

Diplomová práce:

Vývoj francouzského muzikálu dvacátého století v kontextu evropského hudebního divadla.

Autor: Patrick Fridrichovský

Autora této diplomové práce znám řadu let a sleduji jak jeho zájem o teorii a vývoj světového hudebního divadla (říkejme „muzikálu“ v širším slova smyslu), tak i jeho aktivní činnost v rámci českých hudebních scén. Záslužný přínos pro zmapování světové scény především druhé poloviny 20. století představuje právě jeho zájem o francouzské teritorium. Dosavadní bílá místa na mapě měla příčinu především v neznalosti francouzského jazyka u lidí, kteří se u nás tímto druhem divadla zabývají. Fridrichovský v sobě léta slučuje jak jazykovou vybavenost, tak i zájem o muzikálovou tvorbu obecně, ve frankofonní oblasti zvláště. Jeho diplomovou práci pak vysoce hodnotím už pro samotnou vyváženost informací načerpaných z existujících zdrojů a osobních zkušeností s tamní divadelní scénou od 90. let. Sám vím, jak osobní kontakt umožňuje i lépe rozlišovat důležitost a věrohodnost jednotlivých pramenů informací.

Z hlediska celkového poznání francouzského zábavního divadla je tedy jeho text jednoznačným přínosem a přesahuje rámec, který je běžně kladen na magisterské diplomové práce. Po menších korekturách by si podle mne zasloužil knižní vydání. Fridrichovský nehodnotí francouzské divadlo izolovaně, nýbrž v kontextu s ostatní světovou muzikálovou tvorbou. Na mnoha místech dokumentuje, jak vysoký měly právě klasické francouzské druhy zábavního divadla vliv na vznik muzikálu amerického a jak naopak americký a britský zpětně moderní francouzskou tvorbu ovlivňoval. Fridrichovský vychází z českého teatrologického chápání a pohledu na muzikál. To na jedné straně jeho práci činí velmi srozumitelnou, na druhé straně do určité míry komplikuje vysvětlení určitých jevů v této branži, zvláště v současnosti. Především pohled na muzikál jako nedělitelnou součást tzv. triviální kultury (popkultury) jej zařazuje do širšího kontextu dění. Víím, že v ČR není právě vítaný, v německé jazykové oblasti naopak zcela běžný. Fridrichovský přesto mnohé mechanismy popkultury zákonitě definuje, aniž by však tohoto termínu použil. Autor velmi diferencovaně hovoří o muzikálech superlativů a francouzském megamuzikálu. Jeho srovnání obou a hledání protikladů a společných jmenovatelů má logiku. V této souvislosti bych ještě doplnil: Muzikál superlativů (britské komerční divadlo posledních dvou dekád 20. století) zásadně vychází z tvůrčích i ekonomických (odchodních) zákonitostí divadla a natavuje na ně. Jestliže tedy jeden z nejúspěšnějších producentů na světě Cameron Mackintosh říká: (parafrázuji) „Mám rád především divadlo a jestli se na něm dají vydělat peníze, o to více“. Francouzský „megamuzikál“ vychází především z jiných než divadelních principů a tíhne daleko více k showbusinessu okolo pop music a využívá jejích mechanismů. (Agresivní marketing, krátkodobá životnost díla aj.) Vlastně jde více o show – podívanou, než o divadelní přestavení. A podobnost se současnou českou tzv. komerční muzikálovou scénou, kterou Fridrichovský zmiňuje v závěru své práce, je silná především v tom ohledu, že stejně málo vychází z tradičního divadelního myšlení. Té naší pak chybí navíc i tamní vysoká profesionalita a velkolepost. Dokumentoval bych tento názor londýnskou premiérou francouzského muzikálu Romeo a Julie. Při základním zachování partitury a scénosledu bylo vytvořeno představení na klasických muzikálových principech. Při diskusi s autorem anglického přebásnění a producentem představení při předpremiérách jsem se o tom přesvědčil, když oni sami původní francouzskou verzi označili za „overproduced“ – tedy „přeinscenovanou“. I Fridrichovský uvádí, že byla inscenace v Londýně přepracována. Její

neúspěch však spatřuji především v tom, že Angličané nejsou schopni přijmout, aby z jejich rodinného stříbra těžil někdo jiný, natož Francouzi. S podobnými aspekty by jistě provozovatelé megamuzikálu ve Francii ve své marketingové strategii počítali daleko více, než westendská produkce, která na titul nahlížela především z divadelního hlediska a tak jej uznala za vhodný k uvedení.

Nemusím se vždy názorově shodovat s autorem. Kupříkladu při kvalitativním hodnocení titulů Notre Dame de Paris a zmíněného Romeo et Juliette mám na oba poněkud jiný názor. Na rozdíl od Fridrichovského jsem však původní francouzské verze viděl pouze ze záznamu, což samo o sobě může měnit zorný úhel pohledu. Jeho faktografická výpověď o obou titulech, stejně jako o dalších dílech, je navíc podstatnější. V tomto ohledu si velmi vážím snahy autora nestavět do popředí čistě osobní názory na jednotlivá díla a inscenace.

Fridrichovského práce je doplněna rovněž o řadu obrazových, audiovizuálních a čistě zvukových záznamů, což její výpověď zesiluje. Na několika místech se však dopouští drobných nepřesností nebo nedostatečného vysvětlení. Práce navíc obsahuje množství překlepů a typografických nečistot, které by bylo vhodné odstranit:

Str. 23:

Opera Rudolfa Frimla se v češtině jmenuje **Rose Marie**“, v originále **Rose-Marie** a nikoliv **Rose-marie**“.

Str. 45:

V obsahu muzikálu Paraplíčka ze Cherbourgu zaměňuje na jednom místě jméno postavy za křestní jméno herce (**Nino**).

Str. 67 a 70:

Koncepční album skupiny Pink Floyd The Wall, podle kterého byl natočen stejnojmenný animovaný film, klade do stejného kontextu jako Tommyho a obě díla označuje za rockovou operu. O The Wall se lze sice v souvislosti s rockovou operou zmínit, je však nutno připomenout, že dílo nemá příběh ani dramatickou stavbu a nemůžeme jej za rockovou operu jednoznačně považovat. Obsahuje pouze rozváděnou myšlenku.

Vzhledem k tomu, že se na mnoha jiných místech autor zmiňuje o souvislostech a diferencování jednotlivých kategorií zdůvodňuje, bylo by vhodné upozornit na skutečnost, že rockové opery primárně vznikaly mimo divadlo a jejich autory byli lidé, kteří do té doby s divadlem nic společného neměli. (Evita, Jesus Christ Superstar, Tommy). Teprve po vzniku koncepčních alb a na základě jejich úspěchu se dodatečně díla chopili divadelní profesionálové a divadelní představení z nich vytvořili. (Na této skutečnosti nemění nic ani to, že záhy poté už Lloyd Webber svoje další díla koncipoval jako čistě divadelní muzikály.)

Str. 69:

Ve zmínce o filmu Sunset Boulevard není vhodné o hlavní hrdince hovořit pouze jako o „stárnoucí hvězdě“, nýbrž o „hvězdě z dob němých filmů“, která se chce opět vrátit na výslunní slávy. Tato zdánlivá maličkost velmi dokresluje souvislosti. Stárnutí samo o sobě nemusí být překážkou herecké kariéry. Neschopnost zvládnout herecky i hlasově přerod filmu na zvukový byl naopak známým problémem mnoha slavných herců.

Str. 72:

Správné označení scény: **Divadlo Aalto-Theater v Essenu** nebo **Divadlo Aalto v Essenu**.
Nikoliv však **Aalto Theater Essen**.

Str. 73:

Opět je zmínka o dalším divadle v německém Essenu. Lze tedy napsat **Divadlo Casa Nova** nebo **Theater Casa Nova**, nikoliv však **Theatre...**

Str. 82:

Skladba z muzikálu My Fair Lady se správně jmenuje **I Could Have Dance All Night** a nikoliv **A could've dance all night**. Stažená forma je sice gramaticky naprosto správná a ani nepochybují o tom, že se tak název vyslovuje. Pro dokumentování je však nutné použít titul v psané formě jakou udává autor. Navíc je v angličtině zvykem názvy skladem psát s velkými počátečními písmeny v každém slově.

Autor u inscenace Šumař na střeše píše, že po dvou letech uvádění měla na svém kontě 1 476 repríz. Znamenalo by to, že se hrála prakticky po celou dobu dvakrát denně. Je tento údaj skutečně pravdivý?

Str. 91:

Fridrichovský uvádí, že v Rakousku vzniklé původní muzikály Michaela Kunzeho Elizabeth, Tanz der Vampire a Mozart nenaplnily očekávání re-exportu a uplatnily se vedle domovské země alespoň na sekundárních trzích. Re-exportem má samozřejmě na mysli Broadway a West End. Bylo by dobré to jasně říci a relativizaci úspěchu na tzv. sekundárních trzích doplnit. Především Ples upírů a Elizabeth sklízají po dlouhé roky mimořádné úspěchy i v Německu. Jejich úspěch a především kvalita vlastního díla i inscenací je zcela srovnatelná se špičkovými díly anglosaského hudebního divadla. Takže tato pasáž by si zasloužila doplnění. Zmíněné dva tituly díla rozhodně nepatří mezi okrajové. Naopak, pokud jde o současný kontinentální evropský muzikál, patří k dílům zcela stěžejním.

Str. 95:

O maďarské muzikálové divadelní produkci hovoří jako o repertoárovém divadle. Specifikem muzikálu v Budapešti však je však léta uvádění turnusové, tedy v blocích, většinou měsíčních. Britští nositelé práv na tento princip přistoupili ze dvou důvodů. Zaprvé je Maďarsko naprosto miniaturním teritoriem a jednorázové nepřetržité uvádění by nepřineslo dostatečný počet repríz. Zadruhé, tamní divadelní scéna Madách Színház, která licenční tituly RUG a CMO uvádí, má s oběma firmami velmi přátelské, řeklo by se exkluzivní vztahy. Podobný princip turnusového, tedy opakovaného uvádění v blocích, převzalo v posledních letech i Polsko. Domnívám se, že tudy vede cesta i pro české soukromé produkce, které se soustředí na zahraniční tituly.

Str. 123:

Autor se zmiňuje o „holandské společnosti Stage-Holding, která má za svými zády velmi silné vlastníky a partnery.“ O této produkční firmě je samozřejmě zmínka na více místech. Je však třeba upřesnit, že její název zní od loňského roku Stage Entertainment. Holandskou firmou byla původně, dnes jde o nadnárodní společnost s mnoha sídly a dceřinými společnostmi. Největší z nich pak sídlí v německém Hamburku. Celý koncern má pak jediného vlastníka, tedy akcionáře, a tím je Holanďan Joop van den Ende. Jde o spoluzakladatele mediálního koncernu Endemol, který před několika lety svůj podíl prodal a

založil Stage Holding, nyní Stage Entertainment. (Endemol ve své době přinesl řadu nových televizních formátů, jako Big Brother a podobně. To jasně ukazuje provázanost pop kultury jako takové i jejích mechanismů.) Joop van den Ende pak vládne koncernu železnou rukou a osobně rozhoduje o uvedení toho kterého konkrétního titulu. Zajímavé v kontextu s francouzským muzikálem je to, že usiloval o získání práv na muzikál Romeo a Julie pro ostatní země kontinentální Evropy. Jejich držitelé však prozíravě dali přednost Spojeným scénám vídeňským. Není tajemstvím, že van den Ende skupuje práva i proto, aby některé tituly zmrazil a z konkurenčních důvodů alespoň prozatím neuvedl. Původně van den Ende produkoval i na Broadwayi a ve West Endu, odkud se stahuje a soustřeďuje spíše na kontinentální Evropu. Jeho největším fiaskem bylo zcela neúspěšně uvedení Cats v Moskvě.

Přes několik málo doplňujících či korigujících poznámek mohu diplomovou práci Patricka Fridrichovského ohodnotit jako „výbornou“. Jde o první velmi souhrnné dílo týkající se současného francouzského zábavného divadla u nás. A právě z tohoto důvodu vřele doporučuji, aby autor exemplář uložený v knihovně FF UK a dostupný odborné veřejnosti zbavil typografických nečistot a drobných kosmetických vad, o kterých se ve své oponentuře zmiňuji.

