovou složkou, jež díky stále se vyvíjejícím (nejen) divadelním technologiím zvyšuje svou důležitost na úkor rozvíjení příběhu.

Do kontinentální Evropy se americký muzikál dostal až v polovině 20. století. Přesto už v Londýně na konci 18. století začal být populární žánr baladických oper, který měl k prvním muzikálům velmi blízko (Prostějovský, 2008).

Na přelomu 60. a 70. let 20. století se muzikálový trend začal více rozvíjet a vstoupily do něj i sociální a aktuální témata. Slavným příkladem je muzikál *Vlasy* z roku 1967. Kromě vývoje námětu se muzikál začal rozvíjet i po hudební stránce a čím dál častěji se začaly objevovat rockové a popové muzikály, a to například *Jesus Christ Superstar*, *Evita* či *Pomáda* (Kenrick, 2010).

V 80. a 90. letech to byly právě evropské muzikály, které začaly udávat světové trendy muzikálu. Jednalo se o tzv. mega-muzikály či pop opery, které do té doby neexistovaly. Tyto muzikály se vyznačovaly velkým souborem, a především divadelními wow efekty – padajícím lustrem ve *Fantomovi opery* či přistáním helikoptéry v *Miss Saigon*. Námět mnohých z těchto muzikálů vycházel z románů a jiných druhů literatury. Mezi nejvýznamnější autory mega-muzikálů patří francouzský tým Claude-Michel Schönberg a Alain Boublil, kteří stojí za vznikem muzikálu *Bídníci* na motivy slavného Dumasova románu, a ve spolupráci s Richardem Maltbym, Jr. za muzikálem *Miss Saigon*



(inspirovaný *Madame Butterfly*). Britský skladatel Andrew Lloyd Webber napsal *Cats*, vycházející z básní T. S. Eliota či muzikál *Sunset Boulevard* podle známého filmu stejného jména. Dále je to například i *Fantom opery*, odvozený z románu *Le Fantôme de l'Opéra*, který napsal Gaston Leroux. Několik těchto mega-muzikálů jsou již po desetiletí stále uváděny v New Yorku, Londýně a jako licenční muzikály v dalších světových metropolích (Kenrick, 2010).

V devadesátých letech začaly mít na vznik muzikálů vliv velké korporace. Nejvýznamnější byla společnost Walt Disney Company, která začala upravovat některá ze svých animovaných filmových muzikálů – jako například *Kráska a zvíře* a *Lví král* – a vytvořila tak další originální inscenace jako je *Aida* s hudbou Eltona Johna. Disney pokračuje ve vytváření nových muzikálů pro Broadwayská divadla a West End, naposledy s adaptací svého animovaného filmu z roku 2013 *Ledové království*.

Poslední tři desetiletí taktéž můžeme pozorovat silný rozvoj muzikálu i v dalších zemích západní Evropy, a to především v Rakousku a Německu (Prostějovský, 2019). V 90. letech začala produkovat rakouská společnost Vereinigte Bühnen Wien (VBW) první rakouské muzikály jako *Freudiana* či *Elisabeth*. Na rozdíl od Londýna a New Yorku však funguje tato produkční společnost na veřejnoprávních základech, jelikož jedním z akcionářů je Wien Holding GmbH, která je ve vlastnictví města Vídně. U nás se různé formy muzikálu i jeho odlišné uvádění začalo rozvíjet především až po pádu komunismu, a to se vznikem soukromého vlastnictví a otevřením trhu.

### **3 Rozšíření muzikálu v Čechách**

Počátky muzikálu v Čechách jsou dle Osolsoběho (1967) spojeny s revuálními hrami. Na druhou stranu, tradičním žánrem zemí, se kterými je naše země historicky spojena, zejména tedy Rakouskem, Maďarskem, ale také Francií, byla po mnoho let opereta, jež je jako žánr muzikálu velmi blízká a je zejména pro region střední Evropy považována za jeho předchůdce. Za první republiky se do Čech s rozvojem filmu a rozhlasu dostávaly i muzikály americké, avšak v období protektorátu došlo ze zcela zjevných důvodů k restrikcím i v oblasti kultury a vliv americké kultury byl různými zákazy

vytlačován. I v této době vznikala, zvláště v oblasti filmu, řada hudebně dramatických děl splňujících (dle dnešního kategorizování) znaky muzikálu.

Po druhé světové válce, a zvláště pak po nástupu komunistického režimu, byla zábava znovu více a více ideologizována a cenzorována. Přesto však i zde byla mnohdy možnost uvádět světové muzikály jako *Divotvorný hrnec*, jenž byl prvním americkým muzikálem v Čechách. Ten byl uveden v březnu 1948 Jiřím Voskovcem a Janem Werichem v jejich Divadle V+W. A právě touto premiérou začala nová epocha českého zábavněhudebního divadla (Bár, 2013). *Divotvorný hrnec* byl přeložen z původního *Finian's Rainbow* a Voskovec s Werichem dílo přizpůsobili českému prostředí. V poválečném období se však zábavněhudební divadlo, především pak opereta, stala symbolem „pokleslé buržoazní zábavy“ (Bár, 2013). V Čechách do té doby slovo muzikál neexistovalo, avšak recenzenti si odlišných znaků díla začali všímat a definovat tak muzikálové znaky (Budínová, 1948). Po uzavření Divadla V+W se inscenace *Divotvorný hrnec* přenesla do Hudebního divadla Karlín (v té době se divadlo nazývalo Komická zpěvohra), a následně pak byla licencována do celé republiky. *Divotvorný hrnec* se hrál například v Ostravě, Teplicích či Plzni. Po derniéře muzikálu právě divadlo v Plzni, po dlouhých třinácti letech v roce 1963, uvedlo další, tedy teprve druhý, americký muzikál, *Líbej mě, Káťo!* (Bár, 2013).

Mezitím, i následně, však vznikaly i muzikály české, které se uváděly napříč republikou. Příkladem může být populární muzikál *Gentleman*, který měl v premiéru v roce 1968 v Hudebním divadle Karlín.

Jelikož se tato práce věnuje současnému českému muzikálovému trhu, je proto důležitý vývoj muzikálové scény zejména po roce 1989. Po sametové revoluci v listopadu 1989 a po nastolení svobodnější občanské společnosti, došlo k velkému odlivu diváků i poklesu zájmu o českou kulturu. Zlom pro český muzikálový trh přišel v létě roku 1992, kdy producent Adam Novák přivezl do Prahy muzikál *Les Misérables (Bídníci)*. Muzikálovou licenci získal Novák prostřednictvím své společnosti ABG Pictures International s.r.o. na základě osobní schůzky s producentem Cameronem Mackintoshem. Licence byla udělena Novákově agentuře ABG Pictures International, s.r.o. od společnosti Cameron Mackintosh Ltd., a to i přesto, že Novák neměl

s muzikálem předchozí zkušenosti. Novák se tak stal prvním českým soukromým muzikálovým producentem (Bár, 2013). Licenci Novák získal i přesto, že o ní současně usilovalo divadlo Nová scéna v Bratislavě, avšak agentura měla takové licenční podmínky, že licenci mohl získat pouze jeden subjekt v daném státě (Bár, 2013).

Muzikál byl přeložen Zdeňkem Borovcem a hlavní role ztvárnily hvězdy české pop music jako Helena Vondráčková, Jiří Korn a Karel Černoch. Do muzikálu *Les Miserables* byla také obsazena v tu dobu začínající zpěvačka Lucie Bílá, která i díky tomuto účinkování začala být populární. Režisérem muzikálu se stal Petr Novotný a jeho asistentem Stanislav Aubrecht. Jelikož se jednalo o první takto licencovaný muzikál v Čechách, dohlížel na jeho vznik slovenský supervisor Jozef Celder, jenž měl v původním uvedení *Les Miserables* v Londýně na starosti asistenci světelného režiséra (HDK, Celder). Muzikál se uváděl v době divadelních prázdnin, tedy ve zcela nedivadelním čase, ve Vinohradském divadle, kde Novák získal po dohodě s tehdejší ředitelkou Jiřinou Jiráskovou nájemní smlouvu na dobu určitou (Sladký, 2009). Novákovi však nebyla smlouva na nájem divadla prodloužena a mezitím, než obstaral jiné prostory, licence propadla a celé uvádění skončilo ekonomickým krachem. Přesto to pro české diváky bylo první seznámení s tzv. muzikálem superlativů, jež na americké Broadwayi vznikaly od 70. let minulého století.

Po ekonomickém neúspěchu *Les Misérables* se jeho čeští tvůrci Petr Novotný, Stanislav Aubrecht a Jozef Celder spojili a vytvořili produkční společnost Musical, s.r.o. Ta začala v roce 1993 usilovat o získání licence na muzikál skladatele Andrew Lloyd Webbera *Cats*. Tuto licenci však nedostali, ale po jednání s vlastníky práv jim byla poskytnuta licence od stejného autora na muzikál *Jesus Christ Superstar*. Muzikál měl premiéru (opět v nedivadelním čase) 22. července 1994 v divadle Spirála na pražském Výstavišti. Stejně jako Novák, měla produkční společnost problémy s hledáním prostoru pro takto velkou divadelní produkci a prostor Spirály, dříve kruhového experimentálního divadelního prostoru architekta Jindřicha Smetany (Hilmera, 1999), byl jediný, jenž se jim podařilo získat. Režisérem muzikálu se stal opět Petr Novotný a hrál se v překladu Michaela Prostějovského. Scénu vytvořil bulharský operní scénograf, jenž dlouhodobě působil v Mnichově, Mihail Tchernaevev (ten vytvořil scénu i pro uvedení *Jesus Christ Superstar* v Hudebním divadle Karlín v roce

2010). Do muzikálu byly tak, jako v případě *Bídňíků*, obsazovány hvězdy české hudební scény, v tomto případě především té rockové. Byli jimi např. Kamil Střihavka, Bára Basiková, Dan Bárta či Aleš Brichta. Muzikál měl velký, tentokrát i ekonomický, úspěch. Hrál se celkem 47 měsíců až do června roku 1999 s 1288 představeními (Prostějovský, 2008). Muzikál *Jesus Christ Superstar* se stal v České republice natolik populárním, že následovalo tour po českých sportovních halách, v roce 2005 uvedení v Městském divadle Brně či koncertní verze na Smetanově Litomyšli v roce 2006. Muzikál je v současné chvíli stále uváděn na prknech Hudebního divadla Karlín, kde měl opět premiéru v roce 2010 a současně je již třetí sezonu uváděn v Národním divadle moravskoslezském.

Ve stejné době uvádění prvních zahraničních muzikálů po sametové revoluci, začaly vznikat i muzikály původní. Jedním z prvních pražských muzikálových pokusů byl muzikál *Pěna dní* jazzmana Milana Svobody a libretisty Jana Vedrala uváděný v Divadle ABC, kde tehdy Vedral působil jako ředitel (Svoboda, *Pěna dní*). Současně vznikaly původní české muzikály i mimo pražskou divadelní scénu, a to například v Brně, kde byl aktivní zejména Stanislav Moša, který byl od roku 1990 uměleckým šéfem Městského divadla Brno a od roku 1992 jeho ředitelem. Příkladem může být uvedení projektu se Zdenkem Mertou *Sny noci svatojánských*, muzikálová opera *Babylon* či *Svět plný andělů*.

Největší zlom pro původní český muzikál přišel v první polovině 90. let, kdy choreograf Richard Hes s manažerem Egonem Kulhánkem oslovili Karla Svobodu a Zdeňka Borovce s námětem na muzikál *Dracula*. Ten byl v roce 1995 uveden v režii Jozefa Bednáríka v pražském Paláci kultury (dnešním Kongresovém centru Praha). Muzikál se setkal s obrovským úspěchem a hrál se až do roku 1998. Do té doby ho vidělo okolo 1,2 milionů diváků. Následně zažil obnovené premiéry v roce 2003 (opět v Kongresovém centru), v roce 2009 (Divadlo Hybernia) a v roce 2015 v Hudebním divadle Karlín, kde se hraje dodnes. Muzikál slavil úspěch i v zahraničí. Vidět ho mohli diváci na Slovensku, v Polsku, Belgii, Německu, Lichtenštejnsku či v Jižní Koreji (Košatka, 2009).

Dalším muzikálovým tvůrcem se stal Daniel Landa. Ten se rozhodl vytvořit muzikál *Krysař*, jenž byl uveden v divadle Ta Fantastika v roce 1996. Producentsky ho zajistili producenti Petr Kratochvíl, Pavel Marek, Daniel Landa a Oldřich Lichtenberg. *Krysař* jako první použil cestu nezbytnou pro menší divadla – tzv. half playback, kdy v divadle není živý orchestr, hudba běží z pásu a pouze herci zpívají živě. Tato forma se následně rozšířila mezi mnohá soukromá divadla. Ta Fantastika následně uvedla několik dalších muzikálů jako byla např. *Johanka z Arku*, a stala se tak na čas jednou z pražských muzikálových scén. Původně (a opět i dnes) však divadlo Ta Fantastika v paláci Unitaria vzniklo jako scéna pro divadelní soubor černého divadla se stejným názvem, který byl založen v roce 1980 ve Spojených státech, kam tehdy emigroval jeho zakladatel Petr Kratochvíl (Historie, Ta Fantastika).

Nedlouho po *Krysaři* hledal Janek Ledecký prostor pro svůj chystaný muzikál *Hamlet*. Společně s Michalem Kocourkem a dalšími dvěma společníky ho vybudovali v Jungmannově ulici v Praze 1 s názvem Divadlo Kalich. I *Hamlet* byl divácky velmi úspěšný a Ledecký na úspěch navázal i svým dalším muzikálem *Galileo*. Z divadla Kalich se postupně stala soukromá scéna kombinující muzikál s jinými žánry. Nevýhodou, stejně jako v divadle Ta Fantastika, které se dnes již muzikálu nevěnuje, je poměrně malá divácká kapacita a malé jeviště.

Dalším velkým zlomem v oblasti pražské i české muzikálové tvorby bylo v roce 2002 založení Divadla Broadway, které bylo otevřeno premiérou nového českého muzikálu *Kleopatra* autorů Michala Davida, Zdeňka Borovce a Lou Fanánka Hagena v produkci Oldřicha Lichtenberga a Michala Davida. Z *Kleopatry* se stal, podobně jako z *Draculy*, divácký fenomén, a to nejen v Čechách, ale i v zahraničí. Muzikál se opět hraje s několika přestávkami a změnami v obsazení dodnes. Následovaly muzikály jako *Rebelové*, jež byli prvním původním českým jukebox muzikálem uvedeným v Čechách po roce 1989 (přesto, že šlo původně o filmové zpracování), *Tři mušketýři* či *Mýdlový princ*.

Důležitým místem pro vznik licenčních muzikálů se stalo další divadlo na pražském Výstavišti – Goja Music Hall (bývalá Pyramida). Zde se

s úspěchem uvádějí či uváděly světové muzikály jako *Bídníci*, *Ples upírů* či *Fantom opery*.

Zvláště po rekonstrukci po povodních si zcela nezastupitelné místo mezi českými muzikálovými divadly opět vydobylo Hudební divadlo Karlín, které úspěšně kombinuje licenční i původní muzikálovou tvorbu na velkém jevišti, s živým orchestrem a velkou výpravou. Na rozdíl od výše uvedených divadel se však jedná o příspěvkovou organizaci a rozpočet na uváděné muzikály je mnohonásobně vyšší.

Zapomenout nemůžeme ani na pražská divadla Hybernía či Studio Dva a zejména na mimopražské scény, které vytvořily řadu původních i licenčních muzikálů. Příkladem se jedná o již zmíněné Městské divadlo Brno, divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni či Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě.

Česká muzikálová scéna se kromě výše uvedených úspěchů potýká i s neúspěšnými muzikálovými díly. V Čechách v minulosti neuspěly světové hity jako *Cats*, jež se hrály v divadle Millenium v roce 2004, za nimiž stál opět Stanislav Aubrecht s Jozefem Celderem. Problém nastal především v přecenění českého diváka z pohledu marketingové kampaně, kdy byl muzikál promován pouze svým původním názvem „*Cats*“ bez informací, že jde o muzikál. Podobná reklama se objevovala i v rádiích. Oba producenti byli přesvědčeni, že jde o světový muzikál, jenž musí každý znát. Dnes je situace ovšem jiná a muzikál *Cats* je uváděn v několika divadlech s velkým úspěchem.

S ekonomickým neúspěchem se potýkaly i další muzikály jako např. *Rusalka*, *Iago*, *Romeo a Julie*, *Rocky* či *Robinson Crusoe*, jenž se své premiéry ani nedočkal. Důvodů neúspěchů existuje několik – nekvalitní představení, špatný marketing, špatný produkční tým či výběr nevhodného místa uvádění. Ne každý neúspěch je však stejný – pro muzikál *Cats* byl neúspěch 166 odehraných představení, avšak takový počet představení s podobným počtem diváků se např. v městských divadlech považuje za až neobvyklý úspěch.

## 4 Muzikál a jeho současnost

Za současné centrum muzikálu je stále považována spolu s londýnským West Endem newyorská Broadway, kde vidíme snahu autorů zpracovávat divácky atraktivní témata. Současní producenti se čím dál častěji uchylují k převádění populárních, ne vždy hudebních, filmových děl do podoby divadelního muzikálu. Příkladem jde o muzikály *Pravá blondýnka*, *Škola rocku* či *Ledové království*. Zároveň se do některých muzikálů promítá i současná společenská atmosféra a problémy (*Kniha Mormonova*; *Kinky Boots*) či se vrací k historickým tématům (*Hamilton*). V zahraničí také roste popularita jukebox muzikálů. Kromě dnes již známých příkladů jako je *Mamma Mia!* či *We Will Rock You*, se jedná o nově divadelně zpracovaný muzikál *Moulin Rouge!* či filmový muzikál *Rocket Man*. I přes zpracování některých vážných témat je nutné, aby muzikál současně obsahoval milostný příběh i komické číslo, jelikož muzikálový divák se chce primárně bavit (Prostějovský, 2008).

Náklady na broadwayské a londýnské muzikály zároveň neustále narůstají. Snaha producentů je vytvářet opravdu velkolepou show, která necílí primárně na lokálního diváka, ale především na turisty. Cílem producentů z tzv. The Broadway League je co nejvyšší zisk (Maslon, Kantor, 2004). To ukazují i získaná data, kdy od června 2018 do června 2019 dělaly tržby \$1,863,885,324.90 a celkově navštívilo muzikály z této skupiny přes 15 milionů diváků z nichž více než polovinu vstupenek zakoupili právě turisté (Broadway League, Statistics). Mezi nejnavštěvovanější představení patří muzikály *Hamilton*, *Lví Král*, *Wicked* či *Aladdin*. Jak z názvu plyne, do této kategorie nespádají Off-Broadway muzikály. I přes stále rostoucí návštěvnost se z řad kritiků ozývá tvrzení, že muzikály ztratily kontakt se vkusem diváků.

V zahraničí, především pak ve Spojených státech amerických, je typické, že muzikál má před uvedením na samotné Broadwayi nejdříve premiéru v menším americkém městě či tour po amerických státech. Producenti si tak testují reakce diváků na určité divadelní situace, kostýmy, scénu, obsazení ale i to, zda bude mít dílo jako takové úspěch či nikoli. Pokud tato zkouška nevyjde, muzikál se na Broadway nedostane (David, 2006).

## 5 Současné uvádění muzikálů v České republice

Na současném českém muzikálovém trhu se nacházejí právě tři typy muzikálů – původní český muzikál, který vzniká jako celé nové dílo, zahraniční licenční muzikály, jejichž provozování probíhá na základě získané licence, a muzikály jukeboxové, které mohou být jak české, tak zahraniční. Zahraniční mají ovšem podmínky pro jejich české uvádění stejné, jako muzikály licencované, proto se tato práce zaměří na české jukebox muzikály, jež sestávají z již dříve existujících písní.

Přesto, že tato práce zkoumá jednotlivé typy muzikálů a nikoli jejich konkrétní uvádění, je nutné zmínit, že v České republice muzikály uvádějí jak jednotlivá kamenná repertoárová divadla (soukromá i dotovaná z veřejných peněz), soukromá divadla, jež se soustředí pouze na muzikály i „stagiony“, kde operuje více produkčních společností uvádějících muzikály.

V současné době tedy již není muzikál výhradou pouze soukromých produkcí, ale čím dál tím častěji se objevuje na repertoáru divadel, které jsou financovány z veřejných peněz. Praha je v rámci České republiky stále městem s nejvíce muzikálovými scénami a s největším počtem uváděných muzikálových titulů. Najdeme zde ryze soukromé scény jako je výše uvedená Goja Music Hall, dále Divadlo Broadway či Divadlo Hybernia, ve kterém figuruje několik produkčních společností. Dalším typem jsou soukromá divadla, která do své repertoárové dramaturgie zařazují i muzikály. Jedná se například o Studio Dva či Divadlo Kalich. Divadlo Kalich však začínalo jako ryze muzikálové divadlo a až v posledních letech se transformovalo na repertoárové činoherní divadlo s muzikály. Dále se v Praze objevují divadla zřizovaná městem, která mají na svém repertoáru i muzikálová přestavení. Jsou to např. Městská divadla pražská. Dále soukromá divadla využívající veřejné prostředky jako je Divadlo Na Fidlovačce. Za samostatnou stagionu pro muzikály se dá považovat i prostor Kongresového centra Praha. V neposlední řadě je pro muzikály významné Hudební divadlo Karlín, příspěvková organizace hlavního města Prahy, která se věnuje pouze hudebnímu divadlu, tj. operetě a muzikálu.

Velké muzikálové tituly však uvádějí i divadla mimo Prahu. Další muzikálová centra se momentálně nacházejí již ve zmíněných divadlech



v Brně, Plzni či Ostravě. V Brně je pomyslným centrem muzikálu Městské divadlo Brno. Muzikál však můžeme vidět i v jiných brněnských divadlech či v Bobbycentru, které funguje také jako stagiona především pro české licencované muzikály. V Ostravě je to Národní divadlo moravskoslezské a v Plzni Divadlo Josefa Kajetána Tyla.

Tato tři divadla (Městské divadlo Brno, Národní divadlo moravskoslezské, Divadlo Josefa Kajetána Tyla) jsou příspěvkové organizace měst, ve kterých sídlí – Brna, Plzeň a Ostrava. Na repertoáru těchto divadel můžeme najít zahraniční licencované muzikály, původní českou tvorbu, jež vzniká speciálně pro tato divadla či české muzikály, které jsou uváděny na základě získané licence. V některých divadlech se dokonce objevují i muzikály jukeboxové. Příkladem je brněnský muzikál *Bítls*, jenž byl uveden v roce 2017 v Městském divadle Brno. Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě také drží český rekord za nejvíce uvedených muzikálů Andrew Lloyda Webbera v České republice.

Ve všech těchto divadlech můžeme pozorovat trend uvádění spíše zahraničních muzikálů, a to především těch divácky úspěšných. Pavel Bár (2019) z divadla Josefa Kajetána Tyla toto tvrzení potvrzuje a zdůvodňuje především tím, že aby mohl kvalitní český muzikál vzniknout, je třeba ho dle něj tvořit dva až tři roky. To je ale však pro divadlo, které má obvykle tři až pět muzikálových premiér za sezonu, příliš dlouhý čas, a proto sahá především po již hotových dílech – a to především zahraničních. Bár to opět zdůvodňuje mnohem větší kvalitou, než mají muzikály české. Divadlo Josefa Kajetána Tyla má v současnosti na repertoáru velmi známé, a ve světě úspěšné, tituly jako *West Side Story*, *Sweeney Todd – Ďábelský lazebník z Fleet Street* či *Billy Elliot*. Bár (2019) dodává, že do budoucna plánují uvedení i méně známých zahraničních titulů, ke kterým bude zapotřebí agresivnější marketingová strategie.

V Praze je díky mnoha muzikálovým scénám i větší diverzita v typech uváděných muzikálů. Například Goja Music Hall se soustředí posledních několik divadelních sezón především na muzikály licenční (*Fantom opery*, *Ples upírů*, *Čarodějka*). Právým opakem je Divadlo Broadway, které si od svého otevření staví reputaci na původních českých muzikálech, především od autorského dua

Michal David a Lou Fananek Hagen. Kromě těch se také divadlo začalo věnovat tvorbě původních českých jukebox muzikálů jako je *Mýdlový princ*, a nově také *Kvítek mandragory*. Zejména původní českou tvorbu uvádí také Divadlo Hybernia. Jsou to muzikály jako *Mefisto* či v minulosti *Golem* nebo *Baron Prášil*. Většina dalších divadel zaměřujících se na muzikály jejich typy kombinují. Hudební divadlo Karlín uvádí mnoho licenčních děl (*Producenti*, *Jekyll a Hyde*), ale taktéž muzikály původní (*Sherlock Holmes*) a muzikály jukeboxové (*Čas růží*). Ze soukromých divadel například Divadlo Kalich rovněž kombinuje všechny tři typy muzikálů.

Od 90. let byl v divadlech, kde byl uváděn muzikál, zaveden tzv. systém long run. To znamená, že se v jednom divadle hrál pouze jeden titul (Kennedy, 2003). Důvodem byla především přestavba komplikovaných scénografií, které se často nedaly jednoduše bourat, ale i velký zájem publika o nový druh divadla. Počátkem nového století, po největším muzikálovém boomu, se ukázalo, že tento systém není pro český muzikálový trh vhodný. Počet muzikálových scén rostl a hrát pouze jeden titul začalo být pro divadla ekonomicky neudržitelné. Začalo se tak čím dál tím častěji přestupovat na systém blokového uvádění. To znamená, že se muzikál hraje v několika sériích za sebou a poté následuje jiný titul. Takový způsob je dodnes tím nejčastějším, a to jak v soukromých, tak i v divadlech financovaných z veřejných peněz. Výjimku dnes tvoří například Goja Music Hall, kde se stále po celou sezonu hraje pouze jeden konkrétní titul. V některých divadlech se však hraje i nadále repertoárově. To znamená, že se každý den hraje jiný titul – tudíž činohra často střídá muzikál a naopak. Tento systém však podobně, jako systém long run nahrazují mini bloky. Příkladem je Divadlo Josefa Kajetána Tyla, které postupně přechází na tento způsob uvádění. Blokovaný systém uvádění muzikálu, který v některých divadlech vystřídal systém repertoárový, je kromě ekonomické úspornosti výhodný i časově. Za dva měsíce hraní v novém systému divadlo odehraje zhruba stejný počet repríz, jako za čtyři měsíce hraní původního.

Důsledkem nárůstu počtu muzikálových scén a muzikálových titulů však frekvence jejich uvádění klesla. Ještě z počátku 21. století se muzikály jako *Kleopatra* či *Hamlet* hrály až osmkrát týdně po celý rok vyjma divadelních prázdnin. Dnes se muzikál, i tam, kde stále funguje systém long-run, hraje

často pouze od čtvrtka či pátku do neděle. V ryze muzikálových divadlech se po zbytek týdne obvykle nehraje vůbec.

## 6 Role muzikálového producenta

Jelikož se tato práce věnuje muzikálu z pohledu producenta, je nutné si definovat i jeho postavení. Role producenta v mnohých očích znamená osobu, která je zodpovědná za financování muzikálu. Jeho role je však mnohem náročnější. Oscar Hammerstein II producenta definoval takto: *„Myslím, že pouze lidé z divadla vědí, kdo producent je. Veřejnost to neví. Vědí, že spisovatel píše, herec hraje, režisér jim říká, co mají dělat. Producent zajišťuje peníze. Ano, to dělá, ale v mnoha případech to není to jediné. Ale lidé z divadla vědí, že to není to nejhlavnější. Producent je vzácný, paradoxní genius – tvrdohlavý, dobrosrdečný, obezřetný, bezohledný, doufající za příznivého počasí a nelítostný v bouři, matematik, který upřednostňuje ignorovat zákony matematiky a věří intuici, idealista, realista, praktický snílek, sofistikovaný hazardní hráč, dítě, které se chce stát hercem. To je producent.“* (Vogel, Hodges, 2006; 5)

Muzikálového producenta také můžeme dělit do tří kategorií, které vystihují jeho roli i na českém divadelním trhu: *producent jako nákupčí*, to znamená, že si producent vyhlédne již existující úspěšné dílo, které ve svém divadle na základě licence uvede; *producent jako investor*, ten do nově vznikajícího díla vloží svou investici a poslední kategorie *producent jako tvůrce*, tedy jako někdo, na jehož popud muzikál vznikne. To je častým případem původních českých muzikálů (David, 2006). Práce producenta není nikdy stejná. Ač se může zdát, že náplní práce producenta jsou pouze neustále se opakující postupy jako je získávání práv k uvádění díla, zajištění dostatku financí, obsazení muzikálu herci a zpěváky, oslovování autorského týmu a další, vždy se jedná o specifické a odlišné dílo, které si vyžaduje jinou péči.

Roche Schulfer (2006) deklaruje, že bez kvalitní produkce nelze dosáhnout výsledků dobrého a úspěšného muzikálu. Všichni úspěšní producenti mají totiž jedno společné – lásku k divadlu. *„Producent je druh matky nebo otce. Producent má na starost projekt a dá mu život,“* říká Catherine Schreiber, broadwayská producentka roku 2017 (Fierberg, 2017).

Schreiber charakterizuje producenta, jako někoho, kdo má možnost vyjádřit se ke všemu – od kompletního tvůrčího týmu, přes změny ve scénáři, marketingovou strategii až po vizuální stránku merchandisingu. Producent vždy musí mít jasnou vizi (tamtéž).

V Čechách se, jak bylo uvedeno výše, kromě soukromých divadel setkáváme s muzikálem i v divadlech financovaných z veřejných prostředků, kde osoba producenta chybí a jeho funkci tak často přebírá samotný ředitel (jako je tomu v případě HDK) či šéf zodpovědný za sekci muzikálu (např. v DJKT). Jejich pozice je jednodušší z pohledu zajišťování prostředků na financování muzikálu, jelikož finance jsou garantovány státním či městským příspěvkem, popř. grantem. Druhou výhodou je i obvyklá existence stálého souboru a orchestru, čímž odpadají další povinnosti jako je obsazování některých rolí a povinnosti s nimi spojené (např. podepisování smluv, finanční ohodnocení apod.).

V této práci se však věnujeme jednotlivým typům muzikálu a jejich aspektům, kterým se musí věnovat jak producent z komerčního divadla, tak osoba zodpovědná za jeho vznik a uvedení v divadlech financovaných z veřejných peněz. Rozdíly mezi těmito dvěma typy institucí jsou natolik signifikantní a obsáhlé, že se jim v této práci nebudeme věnovat.

## **7 Právní aspekty muzikálu**

Zásadní rozdíly pro uvádění daných typů muzikálů z pohledu producenta jsou především právního charakteru. Abychom tyto rozdíly jednotlivých druhů muzikálu pochopili, je nutné definovat si několik základních právních pojmů, jež se s provozováním muzikálu pojí. V první řadě je nezbytné si muzikál definovat z pohledu autorského práva. Abychom se vyznali ve způsobu provozování jednotlivých typů, je nutné se taktéž soustředit na charakteristiku jednotlivých smluv a na problematiku tzv. velkých a malých práv. Současně je podstatné zmínit i právní problematiku týkající se not a klavírních výtahů.

## 7.1 Muzikál z pohledu autorského práva

Muzikál je z hlediska práva autorským dílem, konkrétně dílem hudebně dramatickým tak, jak jej definuje § 2, odst. 1, zákona č. 121/2000 Sb., zákona autorského (dále jen jako „AZ“). Jedná se o autorské dílo, které představuje spojené výsledky tvůrčí činnosti několika autorů. Ačkoliv není samotný muzikál v textaci autorského zákona nijak zmíněn, lze toto dovodit prostým výkladem, kdy pod zákonný pojem hudebně dramatické dílo můžeme dále ještě řadit například operu, operetu nebo balet. Tento hudebně dramatický útvar sestává minimálně ze dvou složek, jež byly buď vytvořeny za účelem společného užití v rámci hudebně dramatického díla anebo které byly posléze spojeny v jeden celek za účelem společného užívání v rámci hudebně dramatického díla. Je jím též hudebně dramatický útvar jako je oratorium, zpívaná mše apod. za předpokladu, že je užit v doprovodu dalších složek, kterými jsou např. dialog, tanec nebo jevištní scénická dekorace včetně kostýmů (OSA, Hromadná licenční smlouva). Tato speciální povaha muzikálu, tedy fakt, že jde o dílo jak hudební, tak dramatické, se pak projevuje i v právních aspektech s jeho tvorbou spojených.

Předně je třeba zkoumat to, o jaký typ díla se v případě muzikálu jedná. Z povahy věci jde totiž o dílo, které je, ne sice nutně, ale v naprosté většině případů, tvořeno více autory. Typicky je jeden z autorů odpovědný za hudební složku, druhý za libreto a text písní. Případně mohou být autoři tři, kdy autoři libreta a textu písní jsou odlišní. Často se tak vyskytuje názor, že muzikál je dílem spoluautorským. Tato domněnka je však mylná. Podstatnou náležitostí spoluautorského díla je totiž to, že oba (případně vícero) spoluautoři vytvářejí dílo spolu v rámci jednoho uměleckého oboru a jedná se tedy o dílo jedno, a nikoliv o díla různá, jako je tomu u díla hudebně dramatického, kdy na jedné straně máme libreto a na straně druhé hudební složku (§ 8, AZ). Obě tato díla by mohla za určitých okolností obstát sama o sobě, respektive mohla by být spojena s jakýmkoliv jiným svým protipólem a tvořit tak odlišné hudebně dramatické dílo. Je sice pravdou, že autor hudby poměrně často v praxi libreto upravuje, a to se svolením jeho autora, ale tím se z muzikálu nestává dílo spoluautorské, maximálně se autor hudby stává spoluautorem libreta. V případě muzikálu však dochází ke spojení více autorských děl a dříve, podle autorského zákona z roku 1965, byla takováto díla dokonce terminologicky

nazývána jako dílo spojené. V současné právní terminologii nemáme pro tento typ díla přesně dané jméno, a proto se spokojíme s konstatováním, že muzikál je tvořen více díly povětšinou více autorů. Díky této definici muzikálu z pohledu autorského zákona je třeba operovat s několika základními pojmy, jež je nutné si charakterizovat tak, abychom byli schopni následné komparace jednotlivých druhů muzikálů vyskytujících se na českém divadelním trhu. Muzikál splňuje věcně, nikoliv právně, představy Richarda Wagnera o pojmu Gesamtkunstwerk. To znamená dílo, které spojuje současně více druhů umění do jednoditého efektu. Lidé pak hodnotí dílo jako celek a celý jeho výsledek, a ne jednotlivé umělecké složky zvlášť (Michelson, 1991).

Důležité je si uvědomit, že muzikál začíná prvotní myšlenkou (pokud se bavíme o původním českém muzikálu), tématem či vizí. Tento nápad však nepožívá žádné autorskoprávní ochrany, jelikož nevykazuje znaky díla „*jako výsledek tvůrčí činnosti autora a je vyjádřeno v jakékoli objektivně vnímatelné podobě*“ (§ 2 odst. 1 AZ). K tomuto počátku tvorby muzikálu se současně většinou pojí také registrace ochranné známky názvu muzikálu. Ochranná známka má několik druhů jako např. slovní, obrazovou, zvukovou či multimediální. V oblasti muzikálu se nejčastěji registruje známka slovní, tedy název samotného díla. Tato registrace slouží k ochranně užívání názvu tak, aby muzikál s tímto názvem například nemohla v průběhu jeho příprav použít jiná produkce (ÚPV, 2019).

Pro producenta je velmi důležité i trvání majetkových práv autorů. Majetková práva jsou zpravidla chráněna po dobu trvání života autora a 70 let po jeho smrti. V případě hudebně dramatických děl se lhůta počítá od úmrtí posledního přeživšího autora, když § 27, odst. 8 AZ konkrétně říká, že doba trvání majetkových práv k hudebnímu dílu s textem, byla-li obě díla vytvořena pro účely užití ve spojení, končí, i když nejde o dílo spoluautorů (§ 8), 70 let od smrti poslední přeživší z následujících osob: autor textu a autor hudebního díla. Pro dílo hudebně dramatické se použije věta první obdobně. To platí tedy i u muzikálu, kde se opět soustředíme na autora hudby a textové složky.

## 7.2 Smlouvy spojené s provozováním muzikálu

Vznik či provozování muzikálu, stejně jako jakéhokoliv jiného druhu divadla, stojí na existenci smluvních vztahů mezi producenty a autory a producenty a výkonnými umělci. Právě typy těchto smluvních vztahů jsou základním rozdílem, jenž od sebe odlišuje jednotlivé typy muzikálů. Než přikročíme k rozdělení na jednotlivé typy dle jejich právního rámce, je nezbytné definovat si základní smluvní vztahy, které jsou všem typům muzikálu společné.

Aby mohl nabyvatel užít jakékoliv dílo, je nezbytné, aby měl oprávnění k výkonu práva duševního vlastnictví.<sup>1</sup> Pro tento účel uzavírá nabyvatel s autorem tzv. licenční smlouvu. Tu je možné uzavřít ve formě ústní či písemné, v muzikálu pak drtivě převažuje forma písemná. Licenční smlouva se tak uzavírá jak s tvůrcem libreta, tak s tvůrcem hudby. Další autoři, kteří v přípravě muzikálového díla figuruji, a je nutné s nimi uzavřít smlouvu, jsou nejčastěji autor námětu, autor scénáře, choreograf, scénograf, autor kostýmů, autor light a sound designu a autoři audiovizuálních dotáček (Lichtenberg jr., 2011). Dalšími smlouvami, které se při tvorbě muzikálu uzavírají jsou smlouvy s výkonnými umělci, tedy s režisérem, herci, tanečníky či hudebníky. S těmito umělci se nejčastěji uzavírají smlouvy o vytvoření výkonu výkonných umělců, resp. smlouvy o dílo s nehmotným výsledkem. V některých případech se uzavírají i smlouvy licenční. Zajímavé je právní postavení divadelního režiséra, který je v autorském zákoně definován jako výkonný umělec, avšak mnohé české produkce s ním uzavírají smlouvu autorskou (Lichtenberg jr., 2011).

### 7.2.1 Smlouva o dílo

Důležitým smluvním typem mezi autory a provozovateli muzikálů je tzv. smlouva o dílo. Smlouva o dílo je upravená v zákoně č. 89/2012 Sb., občanském zákoníku (dále jen jako „NOZ“) a typologicky vychází z úpravy smlouvy o dílo tak, jak byla vymezena v § 536 až 565 obchodního zákoníku, který pozbyl platnosti 31. 12. 2013. Smlouvou o dílo se zhotovitel zavazuje na svůj náklad a nebezpečí provést pro objednatele dílo a objednatel se zavazuje

---

<sup>1</sup> Výjimky jsou uvedeny v Oddílu 2 (§ 29–39) autorského zákona, např. archivační a konzervační účely, citace nebo vytvoření rozmnoženiny pro osoby se zdravotním postižením.

dílo převzít a zaplatit cenu (§ 2586 odst. 1 NOZ). V našem případě se nejčastěji jedná o dílo s nehmotným výsledkem (například v případě hudby či textu písní). Prvním právním vztahem je vytvoření díla samo o sobě. Druhým právním vztahem je vztah autorskoprávní, tedy poskytnutí oprávnění dílo užít ve smyslu § 12 AZ.

V praxi jsou obvyklé smlouvy, jejichž předmětem je zhotovení díla, které je předmětem práv k duševnímu vlastnictví. Těmito právy by disponoval, nebýt zvláštní úpravy, zhotovitel (např. autor). Proto v obecnější rovině občanský zákoník a podrobněji pak zvláštní předpisy – v případě tohoto smluvního typu autorský zákon – upravují práva, která má objednatel díla, neobsahuje-li smlouva další ujednání. Nový občanský zákoník pak výslovně stanovuje, že dílo s nehmotným výsledkem se považuje za předané, je-li dokončeno a zhotovitel umožní objednateli jeho užití. V případě autorského díla může být k užití potřebná licence, přičemž je-li dílo ve smlouvě dostatečně specifikováno, může ujednání o licenci obsahovat již smlouva o dílo (Horák, 2014). V takovém případě se použije tzv. zásada účelovosti. To znamená, že zhotovitel dílo poskytl objednateli k účelu vyplývajícimu ze smlouvy (§ 2634 NOZ). Právě touto účelovostí se dostáváme k pojmu tzv. kvazilicence neboli implicitní licence. Autorský zákon totiž obsahuje zvláštní ustanovení o dílu vytvořeném autorem na objednávku. Podle § 61 AZ platí: *„Je-li dílo autorem vytvořené na základě smlouvy o dílo (dílo vytvořené na objednávku), platí, že autor poskytl licenci k účelu vyplývajícimu ze smlouvy, není-li sjednáno jinak. K užití díla nad rámec takového účelu je objednatel oprávněn pouze na základě licenční smlouvy, nevyplývá-li z tohoto zákona jinak ... Není-li sjednáno jinak, autor může dílo vytvořené na objednávku užít a poskytnout licenci jinému, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy objednatele.“* Kdyby tato úprava v AZ chyběla, neměl by objednatel právo dokončené dílo jakkoli užít. I z tohoto důvodu se většina producentů či dalších osob, které uzavírají smlouvy o dílo s autory, uchyluje k uzavření smlouvy o vytvoření díla a poskytnutí licence. Jde svou povahou o tzv. smíšenou smlouvu (tedy smlouvu, která v sobě zahrnuje několik zákonem pojmenovaných smluvních typů), konkrétně o kombinaci smlouvy o dílo a licenční smlouvy. V této smlouvě pak musí být přesně definovány obě smluvní strany, předmět smlouvy, úprava podmínek vytvoření díla autorem, systém předávání a schvalování díla, autorský dozor



či vymezení odměny autora. Dále by měly být ve smlouvě definovány povinnosti a práva smluvních stran, termíny, sankce a možnosti výpovědi a odstoupení od smlouvy (Lichtenberg jr., 2011). Pokud se však takovéto smlouvě chceme vyhnout, lze do smlouvy o vytvoření díla kvalifikovat a konkretizovat účel použití díla tak, aby bylo jeho použití možné jako v případě uzavření licenční smlouvy.

### **7.2.2 Licenční smlouva**

Druhým podstatným smluvním typem, jež se k uvádění muzikálu váže, je licenční smlouva. Licenční smlouva je smluvní typ upravený občanským zákoníkem, na jehož základě poskytovatel, který je nositelem práva duševního vlastnictví, poskytuje oprávnění k výkonu tohoto práva nabyvateli, jenž nabývá právo dílo užít a současně se zavazuje poskytovateli poskytnout odměnu (Martinka, 2014). Prostřednictvím licencí obvykle dochází k ekonomickému zhodnocování autorského díla (Srstka, 2017). Obecná úprava licence (§ 2358–2370 NOZ) se vztahuje na poskytnutí všech práv duševního vlastnictví a zahrnuje jak licence průmyslově-právní, tak autorsko-právní. Autorskoprávní licence, jež je pro tuto práci kardinální, je podrobněji upravena v ustanoveních § 2371–2386 NOZ. Dále jsou pro tuto práci důležité i licence k majetkovým právům výkonných umělců či právům pořizovatele zvukového/zvukově obrazového záznamu. Podstatou licenčních smluv je umožnění užití autorského díla jiné osobě než autorovi (Srstka, 2017). Licence se dá tedy přirovnat k nájmu nebo výpůjčce či výprose, jelikož i v takových případech zůstává pronajímatel či vypůjčitel vlastníkem dané věci a smluvně poskytuje někomu dalšímu její úplatné či bezúplatné užívání (Srstka, 2017). Jelikož jsou v českém právu osobnostní i majetková autorská práva nepřevoditelná (na rozdíl například od angloamerických zemí, které jsou pro tuto práci také nezbytné, jelikož muzikálové licence jsou často pořizovány právě z těchto zemí), autorské právo hovoří o tzv. konstitutivním převodu, což znamená, že právo zůstává zachováno autorovi a on vytváří užívací právo ve prospěch jiné osoby (Srstka, 2017).

Mimo výše uvedené definice smluvních licencí odlišujeme tzv. nepravé licence, respektive licence zákonné, kdy právo dílo užít nevzniká na základě

souhlasu autora, ale přímo na základě zákona. Jedná se o tzv. bezúplatné licence (§ 31 a násl. AZ), nebo o úplatné zákonné licence (§ 72 AZ). Nejde však o závazek, jako v licencích smluvních, jde pouze o okolnost, jež vylučuje protiprávnost užití autorského díla. Na místo autora dává souhlas s užitím díla zákonodárce, tzn. užit dílo na základě citační licence (§ 31 AZ) nebo licence pro zdravotně postižené (§ 38 AZ) apod.

Licence dělíme na dva druhy, jež jsou oba v muzikálovém prostředí využívány, a to na výhradní a nevýhradní. Nevýhradní licence na užití autorského díla může být poskytnuta více subjektům ve stejném časovém období (Srstka, 2017). V případě výhradní licence poskytuje autor právo dílo užít pouze jedinému subjektu. Výhradní licence opravňuje jediné a pouze nabyvatele k výkonu licencovaného práva ve sjednaném rozsahu. Toto právo se synallagmatically odráží v povinnosti poskytovatele licence, pokud není ujednáno jinak, zdržet se výkonu licencovaného práva, a dále jej licenčně neposkytovat třetím osobám (§ 2360 odst. 1 OZ). Pokud tak učiní, licence nevzniká. Dle Martinky (2014) za takové situace dochází k odložení účinnosti licence, přičemž účinnost nastane až v momentě, kdy konkurenční výhradní licence vyprší. Pokud však byla v minulosti poskytnuta nevýhradní licence a později udělená výhradní licence, budou tak existovat vedle sebe, v tomto případě však písemný souhlas nabyvatele nebude třeba. Naopak dříve uzavřených nevýhradních licencí se později uzavřená výhradní licence nijak nedotýká a tyto proto mohou vedle sebe platně existovat (tamtéž). Licenční smlouvu je možné uzavřít ve formě ústní či písemné, v muzikálu pak drtivě převažuje forma písemná. Pokud se však jedná právě o licenci výhradní, občanský zákoník předepisuje povinnost uzavřít smlouvu písemně. Výhradní smlouvu lze uzavřít také ke konkrétnímu způsobu užití. V praxi to znamená, že může mít jeden nabyvatel výhradní právo užívat kostýmní návrhy pro představení, ale zároveň jiný nabyvatel je může vystavovat. Pokud strany opomenou otázku výhradnosti či nevýhradnosti ve smlouvě upravit, občanský zákoník stanoví, že: „*není-li výslovně ujednána výhradní licence, platí, že se jedná o nevýhradní licenci*“ (§ 2362 OZ). Nevýhradním licencím se věnuje i autorský zákon v souvislosti s kolektivní správou, jež bude krátce zmíněna v kapitole 7.3.

### **7.2.2.1 Teritorialita**

Jak jsme již zmiňovali, v angloamerických zemích se kromě licencí setkáváme i s převodem, popř. prodejem, autorských práv, tzv. copyright transfer agreement, což v praxi znamená, že autoři v některých případech podepisují smlouvy, jimiž převádějí svá autorská práva jako celek (v terminologii angloamerického autorského práva tedy copyright) na třetí osobu pro všechny země světa, v českém právním řádu je však toto nemožné.

V České republice je to tak, že licence je vždy uzavírána pro území České republiky, když není dohodnuto jinak (Srstka, 2017). Přesto se v Čechách stále více setkáváme s tzv. buy-out licencemi, kdy se jedná o výhradní úplatné licence (viz níže) udělované na celou dobu trvání majetkových práv, v rámci nichž se „převádí“ všechna majetková práva na nabyvatele (Koukal, 2017). Dle českého práva jde tedy o poskytnutí výhradní licence ke všem způsobům užití díla atd., jednoduše řečeno bez jakéhokoli omezení. To v praxi znamená, že díky takto uzavřené smlouvě může nabyvatel práv např. muzikálové představení nahrát na zvukově obrazový záznam bez uzavírání dalších smluv. V České republice však autorovi zůstávají navíc i práva osobnostní, která jsou však ve smlouvě často omezena.

K teritorialitě licence se váže i délka jejího trvání. Licence je obecně omezena dobou trvání majetkových práv autorských, která se opět liší v jednotlivých státech, nicméně pro státy Evropské unie i Spojené státy americké platí délka trvání autorských práv po dobu života autora a 70 let po jeho smrti. Doba trvání výhradní licence, která se obvykle uděluje na dobu trvání autorských práv, by se tak posuzovala v každém státě zvlášť. Teritoriální rozsah licence, jakož i rozhodné právo, jsou však často upraveny v samotné smlouvě. Pokud licenční smlouva teritorialitu nezmiňuje, je pro ni rozhodující účel smlouvy, pokud však ani z něj nelze vyvodit, k jakému státu se užití díla vztahuje, je občanským zákoníkem stanoven územní rozsah licence pouze pro území České republiky.

### **7.2.2.2 Odměna**

Pro uvádění muzikálů je nezbytné definovat si i pojem odměny za poskytnutí licence. Ta může být jak úplatná, tak bezúplatná (§ 2358

odst. 1 OZ). Bezúplatná licence však v prostředí muzikálového divadla není prakticky využívána. V licenční smlouvě úplatné by měla být stanovena výše odměny nebo způsob, jak bude odměna určena. To je v divadelním prostředí poměrně zásadní a často se liší právě u jednotlivých typů muzikálů, popř. autorů. Praktikovanými způsoby jsou například platba jednorázovým licenčním poplatkem, jakousi fixní částkou, dále podílová odměna, tedy odměna ve formě procent z výnosů z prodaných vstupenek, popř. fixní odměna za každé odehrané představení, a třetí formou je kombinovaná odměna, kdy jde o jednorázovou částku plus procenta z představení, popřípadě licenční odměna stanovená paušální opakující se částkou. Licenční poplatky například v oblasti hudby u původních českých muzikálů se pohybují v rozmezí 4 až 7 procent autorovi hudby z každého představení. Opět, jako v případě teritoriality platí, že pokud nebyla odměna ve smlouvě stanovena a projev vůle smluvních stran směřoval ke vzniku úplatné licence, výše licenční odměny bude stanovena dle § 2366 odst. 1 písm. a) OZ, a to ve výši obvyklé licenční odměny pro daný druh práva duševního vlastnictví v daném místě a čase.

#### **7.2.2.3 Sublicence**

Sublicence neboli podlicence je dle § 2363 NOZ definována tak, že nabyvatel může oprávnění tvořící součást licence poskytnout třetí osobě zcela nebo zčásti. To však může nabyvatel učinit jen, bylo-li to ujednáno v licenční smlouvě. Stejně tak může podle § 2364 NOZ postoupit nabyvatel zcela nebo zčásti licenci třetí osobě jen se souhlasem poskytovatele. Tento souhlas vyžaduje písemnou formu. Při podlicenci je důležitá římskoprávní zásada *nemo plus iuris ad alium transferre potest quam ipse habet*, tedy že nikdo nemůže na jiného převést více práv, než má sám. Tedy nelze převést více práv, než kolik jich bylo získáno od poskytovatele (Košík, 2014). Nabyvatel má povinnost sdělit poskytovateli bez zbytečného odkladu, že licenci postoupil, jakož i osobu postupníka (§ 2364 NOZ).

### **7.2.3 Smlouvy příkazního typu**

Pro uvádění licenčních i jukebox muzikálů jsou často nezbytné i smlouvy příkazního typu. Smlouvy příkazního typu na rozdíl od autorskoprávních licencí mohou být pouze v ústní formě nikoli v písemné.

Prvním typem je příkazní smlouva. Dle § 2430 NOZ se příkazní smlouvou příkazník zavazuje obstarat záležitost příkazce. Dalším typem je zprostředkování.

Smyslem zprostředkování je závazek zprostředkovatele, že umožní neboli zprostředkuje, zájemci uzavření určité smlouvy s třetí osobou. Na rozdíl od příkazu zde zákon přímo stanoví úplatnost ve formě provize. Pokud by si strany zprostředkování provizi vyloučily, nebude se jednat o smlouvu o zprostředkování, ale o příkaz. Není podstatné, zda byla ujednána výše provize. Aby se jednalo o zprostředkování, postačí, je-li z okolností zřejmé, že za tuto „službu“ bude vyžadována provize (Baroš, 2019).

Posledním typem příkazní smlouvy je komise. Komise spočívá na vztahu, kdy komisionář má povinnost vlastním jménem, tedy za sebe samého, obstarat na účet komitenta určitou záležitost (tamtéž).

Získávání práv k uvádění muzikálu se liší podle jejich jednotlivých typů a proces bude popsán u každého typu zvlášť. Smlouvy příkazního typu jsou však využívány např. pro získávání licencí prostřednictvím soukromých agentur jako je Musical-Media, agentura Aurapont, DILIA či při získávání písní k jukebox muzikálům, které obstarává např. agentura ProVox Music Publishing.

## **7.3 Problematika tzv. malých a velkých práv**

Pokud jde o právní problematiku vztahující se k muzikálům, je třeba zmínit rozdělení na tzv. velká a malá práva. Ač nejde o zákonné ani zákonem či jiným právním předpisem předvídané pojmy, jsou tyto termíny pro právní problematiku muzikálu stěžejní. Oba tyto pojmy se váží k autorským právům majetkovým. Licencování v rámci velkých práv znamená individuální licencování druhů užití (např. rozšiřování, pronájem, půjčování...) přímo nositeli práv bez použití institutu kolektivní správy povinné či rozšířené

(Srstka, 2017). Princip tzv. malých práv znamená licencování prostřednictvím kolektivní správy a týká se především hudebních děl s textem nebo bez textu. V praxi to znamená, že kolektivní správce licencuje až na výjimky všechna užití těchto děl. Pro tuto práci jsou tyto pojmy stěžejní zejména pro jukebox muzikály.

Pokud chce totiž muzikálový producent (či jakákoliv jiná osoba, která muzikál vytváří) získat práva k užití určité písně v muzikálu, není možné jít klasickou cestou, tedy přes Ochranný svaz autorský (OSA) tak, jako se to děje například při produkci hudby na diskotékách. V případě muzikálů je třeba oslovit přímo autora, či jinou osobu, na kterou autor svá práva převedl, nebo na níž práva přešla, a požádat tuto osobu, tzn. nositele práv, o udělení licence. To s sebou samozřejmě v praxi nese specifické problémy, kdy někteří držitelé práv požadují, aby „jejich“ dílo bylo uvedeno jen v určitém typu muzikálu, aby nebylo uvedeno v nevhodných částech či konotacích atd.

Divadelní představení je vždy licencováno prostřednictvím velkých práv. Pokud chci do jakéhokoli divadelního představení použít již existující hudbu, či pokud zpracovávám dílo a použiju do něj hudbu, vždy se jedná o tzv. velká práva. Taková práva tak často zprostředkovávají agentury jako je DILIA, Aurapont nebo např. Agentura OSA, které licencují jednotlivé písně pro divadelní užití, a to i ve chvíli, kdyby taková píseň hrála pouze z rozhlasu na jevišti. Malá práva jsou na rozdíl od toho nejčastěji v gesci OSA a Intergramu.

Pokud se jedná o koncerty, které spadají do kategorie malých práv, i zde může nastat výjimka. Pokud jde o muzikálový monotematický koncert jednoho autora a má dějovou linku (např. uskutečněné koncerty *Jesus Christ Superstar* či *Dracula*), jedná se již o velká práva a v tu chvíli je třeba písně licencovat prostřednictvím nositele práv.

## **7.4 Partitury a klavírní výtahy**

Další problematikou, která se dotýká hudebně dramatických děl, jsou fyzické partitury a příslušné party pro jednotlivé nástroje a klavírní výtahy. Specifikem notových materiálů dle autorského zákona je i § 30 odst. (1), písm. d), kde je vysloven zákaz kopírování „vydaných notových záznamů děl

hudebních a hudebně dramatických" (pro zjednodušení mluvíme dále jen o dílech hudebních). V praxi tedy tato výjimka znamená, že pořízení kopie vydaného hudebního díla je z hlediska autorského zákona jeho „užitím“, pro které platí stejná podmínka jako např. pro jeho veřejné provedení nebo odvysílání v rozhlasu, totiž, že toto užití je možné pouze se souhlasem nositele autorského práva (typicky autora nebo nakladatele). Kopírování těchto děl bez odpovídajícího souhlasu je proto porušením autorských práv, a to se všemi důsledky občanskoprávními (náhrada škody), ale i správně právními (možnost postihu za přestupek), nebo v nejzávažnějších případech dokonce i trestněprávními (Pták, Kopírování not).

Do vytváření muzikálu mohou zasahovat ještě práva nakladatele, který notové materiály vydal, případně, pokud si je vydali sami autoři nebo nositelé práv. Na toto je potřeba pamatovat v licenční smlouvě s nimi.

## 8 Typy muzikálů na českém trhu

Cílem následujících kapitol je charakterizovat jednotlivé druhy muzikálů vyskytující se na českém trhu. Výše uvedená právní terminologie nám pomůže se v níže popsaných faktech lépe orientovat. Jelikož je naším záměrem kromě definice typů muzikálu i jejich komparace, už zde dělíme jednotlivé charakteristiky do čtyř specifických oblastí – získávání práv k uvádění muzikálu, příprava muzikálu, finanční aspekty a užití díla.

Získávání práv k uvádění muzikálu definuje proces obstarávání licencí k jednotlivým muzikálovým druhům. Příprava muzikálu se bude věnovat dvěma podtématům – vzniku námětu a délce samotné přípravy. Do délky přípravy zahrnujeme proces od první idey uvádět muzikál až po jeho premiéru. V rámci příprav nebudeme klást důraz na samotné zkoušení, jelikož jeho délka se u jednotlivých typů zásadně neodlišuje.

Finanční aspekty muzikálů budou zaměřeny především na honoráře autorů a další poplatky spojené s licenčními smlouvami. Je nutno zdůraznit, že celková cena muzikálů se odlišuje od konkrétního titulu a nikoli od konkrétního muzikálového typu. V zásadě lze generalizovat premisu, že muzikál s historickým námětem je dražší než muzikál odehrávající se v současnosti, a to především z důvodu větších nákladů na historické kostýmy a scénografii. Příkladem může být nákladný původní muzikál *Tři mušketýři* oproti jukebox muzikálu *Mýdlový princ*. Cena muzikálu se odvíjí i od velikosti scény a souboru, kde přímo úměrně jejich velikosti roste i výše nákladů. Z popisu jsou také vyloučeny finanční náklady na další autorské a umělecké složky jako jsou scénografové či herci. Ti obvykle nedostávají procenta z tržeb z každého představení, ale fixní částku za nastudování. Herci pak fixní částku za odehrané představení, či v souborových představení měsíční plat.

Výše honoráře režiséra, choreografa či scénografa se opět odvíjí od postavení konkrétní osoby, jejího renomé a zkušeností. U režisérů se pak obvykle jedná o fixní částku za nastudování a 1,5 až 3 % z čistých tržeb z každého představení. U choreografa se zpravidla jedná o 0,5 až 1 % plus také fixní částku. Ač v této práci vynecháváme náklady na mzdy a platy, je nutné upozornit na to, že čím náročnější scénografie, tím vzrůstají náklady i na personální zajištění divadla (technici, garderobiéra...). Vysoké náklady, které



jsou s muzikály spojeny, obnáší taktéž jevištní technologie, které jsou opět závislé na konkrétním díle.

Užití díla vychází z podmínek samotných licenčních smluv. Tato práce se bude soustředit především na délku uvádění muzikálů, zájezdovou činnost a možnosti sublicencování jednotlivých muzikálových typů.

## **8.1 Původní české muzikály**

Původní český muzikál je takové hudebně-dramatické dílo, jenž celé vzniká jako nový divadelní kus. Jedná se tedy o nově složenou hudbu, texty, scénu, kostýmy, režii a další komponenty. Jediné, co obvykle nevzniká naprosto od počátku, je námět. Ten bývá velmi často inspirován již existující literární předlohou, skutečným příběhem nebo filmovým scénářem. Existující předloha však není podmínkou. Rovněž totiž můžeme na českém divadelním trhu nalézt i původní české muzikály s originálním námětem. Příkladem může být muzikál *Ať žije rokenrol* s původní hudbou Petra Jandy či *Klíč králů* Daniela Landy. Určujícím znakem původních českých muzikálů je tedy zejména nově složená hudba a nové divadelní zpracování.

### **8.1.1 Získávání práv k muzikálu**

U původních muzikálů probíhá jejich tvorba povětšinou tak, že producent osloví autory jednotlivých „složek“ muzikálu a uzavře s nimi, nejčastěji prostřednictvím produkční společnosti, (obvykle výhradní) smlouvu o vytvoření díla a užití licence. V této smlouvě se daní autoři zavážou dílo vytvořit, poskytnout k němu licenci, ve které souhlasí s tím, že jejich dílo bude spojeno s dílem jiných autorů. Jedná se o pojem tzv. synchronizace. Producent pak dílo v rámci získaných licencí exploatuje. To znamená, že výsledné dílo uvede, hraje a popřípadě sublicencuje. Velmi důležité je v tomto ohledu ustanovení § 2378 a násl. NOZ, které upravuje odstoupení do výhradní licenční smlouvy pro případ nečinnosti nabyvatele. Pokud totiž nabyvatel nevyužije řádně dílo dvou let ode dne udělení licence nebo odevzdání díla, má autor právo od smlouvy odstoupit. Producent se tedy stává držitelem licence na základě smlouvy s autory.

Pokud jde o výhradní licence, u původních muzikálů bývají často uzavírány na celou dobu trvání majetkových práv, tedy nejčastěji na 70 let od smrti autora. Samozřejmě může nastat i výjimka, kdy producent nechce práva autorů dlouhodobě obhospodařovat či autoři nechtějí poskytnout producentovi licenci na celou dobu jejich trvání. V takovém případě pak může producent uzavřít s autory licenční smlouvu na dobu určitou. Vždy je pak nutné ve smlouvě pamatovat na podmínky vyplácení odměn autorům.

Pokud přijde autor hudby či námětu za producentem již s hotovými písněmi, právně se k takovému dílu přistupuje stejně, jako výše uvedeno. V praxi se tedy opět vytvoří smlouva o vytvoření díla a poskytnutí licence, i když v teoretické rovině by stačilo pouze poskytnout příslušnou licenci.

Lichtenberg (2019) uvádí, že vznik nového díla s originální tvorbou je právně jednodušší než například vznik muzikálů jukeboxových.<sup>2</sup> Dále pak doplňuje, že zásadní složky muzikálu jsou scénář, libreto a hudba. Tyto komponenty jsou neoddělitelné a nenahraditelné, jelikož další autorská díla jako jsou kostýmy, scéna či choreografie se dají nahradit, a často se tak také stává. Příkladem může být muzikál *Kleopatra*, v jejímž prvním nastudování v roce 2002 byl autorem kostýmů Jan Kocman, při obnovené premiéře v roce 2007 se však autorem nových kostýmů stal Roman Šolc. Je nutné, a to nejenom u muzikálů původních, tyto podmínky řádně zasmlouvat.

### 8.1.2 Příprava muzikálu

Jedním z prvních kroků při přípravě muzikálu je vznik námětu a tvorba scénáře. Jak bylo výše uvedeno, původní české muzikály jsou nejčastěji inspirovány existující literární či filmovou předlohou nebo osudy historických postav.

Pro producenta je původ námětu důležitý i z hlediska autorského práva, jelikož v případě literární či filmové předlohy je nezbytné práva k užívání obstarat. Příkladem může být muzikál *Tři mušketýři*, jehož předlohou je trilogie Alexandra Dumase. Vznik tohoto muzikálu nevyžadoval obstarávání práv ke knižní předloze, jelikož práva na toto dílo jsou již volná. Jiným příkladem může

---

<sup>2</sup> viz kapitola 9.1

být muzikál *Angelika*, jenž byl inspirován slavným francouzským filmem. Ten měl svou knižní předlohu od Anne Golon, jejíž majetková autorská práva jsou stále chráněna. V tomto případě se však jednalo o pochybení producenta, který si tento fakt nezjistil a o práva žádal až krátce před premiérou. Tato skutečnost způsobila vyšší cenu licence než obvykle (Lichtenberg, 2019).

Práva k námětu se obstarávají totožně jako u jiných divadelních druhů či žánrů. To v praxi znamená, že nejčastěji bývá oslovena agentura DILIA či Aurapont, které spravují literární díla, popř. i náměty k filmům. Možné je také kontaktovat držitele práv napřímo či pověřit třetí osobu k jejich získání. Právě s agenturami je získání práv k užívání nejčastěji zprostředkováno prostřednictvím smlouvy příkazního typu, a to buď v písemné či ústní podobě. Agentura si pak k výši částky za námět připočte i částku za sjednání licenční smlouvy. U velkých divadel však nepřipadá v úvahu, aby agentury typu DILIA dostávaly procenta z tržeb z každého představení, jelikož jde v jejich případě o signifikantní částky (Lichtenberg, 2019).

Existující námět však není podmínkou pro vznik původního českého muzikálu a často vznikají i muzikály s námětem novým. Příkladem může být muzikál *Klíč králů* od Daniela Landy. Námět i scénář pak obvykle vzniká před komponováním samotného hudby.

Když mluvíme o vzniku původních českých muzikálů, lze celý tento proces nazvat autorskoorganizačním. Z počátku vzniká, popř. se vybírá, námět a synopse a začíná se komponovat hudba a psát texty. U muzikálů, které tvoří například Michal David, nejdříve vzniká synopse a rozšířený popis obrazů (kdo je na scéně, kdo má zpívat apod.). Ten se předá autorovi hudby, který pro jednotlivé obrazy vytvoří písně, ke kterým následně či průběžně vznikají texty písní. Takto zkušený autor hudby dokáže zkomponovat muzikál zhruba za půl roku. Podobně pracuje i další hudební autor Daniel Barták (2019), který zmiňuje, že délka komponování hudby zabere zhruba devět měsíců. Následné či průběžné kroky, jako je uzavírání smluv s výkonnými umělci, tvorba scénografie a další, se pak neodlišují od zbylých typů muzikálu. Celkový proces vzniku tohoto druhu muzikálu zabere v průměru rok a půl.

### 8.1.3 Finanční náklady původního českého muzikálu

Pokud hovoříme o finančních nákladech na vznik muzikálu je nutné zopakovat, že cena každého díla se odlišuje v závislosti na mnoha aspektech jako je samotný titul, místo uvádění, výběr autorů, výkonných umělců i způsob ztvárnění. V této práci se však budeme zabírat především finančními prostředky vynaloženými na odměny autorům hudby a textu. Samotná licence je totiž obvykle nejnákladnější položkou.

Pokud se jedná o odměny autorům inscenace, odměna za poskytnutí licence se liší. Kdysi bývalo praxí, že za autorská práva by se nemělo platit více než 14 % z tržeb z každého odehraného představení. Výjimkou nejsou ani některé produkce, kdy se dostáváme i k hodnotám výrazně vyšším. I nadále je nejčastějším způsobem vyplácení odměn podíl z každého odehraného představení. Největší procento jde obvykle autorovi hudby, které se většinou pohybuje v rozmezí od 4 do 7 %. Ve světě ani v České republice to však není nutně pravidlem. Někdy se k tomuto procentu přidává i jednorázový honorář před samotnou premiérou (Telec, Tůma, 2007). Zbylá procenta jdou pak dalším autorům, tedy autorovi textu, námětu, choreografovi a režisérovi.

Další významnou hodnotu tvoří výše odměny scénografům – výtvarníkům scény a kostýmů. Ti, ač podepisují autorskou smlouvu, dostávají obvykle jednorázový honorář a nikoli procenta z každého představení. Samozřejmě smluvní podmínky a forma i výše odměny vždy záleží na konkrétní produkci a dohodě obou stran. Odměna režiséra se obvykle skládá ze dvou částí – pevné odměny tzv. za vytvoření díla (zkoušky, režijní kniha apod.) a odměny závislé na tržbách z představení, v praxi nazývané za užití díla.

Velmi důležité je zmínit i finanční náklady na pořízení nahrávky a odměnu tvůrci hudebního aranžmá. Zde totiž vznikají další finanční náklady, které se obvykle netýkají licenčního muzikálu. Podmínky licence zahraničního muzikálu obvykle stanovují povinnost uvádět muzikál s živým orchestrem a poskytnutá licence v sobě zahrnuje i noty a partitury, popř. je za jejich zapůjčení placen poplatek. Pokud však vzniká muzikál nový či jukeboxový, který má být uváděn v divadle bez živého orchestru, je nutné nahrávku pořídit. Tu často vytvoří již sám tvůrce aranžmá v počítačovém programu a její cena je pak součástí jeho

odměny (Barták, 2019). Zároveň tak není nutné pořizovat partitury pro jednotlivé hudební nástroje. Pokud jde o živou nahrávku, je nutné kromě partitur počítat i s cenou pronájmu hudebního studia a hudebníků. V takovém případě se částka může vyšplhat od 200 tisíc až k milionu korun. V případě živého orchestru je také nezbytné obstarat partitury pro každý hudební nástroj a každého hudebníka. Odpadají tak sice samotné náklady na nahrávku, avšak provoz samotné inscenace je finančně náročnější o odměny hudebníkům.

#### 8.1.4 Užití díla

Základními oblastmi, jak lze nakládat s muzikálovým dílem, je délka jeho uvádění, zájezdová činnost a jeho sublicencování. Jak bylo výše uvedeno, licenční smlouva s autory bývá obvykle podepisována po dobu trvání autorských majetkových práv. Pokud se jedná o výhradní licenci, může producent uvádět dílo v podstatě kdykoliv, resp. dle podmínek stanovených ve smlouvě, pokud však autoři od smlouvy neodstoupí z důvodu nečinnosti producenta dle ustanovení § 2378 a násl. NOZ. Příkladem muzikálu, se kterým jeho producenti stále nakládají je *Kleopatra*, který měl svou premiéru v Divadle Broadway již v roce 2002 a dodnes je ve stejném divadle blokově nasazován.

Licenční smlouvy s autory se obvykle neuzavírají pouze pro území České republiky, ale je obvyklé, že práva, jež obhospodařuje producent, jsou často uplatňovaná i pro území Slovenska, popř. je ve smlouvách zajištěno i jejich sublicencování. To znamená, že producent může s dílem nakládat dle uvážení a poskytovat sublicence i dalším subjektům, a to jak v rámci České republiky, tak i v zahraničí.

Sublicence může mít různou formu. Příkladem sublicencování původního českého muzikálu po České republice je např. muzikál Michala Davida a Lou Fanánka Hagena *Muž se železnou maskou*, který vznikl původně pro Divadlo Broadway. Držitel licence, produkční společnost Cleopatra Musical, s.r.o., poskytla sublicenci společnosti Carousel a v současnosti se tak muzikál hraje i v brněnském Bobby centru (Lichtenberg, 2019). V tomto případě se jedná v podstatě o muzikálovou repliku,<sup>3</sup> tedy o stejné režijní nastudování,

---

<sup>3</sup> více o replice a non replice v kapitole Zahraniční licencované muzikály

choreografii i scénografii včetně kostýmů. Odměna za poskytnutí sublicence bývá vždy nastavena individuálně. Obvykle se ale jedná, pokud jde o repliku, o pevnou částku za zapůjčení scénografie, kostýmů, popř. i za nastudování, a dále pak o fixní částku za každé odehrané představení.

Původní české muzikály se objevují také v zahraničí. Česká muzikálová produkce je velmi oblíbena asijským publikem, a proto se mnohé původní české muzikály hrají v jihokorejském Soulu. Příkladem je muzikál *Hamlet*, *Kleopatra*, *Tři Mušketýři*, *Muž se železnou maskou* či nejnověji uvedený *Mefisto*. V tomto případě se jedná o non repliku, ale s velmi odlišnými podmínkami, než je tomu u zahraničních muzikálů.<sup>4</sup> Takováto sublicence je obvykle zprostředkována prostřednictvím agentury, které se na poskytování licencí do zahraničí zaměřují. Příkladem takové agentury je ProVox Music Publishing. Agentura obvykle vyjedná i podmínky smlouvy. Nejčastějším způsobem je poskytnutí licence pouze na hudbu a námět muzikálu. Nikoli na textovou knihu, jako je tomu v případě muzikálů z New Yorku či Londýna. Jedná se tak o různé varianty poskytování licence. Jiným příkladem je muzikál *Kleopatra*, která se taktéž hrála v Soulu. Zde byla uvedena téměř replika inscenace, kdy samotnému zkoušení jako supervizor přihlížel původní režisér Filip Renč. Scénografie však byla přizpůsobena tamnímu divadlu, jelikož rozměry jeviště byly větší a zároveň zde byla početnější company. *Kleopatra* se hrála také v Japonsku. Japonská verze byla však replikou té korejské – japonská produkce získala od české produkce stejnou licenci jako produkce korejská, avšak licenci ke scénografii získali právě od Korejců (Lichtenberg, 2019).

Za poskytnutou licenci do zahraničí dostává držitel licence obvykle pevnou částku za každé představení. Do Koreje se obvykle prodává série po devadesáti představeních, které zahraniční produkce zaplatí předem. Pokud se jedná o nový titul, prvních deset uvedení má obvykle sníženou sazbu (Barták, 2019). Cena představení se tak pohybuje v řádu tisíců dolarů. Z této částky dostává několik procent i agentura, která obchod zprostředkovala. Výše jeho sazby roste právě s popularitou českých muzikálů v zahraničí.

---

<sup>4</sup> viz kapitola Zahraniční licencované muzikály

U muzikálů *Tři mušketýři* a *Muž se železnou maskou* je zajímavé, že ač se jedná o původní české muzikály, figuruje zde jedna, resp. dvě, zahraniční písně autora Bryana Adamse. K ní je nutné také získat licenci jak na její české uvádění, tak při poskytování sublicence do zahraničí. U těchto konkrétních příkladů je tak s autorem písně vyjednána speciální sazba pro daný případ (Lichtenberg, 2019). Současně je při poskytování sublicencí potřeba myslet i na autorská práva k námětu. Ač se pro český trh podařilo získat práva k užívání pro muzikál *Angelika*, autorka knihy však pro Koreu práva neposkytla.

Právě korejští producenti jsou specifictví paušální platbou za konkrétní počet představení. Obvykle ostatní zahraniční produkce jednájí na základě ekonomické rozvahy a požadavků divadla. V praxi to například znamená, že divadlo řekne kolikrát je schopno daný titul odehrát během dvou sezon, a na základě toho je produkci vypočtena záloha, která je umořována s každým odehraným představením. Tato záloha je pak nevratná ve chvíli, kdy je odehrán nižší počet představení, který byl ve smlouvě domluven (Prostějovský, 2019). Podobně funguje i licencování zahraničních muzikálů do České republiky.<sup>5</sup>

Zájezdová činnost je v případě původních českých muzikálů obvykle právně velmi jednoduchá. Stejně tak jako v případě sublicence, zahrnuje producent do licenčních smluv s autory i možnost hostování v jiných divadlech, popř. festivalech, tour po koncertních a sportovních halách apod. Většinou se ve smlouvě taktéž pamatuje i na hostování a vystupování v rámci zájezdů i na území Slovenské republiky.

## 8.2 Jukebox muzikály

Pojem jukebox muzikál je v Čechách poměrně neznámý, a to přesto, že se jich na muzikálové scéně objevuje několik. Tento pojem charakterizuje muzikál, ač filmový nebo divadelní, jenž je složen z již existujících populárních písní. Často je z tohoto důvodu mnohými nazýván jako hit muzikál. Jukebox muzikál bývá někdy dělen do tří kategorií: biografický muzikál (např. *Jersey*

---

<sup>5</sup> více viz kapitola Zahraniční licenční muzikály

*Boys*), muzikál jako forma pocty (např. *Thriller*) a originální jukebox muzikál (*We Will Rock You*) (Millward, 2014).

V počátcích jukebox muzikálů byli hlavními aktéry samotní hudebníci, jako např. Beatles ve filmu *A Hard Day's Night* z roku 1964. Pojem jukebox muzikál se datuje do roku 1962, kdy byl použit v publikaci *Guide to the Performing Arts*. Divadelní jukebox muzikály se objevovaly až v 70. letech minulého století, jako například *Beatlemania* či *Elvis*. Největším průkopníkem byl však již zmíněný muzikál *Mamma Mia!* z roku 1999. Jukebox muzikál může být sestaven z písní jednoho interpreta/kapely (či autora) jako jsou výše uvedené příklady, ale také z písní několika různých autorů. To je například český jukebox muzikál *Rebelové*.

České divadelní jukebox muzikály se na scéně objevují už řadu let. Již v sedmdesátých letech byl uveden muzikál z písní Petra a Hany Ulrychových *Nikola Šuhaj loupežník*. Tento muzikálový žánr však v Čechách proslavili především zmínění filmoví *Rebelové*. Následně pak i jejich divadelní uvedení či další vzniklé jukebox muzikály jako *Děti ráje*, *Mýdlový princ* či *Čas růží*. Tyto muzikály mají s původními českými v procesu vzniku mnohé společné, avšak liší se zejména v právních aspektech v oblasti autorských písní s textem.

### 8.2.1 Získávání práv k uvádění

Jelikož je jukebox muzikál tvořen z děl, která jsou již většinou obecně známá a nebyla vytvořena pro daný muzikál, je ve většině případů jejich autory či jinými držiteli práv udílena nevýhradní licence. U jukebox muzikálů je stěžejní získat práva k užívání jak hudbě, tak k textu písně. U zahraničních písní, jež existují v české cover verzi s českým textem, je nutné získat práva k užívání jak textu původního, tak textu českého. V tomto případě se tedy platí jedna licence „navíc“ oproti původním českým písním.

V rámci této licenční smlouvy se taktéž stanovují podmínky užívání hudebního díla. Lichtenberg (2019) vysvětluje, že zahraniční nositelé práv chtějí často znát reputaci divadla, námět chystaného muzikálu a zároveň obraz, v němž má být konkrétní píseň využita. Současně poukazuje na příklad, kdy z tohoto důvodu nebyla licence k jedné písni udělena. Do muzikálu z hitů Heleny Vondráčkové měla být použita píseň Archiméde. Autorům písně však



vadilo, že se scéna, ve které měla být píseň použita, odehrává v travesti klubu. V originálu jde totiž o církevní píseň Jesu Christe.

Do díla se bez souhlasu autorů nesmí zasáhnout, a proto je nutné mít veškeré možné úpravy písní zasmlouvány. Nejčastěji se pak jedná o změnu hudební aranže. Práva na zahraniční písně jsou získávány především prostřednictvím agentur jako je např. zmíněná agentura ProVox Jiřího a Lukáše Paulů, která kontaktuje napřímo držitele práv či jejich zastupující agentury. S takovou agenturou jsou pak uzavírány různé typy zprostředkovatelských smluv.

### 8.2.2 Příprava muzikálu

Děj jukeboxových muzikálů mnohdy vzniká velmi odlišným způsobem, jelikož v centru jeho vzniku stojí vždy již existující písně. Často se jedná o písně jednoho interpreta, na základě kterých se volí i samotný námět. Postup může být buď takový, že autor libreta naposlouchává písně, které mu postupně evokují příběh. Postupně vzniká konkrétní vize muzikálu tak, aby byly písně do děje vloženy co nejméně násilně. Druhým způsobem je nejprve si stanovit, o jaký muzikálový žánr by se mělo jednat. Např. u muzikálu *Kvítek mandragory*, který vznikl na motivy písní Heleny Vondráčkové, se od počátku vědělo, že by mělo jednat o hudební komedii o krádeži diamantu s názvem *Kvítek mandragory* (Lichtenberg, 2019). Postupně tedy vznikala samotná synopse, do které byly vybírány jednotlivé písně tak, aby se do děje co nejlépe hodily. Některé písně posouvají děj svými texty, některé písně jsou však do muzikálu vloženy pouze jako samostatná hudební čísla. Takovým číslem je například použití písně skupiny ABBA Super Trouper v muzikálu *Mamma Mia!*

Pokud se jedná o muzikály jukeboxové, obvyklá délka přípravy takového divadelního díla je zpravidla delší než příprava původního českého muzikálu. V první řadě zabere dlouhý čas naposlouchání veškerých písní a tvorba synopse, aby měl muzikál co nejpoutavější děj a zároveň obsahoval písně, které jsou klíčové pro daného interpreta. V této fázi přichází období shánění práv k jednotlivým písním. Často jsou tímto úkolem pověřeny zmíněné agentury, které se obracejí na zahraniční autory, agentury či české kolektivní správce. Je nutné zdůraznit, že se pohybujeme v oblasti tzv. velkých práv

a není možné písně licencovat např. přes OSA. Zde může nastat další problém, jelikož se cena licence či její podmínky nemusí vždy shodovat s přáním producenta či držitele práv, práva k některé z písní tak nemusí být poskytnuty. V tu chvíli se opět dostáváme ke scénáři, který je potřeba upravovat, a délka samotné přípravy muzikálu se tak prodlužuje. Pro představu, získávání práv ke zmíněnému muzikálu *Kvítek mandragory* trvalo přibližně rok a půl (Lichtenberg, 2019). V tomto případě se jedná spíše o proces organizační, jelikož autorská složka je zde omezena pouze na tvorbu scénáře, popř. hudební aranže či tvorbu nahrávky (pokud nemluvíme o tvorbě scénografie a kostýmů).

### **8.2.3 Finanční náklady českého jukebox muzikálu**

Finanční náklady na vznik jukebox muzikálu jsou v mnohém odlišené od nákladů muzikálů původních. Stejně jako v předchozím případě jsou však veškeré podmínky licencí tvořeny individuálně, a to včetně výše odměny a podmínek jejího vyplácení. Na rozdíl od tvorby původního muzikálu, kde se většinou autorům platí procenta z tržeb odehraných představení, se u písní k jukebox muzikálům jedná nejčastěji o pořizování licencí za fixní částku z každého odehraného představení. Není zde tak závislost na výši tržeb. U některých autorů, zejména tuzemských, se ale jedná o jednorázovou fixní částku plus procenta z tržeb z představení.

Zvláště u komerčních divadel jde o procenta z odehraných představení z hrubé tržby po odečtení DPH a předprodejních poplatků. Ve všech autorských smlouvách musí být tento základ správně definován. Zároveň se také objevují podmínky minimální vyplacené částky či garance počtu představení. Minimální vyplacená částka je požadována od autorů, kteří dostávají jako odměnu procenta z odehraných představení. Pokud stanovený počet repríz ve smlouvě není odehrán, je i tak nutné autorovi za tato neodehraná představení vyplatit sjednanou sumu (Lichtenberg, 2019). Prostějovský (2019) popisuje příklad, kdy mu jako autorovi textu písně *Třetí galaxie* musela být navíc vyplacena částka za muzikál *Je třeba zabít Davida*. Licenční smlouva byla podepsána na garantovaných sto představení, avšak odehrálo se jich výrazně méně.

Je nutné zdůraznit, že mnohdy jsou výdaje vysoké i z důvodu placení jedné licence navíc, a to pokud se jedná o licenci k zahraničnímu textu písně. S rostoucí mírou popularity jukebox muzikálů roste i cena jednotlivých práv k písním. Dalším nákladem spojeným s pořizováním práv k písním je pak i cena vynaložená na poplatek agentuře, která zprostředkovává získávání licencí k jejich užívání. Tato agentura obvykle dostane vyplacenou částku za získání veškerých práv k užívání a nikoli různé částky za konkrétní písně. Celková suma se pohybuje obvykle okolo čtvrt milionu korun za muzikál.

Pokud se jedná o scénografii jukebox muzikálů, výprava takových muzikálů bývá často méně nákladná, jelikož se v mnohých případech jedná o příběh, jenž se odehrává v současnosti a náklady na scénu a kostýmy nejsou tak vysoké. Výjimku však tvoří např. muzikál *Čas růží*, který je, i přes své zasazení do šedesátých let minulého století, finančně velmi náročný.

Další náklady na jukebox muzikál jsou totožné jako u muzikálu původního – i nadále je nutné zaplatit autory scénografie, její výrobu, výkonné umělce, režiséra, nahrávku či hudebníky a další.

#### **8.2.4 Užití díla**

Jelikož se u jukebox muzikálů uzavírají povětšinou nevýhradní licence, plynou z tohoto smluvního typu zvláštní podmínky pro užívání celého díla. Doba trvání licencí k jednotlivým písním bývá smluvena vždy individuálně. V praxi se obvykle jedná o délku pěti let s opcí, což znamená, že osoba oprávněná z licence může po uplynutí této doby uplatnit své právo využívat licenci i další časové období. V licenční smlouvě bývá často zahrnuta i zmíněná garance počtu odehraných představení. Doba trvání licence tedy nepřímo určuje možnou délku a způsob uvádění daného muzikálu. Při úspěchu muzikálu bývá licence autory prodloužena. Samozřejmě však může nastat i situace, kdy někteří autoři licenci za daných podmínek prodloužit odmítnou. V takovém případě je nutné buď vyjednat podmínky nové, jelikož jinak nelze muzikálové dílo nemožné uvádět. Minimálně ve stejné podobě jako do té doby. V takovém případě by bylo nutné dílo autorsky upravit – například scénu s danou písní vyškrtnout, upravit scénář či nahradit písní jinou.

Licenční smlouvy jsou pak s autory písní či držiteli práv často uzavírány pro uvádění inscenace v konkrétním prostoru. Producent pak většinou žádá zahrnout do licenční smlouvy i možnost zájezdové činnosti po České republice, popř. Slovensku. Podobně ve smlouvě bývá často zahrnuto i sublicencování díla na zmíněném území, za podmínek pro autory nikoli horších, než je stanoveno v původní licenci. Pokud by se producent muzikálového díla rozhodl dílo sublicencovat i mimo hranice České a Slovenské republiky, bylo by nutné obstarat si dodatek k této smlouvě či uzavřít licenční smlouvu novou. Podobné by to bylo i se zájezdovou činností. Příkladem sublicence českého jukebox muzikálu je uvádění muzikálu *Mýdlový princ* či *Děti ráje* v brněnském Bobby centru. Pokud jde o zájezdy, v těch, na rozdíl od nového uvedení na základě sublicence, zpravidla vystupují stejní interpreti jako v původní verzi, zejména v hlavních rolích.

#### **8.2.5 Problematika velkých a malých práv u jukebox muzikálů**

Na začátku této diplomové práce byla definována problematika tzv. malých a velkých práv. Bez znalosti toho by se totiž mohlo zdát, že existující písně, které jsou v muzikálech použity lze licencovat pouze prostřednictvím kolektivního správce OSA. To však není možné u žádného muzikálu, a tudíž ani u muzikálu jukeboxového, u nějž jsme si vysvětlili, že je nutné vždy získat licenci pro použití jednotlivých písní.

Tzv. velká práva na použití písně je nutné mít i v takovém případě, kdy je v inscenaci použita skladba i ve své původní podobě. Příkladem takového použití je píseň *Čas růží* ve stejnojmenném muzikálu, kdy tato skladba zní pouze z amplionu a není interpretována.

V minulosti se stávalo, že OSA překročil své pravomoci tím, že udělil licence k hudebním dílům pro divadelní představení. Příkladem bylo představení *Tančírna* uváděné v Divadle Radka Brzobohatého a původní uvedení muzikálu *Děti ráje*, v Goja Music Hall (Lichtenberg jr., 2011).

### 8.3 Zahraniční licenční muzikály

Třetím samostatným typem muzikálu, vyskytujícím se na českém trhu, je zahraniční muzikál, jehož provozování stojí na získání licence. Licencování muzikálů prostřednictvím zahraničních licenčních agentur má již dlouhou historii, která sahá až do roku 1952, kdy byly založena americká agentura Music Theatre International (MTI) (History, MTI). Již od první světové války se však hrály licencované muzikály, pro které byla licence nejčastěji získávána napřímo. V Čechách započala systematická práce na ochraně duševního vlastnictví hned po první světové válce, kdy bylo v roce 1919 založeno Ochranné sdružení československých skladatelů, spisovatelů a nakladatelů, ze kterého vzešel dnešní Ochranný svaz autorský, který chrání duševní vlastnictví autorů (Achmedov, 2007).

Agenturu MTI založil hudební skladatel Frank Loesser spolu s muzikálovým dirigentem Donem Walkerem. MTI licencovala dříve vzniklé muzikály, aby se dostaly k co nejvíce divákům, ale zároveň také muzikály nově vzniklé. Dnes je předsedou a vlastníkem MTI Cameron Mackintosh (History, MTI).

Před vznikem takových agentur, a před rozvojem rozhlasu ve 20. letech minulého století, existovala ve New Yorku ulice zvaná Tin Pan Alley, v níž sídlili nakladatelé, kteří nakupovali díla od hudebních skladatelů a přehrávali je zájemcům. Předtím, kdy neexistovaly audiozáznamy, se prodávaly noty a jejich nositelé byli současně i jejich rozšiřovateli. Ti si skladby v kanceláři pomocí hudebních nástrojů přehrávali, a postupně tak vznikla instituce nakladatele. Nakladatel se tak stal manažerem a později, s rozvojem technologií, začaly vznikat i hudební nahrávky. Postupně tak vznikla i nakladatelská smlouva a byly tvořeny první vydavatelství (Furia, 1992).

Pokud v dnešní době chtějí autoři amerického muzikálu svoje dílo licencovat, systém je stále podobný a potřebují tak svého hudebního nakladatele, jenž bude sloužit jako tzv. licenční agent, tedy v případě, pokud autoři nechtějí dílo licencovat pouze omezeně (Licensing a Musical, Musical Writers). I z takového důvodu není pro české produkce či divadla tak komplikované uvést právě zahraniční muzikálové dílo.

Prvním krokem pro uvedení angloamerického muzikálu je oslovení zahraniční agentury, která spravuje divadelní dílo, o které má česká produkce

zájem. Některé agentury obchodují přímo s DILIA a ta až s konečným uživatelem. Jiné agentury, např. agentura Andrew Loyd Webbera, uzavírají smlouvu přímo s konkrétním divadlem a nikoli se zprostředkujícími agenturami.

Vydavatelství, jež poskytují muzikálové licence, existuje ve Spojených státech několik. Kromě MTI je to pro ty největší broadwayské show Samuel French, Rodgers & Hammerstein, Tams-Witmark a Londýně např. Josef Weinberger LTC, která je dnes již součástí MTI Europe. Muzikály, se kterými hospodaří Cameron Maccintosh jsou navíc rozděleny ve dvou agenturách, pro repliku – Maccintosh Office a non repliku – MTI. Menším produkcím, jež nebyly uváděné na Broadwayi, slouží agentury jako Dramatic Publishing či StageRights LTD (Licensing a Musical, Musical Writers).

V Čechách ovšem narazíme i na muzikály německé a rakouské. Rakouskou agenturou, která nejčastěji zprostředkovává licence je Vereinigte Bühnen Wien (VBW). U vídeňských muzikálů je vznik, tedy i následné licencování, rozdílné než ve Spojených státech či v Británii. VBW se totiž stává samotným producentem vznikajícího muzikálu a s autory uzavírá smlouvu na převod práv, jež má dané podmínky od samého počátku (Prostějovský, 2019).

V Rakousku se často agentura stává držitelem práv, a ty následně poskytuje dalším subjektům k realizaci. Je nutné vždy stanovit, kolik procent či jaký podíl dostane nositel práv (tzn. agentura), a kolik budou dostávat autoři. Podle neoficiálních informací dostávají autoři díla 60 % a nositel práv 40 %. Londýnská agentura Andrew Lloyd Webbera RUG (The Really Useful) naproti tomu používá dělení na třetiny (autor hudby, autor textu a agentura).

### **8.3.1 Replika vs. non replika**

Abychom se znovu vrátili k pojmům replika a non replika je nutné zdůraznit, že do současné chvíle nebyla žádná replika na české muzikálové scéně uvedena. Nejvíce se replice přiblížilo zmíněné uvedení muzikálu *Bídníci* v roce 1992 v pražském Vinohradském divadle, na nějž získal producent Adam Novák licenci od agentury Cameron Mackintosh Ltd. Inscenace byla uváděna na originální scéně Johna Napiera, jež byla předtím využívána v Stockholmu. I díky původní scéně bylo představení režisérsky velmi podobné londýnskému

uvedení, a to i přes dříve slibovanou realizační volnost. Představení totiž bylo důsledně kontrolováno zahraničními producenty včetně samotného Mackintoshe. Kostýmy do inscenace však navrhovala Dana Svobodová a licence proto nesplňovala charakteristiky repliky (Sladký, 2009). Společnost Camerona Mackintoshe udílí několik typů licencí. „*Licenční smlouva na Bídníky čítala devětatřicet stránek a pamatovala vpravdě na všechno.*“ (Vaněk, 1998; 67). Novákovi byla udělena tzv. first class production, tedy licence, při které měl inscenační tým volnou ruku v rámci režijní a kostýmní koncepce. Muzikál musel být navíc uváděn pod originálním, nepřeloženým názvem – Les Misérables (Pacasová, 2017).

Replika tedy v praxi znamená, že veškeré komponenty muzikálu jsou věrnou kopií (replikou) původního nastudování. Tedy kromě repliky kostýmů a scény, jde i o repliku režijní a choreografické koncepce. V realizačním týmu se pak vyskytují jména původních zahraničních autorů.

Replika jako taková se v Čechách vyskytla pouze v rámci muzikálové tour některých muzikálů jako např. *Mamma Mia!* v O2 aréně v roce 2009 či v roce 2011, jednalo se však o zahraniční interprety a jejich české uvedení nebyla na základě v Čechách získané licence.

Uvádění muzikálových non replik je v českém muzikálovém prostředí již běžnou praxí a veškeré zahraniční muzikály hrající se v Čechách jsou provozovány na základě tohoto smluvního vztahu. Non repliku můžeme také nazývat volnou licencí, kdy je vycházeno z nového režijního nastudování, nepůvodních kostýmů a scény.

Hlavním důvodem k pořizování licencí non repliky a nikoli repliky jsou především finance, jelikož replika je mnohonásobně dražší. U některých muzikálů je možné zajistit licenci pouze na repliku. Jedná se pak především o díla nová, jako je např. současný broadwayský muzikálový hit *Hamilton* či u muzikálů, jež mají specifickou scénu a kostýmy. Takovými muzikály jsou kupříkladu *Lví král* či *Starlight Express*. Uvádění muzikálových non replik na českém trhu může mít kromě vysoké ceny i další důvody. Jedná se o nedostatečné prostory, malý herecký soubor či nemožnost vlastní umělecké tvorby. Právě tu popisuje i producent Michal Hrubý (2019). Když žádal o licenci k muzikálu *Evita*, již od začátku věděl, že repliku dělat nechce. Postrádal u ní

možnost umělecké invence a kreativity: „*Kdyby mi byla nabídnuta pouze replika, Evitu bych ve Studiu Dva neuvedl.*“

Non replika však není definována jasně danými mantinely, jelikož jejích druhů může být několik. Hlavní charakteristikou non repliky je však jednoduše neúplná replika, tedy změna jakéhokoli původního komponentu. Non replika na české muzikálové scéně nejčastěji obsahuje námět díla, koncepci muzikálu, hudbu, partituru a textovou knihu (dialogy) se scénickými poznámkami. Je však možné obstarat i non repliku s některými existujícími komponenty, např. si navíc připlatit za originální kostýmy, scénu či choreografii. To potvrzuje i Bár (2019) na příkladu, kdy Divadlu Josefa Kajetána Tyla byla nabídnuta originální choreografie k muzikálu *Billy Elliot*. Cena byla však vyšší než u nového nastudování, a proto od ní divadlo upustilo.

### **8.3.2 Získávání práv k licenčnímu muzikálu**

Právní aspekty licencovaných muzikálů se od předešlých dvou typů významně liší. Pokud se jedná o non repliku, uzavírání smluv s autory scény, kostýmů, choreografem či výkonnými umělci zůstává beze změny. Rozdíl je však v právních aspektech celkového uvádění takového typu muzikálu. Pokud chce česká produkce uvádět zahraniční muzikál, je třeba si k němu obstarat práva podobně, jako je tomu u písní k jukebox muzikálům. Licenční smlouva se v drtivé většině případů získává prostřednictvím agentury, která dané dílo či autora zastupuje. Jelikož je ve Spojených státech v autorskoprávní oblasti podstatně odlišný právní systém, mnohé agentury jsou samotnými nositeli práv, a mohou je tak poskytovat dále. V podstatě tedy neexistuje situace, kdy produkce získá práva na uvádění muzikálu přímo od jeho autorů, jako je tomu například u původních českých muzikálů či u některých písní pro jukebox muzikály. Podmínky samotných licenčních smluv jsou obvykle sjednávány individuálně a často bývají velmi striktní a specifické. A to nejen u repliky, ale i u non repliky, které se budeme věnovat. Nejčastější způsob vyjednávání podmínek je takový, že zahraniční agentura zašle návrh smlouvy, ke kterému má česká produkce či agentura možnost navrhnout připomínky. Postupně se tak domluví na všech podmínkách jako je cena, minimální počet odehraných repríz, schvalovací proces či délka trvání licence. Udělení licence často závisí i



na samotném prostoru. Držitelé práv obvykle požadují určitou velikost jeviště, sálu či jako podmínku stanovují uvádět dílo s živým orchestrem (Prostějovský, 2019).

Před rokem 1989 vlastnila monopol na licencování zahraničních divadelních her obecně DILIA. Řada divadel využívala výhradní zprostředkování přes DILIA ještě v dalších letech. Po privatizaci však agentura využívala, a i dodnes využívá, své dřívější dlouhodobé zahraniční kontakty. Jde především o klasické muzikálové tituly 50. a 60. let, které byly na našem území uváděny již před rokem 1989. Po Sametové revoluci vznikla i další agentura Aurapont. Ta kupříkladu přivezla do Čech úspěšný titul *Donaha!* Přislíb práv získala po roce 2000, avšak zúčtovatelná záloha na autorskou licenci byla tak vysoká, že agentura čekala, až o divadlo projeví zájem pět našich divadel, které se na ni museli doslova složit (Prostějovský, 2019).

Zlom nastal vznikem soukromých produkcí, které začaly uvádět zahraniční tituly, a k vlastníkům práv si hledaly vlastní cestu. Takovým příkladem je kupříkladu ABG Pictures International s.r.o. a její vlastník Adam Novák, který žil léta v zahraničí a přivezl jako první zmíněné *Les Misérables* v roce 1992. Stal se dramaturgem Hudebního divadla Karlín pod vedením Egona Kulhánka a divadlu od té doby zajišťuje licence přímo od jejich zdroje v zahraničí. V té době začal rovněž muzikály překládat (*Jekyll a Hyde*, *Carmen*, *Rodina Addamsova*, *Sestra v akci* a další). Na tomto principu spolupracuje ABG Pictures International s.r.o. kupříkladu s Divadlem Kalich a DJKT v Plzni. Druhou agenturou, která se zabývá vyjednáváním a nákupem muzikálových licencí, je Musical-media s.r.o. Jejím vlastníkem je pak překladatel muzikálů Michael Prostějovský. Ten pro změnu získal přímé kontakty na vlastníky práv coby překladatel muzikálů *Jesus Christ Superstar*, *Evita*, *Kočky* a další. A díky dlouholeté pracovní činnosti v Německu se orientuje i na tamní a rakouský muzikálový trh. Spolupracuje s řadou českých i slovenských divadel. V obou případech (Prostějovský a Novák) jsou důležité jejich osobní kontakty přímo na autory děl, které mohou udílení licence urychlit a zjednodušit. Jak ABG Pictures International, tak Musical-media v některých případech uzavírají samy licenční smlouvu s vlastníky práv a vůči českým divadlům fungují jako agentury DILIA a Aurapont. V případě, že vlastníci práv uzavírají smlouvy výhradně napřímo s divadly (RUG nebo VBW) zprostředkují přímá jednání. Oba

navíc zastupují vůči divadlům svá práva na českých překlad (Prostějovský, 2019).

Kromě smluvních podmínek týkajících se samotné inscenace, obsahuje licenční smlouva i marketingové podmínky. Nejčastěji se jedná o logo muzikálu či použití českého i původního názvu muzikálu. Další podmínkou, jež se týká marketingu a komunikace, je např. schvalování veškerých propagačních materiálů k muzikálu jako jsou plakáty, billboardy či divadelní programy. Zahraniční agentury mnohdy stanovují i minimální velikost loga, názvu, původních autorů, či poměr těchto složek vůči ostatnímu textu na tištěných propagačních materiálech. Samozřejmostí bývá i zachování původních barev grafického vizuálu (Prostějovský, 2019).

Kromě samotné licenční smlouvy je nutné zajistit muzikálu překlad. Pokud jde o český překlad obecně, je nutné před podpisem vlastní smlouvy získat jeho schválení ze strany nositelů práv. Pokud překladatelé mají přímé kontakty na autory, bývá tento proces na základě vzájemné důvěry jednoduchý. Tam, kde se jedná o první titul a vazby k autorům neexistují, bývá nutné kompletní českou verzi zpět přeložit do angličtiny. Z této tzv. backtranslation však nositelé práv rozhodně nemohou posoudit celkovou kvalitu překladu (zpěvnost, jazykovou pestrost apod.), nýbrž pouhou věrnost obsahu. Ve výjimečných případech schválený překlad probíhá formou lektorského posudku, pro který si nositelé práv vyžádají jen český text. Samotný překlad je pak také předmětem další licenční smlouvy, na kterou musí producent pamatovat (Prostějovský, 2019).

### **8.3.3 Příprava muzikálu**

Příprava licenčního muzikálu je v porovnání s původním českým muzikálem z pohledu producenta více organizační než umělecká. Producent dostane hotový scénář, hudbu i texty, ke kterým si musí zajistit překlad. A právě námět celého díla je často i důvodem k jeho uvádění. Nejde však jen o něj, v případě zahraničních licenčních muzikálů stojí za jejich výběrem i další důvody. Často je to celkové renomé daného díla, jeho autor či popularita. Ani ta však nemusí být základem úspěchu u nás. Příkladem takového muzikálu je zmíněné uvedení *Koček* či francouzský muzikál *Romeo*

a *Julie*, který se hrál krátce ve Fóru Karlín a následně i v Divadle Hybernia. Podobně na tom byl i slavný londýnský muzikál autorů Claude-Michaela Schönberga, Alaina Boublila a Richarda Maltbyho ml. *Miss Saigon*, kteří autorsky stojí i za muzikálem *Bídníci*. Muzikál měl premiéru v roce 2004, avšak po roce byl z repertoáru Goja Music Hall, kde byl v blocích právě s *Bídníky* střídán, stažen po dlouhodobých problémech s návštěvností (Alena K., 2007).

Autorská složka při přípravě českého uvedení ve smyslu komponování hudby a scénáře zde tedy absentuje. Umělecká složka režie, choreografie a scénografie sice zůstává, avšak na rozdíl od dvou předchozích muzikálových typů má výrazná omezení. Licenční smlouva, která je uzavírána, je vždy nevýhradní (ze světového pohledu) a obsahuje specifické podmínky, jež se váží nejenom k její teritorialitě, výši odměny a jejího vyplácení, přípravě muzikálu, nýbrž i k jeho uvádění a k marketingu s muzikálem spojeného. Většina komponentů muzikálu jako je scénografie, kostýmy, režie či obsazení totiž mohou či nemusí podléhat schvalovacímu procesu držitelů autorských práv. Vždy však záleží na konkrétní licenci, titulu i agentuře. Licenční podmínky se často liší i v závislosti na stáří daného díla. Obvyklé je však schvalování nových kostýmů i scény, kdy podmínky často určují, že dané návrhy nesmí být příliš podobné návrhům originálním, avšak nesmí se také zároveň příliš odlišovat (Prostějovský, 2019). U některých zahraničních muzikálů si držitelé práv vymíní schvalovat i realizační tým a představitele hlavních i vedlejších rolí. Příkladem takto striktních licencí jsou například muzikály *Billy Elliot*, *Rebecca*, *Elisabeth* či *Ples upírů*. Naopak velmi málo striktní jsou agentury, se kterými divadla či produkce navazují již dlouhodobou spoluprací a mají tak vytvořené dobré renomé. Příkladem je Národní divadlo moravskoslezské s agenturou Andrew Lloyda Webbera The Really Useful, u kterého má agentura jistotu s dodržáním kvality, včasnými platbami i vysokou návštěvností (Prostějovský, 2019).

Délka přípravy uvedení zahraničního licenčního muzikálu je tedy závislá na konkrétním titulu a licenčních podmínkách. Čím striktnější podmínky jsou, tím je proces přípravy delší, jelikož samotný schvalovací proces je časově náročný. Do času přípravy je nutné započítat i délku samotného překladu, která zabere zhruba čtyři měsíce. Celkový proces uvedení zahraničního muzikálu v Čechách zabere obvykle osmnáct až dvacet čtyři měsíců

(Prostějovský, 2019). Tedy od nápadu, že chce producent muzikál uvést, až po jeho premiéru. Obvykle se o získání práv a podmínek vyjednává průměrně okolo šesti měsíců a následný rok trvají samotné přípravy, včetně zmíněného překladu, schvalovacích procesů a zkoušek. Zahraniční držitelé práv totiž zpočátku dlouze uvažují, zda muzikál chtějí na daném území uvádět a obvykle následuje i dlouhá doba hodnocení reputace divadla. Ta se s přibývajícím spoluprací mezi produkcí a poskytovatelem licence zkracuje (Prostějovský, 2019). Důležité je také podotknout, že v případě amerických či britských muzikálů trvá jejich původní příprava a vznik okolo pěti let.

#### **8.3.4 Finanční aspekty**

Cena zahraničních licencovaných muzikálů se opět odvíjí od konkrétního titulu a konkrétní licence. Čím novější a úspěšnější muzikál ve světě je, tím jeho pořizovací cena narůstá. Globálně lze ale konstatovat, že repliky jsou až o desítky procent dražší a jejich cena se pohybuje okolo 30 % z každého představení. Průměrná cena non replik, tedy pouze libreta, hudby a textové knihy, se pohybuje okolo 14--16 % za titul, který poskytují londýnské agentury. Agentury, jež obhospodařují muzikály newyorské jsou o něco levnější. Cena za takové dílo (v non replice) se pohybuje okolo 11 %. Nejdražší pořizovací cena licence je pak u muzikálů rakouských. Ta dle neoficiálních zdrojů nejčastěji bývá až 17 % z tržeb z představení. Rakouské muzikály jsou totiž velmi často komponovány na motivy knižní či filmové předlohy, u které je taktéž nutné platit autorská práva, která jsou v procentech započítány. Příkladem může být muzikál *Ples upírů*, jehož předlohou je film Romana Polanského.

V této ceně však není započtena cena za překlad muzikálu. Zde je nutné zdůraznit, že podobně jako u jukebox muzikálu, je placena jedna složka navíc, tedy původní text, který je použit pouze v překladu.

Hlavním důvodem, proč nejsou v českých divadlech uváděny repliky je jejich vysoká cena. Bár (2019) dodává, že je však možné získat repliku i na další komponenty jako například na choreografii. Následně se pak platí poměrná částka za danou autorskou složku, jež obvykle činí okolo 5 %.

Když je podepsána licenční smlouva na zahraniční muzikál prostřednictvím zprostředkovatelské agentury, je nutné připočíst si k celkové ceně ještě tuto vyplacenou odměnu. Její hodnota na rozdíl od samotných licenčních poplatků většinou sestává z fixní částky, jež se pohybuje okolo deseti procent, o kterou se navyšuje cena do zahraničí. Agentury mají ve smlouvě definováno, kolik procent z celkové vyplacené částky jde autorovi a kolik samotné agentuře.

Při pořizování licence je vždy požadována záloha v řádech tisíců dolarů či liber, z níž se prvně odečítají výše uvedená procenta. Pokud je představení uváděno déle, než je záloha vyčerpána, procenta se vyplácí z tržeb každého odehraného představení. Pokud je představení neúspěšné a neodehraje se avizovaný počet repríz, je záloha nevratná, popřípadě musí být smluvený minimální počet repríz poskytovateli licence finančně dorovnán. Odváděná procenta jsou obvykle vyplácena z tržeb očištěných o daň z přidané hodnoty (u plátců DPH) a předprodejních příplatků – tedy o tržbu, která zůstává producentovi.

Některé zahraniční agentury mají finanční podmínky nastaveny striktněji, a pro mnohé české produkce tak není možné některá jejich díla uvést. Příkladem může být agentura Samuel French. Při dotazu na muzikál *Side Show*, který je příběhem o siamských dívkách z prostředí varieté, měla agentura podmínky, že se muzikál musí hrát dva roky s minimem šedesáti představení. Podmínkou taktéž bylo zaplatit vše dopředu v plné vyprodanosti. To pro jakékoliv divadlo představovalo velké finanční riziko a od pořízení licence se odstoupilo (Prostějovský, 2019).

U ceny licenčního muzikálu nelze opomenout i na scénu a kostýmy, jež obvykle představují větší finanční položku než u muzikálů původních či jukeboxových, jelikož se často jedná o díla velkolepější. K tomu přispívá i proces schvalování původními tvůrci. Kromě výše uvedených položek je nutné započítat i zmíněné logo. Jeho cena se pohybuje od 150 po 5 000 dolarů (popř. měny, ve které je licence pořizována) a zahraniční agentury mnohdy stanovují i jeho minimální velikost na propagačních materiálech.

Nakonec je to i notový materiál, který je obvykle půjčován za paušální částku či je opět vyplácena fixní částka z každého představení. Obvykle existují

různé typy instrumentací, a to pro velký, střední i malý orchestr. Noty produkci zapůjčuje vlastník práv, kterým je obvykle hudební nakladatelství, většinou za speciálně definovanou paušální úplatu na rámcovou dobu uvádění, nebo za stanovenou fixní částku za každé odehrané představení. Totéž platí i v případě, kdy chce kdokoli užít originální partituru pro veřejné provozování či nahrání zvukových nosičů. Příkladem je muzikál *Ples upírů*, kdy cena za symfonickou partituru k zaznamenání jedné árie na hudební nosič dosahovala 50 eur za jedno použití (Prostějovský, 2019).

### 8.3.5 Užití díla

Ač jsme výše konstatovali, že jde ze světového pohledu o nevýhradní licenci, v konkrétním státě se již o výhradní licenci jednat může. Příkladem může být zmíněné první pražské uvedení *Bídníků* v roce 1992. Hudební divadlo Karlín dostalo v roce 2010 taktéž výhradní licenci pro Českou republiku na muzikál *Jesus Christ Superstar*. Po prvních letech častého a periodického uvádění, kdy se titul stal stálíci na repertoáru, avšak s nižším počtem každoročních repríz, byla smlouva změněna na nevýhradní a RUG poskytl další licenci Národnímu divadlu moravskoslezskému v Ostravě. Přesto letos na jaře *Jesus Christ Superstar* v Hudebním divadle Karlín oslavil již 250. reprízu. Dle Prostějovského (2019) se však agentury chovají velmi korektně a pokud poskytují v jedné zemi další licenci, doptávají se, zda to nemůže ohrozit druhé uvádění.

Dalším příkladem teritoriality a výhradnosti licence je i muzikál *Sweeney Todd: Ďábelský lazebník z Fleet Street*, který je uváděn v Divadle Josefa Kajetána Tyla. Ten totiž obdržel pouze nevýhradní licenci pro území České republiky, jelikož se hraje v sále pouze pro 120 diváků. Kdyby o něj projevilo zájem větší divadlo, pravděpodobně by licenci dostalo, dodává Prostějovský (2019).

Posledním uvedeným případem týkající se teritoriality a udělení licence je muzikál *Wicked (Čarodějka)*, který má premiéru v září roku 2019 v Goja Music Hall. O licenci pro tento muzikál požádala hned dvě renomovaná mimopražská divadla, avšak autoři dali přednost pražské produkci z důvodu,

z jejich pohledu, prémiovější lokality, větší kapacity hlediště, a tím pádem i potencionálně vyšší rentability.

Nutné je zdůraznit, že smlouva je vždy vázána na uvádění titulu v konkrétním divadle. Proto oproti původním českým muzikálům má zahraniční licenční muzikál velkou nevýhodu v možnosti poskytování sublicencí a zájezdové činnosti. Kvůli vázanosti na konkrétní prostor nelze s licenčním muzikálem hostovat v divadle jiném, ani jet na zájezdovou tour např. po sportovních či koncertních halách. V takové chvíli je nutné obstarat od poskytovatele práv k uvádění dodatek ke smlouvě, jenž zájezd povoluje. Za každý takový zájezd je obvykle od poskytovatelů práv žádána i další odměna.

Pokud jde o zájezdovou tour, tedy pokud se jedná o několik zájezdů za sebou, obvykle pak stačí dodatek smlouvy pouze jeden. Takový soubor představení má pak i jinou cenu a obvykle je za něj opět hrazena záloha (Prostějovský, 2019). Všechny tyto zájezdy však musí být uskutečněny po České republice, výjimečně je povolen zájezd na Slovensko. V dodatcích smlouvy se pak objevují další podmínky, jež je nutné dodržet. Může to být například nutnost živého orchestru či účinkování stejných interpretů jako v kamenném divadle.

Příkladem může být uvádění muzikálu *Jesus Christ Superstar* v Ostravě, kdy nabyvatel licence – Národní divadlo moravskoslezské, chtěl hrát představení na náměstí před katedrálou, jež sloužila jako inspirace ke tvorbě výpravy. I přesto, že se jednalo o stejné obsazení muzikálu a představení probíhalo hned vedle divadla, musel být k tomuto uvedení vytvořen speciální dodatek smlouvy (Prostějovský, 2019).

Pokud se jedná o sublicencování dalším českým či zahraničním subjektům, zahraniční muzikály v téměř 100 % případech nelze sublicencovat. Záleží opět na samotné licenci, nicméně známé muzikály, jejichž práva jsou obhospodařovány zahraniční agenturou možnost dílo sublicencovat neposkytují.

V licenční smlouvě jsou stanoveny i podmínky k délce uvádění díla. Poskytovatel licence obvykle určí dobu jejího trvání a garanci počtu představení. To znamená, kolik představení se minimálně musí odehrát. Pokud nastane případ, že garantovaný počet představení nelze odehrát propadá tak

výše vyplacené zálohy. Nejčastěji se ovšem licenční smlouva uzavírá na dvě divadelní sezony.

### **8.3.6 Zahraniční jukebox muzikály**

Ač o českém jukebox muzikálu a jeho specifikách hovoříme v kapitole 7, zahraniční jukebox muzikály fungují na jiném principu, a to naprosto stejně, jako muzikály licenční. Mnoho zahraničních muzikálů má často stejné autory – u muzikálu *Mamma Mia!* jsou to členové skupiny ABBA, u *We Will Rock You* pak členové skupiny Queen a podobně. Při vzniku takového muzikálu si proto autoři ošetřují licence k písním i k jejich sublicencování pro zahraniční trhy, a proto se do České republiky takový muzikál dostane již jako licence. Není proto nutné kontaktovat všechny autory tak, jako je to u jukebox muzikálů českých.

Stejně to funguje i u muzikálů, jež mají autory různé. Příkladem takového díla je nový muzikál *Moulin Rouge!*, který měl premiéru v roce 2018 v Bostonu a na newyorské Broadwayi v červenci 2019. Takovéto muzikály se tedy prodávají jako balíček, a pro český trh je postup pro získání licence totožný jako u jiného licenčního muzikálu.



## **9 Komparace jednotlivých typů muzikálu z pohledu producenta**

Výše získané poznatky o každém muzikálovém typu nám představily základní oblasti, kterými se muzikálový producent či divadlo musí před uvedením díla zabývat. Každý jednotlivý typ má svá specifika a obnáší jinou formu přípravy i uvedení. V této kapitole tyto poznatky porovnáme a uvedeme i několik názorů samotných producentů.

Již v předchozích kapitolách jsme si definovali jednotlivé oblasti, kterými se muzikálový producent musí při vzniku či uvedení muzikálu zabývat. Tato část komparace bude respektovat danou strukturu a přidá k ní navíc podkapitolu Propagace, která se však problematiky pouze okrajově dotkne.

### **9.1 Získávání práv k uvádění muzikálu**

Jak z předchozích kapitol vyplývá, uvádění všech druhů muzikálu stojí na získání příslušných práv. Dokument, který toto provozování zajišťuje je licenční smlouva, jež je nejčastěji uzavírána s autory hudby a libreta či jinými držiteli autorských práv. U původních českých muzikálů je tento proces nejjednodušší, jelikož muzikálové dílo je většinou tvořeno producentovi „na objednávku“, popř. autoři producenta sami osloví. S autory je pak uzavřena (povětšinou výhradní) smlouva o vytvoření díla a poskytnutí licence, která je v praxi výhodná zejména pro samotného producenta. To znamená, že je koncipována tak, aby s dílem mohl co nejvolněji hospodařit. U původního českého muzikálu s existujícím námětem je nezbytné zajistit práva i k jeho předloze.

U jukebox muzikálů je situace ze všech třech muzikálových typů nejkomplikovanější. Jelikož se zabýváme především získáváním práv k užívání již existujících písní, je stěžejní získat práva jak od autorů hudby, tak od autorů textu. U zahraničních písní, jež existují v české cover verzi s českým textem, je nutné získat práva k užívání jak textu původního, tak textu českého. Jelikož má téměř každá píseň jiné autory, je proces získávání práv náročný i časově, zejména pokud jde o autory zahraniční. Jestliže je navíc některý z autorů po smrti, může mít práva k písni i několik dědiců. Například pouze text písně

z muzikálu Rebelové „Dva roky jezdím bez nehod“ měl pět dědiců žijících v různých koutech světa. (Lichtenberg jr., 2011). Z těchto důvodů producenti nejčastěji oslovují agentury, které jim pomohou práva k užívání písní získat. Proces je složitější i z důvodu, že držitelé práv si v rámci licenčních smluv stanovují specifitější podmínky užívání hudebního díla než autoři původních českých muzikálů.

U zahraničních muzikálů stojí získávání práv v jejich komplikovanosti na pomezí mezi původními českými a jukebox muzikály. Stejně jako u předchozích typů je nutné k uvádění zahraničního díla získat licenci. Ta se získává prostřednictvím agentury, která dané dílo a autora zastupuje, či je samotným nositelem práv. Na rozdíl od jukebox muzikálů je však komunikace s autory jednodušší, jelikož je od počátku jasné, na koho se obrátit a není třeba komplikovaně dohledávat současného držitele autorských práv jako například v případě dědictví. Podmínky licenčních smluv jsou však obvykle specifitější a přísnější. Obsahují totiž kromě podmínek k samotnému uvádění i podmínky k marketingu či výběru samotných interpretů. Podobně jako u jukebox muzikálů jsou oslovovány agentury, které získání práv zajistí a současně obstarají i jejich překlad. I u něj je potřeba myslet na zajištění potřebných práv.

Kromě odlišného postupu při získávání práv k hudbě, textům a námětu, figurují u vzniku a uvádění muzikálu i další práva, které je potřeba zajistit. Jedná se především o zajištění autorských práv ke scénografii, kostýmům, choreografii či o podpis smluv s výkonnými umělci jako je režisér či samotní interpreti. V tomto ohledu však nezáleží na druhu muzikálu, jelikož postup je u všech typů obdobný. Lišil by se pouze v případě repliky zahraničního muzikálu, kdy by za autory scénografie, choreografie a dalších složek, byli uváděni autoři původní, a jejich odměna by tak byla zasmluvněna v rámci licenční smlouvy. S tímto typem muzikálu se však na české divadelní scéně nesetkáváme.

## **9.2 Příprava muzikálu**

Zásadním rozdílem u jednotlivých typů muzikálu je i jejich samotná příprava a proces vzniku. Samozřejmě, že stejně jako jiné divadelní druhy

a žánry, obnáší proces vzniku a přípravy několik etap, kdy některé z nich jsou u jednotlivých typů totožné. Příprava muzikálu začíná prvotním nápadem, přes tvorbu námětu, scénáře, komponování hudby s textem, získávání práv, scénografické návrhy a režijní koncepci, případně tvorbu nahrávky, zkoušení až po samotnou premiéru. Právě návrhy scénografie, její výroba a samotné zkoušení probíhá u všech typů období a odlišuje se pouze v závislosti na konkrétním díle, režisérovi či divadelním souboru. Každý má své zaběhlé postupy, jak zkoušky a příprava muzikálu probíhají, a nelze tento proces na základě různých typů muzikálu generalizovat.

Odlišný je však celkový čas přípravy jednotlivých druhů muzikálu, který se váže zejména na získávání práv k uvádění a na tvorbu scénáře. U původních českých muzikálů, které jsou inspirovány existující literární či filmovou předlohou, je nejprve nutné získat práva k jejímu užívání a současně vytvořit scénář. Ten je potřeba mít většinou již před samotným komponováním hudby, jelikož na základě rozepsaných jednotlivých obrazů skladatelé hudbu často skládají. „*Nejdřív dostanu scénář s každým obrazem, kde je popsáno, co se v něm má přesně stát, co má kdo říct a kdo má zpívat. No a na základě toho skládám tu konkrétní písničku,*“ popisuje Daniel Barták (2019) proces vzniku muzikálu. Délka takového komponování většinou zabere v průměru devět měsíců.

U jukebox muzikálů je proces přípravy zdlouhavější. Zpočátku zabere dlouhou dobu naposlouchávání veškerých písní a samotná tvorba scénáře. U muzikálu *Čas růží* pracoval autor námětu a scénáře Sagvan Tofi na jeho vzniku více než tři roky. To je ovšem extrémní délka, obvyklá doba bývá kratší. Čas shánění licencí ke všem písním pak zabere okolo roku a půl.

Oproti tomu je proces, který předchází návrhům scénografie a samotnému zkoušení, u třetího z druhů muzikálu nejjednodušší. Pokud je totiž licence od zahraničního držitele práv poskytnuta, je následný postup velmi podobný jako u předchozích dvou případů. Tento průběh přípravy někdy zpomaluje schvalování jednotlivých složek poskytovateli licence. Často je to právě scéna, kostýmy či samotní interpreti. Ti jsou buď schvalováni přímo z Londýna či New Yorku, kdy je zaslána nahrávka z konkurzů, či samotnému průběhu vzniku přihlíží supervizor.

Celý čas přípravy se zaměřením na autorskou činnost také nelze generalizovat a záleží opět na jednotlivých tvůrcích, jejich zkušenostech a způsobech práce. Lze však konstatovat, že ze získaných poznatků v této diplomové práci můžeme odhadnout, že nejkratší dobu – od idey po premiéru – trvá uvést zahraniční licenční muzikál. A to zejména v případě, pokud má divadlo se zahraničními muzikály zkušenost a dobrou reputaci. Obvykle se jedná o rok a půl. Příprava původního českého muzikálu zabere obvykle podobně dlouhou dobu. Zejména pokud producent spolupracuje se spolehlivými autory, u nichž má jistotu včasné hotové práce. Nejdelší čas tak trvá uvést muzikál jukeboxový. Ač jeho autorská složka ve smyslu písní s texty již existuje, proces tvorby scénáře a získávání práv ke všem písním obvykle nelze stihnout dříve než za dva roky.

### **9.3 Finanční aspekty muzikálu**

Rozdíly mezi jednotlivými typy muzikálů můžeme pozorovat také ve finanční sféře a v nákladech na jednotlivé inscenace. Cena jednotlivých typů muzikálu se nedá zobecnit, jelikož výše ceny závisí vždy na konkrétním díle. Mnohé z finančních položek tak nejde dělit na jednotlivé typy muzikálů. Jsou jimi například odměny autorům scény, kostýmů, režisérům, náklady na samotnou scénografii či divadelní technologie. Srovnat tedy můžeme jen několik položek, které se u jednotlivých typů muzikálu liší.

Tou největší položkou u českých muzikálů jsou samotné odměny autorům, u kterých platí závislost na tržbách. Obvykle jde o zmíněných 14 %. U jukebox muzikálů je tato částka po sečtení částek všem autorům použitých písní podobná. U zahraniční licencované non repliky se pohybuje tato částka, ve které je navíc započtena textová kniha, v podobné výši. Odvíjí se pak od konkrétního díla a od agentury poskytující práva.

Další položkou je scénografie. Ač jsme výše uvedli, že její cena závisí vždy na konkrétním díle, velikosti souboru i divadla, můžeme konstatovat, že zahraniční licencované muzikály bývají často velkolepější, a tím i nákladnější, z důvodu striktních podmínek. Scénografie se tak odráží od jejího původního ztvárnění, které bývá často pompézní. S tím souvisí i větší náklady na divadelní technologie, které mnohé z těchto muzikálů vyžadují.

Pokud se zaměříme na muzikálovou hudbu, je nutné kromě odměn autorům hudby a textu připočíst k celkovým nákladům i cenu za pořízení nahrávky, popř. mzdy či platy členům orchestru, odměnu autorovi hudebního aranžmá a cenu za půjčení partitur či klavírních výtahů. Podmínky licence zahraničního muzikálu obvykle stanovují povinnost uvádět muzikál s živým orchestrem a cena za zapůjčení not a partitur pro jednotlivé hudební nástroje je často dána paušální sazbou či fixní částkou za jednotlivá představení. Pokud vzniká muzikál nový či jukeboxový, je nutné v divadle bez orchestru nahrávku pořídit. Tu buď vytvoří sám tvůrce aranžmá v počítačovém programu či bude nahrána živě s orchestrem. Druhá možnost pak bývá mnohem nákladnější.

U jukebox a licenčních muzikálů je k výše uvedeným nákladům nutné si připočítat i poplatek agentuře, která obvykle veškerá práva autorů zajišťuje. Při tomto zajišťování práv není nutné služby agentury využít, avšak je tomu zvykem. K licenčním muzikálům je navíc nutné obstarat překlad muzikálu a často si připlatit i za původní logo.

Dle ředitelů divadel Hudebního divadla Karlín Egona Kulhánka a Městského divadla Brna Stanislava Moši také nelze zobecnit, jaký typ muzikálu je finančně náročnější. Pokud jde o dílo, kterému věří, investují do scénografie obvykle více. Dle výročních zpráv z obou divadel (2015-2017) můžeme pozorovat, že většinou je výprava licencovaných muzikálů lehce dražší než u jiných typů, avšak lze nalézt i výjimky, kdy jsou původní české muzikály nákladnější.

Z výše uvedených údajů však vyplývá, že licencovaný muzikál je u většiny případů nejnákladnější z důvodů dodržení podmínek od poskytovatele práv. Zároveň se jedná o díla náročná, která s sebou nesou vyšší míru investice do scénografie i divadelních technologií. Ač se může zdát, že jukebox muzikál bude podobně nákladný, často se jedná o nejlevnější ze všech tří typů. To má na svědomí zejména zasazení děje do současné doby, popř. blízké minulosti. Scénografie, která je jednou z nejnákladnějších položek, je pak o to levnější.

## **9.4 Užití díla**

Jak z výše popsaných kapitol vyplývá, rozdíly u různých typů muzikálů lze pozorovat zejména v užití samotného díla, které vychází z podmínek

licenčních smluv. V zásadě lze shrnout, že s dílem může producent nakládat přesně podle toho, co je definováno v podmínkách licenční smlouvy. Z hlediska užití díla je obvykle pro producenta nejvýhodnější produkovat původní český muzikál, jelikož si podmínky smlouvy obvykle dokáže vyjednat nejlépe. Často se tak stává, že produkční společnost dostane výhradní licenci po celou dobu trvání majetkových práv, kde bývá upravena možnost zájezdů a poskytování sublicencí.

U muzikálů jukeboxových a licenčních jsou podmínky vždy individuální. Zejména u zahraničních licenčních muzikálů jsou dané podmínky vždy výhodné zejména pro nositele práv a nikoli pro českou produkční společnost. Ta s dílem může nakládat jen v mantinelech licenční smlouvy. V praxi pak obvykle bývá licence poskytována na dva roky a pro každý zájezd je nutné obstarat si dodatek k původní smlouvě.

U jukebox muzikálů má každá smlouva s autory, kterých můžou být stovky, jiné podmínky. Ty ovšem nebývají tak striktní a původní autory zajímá zejména výše odměn. Přesto jsou licence uzavírány pouze pro teritorium České a Slovenské republiky, tudíž poskytování sublicencí mimo toto území taktéž není možné. Délka trvání licencí bývá obvykle pět let s opcí, ale ne vždy ji může chtít autor obnovit. Tento typ muzikálu, nejen z důvodu komplikovaných smluvních vztahů, není téměř možné sublicencovat za hranice České a Slovenské republiky, jelikož jsou pro ně interpreti písní, z nichž muzikál vychází, z drtivé většiny neznámí.

V praxi je tedy nejvýhodnější, z pohledu užití muzikálu, uvádět původní český muzikál. Producent má totiž možnost, pokud je držitelem výhradní licence, užívat dílo v podstatě kdykoli. V praxi totiž může producent nasadit do repertoáru zpět oblíbený titul, u kterého je záruka, že přitáhne diváky i ve chvíli, kdy právě jiný uváděný titul není úspěšný a navštěvovaný. U zbylých typů muzikálu je takový postup z důvodu držení nevýhradních licencí k uvádění komplikovaný.

## **9.5 Propagace**

Poslední oblastí komparace jednotlivých druhů muzikálů je způsob jejich propagace, popřípadě podmínky, které se k marketingové komunikaci váží.

Jelikož je muzikálový marketing velmi široké téma, jímž by se mohla zabýrat samostatná diplomová práce, bude zmíněn pouze okrajově. Informace o samotné propagaci však nemohou být opomenuty, jelikož se do určité míry týkají i podmínek licencí a finančních nákladů.

Pokud jde o propagaci původních českých muzikálů, má producent a marketingové oddělení nejvíce volnou ruku. Veškeré propagační materiály vznikají nově a není nutné obstarávat licence na použití loga. Výjimka nastává v případě, pokud jde o nový muzikál s již existující předlohou a autoři, popř. producent, chce využít původní vizuál. Způsob propagace nového díla je ale ze tří typů pravděpodobně nejsložitější, jelikož v době před premiérou prodává producent pouze ideu, autora, obsazení a námět. Budoucí divák neví, co konkrétně uvidí. Marketingová kampaň tak bývá často zaměřená zejména na dílo jako takové. I kvůli prodeji vstupenek se již před samotným vznikem díla často vsází na známý námět, který je divácky atraktivní. Dále se spoléhá na reputaci divadla, jež si dlouhodobě buduje značku, autora hudby – klasickým příkladem je Michal David či v minulosti Karel Svoboda, nebo na hvězdy českého showbusinessu, jež jsou do muzikálů obsazovány. Nutná je i silná a účinná PR kampaň. Tyto uvedené příklady se týkají především soukromých produkcí, pro něž je prodej vstupenek kruciólní k jejich přežití na trhu.

U jukebox muzikálů je marketingová cesta jednodušší, jelikož diváci tuší, jaké písně v divadle uslyší. U tohoto druhu muzikálu tudíž funguje zejména propagace prostřednictvím interpreta, na jehož písních děj muzikálu stojí. Současně však samotný marketing ovlivňují některé licenční podmínky autorů písní. Příkladem je píseň „Sladké mámení“ autorů Václava Zahradníka a Vladimíra Poštulky, která nesměla být využita v reklamní kampani pro muzikál *Kvítek mandragory* (Lichtenberg, 2019).

Na první pohled se propagace zahraničních licenčních muzikálů může zdát jako nejjednodušší, jelikož se v mnohých případech jedná o celosvětově proslulá díla, které není nutné komplikovaně představovat. Mnohdy na to samotné produkce spoléhají, a tak se i v České republice objevily případy, kdy byla marketingová komunikace podceněna. Příkladem jsou zmíněné muzikály *Cats* či *Miss Saigon*. Marketingová komunikace licenčního muzikálu je navíc komplikovaná v rámci licenčních podmínek, které jsou často stanoveny.

Obvykle se jedná o použití originálního názvu muzikálu či loga. To bývá často zpoplatněno. Veškeré propagační materiály navíc povětšinou taktéž podléhají schvalování zahraniční agenturou. I přes tyto komplikace bývá uvedení zahraničního muzikálu sázka na jistotu, se kterou mnohé muzikálové produkce počítají.

## 9.6 Závěry komparace

Z výše uvedených závěrů komparace vyplývá, že každý z druhů muzikálu má své výhody i nevýhody oproti zbývajícím. Pro producenta, jenž uvádí muzikály za účelem zisku, se z dlouhodobého hlediska pravděpodobně vyplatí uvádět původní české muzikály, a to nejen z důvodu možnosti poskytování sublicencí, ale v případě, kdy divadlo nasadí méně úspěšný kus, může ze své pozice držitele licence jiné úspěšné dílo kdykoli nasadit zpět do repertoáru. Zároveň, pokud je držitelem licence po celou dobu trvání majetkových práv autorů, má na takovém díle největší možnost vydělat nejvíce. Na druhou stranu jde do největšího risku. Do premiéry totiž prodává vstupenky na pomyslnou iluzi. Další dva typy muzikálu jsou větší sázkou na jistotu, avšak za cenu omezené možnosti nakládání s dílem.

Každý z těchto muzikálů má ale na trhu své nezastupitelné místo – rozvíjí kulturní diverzitu. Je nezbytné, aby v České republice vznikaly nové muzikály, a to nejenom z důvodu rozvoje české kultury a umělců, ale i proto, aby finance, které jsou do muzikálu vloženy, zůstávaly v České republice. Tento názor zastává i Barták (2019), který podporuje českou muzikálovou tvorbu s tím, že v republice existuje mnoho nadaných skladatelů a měl by zde být prostor pro jejich realizaci. Současně také konstatuje, že český muzikál je potřeba i nadále rozvíjet a dávat mu nové příležitosti.

Pro české publikum je důležité, aby byly uváděny i zahraniční muzikály, zejména proto, aby měl český divák možnost seznámit se s cizí tvorbou, která je v mnoha zahraničních státech standardem. Bár (2019) na rozdíl od Bartáka zastává názor, že by se měly hrát především muzikály zahraniční, jelikož mívají vyšší kvalitu. Dodává, že pokud má mít divadlo do roka minimálně jednu premiéru, není možné, aby v takovém tempu vznikaly původní české muzikály. Aby dle něj bylo muzikálové dílo kvalitní, musí jeho vznik trvat minimálně dva



až tři roky. Což se v praxi příliš často neděje.

Své místo na trhu mají i oblíbené jukebox muzikály, které často fungují jako pocta samotným autorům či interpretům. Lidé mají tento žánr v oblibě a pro (soukromé) produkce, je to současně i skvělý marketingový tah.

I přes výše uvedené závěry je uvádění (jakéhokoliv typu) muzikálu risk. Občas ani to nejslavnější zahraniční dílo nemusí v Čechách uspět, a naopak se může stát hitem muzikál, kterému nikdo nevěřil. Pro každého producenta je proto důležité krátké období po premiéře, kdy muzikál navštíví první diváci. V tu chvíli se obvykle dozví, zda jeho sázka na jistotu v podobě zahraniční licence či jeho riskantní uvedení původního muzikálu, bylo tím správným rozhodnutím.

Ač jsme si na začátku definovali, že je muzikál především komerční záležitostí, nejedná se o business v tom pravém slova smyslu. Muzikáloví producenti či ředitelé divadel si jeho prostřednictvím často plní své touhy či dětské sny, a výběr muzikálu tak většinou nestojí na výše uvedených aspektech a výhodách jednotlivých typů, ale zejména na osobních pocitech. Michal Hrubý toužil spolupracovat s Monikou Absolonovou, viděl v zahraničí muzikál *Evita*, a tak byla uvedena jeho premiéra ve Studiu Dva. Oldřich Lichtenberg od malička miloval Dumasův příběh *Tří mušketýrů* a po úspěšné spolupráci s Michalem Davidem na muzikálu *Kleopatra* se dohodli na muzikálovém ztvárnění tohoto díla. A František Janeček vždy miloval zahraniční muzikály, a připravovaný muzikál *Čarodějka*, který bude mít premiéru na podzim roku 2019, byl jedním z nich.

## Závěr

Cílem každého muzikálového díla je vytvořit divadelní fenomén, na nějž budou chodit davy diváků. U mnohých současných muzikálů, zejména těch českých, se však zapomíná, že slovo muzikál vychází ze slova muzika. Mnohé z nich totiž postrádají ústřední melodii, kterou si budou diváci po odchodu z divadla pobrukovat. To se podařilo českým muzikálům jako byl *Dracula*, *Johanka z Arku* či *Kleopatra*. I proto mnozí producenti sahají po známých zahraničních dílech jako je *Evita* či *Bídňáci* – je zde totiž záruka hitu. A také proto vzniká čím dál více muzikálů jukeboxových, a to nejen v České republice, ale i v zahraničí. Ne nadarmo se pro ně také využívá název hit-muzikál.

Popularita muzikálových písní rostla již od počátku uvádění muzikálu v Čechách. Oblibu písní z díla *Divotvorný hrnec* podpořila jejich gramofonová nahrávka v podání ansámblu Divadla V+W, nahrávka pro Československý rozhlas i Orchester Karla Vlacha, které s hudebními čísly vystupovaly na svých koncertech (Bár, 2003). A právě to je sen každého muzikálového producenta, aby uvedl úspěšné dílo s hity.

Tato práce se však nesoustředila na obsah a úspěch jednotlivých muzikálů, ale jejím cílem bylo definovat a popsat rozdílné druhy muzikálu, které jsou uváděny v České republice – původní české muzikály, české jukebox muzikály a zahraniční muzikály licenční. Cílem této práce bylo také doplnit stávající českou literaturu na téma muzikál o práci, která se věnuje procesu vzniku muzikálu nikoli z uměleckého pohledu, nýbrž z pohledu producenta. Právě publikace, jež by se věnovaly tématu divadla z pohledu producenta, v Čechách chybí.

Na začátku této diplomové práce jsme si definovali pojem muzikál, jeho historii, která má kořeny ve Spojených státech amerických, jeho rozšíření v Čechách i současné uvádění. Ač můžeme nalézt nejvíce muzikálových titulů v pražských divadlech, muzikál se uvádí i na divadelních scénách například v Brně, v Ostravě či v Plzni.

Další část této práce se soustředila zejména na právní pojmosloví spojené s uváděním muzikálů. Muzikál je dle autorského zákona definován jako hudebně dramatické dílo, a pro producenta je nutné zajistit veškerá práva k jeho uvádění. Právě proto jsou v této části charakterizovány licenční smlouvy

a jejich náležitosti. Dále se tato část věnuje dalším právním aspektům a jiným smluvním typům vážícím se ke vzniku muzikálu.

V dalších kapitolách se věnujeme již jednotlivým muzikálovým typům. Pro lepší orientaci jsme si u všech těchto druhů rozdělili jejich charakteristiku na oblasti, na jejichž základě jsou v závěrečné části jednotlivé typy muzikálů komparovány. Jedná se o oblast získávání práv k muzikálu, přípravu muzikálu, finanční aspekty muzikálu a samotné užití díla.

U původních českých muzikálů obvykle podepisuje producent s jeho autory smlouvu o vytvoření díla a udělení licence. Získaná licence bývá zpravidla výhradní a producent tak na základě takto nabytých práv muzikál uvádí, sublicencuje či s ním jinak nakládá. Cena takového muzikálu je vždy individuální a její výše se odvíjí od konkrétního titulu. Je ale zvykem, že autorům hudby a textu obvykle plyne okolo 14 % z tržeb z každého odehraného představení.

U jukebox muzikálů je proces získávání práv k užívání od všech autorů velmi komplikovaný, ale i tak je cena těchto licencí podobná jako u muzikálů původních. Jeho příprava je však delší právě z důvodu komplikovaného získávání veškerých práv, a také kvůli dlouhé přípravě scénáře. Naopak cena tohoto typu muzikálu bývá obvykle nejnižší. Jukebox muzikál má navíc tu výhodu, že je zde zaručen úspěch minimálně z pohledu hudebního, kdy jsou do takového díla použity již existující známé písně.

Zahraniční licenční muzikály, které se v Čechách uvádějí jako non replika s českým překladem, mají jasně daná specifika od poskytovatele licence. Pro producenta je tak vyjednávání podmínek nejsložitější a ze všech třech typů muzikálu má nejmenší možnost s dílem nakládat. Obvykle je tento typ muzikálu nejnákladnější z důvodu ceny licence, překladu a často i dražší scénografie, kterou si mnohá zahraniční díla vyžadují. Naopak příprava takového muzikálu bývá ze všech typů nejkratší a současně je zaručena i kvalita díla, na jejímž základě si producent titul vybírá.

Na závěr je nutné konstatovat, že nemůžeme zhodnotit, jaký muzikál je nejvýhodnější uvádět, jelikož každý má své výhody i nevýhody. Producenti tak často volí titul dle osobních pocitů či dle toho, jak zapadá do repertoáru

divadel. Každý muzikálový typ má však na české divadelní scéně své nezastupitelné místo.

Jelikož se českému muzikálu věnuje opravdu málo literatury, mohla by tato práce sloužit jako další zdroj k vypracování publikací na obdobné téma. Zejména marketing či producentství s ohledem na český divadelní trh, jsou poměrně neprobádanými oblastí.

## Použité zdroje

- ACHMEDOV, Boris. *Principy a perspektivy hromadné správy autorských práv*. Brno, 2017. Diplomová práce. Právnická fakulta MU. Vedoucí práce: Ivo Telec.
- ALENA K. Miss Saigon v obnovené premiéře. *Musical Net* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <http://www.musicalnet.cz/component/content/article/402-miss-saigon-v-obnovenie-premiere>
- BÁR, Pavel. *Od operety k muzikálu: zábavněhudební divadlo v Československu po roce 1945*. Praha: KANT, 2013. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-115-8.
- BÁR, Pavel. Rozhovor. 18. 3. 2019, Praha
- BAROŠ, David. Smlouvy příkazního typu a využití v praxi – zprostředkování a komise. *Můj právník* [online]. 2019 [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://muj-pravnik.cz/smlouvy-prikazniho-typu-a-vyuziti-v-praxi-zprostredkovani-a-komise-ii-dil/>
- BARTÁK, Daniel. Rozhovor. 19.5.2019. Praha
- Statistics. *Broadway League* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.broadwayleague.com/research/statistics-broadway-nyc/>
- BUDÍNOVÁ, 1948 in BÁR, Pavel. *Od operety k muzikálu: zábavněhudební divadlo v Československu po roce 1945*. Praha: KANT, 2013. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-115-8.
- Celder Josef. *Hudební divadlo Karlín* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.hdk.cz/umelci/36-celder-josef/>
- COMPENDIUM OF CULTURAL POLICIES, 2017. Council of Europe/ERICarts, Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe, 19th edition, 2017, and national sources. In most cases, figures include contributions from foundations and other private donors. This overview has been updated with the support of *Causales* (Annual of Cultural Brands)
- DAVID, Michael, *Collaboration Between Not-For-Profit and Commercial Theatres* In: VOGEL, Frederic B. a Ben HODGES. *The Commercial Theater Institute guide to producing plays and musicals*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, c2006. ISBN 1557836523.
- FIERBERG, Ruthie. Theatre Jobs: What Does It Take to Be a Broadway Producer? *Playbill*[online]. 2017 [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <http://www.playbill.com/article/theatre-jobs-what-does-it-take-to-be-a-broadway-producer>
- FURIA. Philip. *The Poets of Tin Pan Alley: A History of America's Great Lyricist*. Oxford: Oxford University Press. 1992. ISBN: 0195074734.

- Guide to the Performing Arts: 3460, Scarecrow Press, Inc., 1962, p. 204
- HILLMAN CHARTRAND, Harry a McCaughey, Claire. *The arm's length principle and the arts: an international perspective — past, present and future*, New York: American Council for the Arts Books, 1989
- HILMERA, Jiří. *Česká divadelní architektura: = Theaterarchitektur der Tschechischen Republik*. Praha: Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-7008-087-6.
- History. Setting the Stage for Over 60 Years. *MTI Shows* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.mtishows.com/marketing-services>
- HOGGARD, Pavlína. *Muzikál na prahu tisíciletí: mezi komercí a elitou – možnosti reformy muzikálového divadla v době (post-)moderní*. Brno: RETYPO, 2000. ISBN 80-902-9250-x.
- HORÁK, Pavel. Smlouva o dílo v novém občanském zákoníku (Pohled soudce na vybrané otázky a použitelnost stávající judikatury). *Bulletin advokacie* [online]. 2014 [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <http://www.bulletin-advokacie.cz/smlouva-o-dilo-v-novem?browser=mobi>
- Hromadná licenční smlouva. OSA [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.osa.cz/storage/DownloadTranslation/1-2000/52-attachment-Hromadna-licencni-smlouva-stream-hudebni-bezuplatny.pdf>
- HRUBÝ, Michal. Rozhovor. 10.4. 2019. Praha
- KENNEDY, Dennis. *The Oxford encyclopedia of theatre & performance*. New York: Oxford University Press, 2003. ISBN 9780198601746.
- KENRICK, John. *Musical theatre: a history*. Pbk. ed. New York: Continuum, 2010. ISBN 9780826430137.
- KOŠATKA, Pavel. Dracula se po 14 letech od premiéry opět zakousl. *Musical.cz* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <http://www.musical.cz/recenze-reportaze/dracula-se-po-14-letech-od-premiery-opet-zakousl/>
- KOŠÍK, Petr. Licenční smlouvy v oblasti duševního vlastnictví. *Epravo* [online]. 2014 [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.epravo.cz/top/clanky/licencni-smlouvy-v-oblasti-dusevniho-vlastnictvi-soucasny-stav-podle-noveho-obcanskeho-zakoniku-95227.html>
- KREUGER, Miles. *Show boat: the story of a classic American musical*. New York: Oxford University Press, 1977. ISBN 01-950-2275-0.
- LAMB, Andrew. *150 years of popular musical theatre*. New Haven, CT: Yale University Press, 2000. ISBN 9780300075380.
- Licensing a Musical. *Musical Writers* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.musicalwriters.com/licensing-musical/>

- LICHTENBERG, Oldřich. Rozhovor. 7.2. 2019. Praha
- LICHTENBERG JR., Oldřich. *Autorské právo v systému divadelnictví*. Plzeň, 2011. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni. Právnická fakulta. Vedoucí práce: Jan Pauly.
- MARTINKA, Marek. Licenční smlouva. *Epravo* [online]. 2014 [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.epravo.cz/top/clanky/licencni-smlouva-95097.html>
- MASLON, Laurence a Michael KANTOR. *Broadway: the American musical*. New York: Bulfinch Press, c2004. ISBN 0821229052.
- MICHELSON, Annette. "Where Is Your Rupture?": Mass Culture and the Gesamtkunstwerk. *October* [online]. 1991, **56** [cit. 2019-07-24]. DOI: 10.2307/778723. ISSN 01622870. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/778723?origin=crossref>
- MILLWARD, Tom. The Art of the Jukebox Musical. *London Theatre* [online]. 2014 [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/west-end-features/the-art-of-the-jukebox-musical>
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když ...* 1. vyd. Praha: Supraphon, 1967 (není ISBN).
- PACASOVÁ, Veronika. *Fenomén Les Misérables – Bídníci*. Praha, 2017. Bakalářská práce. Filozofická fakulta UK. Vedoucí práce: Martin Pšenička.
- PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.
- PROSTĚJOVSKÝ, Michael. *Muzikál expres: malý průvodce velkým muzikálem*. Brno: Větrné mlýny, 2008. Dokořán (Větrné mlýny). ISBN 978-80-86907-50-5.
- PROSTĚJOVSKÝ, Michael. Rozhovor. 30.3. Praha
- PTÁK, Lukáš. Kopírování not. *Bärenreiter Praha* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.baerenreiter.cz/kopirovani-not.html>
- SCHULFER, Roche Edward. *Commercial Producer-Resident Theatre Collaborations* In: VOGEL, Frederic B. a Ben HODGES. *The Commercial Theater Institute guide to producing plays and musicals*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, c2006. ISBN 1557836523.
- SLADKÝ, Vítězslav. Les Misérables 1992–2003–2009. *Musical Opereta* [online]. 2009 [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <http://www.musical-opereta.cz/les-miserables-1992-2003-2009/>
- Smlouva o dílo. *Nový občanský zákoník* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <http://obcanskyzakonik.justice.cz/index.php/smluvni-pravo/konkretni-zmeny-ve-zvlastni-casti/smlouva-o-dilo>

- SRSTKA, Jiří, Jan BARTÁK, Tomáš DOBŘIHOVSKÝ, et al. *Autorské právo a práva související: vysokoškolská učebnice*. Praha: Leges, 2017. Student (Leges). ISBN 978-80-7502-240-0.
- SVOBODA, Milan. Pěna dní. *Milan Svoboda* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <http://www.milansvoboda.com/pena.htm>
- Historie divadla. *Ta Fantastika* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <http://www.tafantastika.cz/cz/about-our-theatre/our-history/>
- TELEČ, Ivo. *Autorský zákon: komentář*. Praha: C.H. Beck, 2007. Velké komentáře. ISBN 9788071796084.
- Top Grossing Broadway Shows of 2019. *Broadway World* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.broadwayworld.com/grossescumulative.cfm?year=2019>
- ÚPV. Ochranné známky. *Úřad průmyslového vlastnictví* [online]. [cit. 2019-07-24]. Dostupné z: <https://www.upv.cz/cs/prumyslova-prava/ochranne-znamky.html>
- VANĚK, Jan. *Muzikál v Čechách, aneb, Velký svět v malé zemi*, Praha: Knihcentrum, 1998. ISBN 80-86054-67-5.
- VOGEL, Frederic B. a Ben HODGES. *The Commercial Theater Institute guide to producing plays and musicals*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2006. ISBN 1557836523.
- ZÁKON č. 89 platný od 1. ledna 2014, zákon občanský zákoník. In: *Sbírka zákonů České republiky* Dostupný z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2012-89>
- ZÁKON č. 121 účinný od 1. prosince 2000 o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), In: *Sbírka zákonů České republiky*. 2000. Dostupný z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-121>
- ZÁKON č. 513/1991 Sb. účinný od 1. ledna 1992, zrušeno 1. ledna 2014, Obchodní zákoník. Dostupný z: <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1991-513>