

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze  
Katedra Divadelní vědy

Patrick Fridrichovský

Vývoj francouzského muzikálu dvacátého století v kontextu  
evropského hudebního divadla

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Josef Herman, CSc.

Praha, srpen 2006

Čestně prohlašuji, že jsem diplomový úkol vypracoval samostatně a že jsem uvedl veškerou použitou literaturu a materiály.

V Praze dne 30. srpna 2006

Patrick Fridrichovský

## Poděkování

Děkuji s co největší pokorou vedoucímu práce PhDr. Josefu Hermanovi za pomoc a trpělivost s jakou se věnoval splnění smělého snu i starostem, které byly spojeny se vznikem této práce. Jakkoli vím kolik jí ještě dlužím...

Chci vyjádřit dík Martině Říhové za oporu, porozumění a pomoc při realizaci a překonávání mnoha osobních překážek.

Michaelu Prostějovskému, který mi po řadu let byl vzorovým rádcem ve světě muzikálu. Dokázal vlídně ocenit mé poznatky a mnohé zajímavé k nim vrchovatě přidat.

Moje poděkování patří všem dalším, kteří svým způsobem způsobili vznik této práce. Luboru Cukrovi a Mgr. Danielu Tůmovi za možnost poznat zajímavé osobnosti francouzského divadla. Petru Košařovi za výklad o principech zvukového designu a rovněž za stovky hodin audio-vizuálních materiálů, které nezištně pomohl získávat. Petře Hlužové za knihu Tima Rice, kterou jsem ztratil a zase dostal. Aleši Hnídkovi za jeho trpělivé přátelství. Vítku Němcovi za společné zážitky z divadla i mimo něj. Honzovi Zimmelovi za nekonečné diskuse o francouzské hudbě a neocenitelnou pomoc, když už mi došly síly. Davidovi Uličníkovi za dárek, v podobě zrození Jeana Valjeana, desky i spousty legrace na jevišti i v zákulisí.

Za cenné zkušenosti chci poděkovat režisérům Petru Novotnému, Jozefu Bednárikovi, Stanislavu Mošovi a Zdeňku Mertovi. Šéfdirigentovi Vereinigte Bühnen Wien, panu Casparu Richterovi. Režisérovi Danielu Mesguichovi za úvod do francouzské inscenační praxe a zajímavých zvyklostí francouzského „lidového“ publika.

Prof. RNDr. Blance Říhové, DrSc., Mgr. Heleně Čomorové a Ing. Erichu Čomorovi, MBA za jejich podporu;

Benovi Blachutovi a celé rodině za všechno co pro mě udělali;

Ing. Janě Bábikové za pomoc při dokončování této práce;

Pedagogům katedry Divadelní vědy na FFUK za opravdu dlouhá léta;

Umbertu Ecovi za jeho lásku a zvědavost k „pokleslému masovému umění“. Jeho teoretické spisy mi byly nedostižnou inspirací, jak poutavě se dá napsat vědecká práce.

V neposlední řadě chci poděkovat všem, kteří mi věřili, pomáhali a poskytovali podporu při mé práci a studiu. Chci také poděkovat těm, kterým už vřelým slovem poděkovat nemohu...

### Pár nevážných slov...

Na tomto místě bych rád zmínil několik šťastných okolností, které mne přivedly na nápad zabývat se francouzským hudebním divadlem. V létě roku 1998 se v Paříži konalo finále fotbalového mistrovství a svět se díval, jak pod Vítězným obloukem vyráží na triumfální jízdu omámenou Paříží domácí fotbalisté a s nimi celý národ. Tenkrát jsem poprvé zaslechl melodii Belle z muzikálové „opery“ Notre Dame de Paris. Pro moji práci měl tento symbol euforie, jakkoli nepřípustný ve vědeckém prostředí, nepochybně význam startovního výstřelu.

V následujících letech jsem ukázky muzikálu „á la France“ potkával s čím dál větší frekvencí a chutí. Mezi lety 2000 až 2005 jsem vycestoval pracovně i soukromě na průzkumné pobyty do Francie a řadu inscenací jsem tak měl možnost vidět již záhy po uvedení. Přímo na místě jsem podstoupil vzrušující pátrání po zašlých stopách historie a nadšeně sledoval aktuální dění, které bylo námětem vášnivých diskusí v médiích i obyčejných rozhovorů v útulných kavárnách při setkání s přáteli.

## Obsah

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Úvod</b> .....   | <b>8</b>  |
| <b>1. Rané období francouzského hudebního divadla</b> ..... | <b>11</b> |
| 1.1. tragédie en musique, opéra-ballet, comédie lyrique     |           |
| 1.2. Opéra-comique  |           |
| 1.3. Počátky hudebního průmyslu                             |           |
| 1.4. Vznik operety a přesahy opery                          |           |
| 1.5. Kabaret  |           |
| <b>2. Zlatý věk music-hallu</b> .....                       | <b>16</b> |
| 2.2. Přelom epochy a nástup hvězd fonografického věku       |           |
| 2.3. Les anées frou-frou                                    |           |
| 2.4. Foliés vs. Folies                                      |           |
| <b>3. Nové poznání hudebních stylů 20.století</b> .....     | <b>22</b> |
| 3.1. Šarmantní operety a její autoři                        |           |
| 3.2. La revue nègre   |           |
| 3.3. Francouzský švihák, který dobyl Hollywood              |           |
| 3.4. Vývoj po 2. světové válce                              |           |
| - L'opérette à grand spectacle                              |           |
| 3.5. Francouzský muzikál <i>poprvé</i> ?                    |           |
| 3.6. Populární hudba mezi operetou a autorským šansonem     |           |
| 3.6.1. Edith Piaf - šanson jako herecká etuda               |           |
| 3.6.2. Literární píseň                                      |           |
| 3.7. Bojovník s větrnými mlýny                              |           |
| 3.7.1. Poznání Dona Quijota                                 |           |
| 3.7.2. Hvězdou off-Broadwaye                                |           |
| 3.8. Filmový muzikál v šedesátých letech                    |           |
| 3.7.1. Okouzlený biograf Jacquese Demyho                    |           |
| 3.7.2. Filmový muzikál bez dialogů                          |           |
| 3.7.3. Divadelní tradice Paraplíček                         |           |
| 3.7.4. Američan v Rochefortu                                |           |
| 3.7.5. Inscenační tradice Les demoiselles de Rochefort      |           |
| 3.7.5.b Česká inspirační stopa                              |           |

- 3.8. Pop-kulturní proměny na přelomu 60. a 70. let
- 3.9. Serge Gainsbourg - Šanson skandální performance
  - 3.9.1. Televizní muzikál Anna
  - 3.9.2. Koncepční nahrávka - příběh v rytmu pop-music
- 4. Hudební divadlo populární hudby na počátku 70. let.....59**
  - 4.1 Z Broadwaye na pařížská jeviště - muzikál Hair
  - 4.2. Jesus Christ Superstar - *nezdar*
  - 4.3 Godspell
  - 4.4. Původní francouzské rockové opery 70. let
  - 4.5. Rocková opera vs. muzikál
  - 4.6. Starmania - politické téma v rockové opeře
    - 4.6.1. Vývoj inscenační řady
    - 4.6.2. Cizojazyčné inscenace
  - 4.7. Le lègende de Jimmy
  - 4.8. Jérôme Savary - Divadlo hravé radosti
    - 4.8.1. Operetní inscenace
    - 4.8.2. Muzikál
- 5. Muzikál á la France .....81**
  - 5.1. Klasické muzikály na francouzské scéně
  - 5.2. Muzikál v osmdesátých letech
  - 5.3. Cats, muzikál na jednu sezónu?
  - 5.4. Muzikál na export
    - I. *Les Misérables - tragédie musical*
    - II. *Les Misérables - jak se rodí světový hit*
  - 5.5. Situace na evropském muzikálovém trhu 80.-90. let
  - 5.6. (L')Absence porozumění muzikálu
  - 5.7. III. *Les Misérables - le retour aneb návrat domů*
  - 5.8. Soukromá divadla a systém řízení divadelní sítě
    - 5.8.1. Asociace soukromých divadel
    - 5.8.2. Status National théâtre
    - 5.8.3. Společenská centra

|           |  |            |
|-----------|--|------------|
| <b>6.</b> | <b>Megamuzikál Made in France - Zrozen na konci tisíciletí .....</b> | <b>99</b>  |
| 6.1       | Standardní muzikálové inscenace 90. letech                           |            |
| 6.2.      | Mediální koncerty a růst jejich aktivit                              |            |
| 6.3.      | Notre Dame de Paris  |            |
| 6.3.1     | Muzikálová transformace románové předlohy                            |            |
| 6.4.      | Megamuzikálový boom nového tisíciletí                                |            |
| 6.5.      | Romeo et Juliette  |            |
| 6.6.      | Le DIX commedements  |            |
| 6.7.      | Le Petit prince  |            |
| 6.8.      | Autant en emporte le vent  |            |
| 6.9.      | Les demoiselles de Rochefort 2003                                    |            |
| 6.9.1.    | Repertoárový souhrn  |            |
| <b>7.</b> | <b>Myšlenka obrany megamuzikálu .....</b>                            | <b>118</b> |
|           | <b>Závěr .....</b>   | <b>121</b> |

## Úvod

Základem této práce bude především náhled do významné situace komerčního hudebního divadla 90. let 20. století a jeho kořenů ve Francii. Muzikálová vlna, která se v devadesátých letech přelila přes Paříž, znamenala zásadní změnu divácké obliby hudebního divadla diváckého uchopení ve frankofonní oblasti.

Na základě prudkého vzestupu obliby muzikálových produkcí jsem si začal klást několik otázek. Především jsem se snažil postřehnout vliv francouzské divadelní tradice na novou tvorbu. Nejlákavějším a nejsmělejším úkolem, který jsem si stanovil, je srovnat francouzský muzikál s vývojem převážně evropského muzikálu na konci minulého století.

Samotné označení muzikál je pro tuto práci úzkým a snad i nedostatečným termínem. Jak potvrzuje český sémiotik Ivo Osolsobě, muzikál je pro hudební divadlo taxonem velmi nestálým.<sup>1</sup> Především ve své tradiční anglosaské jazykové oblasti je běžně používán pro řadu dalších scénických produkcí, které se vzdalují sémiotickému významu muzikálu vymezeném v Osolsoběho zásadních statích. Dalším vývojem muzikálu směrem k formě rockové opery a jejím a zpětným vlivem na muzikál v posledních letech se už nezabývá. Zde spočívá úkol pro jeho následníky. Muzikál „nové doby“ u nás soustavněji zpracovává Michael Prostějovský, který pro novou epochu muzikálu používá pojem muzikál superlativů.<sup>2</sup> Vývoj této etapy výrazně poznamenalo dílo britského skladatele Andrew Lloyda Webbera, který část svého úspěchu postavil mimo hudebně-dramatické kvality své tvorby. Muzikál je mimo teatrologicky definovaný termín, rovněž častým reklamním označením produkcí, které by z vědeckého pohledu takové označení nesnesly. Produkční principy jsou však jedním z hlavních faktorů, který se podílel na vývoji v posledních

---

<sup>1</sup> Osolsobě, Ivo; in Heslo: Muzikál, Marsyas, Apollón...a Dionýsos I., Brno 1996, s. 7.

<sup>2</sup> Pavlovský, Petr PhDr a kol.:heslo Muzikál in: Základní pojmy divadla, Libri&Národní divadlo, Praha 2004, s.187.



desetiletích a výrazně ovlivnil také nástup velkých produkcí ve francouzském prostředí na konci století. Nicméně právě proto, že tato práce se chce zabývat zejména komerčním divadelním produktem, bude nám termín muzikál nám bude sloužit pro svůj základní obsah – tedy jako pojmenování divadla, které mluví, tančí a zpívá.<sup>3</sup> Pro další zpřesnění, či vymezení budu přebírat a vysvětlovat ustálené termíny z frankofonní oblasti. Pokusím se rovněž uplatnit estetické normy z jiných uměleckých disciplín, o kterých se domnívám, že souvisí se zkoumanou látkou. Pro tyto kapitoly mi posloužila kniha Umberta Eca Skeptikové a Těšitelé, která jedinečně popisuje fenomén masové kultury.

Nejvýznamnější část mé práce bude věnována inscenacím nedávné doby, které však mají pro vývoj muzikálové oblasti frankofonního divadla historický význam. Přestože těžiště práce spočívá v 90. letech minulého století, musíme se vydat také nazpátek rozsáhlou časovou osou žánru (resp. žánrů) pro připomenutí zapomenutých částí historie.

V českém prostředí má tato práce nesnadnou úlohu, neboť se snaží o první souvislejší pohled na fenomén francouzského hudebního divadla, nebo alespoň jeho části. Avšak ani ve francouzském měřítku jsem zatím nenalezl souvislejší práce na toto téma. Osolobě se dokonce o jeho historii zmiňuje spíše skepticky: „...Ve Francii je zatím muzikál výjimkou, tradiční oblibě se těší opereta...“.<sup>4</sup> Tyto řádky však byly napsány v předvečer „velkého třesku“ muzikálové tvorby „made in France“, jejíž stopy se pokusím zachytit.

Na téma domácího muzikálového divadla vyšlo ve Francii pouze několik skromně vybavených knížek. Mají spíše propagačně-obchodní charakter zaměřený na širší publikum. Přesto nám poslouží pro zasazení událostí do přesnějšího historického rámce. V této souvislosti jsem použil knihu Jean-Francoise Brieva: Les comédies musicales – de Starmania aux Dix

---

<sup>3</sup> Osolobě, Ivo; in Heslo: Muzikál, Marsyas, Apollón...a Dionýsos I., Brno 1996, s. 12 a 23.

<sup>4</sup> Osolobě, Ivo; in Heslo: o.c., s. 10.

Commandements (Édition Hors Collection, 2002). V orientaci po starších tématech byla rádcem kvalitnější příručka *La chanson française et francophone* - autorů Pierre Saka a Yann Plougastel (Larousse/HER 1999).

Zcela okrajově se této oblasti dotýká literatura anglo-americká a jen v takových případech, kdy se nějakým způsobem proloupla s domácí (rozuměj anglo-americkou) divadelní praxí. Pro tento exkurs mi výborně posloužila kniha *Oh, What a Circus* Tima Rice (Hodder and Stoughton, 1999) zejména v oblasti prvních výletů anglického muzikálu do Paříže 70. let. Pro letmé zmínky o současném dění v souvislosti s pokusy uvádět francouzské muzikály v Londýně pak byla užitečná kniha *The Cambridge companion to the Musical*, edit. William A. Everett a Paul R. Liard (Cambridge University press, 2002)

V rekonstrukci a popisu jednotlivých inscenací mi posloužila vlastní široká kolekce originálních audio a video nahrávek, divadelních programů a letáků, případně rozhlasových rozhovorů, které pokrývají rozsáhlou oblast mého bádání. Tato sbírka je nesmírně cenným zdrojem a vychází z ní většina poznatků zde uváděných. Výběr podstatných pasáží z nich uvádím v příloze.

V době mé „nepřítomnosti na místě činu“ mi byl cenným pomocníkem webový magazín *Regard en Coulisse.com*, který udržuje poměrně kvalitní archiv o inscenacích uváděných především v Paříži. Některé z těchto článků používám pro uvedení dějových osnov doplňujících inscenace, jež jsem neměl možnost vidět na vlastní oči. Podrobným zdrojem informací mi byly oficiální internetové stránky produkcí a interpretů - *RfiMusique.com*, *Fabienne Guyon*, *SACEM.fr* *ASCAP.com*, *International Broadway Database (ibdb.com)*, *Databázi Lortel (off-Broadway)*, *MusicalStage.co.uk.*, novinové články otištěné v britském deníku *Telegraph* a americkém divadelním věstníku *Playbill*.

Snažil jsem se především najít nový, dostatečně bohatý, a při tom ne příliš využívaný inspirační zdroj, který „provětrá stojaté vody“ domácích komerčních i subvencovaných divadel.

## **1. Rané období francouzského hudebního divadla**

Tento přehled raných proudů hudebního divadla je pro vykreslení vývoje hudebně-dramatického divadla ve 20. století jen částečným střípkem poznání. Je zde uveden především pro doplnění souvislého pohledu na tradici a kořeny, které právě proto, že jsou tak bohaté, nutně komplikují definice, které bychom měli pojmenovat v dalších kapitolách.

### **1.1. tragédie en musique, opéra-ballet, comédie lyrique**

V počátcích francouzské hudebně-dramatické tvorby lze vysledovat několik odlišných útvarů, které se podílely společně na dalších etapách hudebního divadla a rozvoj tradic ve francouzské kultuře.

Na konci 17. století to byla dvorní tragédie en musique, která se inspirovala antickou mytologií s dějem, který oslavoval krále a byl reprezentativní událostí dvorské kultury. Společně s tragédie en musique se rozvíjely i jiné typicky francouzské hudebně dramatické žánry. Roku 1697 uvedli libretista A. H. de La Motte a skladatel André Campra L'Europe galante, dílo, kterým založili tradici žánru opéra-ballet. Na rozdíl od hudební tragédie zde nestálo v popředí drama, nýbrž hudba, tanec a scénická výprava.

Opéra-ballet byla sledem dějově i žánrově na sobě nezávislých krátkých kusů - takzvaných entrées (výstupů), které však už zpodobňovaly reálné postavy. Paralelně s oběma posledně jmenovanými druhy se rozvíjela comédie lyrique (lyrická komedie), která navíc s nimi byla žánrově příbuzná. Na rozdíl od nich však ctěla jednotný děj a obsahovala kromě

reálných postav také prvky parodie svých společných příbuzných.<sup>5</sup>

### 1.2. Opéra-comique

Počátky zábavního divadla sahají až do 18. století, kdy opéra-comique využila tísně pařížské Opery a prosadila se na její prkna hudbou a tancem - zábavou lidového publika. Rozpory mezi vysokým uměním a zábavou vystrnadily oblíbený žánr několikrát z centra společnosti. Opéra comique v sobě absorbovala vlivy opery, pantomimy, či comedii dell'arte. Když byli autoři komedií výnosem z roku 1762 donuceni psát pro monopolní Comédie Italienne, neváhala opéra-comique použít triky, aby zákaz obešla. Vznikl vaudeville s lidovými melodiemi.<sup>6</sup>

Na počátku 19. století pak s rozvojem občanské společnosti došlo k rozmachu divadelní činnosti, navzdory dohledu byrokratické Republiky. Když byla v roce 1831 zrušena nejvýznamnější omezení ochraňující privilegované scény, nastal zlatý věk pařížského bulvárního divadla a otevřel se prostor pro mnoho dalších experimentů.<sup>7</sup>

### 1.3. Počátky hudebního průmyslu

#### *Ulice si s divákem zpívá na „lidovou“ notu*

Polovina 19. století je označována za počátek moderní písně.<sup>8</sup> Zdroje lidové písně si braly na mušku dobové nešvary. Byly nosičem zpráv ze života komunity a plnily úlohu dobového bulvárního média (z franc. boulevard = široká, živá ulice). Proto se politická moc odjakživa snažila tyto projevy

---

<sup>5</sup> Dle: Šnejdarová, Dina: Libreto v proměnách staletí: Francouzská rozmanitost druhů, Harmonie ročník, 2005, 3, s.12.

<sup>6</sup> Brockett, Oscar: dle Dějiny divadla, Divadelní ústav a Lidové noviny, Praha 1999, 348-353.

<sup>7</sup> Brockett, Oscar: o.c., s 421.

<sup>8</sup> Bonnieux B., Cordereix, P., Giuliani É.: Souvenirs, souvenirs - cent ans de chanson française, Gallimard 2004, s. 13.

„vymezovat“. Lidová píseň byla populární rovněž mezi kulturní elitou. Mezi příznivce patřili Honoré de Balzac, Frédérique Chopin, George Sandová a především Gérard de Nerval. Úřednická i sběratelská pozornost měla kromě jiného jeden vedlejší efekt – lidový autor se začínal objevovat ve své plné kráse a začal chápat smysl své tvorby zcela pragmaticky.<sup>9</sup>

#### ***Píseň jako zábava i výdělek***

V raném období veřejných produkcí 19. století vystupovali hudebníci v produkcích v rámci café concerts. Tyto produkce měly velmi jednoduchou formu veřejných hudebních produkcí v rámci běžného provozu podniku. Umělci vystupovali se svými písněmi za doprovodu jednoduchého hudebního doprovodu nástroje nebo velmi malého orchestru a během koncertu improvizovali krátké scénky s vlastními skladbami. Provozovatelé podniků si přisvojovali právo rozhodnout o mzdě účinkujících. Příjmy podnikatelů pocházely jen z útraty hostů, a tak nebyly ničím nuceni umělce vyplatit. V roce 1850 Ernest Bourget, Paul Henrion a Victor Parizot položili základ současné ochrany autorského vlastnictví založením SACEM (La Sociétés des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique).<sup>10</sup> Umělec od této chvíle mohl považovat svoji tvorbu za duševní majetek, se kterým mohl nakládat podle svého vlastního uvážení.<sup>11</sup>

#### **1.4. Vznik operety a přesahy opery**

Opěrnými body pro vznik operety byla obliba opéry-comique a vaudevillu. Zakladatel francouzské operety Jean-Jacques Offenbach (1819 – 1880) použil v dějově fantaskních operetách groteskní nadsázku a parodii společně s dobovou satirou. Do svého hudebního rukopisu zahrnul lidový tanec (galop) a především mistrně využil písňové formy kupletu. Offenbach byl zároveň velmi zdatný divadelní podnikatel, který v dobách slávy dosáhl uznání za hranicemi své země. Stal se jedním

---

<sup>9</sup> Erismann, Guy: Cesta francouzského šansonu, Editio Supraphon, Praha 1988, s. 90.

<sup>10</sup> <http://www.sacem.fr>

<sup>11</sup> Podpisy pod právní listinu SACEM, Archiv SACEM, bez sign. <http://www.sacem.fr>

z prvních „exportérů“ divadelního podnikání v Evropě. Nejvýznamnější operety **Orphée aux Enfers** (Orfeus v podsvětí, 1858) a **La Belle Hélène** (Krásná Helena, 1865) se staly základními pilíři operetní tradice 19. a 20. století ve Francii i kontinentální Evropě.<sup>12</sup>

Dvorními libretisty Offenbacha byla autorská dvojice Henri Meilhac a Ludovic Hal. Hudba z jeho operet byla poté často používána v revuálních a operetních pásmech ve 20. století. Často docházelo také k recyklaci jeho hudebních námětů.<sup>13</sup> Offenbach ovlivnil vývoj především vídeňské operety v jejím raném období.

Libretista Henri Meilhac je spoluautorem operety Mam'zelle Nitouche(1883), která má i u nás bohatou inscenační tradici. Její skladatel Florimond Hervé byl velmi plodným autorem. Mezi dobově nejpopulárnější patřila jeho opereta Don Quijote et Sancho Panza (1847). Je ironií, že Mam'zelle Nitouche, která zpočátku neměla zdaleka takový úspěch, přežila jako jedna z mála ne-offenbachovských operet období vzniku operetního divadla.

Dílem na pomezí mnoha žánrů byla opera Carmen (1875) skladatele George Bizeta. Své dílo sám autor označil za opéru-comique. Podle novely Prospera Meriméa napsali její divadelní adaptaci „offenbachovští“ libretisté Henri Meilhac a Ludovic Halévy. Bizetova Carmen, na premiéře zatracená, se stala jednou z nejhranějších oper světové operní dramaturgie. Zajímavější je však pro tuto práci z hlediska zpracování libreta, které zpěváků předepisovalo mluvené slovo. Půdorys námětu umožnil realistické (veristické) znázornění dobových prostředí fabriky či cikánského kočovného života. Trojice ústředních postav - Don José, Carmen a Michaela tvoří milostný trojúhelník dovedený do tragického konce! To vše bez

---

<sup>12</sup> Černušák, Gracian: Dějiny evropské hudby, Panton 1964, Praha, str. 262.

<sup>13</sup> Srovnej: Because we Can-can - Fatboy Slim in: Luhrmann, Baz: film Moulin Rouge, 20th Century Fox, 2001.

dobového operního schematismu, který představovala ještě stále oblíbená velká mayerbeerovská opera.

Carmen byla mnohokrát zpracována ve filmu i na divadle. S muzikálem ji pojí právě realistické uchopení příběhu a jeho reálií. Není divu, že operu s muzikálem později pevně svázal Oscar Hammerstein (1895 - 1960), významná osobnost amerického muzikálu „zlaté éry“ 20. století. V roce 1943 uvedl na Broadwayi muzikál Carmen Jones, který byl adaptován do černošského prostředí současné Ameriky a používal hudbu George Bizeta. Po divadelním úspěchu byl rovněž zfilmován.<sup>14</sup>

Opereta i opéra-comique v různých podobách vládly francouzskému bulvárnímu divadlu ještě další století a nelze je proto v dalším vývoji pominout.

### 1.5. Kabaret

Kabaretní spolky nevedly k jejich tvorbě jen hmotné důvody, byť řada autorů se dříve či později živila účinkováním v „le caf´conc´“. Vznik a existence kabaretu je spjata se společenskou atmosférou. Aktéři neměli interpretační ambice jevištních umělců (herců, zpěváků a tanečníků), ale tvůrců, kteří literární kvalitou svých textů dali základ poetice harmonizující hudební a textovou složku šansonu.

Club des Hydropathes (1878), první z kabaretních společností, sdružoval umělecké osobnosti kolem Emila Goudeaua.

*„...Budoucí Hydropat musí osvědčit nějaký talent: básnický, hudební, literární, recitátorský...“<sup>15</sup>*

Veřejný ohlas a úspěch jejich tvorby ovlivnil vznik řady desítky kabaretů. Nejslavnější z nich Chat Noir (1881) na Montmartre, do kterého přešli Hydropaté nebo Ježatci (Les Hirsutes), byl útočištěm podivínů i elit společnosti z umění i

---

<sup>14</sup> Bartosch, Günther: Das Heyne Musical Lexikon, Wilhelm Heyne Verlag 1997, München, s. 126.

<sup>15</sup> Erisman, Guy: Cesta francouzského šansonu, Editio Supraphon, Praha 1988, str. 98.

politiky. Význam Chat Noir i následovníků Lapin à Gill, či Le Quat´z-Arts, spočívá především v založení tradice autorské, literární výpovědi, která upřednostňovala autorskou svobodu, před zábavně-komerčním aspektem tvorby. Kabaret se vyvíjí dále směrem k divadlu malé formy, které opouští princip masové „konzumace“ uměleckých požitků.<sup>16</sup>

## 2. Zlatý věk music-hallu

Je těžké od sebe rázně oddělit protikladné světy, jakými byly zmíněné produkce café concerts s rodícími se prvními hvězdami a kabaretiéry, kteří neměli prvotní snahu po komerčním úspěchu. Oba směry se však podílely na utváření tradice „chansonu“.

*„...Jakkoli šanson chceme vnímat, jako něco intelektuálního a hodnotného, co nám přináší hluboká poselství - není to nic jiného než píseň...“<sup>17</sup>*

### 2.1 Rozkvět zábavních center - revue à grand spectacle, music-hall

Mezi nejznámější místa v Paříži, kde se pořádaly divácky atraktivní pořady s písněmi, patřil podnik Folies Bergère.<sup>18</sup>

\* Původ fenoménu Folies se zrodil na konci 18. století. „Le maisons de plaisance“ - Dům zábavy symbolizoval společenské radovánky vyšších vrstev, kde se konaly „fêtes nocturnes“. Součástí byly koncerty, divadelní scény pro pobavení při večerní hostně a taneční výstupy. Etymologický výklad Folies nabízí dva možné směry 1) nákladný rozmar, vrtoch; 2) od latinského folia, feuille Neapolská nosítka konstruovaná k přepravě vyšších vrstev - v tomto významu zřejmě, jako žargon pro označení způsobu dopravy do mais. de plaisance.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Dle: Pokorný, Jiří a spol.: O kabaretu, Mladá fronta 1988, Praha, s. 11 - 85.

<sup>17</sup> Žák, Jiří; Olympia, Reflex 2001, s. 64.

<sup>18</sup> Příloha č.2: Manet, Édouard: Le Bar des Folies Bergère, olej, plátno 96x130 cm, Paris 1882, in Courtauld Institute of Art, reprodukce

<sup>19</sup> 130 ans d'histoire Foliés Bergère. Programme de Foliés Bergère, Paris 2000.



V roce 1881 se zde scházeli ti samí hosté, kteří navštěvovali Chat Noir. Do Folies Bergère však chodila rovněž společenská smetánka, pro kterou byly Folies tradičním místem zábavy. Původně operní dům nabízel širokou směs opery-comique, operety, populárních písní a artistických čísel. Význam této scény narostl s novinkami uváděnými na scénu od 90. let 19. století, když se podnik dostal do majetku rodiny Allemandových, kteří vlastnili rovněž prosperující továrny na limonády.

Tehdy poprvé nabídl publiku organizátor těchto přehlídek Édouard Marchand revue à grand spectacle (1886).<sup>20</sup> Mezi atrakce patřila vystoupení artistů (les frères Isola), plejáda bizarních figurek - od tetovaného námořníka, hadí ženu, tanečnický kmene Zulu, až po boxujícího klokana. V přehlídce účinkovaly největší hvězdy tehdejších café concerts, které byly doprovázeny sborem tanečnic « girls » v dráždivých, mnohé odhalujících kostýmech.<sup>21</sup>

\* „...Revuální show dnes vnímáme jako typický útvar z hudebních filmů raného období americké kinematografie, ale jejich předobraz nacházíme právě v Paříži ve varietní revue druhé poloviny 19. století. V New Yorku se roku 1866 hrála výpravná hra s názvem Black Crook, která je dnes považována za předchůdce muzikálu. Show byla náhodným spojením ne příliš povedené burlesky a revuálního baletu. Soubor francouzských tanečnic měl účinkovat v divadle, které právě vyhořelo. Producent, který předem zaplatil značný obnos za import krásy přes moře, musel narychlo zajistit návratnost křehké investice. Neúspěšná slátanina dostala oživující injekci v podobě ženské krásy a obecenstvo se jen hrnulo...“<sup>22</sup>

Náklady na tyto přehlídky krásy a lesku byly v tehdejších poměrech neslýchané. I dnes by lehce dosáhly úrovně investic současných produkcí v Las Vegas či v jiných podobných světových centrech. Astronomické investice do dekorací i stavby sálů však současně fungovaly jako nejlepší reklama na

<sup>20</sup> 130 ans d'histoire Foliés Bergère.o.c., Paris 2000.

<sup>21</sup> 130 ans d'histoire Foliés Bergère.o.c., Paris 2000.

<sup>22</sup> Bowers, B.Dwight:American musical theater - The Smithsonian collection of recordings, Smithsonian Press 1989, Washington, D.C., s.1.

nové podniky. Úspěch lákal další podnikavé konkurenty a varieté začaly udávat směr velkoměstské zábavy. Joseph Oller se stal majitelem symbolu pařížských varieté - Moulin Rouge (1889). Extravagantní produkce v mnohém trumfovaly Foliés Bergére a Oller si proto mohl brzy dovolit založit další podobný podnik - budoucí centrum francouzské populární hudby music-hall Olympia (1893). Termín music-hall se zde objevuje ve spojení hvězd „le caf conc“ a artistů, kteří hudební vystoupení obohacovali o vizuální ilustraci výstupů. U názvu, odkazujícího na svůj ostrovní původ, však není jednoduché určit, nakolik se jedná pouze o převzatý termín. I když hvězdy anglického music hallu působily v pařížských varieté od počátku, výraz music-hall je v tomto případě lépe charakterizovat jako revue à grand spectacle s mezinárodním obsazením.

V tomto období je předním autorem operet a revuí André Messager (1853 - 1929), který zároveň působí jako dirigent a ředitel mnoha hudebních center Paříže. Jeho díla zčásti opouštějí tradici Offenbacha a jeho písňové formy kupletu. Tématicky postrádají fantaskní a satirické momenty. Jeho operety jsou zajímavé zejména po stránce orchestrace. Ačkoli je partitura podřízena jednoduché a efektní estetice revuí, obsahuje vlivy soudobé programní hudby.<sup>23</sup> Jako šéfdirigent L'Opéra de Paris, symfonických orchestrů Grand Opera Syndicate London a Conservatoire de Paris uváděl díla svých vrstevníků, jakými byli Fauré a Debussy. Za nejznámější operetu z jeho tvorby je považována L'Amour masqué (1923) jejímž spoluautorem byl komik Sascha Guitry (1885 - 1957).

\* Music-hall bychom mohli s nadsázkou definovat jako zábavní divadlo určené „ke spotřebě“, po které druhý den zůstane jen opar skvostného šampaňského.

---

<sup>23</sup> Benoît Duteurtre; Opéra bouffe et opérette, in: 150 ans de musique française, Arles, Actes Sud, 1991

## 2.2. Přelom epochy a nástup hvězd fonografického věku

Počátek 20. století byl ve znamení rozmachu technických vymožeností, které ovlivnily vizuální podobu revue a music-hallu. Sály byly již tehdy vybaveny elektrickým osvětlením, složitou jevištní technikou, umožňující rychlé přeměny scény, pamatovaly i na zvýšený komfort zabudovanou klimatizací.<sup>24</sup>

Největší zásah do rostoucího zábavního průmyslu znamenala záznamová technika - obrazová (film) a zvuková (fonograf, gramodeska). Ještě spolu neuměly navzájem komunikovat, ale reakce publika na nové technologie byla příznivá a rychle se šířily možnosti, jak vidět filmovou projekci, či slyšet nejnovější „la tube“ - hit, který se hrál v salonech a kavárnách z prvních reprodukcí přístrojů.

Nové společnosti počínajícího audio-vizuálního průmyslu, jako byly Pathé a Gaumont, proto hledaly pro svojí rychle rostoucí vydavatelskou činnost nové skladatele a především hvězdy.

## 2.3. Les anées frou-frou

Píseň Henry Chateaua Frou-frou (1900) pojmenovala celou éru v předvečer 1. světové války. Frou-frou (šustot) byla výrazem radosti z nového tisíciletí, technické revoluce, která naplno propukla světovou výstavou v Paříži (1900).<sup>25</sup> Předchozí hvězdy oblíbených café concerts odcházely do minulosti a na titulních stránkách nově vznikajících hudebních magazínů se začaly objevovat ilustrace s tvářemi hvězd nadcházející éry fonografického průmyslu. (zvuková příloha č. 1.)

Nejvýraznější z nich se stala **Jeanne Bourgeois** (1873 - 1956) známá pod jménem **Mistinguett** - též jen Miss. Narozdíl od předchozích „les étoiles des caf´conc´s“ měla její vystoupení nádech jedinečnosti, byla hvězdou nově se rodícího

<sup>24</sup> Bonnieux B., Cordereix, P., Giuliani É.: Souvenirs, souvenirs - Cent ans de chanson française, Gallimard 2004, s. 20.

<sup>25</sup> Saka, Pierre et Plougastel, Yann: La Chanson française et francophone, Larousse 1999, Paris, s. 21.

univerzálního stylu. Nespoléhala se na doprovod sólového hráče, případně malého ansámblu. Součástí jejích revue byl početný orchestr. Na rozdíl od předešlých interpretů vnášela do svého přednesu výrazně expresivní gestiku a bohaté vizuální prvky v podobě nákladných revuálních kostýmů. Podle dobových svědků:

*„...nebyla ani příliš krásná, neměla ani příliš velký hlas, ani nebyla skvělou tanečnicí - ale to všechno se změnilo s jejím příchodem na scénu.<sup>26</sup>*

Kariéru zahájila v roce 1895 a prvního úspěchu dosáhla již o dva roky později v programu noblesní restaurace L'Eldorado, která se stala její domovskou scénou na dalších 10 let. V roce 1908 se poprvé představila ve své typické figurce předměstské uličnice «petite môme des faubourghs» a odhalila překvapenému publiku nohy, které vzápětí oslavoval pařížský tisk na titulních stránkách.<sup>27</sup> Mezi její další slavná čísla patřil houpavý námořnický tanec „la Valse chalupée“, poprvé představený v Moulin Rouge (1909). V roce 1911 se stává hlavní atrakcí Foliés Bergère, kde ve válečných letech 1914 - 1918 vystupuje jako hlavní hvězda v revue à grand spectacle, jež se obklopuje mladými «boys» namísto tradičních tanečnic. Paříž hledala s Mistinguett v music-hallu útěk před probíhající 1. světovou válkou, aniž by ztratila svojí lehkovážnost.<sup>28</sup>

Poprvé se objevil po jejím boku mladý Maurice Chevalier, kterému Mistinguett pomohla v počátcích kariéry.

Okamžitě poté co se proslavila, začala rovněž filmovou kariéru - mezi její filmy patří první němé zpracování románu Victora Huga Les Misérables. V přehledu jejích filmů však nenajdeme žádný mimořádný počin, který by poznamenal její další kariéru. Se zájmem se přihlásily nahrávací společnost.

---

<sup>26</sup> Derval, Paul: Souvenirs de leur directeur in: Programm Foliés Bergère, P. 1994, archiv autora

<sup>27</sup> Saka, Pierre et Plougastel, Yann: La Chanson française et francophone, Larousse 1999, Paris, s. 331.

<sup>28</sup> Thanh Than Trong: Les grandes dames du music-hall, [www.regardencoulisse.com](http://www.regardencoulisse.com), (1.3.2006)

Na rozdíl od mnoha jiných interpretů, však není bytostně spojena s jednou nahrávkou. Také proto, že těžiště její umělecké činnosti bylo neustále spjata s vystoupeními v music-hallech. Úspěchy slavila rovněž v revue-operetách, což byly většinou známé operetní tituly upravené pro velký ansámbl účinkujících. V tomto výčtu nesmí chybět především *La Vie parisienne* - Jacques Offenbach (1911).<sup>29</sup> Mezi nejznámější písně Mistinguett patří *Mon homme* (1920).*(zvuková příloha č. 2.)*

Tato píseň byla reakcí na její komplikované milostné vztahy, které byly v rozporu s její úspěšnou kariérou. Obdržela pozvání na turné po USA, show nazvaná „Mistinguett - Innocent Eyes“ měla premiéru v divadle Winter Garden v New Yorku (1924), ale nebyla úspěšná.<sup>30</sup>

Kariéra Mistinguett navzdory tomuto neúspěchu i poklesu popularity v dalších letech trvala velmi dlouho. Se svojí poslední revue hostovala v New Yorku ještě v roce 1951. Stále vystupovala v přepychových kostýmech a odhalovala své slavné nohy, ale nikdy nedokázala překročit úspěch z počátku století. Také proto, že její místo brzy nahradil chráněncem Chevalier.

#### 2.4 Foliés vs. Folies

Anglická verze *Mon homme* - **My man** se stala součástí repertoáru jiné velké hvězdy Folies **Fanny Brice** (1921). Později se objevila v životopisném muzikálu o Briceové *Funny Girl* (1964), v hlavní roli s Barbrou Streisand a opět v divadle Winter Garden!

U zrodu Folies na americkém kontinentě stál legendární producent Florence Ziegfeld. Nákladné revue s banálním dějem, lehce zapamatovatelnou hudbou a velkolepou výpravou jej inspirovaly při pobytu v Paříži v roce 1906. O rok později, na popud své ženy, představil vlastní verzi Ziegfeld Folies na Broadwayi.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Saka, Pierre et Plougastel, Yann: *La Chanson française et francophone*, Larousse 1999, Paris, s. 332.

<sup>30</sup> Bordman, Gerald: *American Musical Theatre*, Oxford University Press, 1992, s. 13.

<sup>31</sup> Bordman, Gerald: *American Musical Theatre*, Oxford University Press, 1992, s. 10.

\* „...Dějiny muzikálu jsou dějinami postupné integrace jeho prvků...“<sup>32</sup>

### 3. Nové poznání hudebních stylů 20.století

#### 3.1. Šarmantní operety a její autoři

Mezi dvorní skladatele Mistinguett patřil pianista **Maurice Yvain** (1891 - 1965), který patřil do okruhu kabaretiérů Quat-z-Arts. Po 1. světové válce se soustředil na obnovení operetní tvorby. Byl autorem písně Mon homme i mnoha dalších písní z repertoár slavné zpěvačky. Mezi úspěšné operety patřily **Ta bouche** (1922), **Là-haut** (1923), La dame en décolleté (1923), Bouche à bouche (1924).

**Henri Christiné** (1867 - 1941) byl autorem, který se vrátil k původním Offenbachovské formě kupletu, ale s citem pro moderní jazzové tempo a textové frázování. Hlavní úspěchy slavil s operetami **Phi-phi** (libreto Albert Willemetz a Fabien Sollar, 1918) a **Dédé** (libreto Albert Willemetz, 1921), které měly svojí premiéru v pařížském Théâtre des Bouffes-Parisiens. Na pařížský úspěch navázalo jejich rovněž nadšeně přijaté uvedení v Londýně (1922).<sup>33</sup> U dílka J'adore ça (1925) se poprvé objevuje označení comédie musical. Tato komedie se od předchozích ovšem v zásadě nelišila. S výjimkou dvouaktové Phi-phi byly všechny operety důsledně tříaktové, někdy označované též jako comédie, comédie légère, nebo též comédie-opérette.

Oba autoři, Yvain a Christine, jsou spoluautory operety Encore cinquante centimes (libreto André Barde, 1931). Dnes jsou považováni za průkopníky *jazzové operety*, u níž se někdy používá označení l'opérette charmante - podle ústřední písně z operety Dédé „C'est une gamine charmante“. Styl těchto

---

<sup>32</sup> Prostějovský, Michael: Muzikál Expres 1. část, rukopisná verze, archiv autora, s.7.

<sup>33</sup> Documentation lyrique de l'ANAO: La revue Opérette: n° 49, 110 et 114.

operet byl ovlivněn tvorbou amerických skladatelů Tin Pan Alley. Nově používala jazzovou orchestraci a rytmy (foxtrot, charleston, quick-step), dramatická stavba zrušila zavedené typy operetních rolí a omezila počet hlavních postav.<sup>34</sup> Přicházela ideální šance pro interprety, kteří vzešli z varietního prostředí a ovládali zpěv i tanec.

Společenský život v období 20. let také ovlivnila vojenská přítomnost USA v Evropě po skončení 1. světové války. Došlo k rozkvětu obchodních i společenských aktivit mezi Francií a USA, které následně ovlivnily import americké kultury.

Momentem, který spojil historii několika evropských divadel s britskými ostrovy i americkým kontinentem, bylo uvedení **No, No Nanette** v Théâtre Mogador (1926). Tato hudební komedie splňuje atributy prvního celosvětového hitu. Jeho premiéra se konala v Detroitu v roce 1924, na jaře roku 1925 jej uvedli v Londýně, na podzim téhož roku na Broadwayi, vzápětí v Berlíně a necelých 6 měsíců poté konečně v Paříži.<sup>35</sup> Dobovým šlágreem, který obletěl svět, se stala píseň **Thé pour deux** (Tea for two).

Svoji roli v uvádění „jazzových operet“, termín musical comedy byl v kontinentální Evropě zatím téměř neznámý<sup>36</sup>, sehráli intendantí - bratři Isolové, známí z prvních revuí Foliés Bergere. O rok později, opět v Théâtre Mogador, uvedli s obrovským úspěchem Frimlovu Rose-marie (přes 1250 repríz).

### 3.2. La revue négre

Jazzové orchestry, které přišly do Francie společně s americkými vojáky, se staly záhy velmi populární součástí nové kultury. **La revue négre** (1925) měla svoji premiéru v Théâtre des Champs-Élysées a okamžitě byla označena za „scandale à l'époque“. Skandál však byl v tomto případě synonymem nejlepší reklamy. Slavný „banánový tanec“ představoval, jak název ostatně napovídá, tanečnice oblečené

---

<sup>34</sup> Saka, Pierre et Plougastel, Yann: La Chanson française et francophone, Larousse 1999, Paris, s. 444.

<sup>35</sup> Documentation lyrique de l'ANAO: La revue Opérette: n° 49, 86 et 121, 18.2.2004

<sup>36</sup> Bez, Degenhardt, Hofmann: Muzikál, Opus 1987, Bratislava, s. 14.

v krátkých sukních z banánových slupek.<sup>37</sup> Josephine Baker (1906 - 1975) byla největší hvězdou „la revue nègre“. Její výstupy byly především vizuální pastvou pro oči. Přítomné diváky uchvátila svůdným tancem více než dokonalostí písňové interpretace. Slabý hlas jí umožnil projevit se výrazněji až v nahrávkách a poté rovněž ve filmu. Spolupracovala s **Vincentem Scottem** (1876 - 1952), který byl autorem více než 4000 písňových titulů, z nichž nejznámější byly **La petite tonkinoise** a *Sous les ponts de Paris* a *Mayol*. (zvuková příloha č. 3.)

Scotto je považován za zakladatele tzv. „marseillské operety“ s výraznou melodikou, ovlivněnou folklorními a etnickými prvky kolonií. Je, společně se spoluautory Marcellem Pagnolem (1895 - 1974) a Alibertem (1889 - 1951), autorem více než 60 operet. Jméno Vincenta Scotta nese prestižní výroční cena SACEM. Tvorba „marseillské trojky“ byla žádána všemi tehdejšími hvězdami music-hallu a později ve 30. letech se jejich operety staly předlohami pro první zvukové filmy (*Un de la Canebière*, *Ma belle Marseille*, *Les gangsteurs du château d'If*).<sup>38</sup>

Hudební filmy z 30. let názvuky jazzového orchestru prosazovaly s ještě větší intenzitou než revue i do oblasti písňů. Mezi první, americkým jazzem inspirované francouzské šansoniéry, patřil **Charles Trenet** (1913 - 2001). Mezi jeho vzory patřily George Gershwin, Irving Berlin i Jerome Kern, za pobytu v Berlíně se setkal s Fritzem Langem a Kurtem Weillem.<sup>39</sup> Jiří Žák ve svém článku jeho písňovou tvorbu „zpívajícího blázna“ výstižně charakterizuje: „...Směsice vytvořená z amerického jazzu a francouzského espritu. Omeleta, jejímiž zdánlivě nespojitelnými přísadami byly swingující klarinet Bennyho Goodmana a poezie Jeana Cocteaua...Odhadl to správně. Spojení klasického francouzského šansonu s moderní hudbou

---

<sup>37</sup> The Smithsonian Institute Exhibition catalogue: The jazz age in Paris 1914 - 1940, in: Mike Nichols Library, Kansas City, Missouri, december 2000.

<sup>38</sup> Saka, Pierre et Plougastel, Yann: *La Chanson française et francophone*, Larousse 1999, Paris, s. 397.

<sup>39</sup> Saka, Pierre et Plougastel, Yann: *La Chanson française et francophone*, Larousse 1999, Paris, s. 415.



skutečně mládež oslovilo. Zrodil se styl nazývaný **fleur bleu**. Jazz adaptovaný na francouzské prostředí nakonec poznamenal celá třicátá a vlastně i čtyřicátá léta..."<sup>40</sup> Největší úspěch zaznamenala píseň *La mer*, která se s anglickým textem *Beyond the sea* stala součástí repertoáru členů neformální čtyřky *Rat Pack* a zlidověla v mnoha dalších, bezejmenných podáních. (zvuková ukázka č. 4.)

Jako skladatel byl Trenet velmi populární i u svých kolegů a jeho služeb využívaly hvězdy velikosti Mistinguett, Piaf nebo Chevaliera, pro kterého složil píseň *Y' a d'la jolie*.

### 3.3. Francouzský švihák, který dobyl Hollywood

Mondénní Paříž počátku století hýčkala své oblíbené zpěvačky – záhadnou divu Mistinguett a jazzovou krásku Josephinne Baker, jednu z prvních skutečných černošských hvězd populární hudby. Po jejich boku se, zprvu nenápadně v roli pařížského kvítka (*Gavroche*), začal objevovat mladík, jímž nebyl nikdo menší než francouzský šansoniér a později slavný hollywoodský herec **Maurice Chevalier** (1888 – 1972). Jeho typický slaměný klobouk a v ruce švihácká hůlka spolu s širokým úsměvem jsou dodnes více než synonymem slavné éry světového music-hallu. Jeho kariéra je pozoruhodná jak délkou, tak zejména rozsáhlou kolekcí jeho jevištních i filmových úspěchů. Za mnohé může náhoda, neboť jeho šťastná chvíle přišla v době nástupu zvukového filmu.

Začínal jako velmi mladý chlapec ve varieté, kde imitoval tehdejší hvězdy *café concerts*. Zpočátku nesmělá kariéra se na chvíli zastavila v Marseille, odkud se však do Paříže vrátil jako hvězda *Folies Bergères* (1909). Tam se dostal pod ochranu Mistinguett, se kterou se na čas spojil i jeho soukromý život. Pověst svůdce ho pak následovala celou jeho kariéru stejně jako zástupy nadšených obdivovatelek. V 1. světové válce narukoval do armády, ale záhy byl raněn a strávil 2 roky v německém zajateckém táboře. Tam se začíná učit anglicky a

<sup>40</sup> Žák, Jiří: *Causa - Charles Trenet*, Reflex XII, 2001, 31, 64-67.

získává tak před ostatními zpěváky francouzského music-hallu výhody pro události příštích let. Po návratu ze zajetí se rychle vrací na pařížskou scénu. Účinkoval v Casino de Paris a začíná se prosazovat mezi přední hvězdy Paříže. Další úspěch se dostavil v hlavních rolích operet Phi-phi a Dédé, o kterých už byla řeč. Jejich mezinárodní úspěch také započal první cestu za slávou mimo Francii. Po několika neúspěších debutoval v americkém filmu *Innocents in Paris*(1929).<sup>41</sup> O rok později už patřil mezi hvězdy filmu *Paramount on Parade*(1930).

\* S filmem *Paramount on Parade* je spojena také účast českých herců. Hlavní aktéři Osvobozeného divadla, Voskovec a Werich, vytvořili pro evropskou verzi filmu komické propojovací skeče. Dobová strategie filmových společností hledala své diváky na lokálních trzích prostřednictvím domácích herců. Tyto hudební filmy s plejádou mnoha slavných herců stovek až tisíců komparsistů se však točily často odděleně, a tak je pravděpodobné, že se V&W s Chevalierem při natáčení ani nesetkali. Alespoň se o tom nikde nezmiňují.<sup>42</sup>

V zámoří jméno Chevalier téměř ihned znamenalo lákavou obchodní značku. Výhodou Chevalierova nástupu byla dokonalá žánrová průprava. Na začátku 30. let, kdy zvukový film začínal, měl za sebou téměř třicetiletou kariéru v music-hallech a při tom byl v plné síle. Navíc většina raných zvukových filmů byla ve stylu velkolepých hudebních revue, nebo alespoň adaptací úspěšných operet. Jeho kvalitám tak mohla konkurovat opravdu málokterá z nových hvězd amerického filmu. Společně s Jeanette MacDonaldovou vytvořili typický milostný pár hollywoodského filmu 30. let. MacDonaldová poté účinkovala ve filmových verzích operet Rudolfa Frimla - *The Vagabond King* a *Rose-Marie*.<sup>43</sup> První období hollywoodské kariéry spojil Chevalier s německým režisérem Ernstem Lubitschem, který jej obsadil do mnoha svých úspěšných filmů. Jejich

---

<sup>41</sup> Kobal, John: *Gotta sing, gotta dance - a pictorial history of film musicals*, Hamlyn 1970, London, s. 44 - 65.

<sup>42</sup> Schonberg, Michal, *Osvobozené divadlo*, Odeon 1992, Praha, s.122-123.

<sup>43</sup> MacDonald, Jeanette filmografie in: <http://www.imdb.com>

tvůrčí spolupráce vrcholí filmovou adaptací klasické vídeňské operety *The Merry Widow* (Veselá vdova) Franze Lehára (1934).

Triumf, jakého Chevalier dosáhl, mu umožnil zařadit se mezi světovou „*crème de la crème*“, účinkovat v celé řadě filmových muzikálů a setkat se s velikány „zlaté éry“ amerického muzikálu Colem Porterem, Georgem Gershwinem, Irvingem Berlinem, jejichž písně vzápětí převzal do svých nahrávek i představení. Slavil úspěchy na turné po USA i varietních sálech v Paříži souběžně s filmovou kariérou. Mezi jeho nejdůležitější revue 30. - 40. let patřily *Paris en Joie* (1937), *Amours de Paris* (1938), nebo později *Bonjour Paris* (1941). (zvuková příloha č. 5.)

Ke konci 30. let patřil mezi největší hvězdy studia MGM a jeho kariéru přerušila až 2. světová válka. Během ní působil v rozdělené Francii a jeho styky s nacisty a kolaborantskou vládou z Vichy mu po válce působily problémy. Po očištění z kolaborace, kdy se ho zastaly osobnosti jako Marlene Dietrich nebo Luis Aragon, odcestoval opět do USA, aby navázal na svou předválečnou slávu. Jako signatář politicky zabarvené výzvy proti jaderným zbraním se však nevyhnul antikomunistické honbě na čarodějnice senátora McCarthyho ze začátku 50. let.

Doslova na poslední chvíli zachránila jeho upadající kariéru spolupráce s režisérem Vincentem Minellim, který využil jeho charismatu a neodolatelného francouzského akcentu. Výsledkem byl filmový muzikál **Gigi** (1958) autorské dvojice Frederick Loewe a Alan Jay Lerner. Původní francouzský román spisovatelky Sidonie Colette vypráví o mladičké hrdince ze začátku století, jejíž krása okouzila dva protivníky - věčného svůdce Honoré Lachaille a jeho nezkušeného synovce Gastona. Vynikající režie, hudba, scénář i střih a kamera přinesly filmu devět Oskarů, včetně mimořádného ocenění za celoživotní dílo, kterého se dostalo právě Maurice Chevalierovi. Role světáckého strýčka Honorého byla kvintesencí jeho životní a umělecké dráhy. Ještě v osmdesáti letech uspořádal celosvětové turné, na němž se loučil s

aktivní uměleckou činností. Naposledy se divákům připomenul v ústřední písni kresleného filmu Aristocats (Aristokočky) Walta Disneye z roku 1970.

V osobě Maurice Chevaliéra se odráží historie music-hallu v absolutním rozsahu jeho definice. Chévalierova kariéra je rozprostřena přes celé století, v kontaktu s největšími milníky: vznikem revue á grand spectacle, počátkem fonografického průmyslu, rozmachem hudebních revue hollywoodského filmu 30. let i amerického muzikálu zlaté éry. Je považován za jednoho z inovátorů, ne-li přímo stvořitelů tzv. „one-man show“ - představení, resp. hudebních koncertů hvězd, které se vydávaly na světová turné v návaznosti na vydávání desek a premiéry jejich pódiových prezentací. V mnoha ohledech položil základy mediálního obrazu pop-hvězdy 20. století s bulvárními aférami, apolitickým vystupováním, ale vy i zne-užíváním dobového establishmentu. Velká část hudebního divadla ve Francii první poloviny 20. století je, v nadsázce řečeno, jeho vlastní „soukromou“ historickou epochou.

#### **3.4. Vývoj po 2. světové válce - L'opérette à grand spectacle**

Po druhé světové válce se Evropa rozdělila politicky i kulturně. Zatímco východní Evropa v rytmu častušky hrála údernická politická školení, západní Evropa zvědavě nahlížela za oceán. Nebylo divu, vždyť Američané dosáhli ekonomického úspěchu, o kterém se Britům, Francouzům a mnoha dalším zatím mohlo jen zdát. Nová poválečná vojenská i hospodářská přítomnost v těchto zemích byla ve znamení importu všech úspěšných produktů amerického snu. Průměrný divák se snažil přijímat výrobky zábavního průmyslu stejně jednoduše, jako se naučil pít svoji denní dávku Coca-coly, nebo sledovat televizi. Představy o zlatém snu se střetávaly s odlišným způsobem života i vnímáním kultury, ale evropská společnost byla svým umístěním do prostoru i času připravená na nástup pop-kultury.

Mezidobím v tomto vývoji prošla doznívající sláva bulvární operety, která se čím dál více ohlížela po své konkurenci - americkém muzikálu. Umělecké kvality, ve srovnání s muzikály „zlaté éry“ 40. let, jsou mnohem skromnější. Především mezi nimi nenajdeme žádný pokus o závažnější zpracování dobových témat, jako to činil jeho americký protějšek book musical ve svých vrcholných dílech.

\* Book musical - v historii amerického muzikálu patří tato éra mezi nejslavnější a nejplodnější. Právě pro tento typ hudebně-dramatického žánru je termín muzikál nejautentičtější. Tak, jak jej velmi charakteristicky popisuje ve svých spisech Osolsobě: „...Muzikál je hudba, která se stala divadlem, muzikál je divadlo, které se změnilo v hudbu...“<sup>44</sup> Jeho těžiště, oproti do té doby populárním revue z předchozích kapitol, spočívalo v propracované dramatické struktuře, dějové zápletce a charakteru postav. Za první book musical je označován Show Boat (1927) amerických autorů Jeroma Kerna a Oscara Hammersteina. Do této éry patří tvorba skladatelů „zlaté éry“ - Cole Portera, Georga Gershwina a Richarda Rodgersa. Za vrcholná díla jsou pak považovány např. - Oklahoma!(1943), West Side Story (1957), Fiddler on the roof (1964). Z evropských ohlasů na book musical je nejdůležitější Oliver! (premiéra v Londýně na West Endu, 1960). Book musical znamenal pro hudební divadlo opravdový rozkvet všech složek syntetického žánru. Našel své uplatnění ve filmu a je jednou z nejvýraznějších - a zároveň nejproměnlivějších dramatických forem 20. století. Zároveň však připravil pozoruhodnou past pro následovníky v podobě „zakonzervování“ neboť současná tvorba je neustále zkoumána právě z pohledu poetiky book musicalu. V posunu hudebním i žánrovém 70. - 90. let 20. století je pak zejména Andrew Lloyd Webber, v konfrontaci se svým antipodem Stephenem Sondheimem, podezírán z žánrové desintegrace a derivace.

Poválečná l'opérette a grand spectacle se částečně pokusila o průnik muzikálového žánru do povědomí Francie. Její posun můžeme sledovat především v přejímání hudební, taneční, případně vizuální estetiky zahraničních vzorů. Její témata však zůstala v mezích předválečného vývoje jazzové operety. Struktura operet à grand spectacle měla základ opět v revue,

---

<sup>44</sup> Osolsobě, Ivo; in Heslo: Muzikál, Marsyas, Apollón...a Dionýsos I., Brno 1996, s. 42.

kde se děj podřizoval charismatu hlavní hvězdy - interpreta. Písně se čím dál více snažily o kompromis mezi zvukem jazzově laděného orchestru (jako v muzikálu) s melodickou ambicí písně v arietní formě.

Náměty nových operet čerpaly inspiraci z amerického prostředí, nebo dostatečně atraktivních „divokých“ exteriérů. Proto se také v této souvislosti někdy hovoří o tzv. „kovbojské operetě“.

Vrcholným, vlastně jediným významným autorem těchto operet, byl **Francisco Lopez** (1916-1995), který poválečné Paříži nabídl sérii úspěšných titulů. První z nich, **La belle de Cadix** (1945), byla romantizující adaptací komedie Manželství na zkoušku (Marriage á l'essai), Raymonda Vincyho. Jeho předválečná spolupráce s Alibertem ho řadí mezi libretisty marseillské operety (spolupracoval). Podle vzpomínek se o vytvoření nové cesty zasloužila náhoda, neboť původně se další libretista Marc Cab zabýval myšlenkou situovat Krásku do Maďarska.<sup>45</sup> Skladatel Lopéz ho přesvědčil, aby děj přesadil do Španělska, byl původem Bask a parafrázoval příběh cikánské lásky „á la Carmen“ (ovšem se šťastným koncem). K tomu nabídl do hlavní role slibného tenora Luise Mariana. Při svém prvním uvedení v Casino Montparnasse dosáhla opereta za dva roky uvádění pouze 50 repríz. Nebyla považována za špatnou, nicméně příběhu chyběla potřebná formule úspěchu nové doby - nový efektní způsob uvedení, jaké neumožňovalo repertoárové hraní. Divák se chtěl bavit jinak, ve větším a barevnějším stylu, které mu předchozí operety nenabízely.

O dva roky později uvedl Krásku z Cadizu režisér a producent **Maurice Lehmann** v Théâtre de l'Empire (1949). Ovšem už jako opérette à grand spectacle a kouzlo bylo objeveno ve formě přepjatého sentimentu, exotiky a velkých „tanečních“ scén. Tato inscenace znamenala usazení do klasického repertoáru operetních divadel a na jeviště se vrací

---

<sup>45</sup> Benoît, Duteurtre: L'opérette en France, Édition du Seuil, Paris 1997, s.164.

pravidelně, jak v Paříži (Gaîté-Lyrique, 1958; Mogador, 1977; Th. Renaissance 1979 a 1991Th.), tak v dalších frankofonních regionech (Belgie, Švýcarsko, Québec). Další známou a dodnes uváděnou operetou je **Le Chanteur de Mexico** (Mexický zpěvák), jež byla uvedena poprvé v Théâtre de Chatelet v roce 1951. Zápětka se záměnou „náhle nemocné a rychle nahrazené“ star byla opět příležitostí k milostným intrikám a komickým situacím, které spojovaly výpravné taneční scény (Aztécký tanec). Přes dvě sezóny uváděný Mexický zpěvák (prameny počet repríz neuvádí) položil základ dlouholeté spolupráce Lopéze s Théâtre de Chatelet (Pour Don Carlos, Andalousie, la Route fleurie a Violettes impériales, Le Prince de Madrid), která trvala až do 70. let, kdy už však byla velká opereta jen svým vlastním stínem. Lopéz v sobě spojil několik hudebních tradic - jednak navázal na epochu jazzové operety „charmante“ hudební inklinací k jazzové hudbě a rytům, spoluprací s marseillskou školou a přirozeným melodickým talentem navázal na Vincenta Scotta. Epochu opérette à grand spectacle zachytil detailně hudební film druhé poloviny 50. let a úspěch divadelních uvedení ještě znásobil - La belle de Cadix (1953) Le chanteur de México (1956).

Hlavní atrakcí Lopezových produkcí byli zpěváci s výjimečnými hlasovými dispozicemi, operně školenými hlasy a exotickým zevnějškem.

**Luis Mariano** (1914-1970) je s Lopezem a jeho úspěchy spojený navždy. Většinu písní z jeho operet uváděl v premiérách na gramofonové desky a byl hlavních hvězdou jeho operet na divadle i ve filmu. V něčem jeho kariéra připomíná Maria Lanzu, slavného amerického tenora italského původu. Také Mariano měl v hlase magnetismus operního hlasu, kterým oslňoval převážně ženské publikum, i když ve skutečnosti jeho repertoár nikdy operní nebyl. Mnohé operní zpěváky však, tak jako Lanza, fascinoval. Roberto Alagna nedávno vydal velmi úspěšné album písní, které těží z obnoveného zájmu o Lopézova

díla, které souvisí zcela nepochybně s rozkvětem comédie musical a hudebního divadla všeobecně. (zvuková příloha č. 6.)

**Georges Guétary** (vl.jménem Lambros Worlou, 1915-1997) byl synem hudebně založených řeckých emigrantů. Jeho umělecké začátky jsou spojeny s vystupováním v „boy“ ansámbly Mistinguett v Casino de Paris (1937). Za 2. světové války se potkává s Franciscem Lopezem, přijímá kvůli bezpečnosti celé rodiny „španělské“ jméno, které vzápětí proslaví canzonou „Robin des bois“. Kromě účinkování v Lopezových operetách je pozoruhodná jeho zahraniční kariéra. (zvuková příloha č. 7.)

Záhy po úspěchu Krásky z Cadizu debutoval v Londýně, v hudební komedii **Bless the Bride** (1947), která se úspěšně postavila importu amerických muzikálů na West End a navázala na fenomén hudebních komedií Gilberta a Sullivana. Její autoři Vivian Ellis (1904 - 1996) a Alan Patrick Herbert (1890 - 1971) napsali příběh z ve viktoriánské Anglie 70. let 19. století.

Mladička Lucy se náhle zamiluje do francouzského studenta Pierra. Ve svatební den s ním uteče od zabezpečeného, ale nudného snoubence do jeho vlasti. Ve Francii, kde mezitím vypukla prusko-francouzská válka, však Pierre musí narukovat do armády a Lucy se zklamaně vrací do staré „nudné“ Anglie. Pierre, který se mezitím ztratil v boji, ji však přes všechny překážky znovu najde.<sup>46</sup>

Show těžila z nákladné výpravy a kostýmů více, než z výše popsané triviální zápletky. Dobovou kritikou byla ve srovnání s muzikálovými novinkami považována za příliš tradiční (*old fashioned*) hudebně i námětem. Úspěch, kterého *Bless the Bride* dosáhla, lze vysvětlit především původností domácího námětu, jenž byl britskému divákovi bližší, než náměty amerického muzikálu.

---

<sup>46</sup> Everett, William: *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s.207.



Slávu získanou na londýnském West Endu zužitkoval George Guétary mnohonásobně. Kromě pařížského působení v operetách se objevil po boku Gene Kellyho ve filmu **American in Paris** (1951) a Kelly jej na oplátku vybídl k vystupování na Broadwayi. Byl prvním francouzským hercem, který účinkoval v hlavní roli broadwayského (divadelního) muzikálu zlaté éry - *Arms and the Girl* (1950) a *Portofino* (1958), neboť *Mistinguette* i *Chevalier* pořádali na Broadwayi pouze „gala představení“.

Mezi překvapení operetní tvorby patřilo dílko **Monsieur Carnaval** (1965). Autorem byl tehdy už světově proslulý šansoniér Charles Aznavour společně s Fredéricem Dardem. Z této operety pochází asi nejslavnější Aznavourova píseň **La bohème**, o které málokdo za hranicemi Francie ví, že pochází právě z operety. (zvuková příloha č. 8.)

Pan Karneval, jako narážka na tradiční figuru masopustu, je převleková komedie, která rovněž používá atraktivní exotické kulisy (tentokrát Brazílie). I ona je spjata s érou Théâtre du Châtelet, kde se hrála přes dvě sezóny s Guétarym v hlavní roli. Příběh Manuela - gentlemanského zlodějíčka, který dokáže díky svému kabátu včas zmizet před policií je sentimentální historkou o nevinném a napraveném nezbedovi. Když jednou omylem podvede nepravou osobu a dostane k tomu do nesnází svého nejlepšího přítele, pochopí při řadě situačních zvratů, kterého zavedou až do Londýna, že peníze se mají vydělávat poctivě. Ještě štěstí, že podvedená bohatá osoba se do pana Karnevala tak „nešťasně“ zamiluje. Náhrdelník za milióny franků je skvělá oplátka, za vypůjčený „kouzelný“ plášť a zamilovaný párek se může vydat na veselou cestu. Kam? Přece do Brazílie - ráje karnevalu!

Na repertoáru provinčních divadel ve Francii je dodnes jednou z nejhranějších operet vůbec, také v amatérském a spolkové divadle.

Théâtre du Châtelet za svojí úspěšnou éru vděčilo řediteli a režisérovi Maurice Lehmannovi, který záhy našel prostor pro

nové, efektně napsané operety, která muzikály v širším slova smyslu nahradily.

Mezi další autory patřil tým skladatele **Bruno Coquatrixe** a libretisty **Jean-Jacques Vitala**. Často na jejich operetách spolupracoval komik André Raimbourg, známý jako **Bourvil** (1917–1968). Coquatrixe však záhy, spíše než autorsky, vynikl jako impresárió music-hallu Olympia, kde začal objevovat nové hvězdy - především autorského šansonu.

### 3.5. Francouzský muzikál poprvé?

Operety měly stereotypní děj, diváka sice neustále bavily přepychová prostředí a melodické písně s nejsladší příchutí, ale vedle těchto pozlátek existovala píseň/šanson, který hledal svojí vlastní prostou podobu. Hospodářská stabilizace padesátých let přinesla nové životní skutečnosti každodenního života, který v těch méně majetných vrstvách měl docela tvrdý krajíc. Komu by se chtělo do hledání nového směru divadelní zábavy. Francouzský muzikál? Samozřejmě, možná..., ale jen s pomocí britského režiséra.<sup>47</sup>

Premiéra muzikálu **Irma la douce** se konala **12. listopadu 1956** v Paříži v Théâtre Gramont. Autorkou hudby byla Margueritte Monot (1903 - 1960), která psala rovněž pro Edith Piaf. Autorem libreta, jež nese prvky typické pro bulvární frašky, byl Alexandre Breffort (1901 - 1971).

Příběh, který ukazoval dobové figurky z ulice, na hranici i za hranicí zákona, měl své vrcholy v novém přístupu k současné látce. Dějové zvraty a situační komika měla rovnocenného partnera v melodických, ale přitom dostatečně jadrných písních, které měly daleko k opertním šlágrům dobových matadorů Mariana a Guétaryho.

*(textová příloha č. 1 – synopse)*

Úspěch prvního francouzského muzikálu byl nečekaný, ale o to větší. Renomovaný režisér **Peter Brook** jej přenesl v roce **1958** na scénu Lyric Theatre v Londýně, kde inscenace dosáhla okolo

---

<sup>47</sup> Duteurtre, Benoit: L'Opere en France

1500 repríz. Dva roky poté se uskutečnila v Plymouth Theatre její broadwayská premiéra, která dosáhla 500 repríz. Mezi klasiku světové muzikálové tvorby se zařadila rovněž filmová adaptace Billyho Wildera z roku 1963. V hlavních rolích hráli Jack Lemmon a mladičká Shirley Maclaine. Návraty této komedie na scénu jsou pravidelné, ve Francii se hraje v operních domech i na bulvárních scénách. Jednou z úspěšných inscenací posledních let byla inscenace Jérôme Savaryho v pařížském divadle Palais de Chaillot na jaře roku 2000.

### **3.6. Populární hudba mezi operetou a autorským šansonem**

Chevalier byl jedním z raných představitelů populární hudby, kterou francouzská média často označují názvem „varieté“ (česky - rozmanitost, pestrost).

\* Neplést si s označením varieté jako specifického druhu podniku, který provozuje artistické produkce scénického charakteru.

Varieté se s šansonem navzájem nijak nevylučují. Jako okrajový, intelektuální žánr se šanson poněkud mylně prezentuje publiku u nás. Ve Francii je považován v širším smyslu za populární (rozuměj komerční) hudbu.

Vždyť populární písně - šansony - vydávali na deskách herci, kteří patřili (a patří) k elitě francouzského divadla a filmu. Yves Montand, který předskakoval v Moulin Rouge jako „protégé“ Edit Piaf na samém sklonku války, plnil úlohu tradiční roli „Gavroche“. Teprve později se oblékl do rudé vlajky politického idealisty, ale vždy byl považován za šansoniéra. Jean Gabin, ale i Georges Guétary a mnozí další se objevovali na revuálních prknech po boku Mistinguett a jsou rovněž považováni za šansoniéry.

### **3.6.1. Edith Piaf - šanson jako herecká etuda**

Jestliže první polovina století byla obdobím rozkvětu music-hallu, pak osobnost **Edith Piaf** (1915 - 1963) definovala francouzský šanson 20. století v podobě, jak si jej představuje obyčejný posluchač dodnes. Její interpretace písňových textů byla založena na scénickém podání, které z písně vytvořilo hereckou etudu s výraznou mimikou a gestickým projevem. Komik Sascha Giutry o ní prohlásil, že byla vrcholnou tragédkou šansonu. Často vystupovala se skupinou Les Compagnons de la chanson (Kamarádi písně), kteří společně s Piaf uvedli šanson na scénu Comédie française (1944). Mezi autory textů patřili také Jean Cocteau (1889 - 1963) a Jacques Prévert (1900 - 1977). Prévertova básnická sbírka Paroles (Slova), ze které pochází například píseň les Feuilles mortes (Podzimní listí), se stala po desítky let zdrojem textů pro písně dalších generací francouzských zpěváků populární hudby.

Dramatický život a osobnost Edith Piaf dodnes přitahuje tvůrce divadla i filmu. Claude Lelouch natočil hudební film inspirovaný jednou z mnoha tragických životních epizod, Edith et Marcel (1983) s autentickým obsazením skutečných životních partnerů a přátel šansoniérky.

Připomeňme, že také na našich scénách se různé muzikálové útvary na téma Edith Piaf objevují poměrně často. Z nedávné doby lze připomenout inscenace hry maďarské autorky Evy Pataki Edith a Marlene (Divadlo pod Palmovkou, 1999), taneční muzikál Libora Vaculíka Edith - vrabčák z předměstí (Divadlo J.K.Tyla Plzeň, 2000; přeneseno do Divadla v Dlouhé 2002, další inscenace Národní divadlo Brno 2004) a „malý muzikál o velké Edith Piaf“ - Milovat k smrti (Divadlo Metro, 2003).

### **3.6.2 Literární píseň**

Mezi představiteli šansonu 20. století nacházíme jména jako Jacques Brel nebo Georges Brassens - představitele tzv. „literární písně“. Literární píseň je jen jednou z řady

vývojových linií šansonu, ale velice významnou.<sup>48</sup> Tito zpěváci v mnohém navázali na tradici kabaretiérů z konce 19. století, když se interpret a tvůrce opět spojili v osobnost jednoho umělce. Jejich tvorba, narozdíl od bonvivánů 19. století, zachytila svět rozervaných duší básníků ulice, jejichž smutek nebyl jen písňovou stylizací, ale často životním osudem s tragickým koncem.

**Boris Vian** (1920 - 1959) měl blízko k absurdnímu dramatu Eugena Ionesca i k patafyzice Alfreda Jarryho. Byl jedním z existenciálních vůdců kabaretního hnutí ve čtvrti Saint-Germain-des-Prés. Vyhledával bizarní neotřelá témata, liboval si v žánru parodie či mystifikace, když některé knihy publikoval jako fiktivní černý americký spisovatel Vernon Sullivan. Jeho vlastní veřejná vystoupení se nesla v duchu recese. Psal eroticky otevřené básně, fantaskní povídky, novely i romány. Byl autorem několika divadelních her, filmových scénářů a operního libreta opery Fiesta (Darius Milhaud). Velkým inspiračním prvkem jeho tvorby se stala jazzová hudba a ve svých šansonech se neváhal vyjádřit k aktuálním společenským událostem. (*zvuková příloha č. 9.*)

Díky tomu byl aktérem mnoha skandálů a zákazů. Mezi nejslavnější patřil rozruch kolem vydání knihy *J'irai crasher sur vos tombes* (Plivu na vaše hroby), která byla posléze uvedena jako divadelní hra i film (při jehož promítání Vian zemřel).

\* Na základě Vianova slavného románu *Pěna dní* vznikl v roce 1994 v pražském divadle ABC stejnojmenný muzikál autorů Milana Svobody a Jana Vedrala, který byl jedním z prvních původních muzikálů po roce 1989 u nás. A měl vysoké tvůrčí ambice, které nebyly spojeny ryze komerční scénou!

Noví autoři „literární písňě“ z generace Brela, Brassense a Lea Ferrého měli na píseň a její společenský úkol podobný

---

<sup>48</sup> Erismann, Guy: *Cesta francouzského šansonu*, Editio Supraphon, Praha 1988, 122.

náhled jako Boris Vian. Neměli chuť skládat své písně pro frivolní zábavu znužené společnosti. Byla to generace dorůstající ve „schizofrenii pseudovlastenectví“ pétainovského režimu, deziluzi z koloniálních válek a poválečném úprku za ekonomickým prospěchem.

Jejich reakce přišla v podobě intimního buřičství proti konvenci music-hallové podoby šansonu. Už nepotřebovali ke svému vystoupení nic než sami sebe a střídmy doprovod hudebního nástroje. Vrcholnou podobu samotářství pak znamenaly úspěchy jejich koncertních vystoupení v Olympii z éry 50. - 60. let, které nebyly ani revue-koncertem, ani kabaretem. Byly cílevědomou prezentací postoje k životu. V jejich repertoáru se objevují milostná, stejně jako politická témata a vnímavé publikum je přijalo za své mluvčí.

Rozdílný přístup k populární písni u Chevaliera ve srovnání s Brelem lze tedy dokumentovat po všech stránkách. Zatímco první z nich představoval salonní typus entertainera, jakým byl u nás Oldřich Nový a v zámoří Fred Astair, druhý působil jako novodobý „rebel z příčiny“. Byl tvůrcem s vlastním názorem i cestou, který národu zpíval drásavé texty o vlastní duši. Přesto se oba spolu setkali na společném pódiu v roce 1956, kdy Chevalier „kavalírsky“ připravil debutujícímu Brelovi cestu k neuvěřitelnému úspěchu v USA. Souvislá tradice muzikálu ve Francii neexistovala, oba hrdinové však svým setkáním symbolicky udělali pro „budoucí“ historii francouzského muzikálu zřejmě víc než kdokoliv jiný.

### **3.7. Bojovník s větrnými mlýny**

**Jacques Brel** (1929 - 1978) - Belgičan, kterého Francie přesto považuje za svého velkého básníka. Je v generaci „literárních zpěváků“ oceňován pro odvahu, s jakou odhaloval sám sebe, a vyjadřoval názory k době, ve které žil a zpíval. Byl autorem „nenápadných písní“, které dokázaly zaujmout posluchače na celém světě, aniž rozuměli jeho textům.

Začínal v rodném Bruselu v roce 1953, ale pro další kariéru musel získat úspěch v centru dění - v Paříži. Na pozvání Jacquese Canettiho, uměleckého šéfa kabaretu **Aux Trois Baudets** a objevitele Piaf i Brassense, získal první příležitost k vystoupení v Paříži (1954). Pro šéfy zábavních podniků, včetně Olympie, však byly písně jako „morální kázání“ na téma smrti, hledání dětství (od mládí byl ovlivněn Exupéryho Malým princem) a milostné pomíjivosti málo efektní. Vydával alba s texty naplněnými hlubokou vírou, ve kterých se vysmíval sám sobě a spílal ďáblu - Le Diable "Ça va" (1955), Le Moribond (1961), Amsterdam (1964), Ne me quitte pas (1972). I proto si časem vysloužil od svého přítele Brassense žertem míněnou přezdívku „Abbé Brel“. Nebyl však jednoznačně pozitivním idolem, vystřiženým podle návodu na budoucí "star". Jeho osobní život byl stejně komplikovaný jako jeho písně. Pocházel z relativně bohaté rodiny s přísnou katolickou tradicí a výchovou. Brzy se oženil, snad proto, aby z tohoto starosvětského prostředí unikl. S cílevědomostí, s jakou se toužil umělecky prosadit, vzaly ideály středostavovského života brzy za své. Následky rozpadu rodinného života, nestálých vztahů a snahy vracet se ke svým dětem i k manželce se výrazně projevily v celé jeho příští tvorbě. V roce 1958 už byl Brel životem „připravený“ na úspěch, který sklidil za své první triumfální vystoupení v pařížské Olympii.

Brel vedl několik profesionálních a soukromých životů. Se zázračnou a horečnatou energií pracoval na tom, aby prosadil svou výjimečnou osobnost. Díky médiím se stal legendou, ale získaná sláva nebyla zadarmo.

Guy Erissman uvádí dobový postřeh: *„...Brel přesáhl rámeček satiry a dospěl k tomu, že nazýval věci pravými jmény, že bičoval, posmíval se a byl násilnický. Jeho jazyk je drsný i hřejivý, břitký i něžný. Brel je ve větší míře než kdokoli jiný zrcadlem své doby...“*<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Erissman, Guy: Cesty francouzského šansonu, Editio Supraphon, Praha 1988, 127.

Tempo úspěchů nabíralo rychlost kosmické rakety, které Brel přestával stačit. Nekončící světová turné (údajně najezdil přes 440 tisíc km), při kterých koncertoval na Broadwayi, Madagascaru i v komunistickém Sovětském svazu, jej začaly postupně vyčerpávat. Proto se rozhodl, že v roce 1966 ukončí koncertní činnost a bude se nadále věnovat jen projektům, které zajímaly jeho samého. Na mysli měl především divadlo a film.

### 3.7.1. Poznání Dona Quijota

V roce 1967, při posledním vystoupení v New Yorku, měl Brel možnost navštívit představení Muže z kraje La Mancha (Man of la Mancha, 1965), jehož autory byly Mitch Leigh, Dale Wasserman a Joe Darion. Okamžitě pochopil, že před sebou vidí sám sebe, respektive roli, která naplňuje všechny jeho představy o sobě samém.

*„...Všichni jsme více méně Dony Quijoty. Mám rád dobrodruhy, a hlavně ty, kteří jdou až na konec své naděje...”<sup>50</sup>*

Své úsilí proto napnul ke splnění „neskutečného snu“, když se pokoušel přesvědčit americké autory o uvedení muzikálu v adaptované podobě. Nebylo to lehké, protože jeho myšlenka se rozcházela s původní koncepcí díla. Navíc po něm producenti chtěli, aby navzdory své slávě absolvoval konkurs na hlavní roli. Brel, který nechtěl přistoupit na pouhý překlad textů, autory při osobním setkání nakonec přesvědčil nejen o své osobnosti, ale zejména o potřebě vlastní autorské vize inscenace.

Scénárista Dale Wasserman o originální koncepci muzikálu prohlásil: *„...Můj Muž z kraje La Mancha není Don Quijote, je to Miguel Cervantes...”<sup>51</sup>* Originální inscenace z off-Broadwaye

---

<sup>50</sup> Blitz Thelma: in: Notes of making La Mancha, CD L'homme de la Mancha - english edition, DRG-Universal, 2005, archiv autora.

<sup>51</sup> Miller, Scott: Inside of Man of La Mancha, in: From Assassins to West Side Story, Greenwood Press, Oxford 1997, 34.



obsahovala rysy brechtovské divadelní poetiky. Měla v sobě parodické prvky, ve kterých libretista obhajoval svobodu z pozice postavy spisovatele Cervantese proti Donu Quijotovi jako Cervantesově vizi, která svým jednáním vede autorovo dílo do záhuby. Postavy Cervantese a Dona Quijota byly napsány jako dvojrole. Byla to satirická reakce na konzervativní způsob myšlení americké společnosti přelomu šedesátých let.

Brel naproti tomu svojí adaptaci postavil tak, že právo svobodné volby mají obě postavy – Cervantes i Don Quijote. V této inscenaci se ještě více rozvinulo téma společenského napětí, které procházelo tehdejší Evropou roku 1968. Na vlně studentských nepokojů, které změnily Francii navždy, se hrálo o vizi nového způsobu existence, o snech člověka a jeho touze po svobodě.

Brel o zkouškách, které začaly v srpnu 1968, uvedl: *„...Nedokázal jsem si představit, jak náročný výkon mám před sebou. Jsem zvyklý stát před svým publikem na jevišti každý den, ale tady zpívám bez mikrofonu, a přesto musím přesvědčit lidi o pravdě toho, co říká moje postava...“*<sup>52</sup>

Během zkoušek zhubl přes 10 kilogramů a začaly se objevovat první zdravotní problémy.

Když se 4. října téhož roku konalo první uvedení muzikálu **L'homme de la Mancha** v Théâtre de la Monnaie v Bruselu, byla na premiéře také původní Brelova rodina, ale byl to jen jeden z dalších neúspěšných pokusů o smíření.

Další nesnáze přišly, když 10 dní před premiérou v Paříži náhle zemřel představitel Sancho Panzy a Brelův blízký přítel, šansoniér Dario Morena. Na slavnostní premiéře 11. listopadu v Théâtre des Champs-Élysées za něj musel na poslední chvíli zaskočit Robert Manuel. Přesto se inscenaci dostalo širokého ohlasu publika (byla to jediná možnost jak vidět Brela vystupovat!) i kritiky.

Z této inscenace nebyl nikdy pořízen žádný autentický audiovizuální záznam. Existují pouze fotografie publikované

---

<sup>52</sup> Výňatek z rozhovoru pro RTB 1968, TV ARTE, 2004, vysíláno 12.10. 2004.

v pamětní publikaci nadace Jacquese Brela k tomuto představení a krátký televizní šot s interview ze zkoušky v Théâtre de la Monnaie. Cenným vodítkem je studiová nahrávka pořizená v Paříži. Na této nahrávce zpívá Brel daleko ostřeji než jindy, slova často křičí nad rozsah svého limitovaného hlasu s pateticky vypjatým výrazem každého slova. (zvuková příloha č. 10.)

Jeho podání Cervantese/Dona Quijota je v kontrastu se záznamem off-broadwayské verze s Richardem Kileym v hlavní roli. Tato nahrávka, jen o tři roky starší než pařížská, je z dnešního pohledu již tradiční interpretací muzikálů doznívající „zlaté éry“. A to navzdory tomu, že v ní hráli herci, kteří tvořili v experimentální atmosféře off-Broadwayského kvasu. Brel žádné školení neměl a jeho výkon nebyl ovlivněn ani muzikálovou tradicí. Byl šansoniér, posel emocí a pravdy, kterou potřeboval sdělit nejkratší, a při tom nejupřímnější cestou. Tato interpretace nebyla obvyklá a dodnes anglo-americké recenze o této nahrávce neopomíjejí zmínit, že k tomuto muzikálu podobná interpretace příliš nepatří.<sup>53</sup> Přesto je pojetí hlavní Brelovy teze, jež osvobozuje člověka i jeho myšlenku, základem inscenační tradice muzikálu v mnoha zemích světa.<sup>54</sup>

Inscenace skončila předčasně po 150 reprízách 17. května 1969, kdy fyzicky naprosto vyčerpaný Brel opustil roli Dona Quijota navždy. Nikdo ho nemohl nahradit! I dnes můžeme chápat, jak zcela mimořádně se spojila postava s životním osudem jejího představitele. Brel rolí básníka - snílka vytvořil metaforu své vlastní osobnosti.

### 3.7.2. Hvězdou off-Broadwaye

Vztah Brela k off-broadwayskému muzikálu však nezačal uvedením muzikálu Man of la Mancha v Evropě. Ještě před tím se na scéně divadla Village Gate Theatre v New Yorku objevila muzikálová incenace **Jacques Brel Is Alive and Well and Living**

---

<sup>53</sup> Portantiere, Michael : TheatreMania review - L'homme de la Mancha, www.theatermania.com (25.08.2006)

<sup>54</sup> Ferland, Marie: L'inaccessible étoile - L'homme de la Mancha, Liaison XXI, University of Sherbrooke, Canada, 13.11.2003, 16.

**in Paris** (1968), která využívala Brelovy písně pro scénické pásmo, které bylo označováno jako musical-revue.

\* Dnes je „Brel is alive and well...” rovněž považován za předchůdce tzv. juke - box musicalu 90. let, který používá převzaté písně k nové jevištní koncepci. Za nejtypičtější juke-box muzikály jsou považovány Mamma Mia, Movin´Out a mnoha dalších, které používají hity populárních interpretů s původním textovou částí, ale libretem napsaným pro divadelní jeviště.

Autoři **Eric Blau** a **Mort Shuman**, kteří Brelovy písně překládali, byli zároveň herci. Brel byl oceňován za svůj otevřený postoj proti válce, s níž se identifikovali také tvůrci muzikálu. Scénář kromě námětů vycházejících z původních písňových textů byl protiválečným manifestem intelektuálního prostředí uměleckého New Yorku. Odpor k vietnamské válce byl tématem většiny tehdejších off-Broadwayských inscenací.

V něčem se příběh překvapivě podobá semaforové inscenaci Kdyby tisíc klarinetů - vojáci chtějí používat hudební nástroje místo zbraní! Scény z odvodem rebelující mládeže nesou prvky souznění s Hair (Vlasy), které vznikly v tomtéž prostředí a době. Dramatický personál byl zredukován na čtyři hlavní (a bezejmenné) postavy. Sborové pasáže nahradily loutkářské epizody. Asi nejsilnější je scéna, ve které herec-socha (La statue) přesvědčuje mladé lidi, aby šli z cesty svaté povinnosti konat válku.

Tento u nás doslova neznámý muzikál je považován za jeden ze zásadních a nejúspěšnějších v historii off-Broadwaye vůbec. V letech 1968 - 1972 dosáhl 1847 repríz a hrál se i krátký čas na Broadwayi, kde dosáhl 51 repríz.<sup>55</sup> Často se rovněž hraje v Kanadě - ve frankofonní provincii Québec - jak s anglickým překladem, tak s originálními texty Jacquese Brela. Posledním velkým návratem díla je inscenace z roku 2006 v Zipper Theatre

---

<sup>55</sup> <http://www.ibdb.com>

NY, opět v experimentálním stylu, ale v nové orchestraci, a obsazená herci z velkých broadwayských produkcí.<sup>56</sup>

Kromě výše uvedeného off-Broadwayského muzikálu jsou Brelovy písně zdrojem četných kabaretních vystoupení v lepší i horší kvalitě provedení. Velmi často se Brelovy písně a jeho životní osudy stávají námětem baletních inscenací: z nedávné doby například **Brel, Life and Dance** (New York 2003). Rovněž Národní divadlo v Brně uvedlo v roce 2003 pásmo *Bonjour Brel* jednoho z nejvýznamnějších současných kanadských choreografů Eddyho Toussainta. Jakkoli tedy přímá muzikálová tvorba Jacquese Brela dosáhla pouze jedné adaptace, jeho písně trvale využívá soudobá hudebně-dramatická tvorba.

### **3.8. Filmový muzikál v šedesátých letech**

#### ***Nová vlna***

V padesátých letech vrcholila tvůrčí krize v největších světových kinematografiích včetně Francie. Představitelé filmové Nové vlny (*La nouvelle vague*) se zabývali hledáním moderního způsobu vyjádření – autorského filmu. Ve Francii se v této chvíli objevili umělci, kteří si tento úpadek uvědomovali a měli chuť změnit tento stav.

Impuls ke vzniku nového hnutí dala skupina kritiků, kteří přispívali svými články do časopisu *Cahiers du Cinéma* (založen roku 1950) a svými ostrými články kritizovali tendenční francouzskou produkci.

Rok 1959 je označován za zrod tohoto hnutí, kdy většina autorů představila své první snímky (Truffaut, Godard, Rohmer, Chabrol, Rivette).<sup>57</sup> Zcela se změnil přístup autora k dílu (autorský film). Z filmu se stává intimní rozmluva mezi filmařem a divákem – na svou dobu revoluční myšlenka oproti komerčním produktům filmového (a nejen filmového) průmyslu. K těmto filosoficko-estetickým změnám napomohl i technický

---

<sup>56</sup> Isherwood, Charle: Jacques Brel Is Alive at the Zipper Theater, NY Times 28.3. 2006.

<sup>57</sup> Janeček, Vít - Liška, Tomáš [autor kapitoly]: Kapitola II [monografie].(The New Wave) editoři: Bernard, J., Janeček, V. In: Nová vlna - La nouvelle vague. 1. české vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta; 2001, s. 24-49.

pokrok. Filmové experimenty promlouvaly k divákovi prostřednictvím lehké ruční kamery (caméra-stylo), což umožňovalo naprostou volnost obrazu v podobě nových úhlů a pohybů. Novou technologii přinesl záznamu zvuku a také nová osvětlovací zařízení. S úspěchem filmařů přišla možnost používat citlivější a kvalitnější suroviny. Mohli tak experimentovat s filmovým materiálem, barevnými odstíny a natáčet v do té doby nezvyklých podmínkách.

### 3.7.1 Okouzlený biograf Jacquese Demyho (*Le Cinéma enchanté*)

*„...Ve svých filmech se snažím stvořit vlastní svět...”* <sup>58</sup>

*Jacques Demy*

**Jacques Demy** (1931 - 1990) patří mezi filmové režiséry Nové vlny (*La nouvelle vague*) pro svůj stylizační princip filmového vyprávění a především pro vizuální zpracování raných filmů své tvorby. Je také divácky nejpřístupnější tvůrce éry nových autorů z počátku šedesátých let, pověstný především svojí tvorbou hudebních filmů. Svůj velký vzor, režiséra Vincenta Minelliho, následoval smyslem pro hudební stránku filmu, kterou navíc spojil s citem pro barevně stylizované obrazy intimních příběhů. Pro své těsné vazby na skupinu *Rive gauche* (Levý břeh) bývá řazen mezi její tvůrce. Levý břeh definoval Richard Roud ve svých člancích v *Cahiers du cinéma*, jako tvůrce, kteří mají smysl pro vizuální experimenty ve spojení s angažovanou tematikou. Levý břeh bylo zároveň symbolické pojmenování „stavu bohémské mysli“ filmařů, kteří žili na levém břehu Seiny, odvěkém to rivalovi konzervativní pařížské kultury pravého břehu.

V posledních letech se však (také v souvislosti s obnovením zájmu o Demyho hudební filmy) stále více prosazuje pro jeho specifickou tvorbu příznačnější charakteristika - *Le cinéma*

---

<sup>58</sup> Taboulay, Camille: *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, *Cahiers du Cinéma*, Paris 1996, preface (překlad autor)

enchanté.<sup>59</sup> V úvodním oddíle překládám toto pojmenování jako „okouzlený biograf“, byť jsem si vědom příliš úzké definice tohoto označení, které je zároveň hříčkou (en chanté = nazpívané), jež odkazuje na hudební charakter jeho filmů.

Ve snaze pojmenovat poněkud přesněji Demyho poetiku bych asi nejraději použil slova něžnost, čarokrásné okouzlení, stejně jako naivní možná až směšně pošetilé a jímavé zklamání! To všechno bychom měli při detailním pohledu na příběhy postav a jejich osudy poznat!

Na rozdíl od formálních experimentů či politických manifestů režisérských kolegů, zasvětil svou tvorbu objevování fantaskního, v mnohém téměř naivního světa pohádek, sentimentu a oslnění zlatou érou filmových muzikálů studia MGM ze čtyřicátých a padesátých let.

Po krátkometrážních filmech, které natáčel od roku 1955, debutoval v roce **1961** se svým celovečerním, černobílým filmem **Lola**, ve kterém hlavní roli kabaretní tanečnice ztvárnila herečka Anouk Aimée. Film je dedikován Maxovi Ophulsovi (též Oppenheimerovi), režisérovi který ovlivnil řadu aktérů Nové vlny. Jeho film *Lola Montes* (1955) přiměl Demyho poprvé se zabývat ženskou hrdinkou, která ve sledu klíčových událostí, mění svůj osud. Demyho další inspirací i odkazem zároveň je nepochybně i jiná Lola - z filmu *Der Blaue Engel* (1930) v podání Marlene Dietrich.

Lola je výchozím bodem pro další významná díla Demyho tvorby. Je považován za pre-quel (předchozí díl) pro shodné rysy hrdinů, z nichž někteří se vyskytnou i v jeho příštích filmech. Poprvé použil hudební motivy, kterými definoval filmovou postavu i dynamiku záběrů. Ve zpívaných pasážích texty posunují vývoj jedince k následujícímu obrazu. Poprvé se v tomto filmu objevil tvůrčí tandem Demy/Legrand. Michel Legrand, vytvořil poznávací znamení společných filmů. Moderní a při tom lehkou jazzovou hudbu, která ctí jazyk Demyho autorských (i písňových!) textů. Místo rýmovaného verše však

---

<sup>59</sup> Taboulay, Camille: o.c., s 7.

dávali přednost epické konstrukci sdělení písňového textu. Ve filmu se objeví několik námětů z prostředí maloměsta - postavy námořníků, osamělá žena/vdova, která se stará o obchod a bohatý obchodník/spasitel (už tehdy se postava jmenovala Roland Cassard, jako v *Les Parapluies de Cherbourg* a hrál ji stejný herec!). To vše je základ pozdějších dramatických konfliktů, které rozvine v muzikálech *Les parapluies de Cherbourg* a *Les demoiselles de Rochefort*.

V roce 1962 se Jacques Demy režijně podílel na povídkové komedii *Les Sept péchés capitaux* (Sedm smrtelných hříchů) společně s Rogerem Vadimem, Claudem Chabrolem nebo Jean-Luc Godardem. O rok později natočil film **La Baie des Anges** (Zátoka andělů, 1963) z další z vycházejících hvězd Jeanne Moreau.

Po smělých začátcích filmů, ve kterých nasbíral motivy, postavy i tvůrčí postupy realizuje Jacques Demy sérii na svou dobu neotřelých filmů. I z dnešního pohledu mají pro muzikálový žánr neocenitelný význam, byť nejsou součástí širšího světového repertoáru.

\* V první polovině šedesátých let se dá hovořit o absolutním vrcholu produkce filmových muzikálů na celém světě a Okouzlený biograf Jacquese Demyho je v této významné epoše neopomenutelný.

### **3.7.2. Filmový muzikál bez dialogů**

Film *Les parapluies de Cherbourg* (Paraplíčka ze Cherbourgu) byl natočen v roce 1963 a (mimo jiné) katapultoval Catherine Deneuve na dráhu filmových hvězd mezinárodního kalibru. Získal cenu Palm d'Or (Zlatou palmu) na festivalu v Cannes 1964 a v témže roce ještě desítku dalších ocenění, mezi nimiž nechybělo ani pět nominací na Oscara za hudbu, scénář a nejlepší cizojazyčný film. Z pohledu tehdejší muzikálové tvorby (divadelní i filmové), jsou Paraplíčka neobvyklá v mnoha směrech. Jednak tím, jak porušují dobové konvence žánru - především tradici hudebních filmů vrcholné éry amerických muzikálů z přelomu padesátých a šedesátých let. V

neposlední pak dynamikou hudebních prvků, které ovlivňují příběh rozdělený na čtyři základní obrazy:

(textová příloha č. 2 - synopse)

K uvedení Demyho filmu došlo jen několik let po té, co vznikla filmová verze **West Side Story** (1961). Tento film vycházel nejen z žánrově revoluční divadelní verze, ale zpracování Roberta Wise bylo považováno za jeden z vrcholů vyjádření hudebně-dramatické látky filmovými prostředky. Dominantními prostředky tohoto muzikálu (ve filmu i na divadle) byla dynamika, rychlost, rytmičnost - hudba, tanec, pohyb, zvuky, dialogy a ve filmu pak rovněž kamera.

V porovnání s *West Side Story* ukazují *Paraplíčka* poněkud odlišný způsob zpracování, ale hudba sama vede dynamiku vyprávění se stejnou, ne-li významnější intenzitou. Skladatel Legrand napsal pro film jedinečné dominantní hudební téma, které neustále opakuje a obměňuje tak, že přesně charakterizuje právě probíhající dějovou linku leitmotivickým způsobem. Zároveň jednoduchým hudebním tématem dokáže úsporně drammatizovat obrazovou kompozici a měnit její náladu. Na rozdíl od amerických muzikálů nepoužívá v *Paraplíčkách* výpravňá sborová a taneční čísla. Ve filmu nezazní jediný mluvený dialog, ale ryze hudební změny, například orchestrace nebo tempa, vyjadřují nezvykle intimní atmosféru všedního lidského příběhu. (*video ukázka č. 1.*)

Neopomenutelným aspektem filmu byla vysoce stylizovaná vizuální forma, v níž Demy rozehrál zdánlivě banální příběh lásky a rozchodu mladých milenců. Každá scéna má svůj základní barevný prvek (stěna pokoje, průčelí domu, detail v oblečení nebo nábytku) a v celém filmu používá jen několik výrazně stylizačních barevných odstínů.

\* Jak harmonicky jsou hudba s obrazem propojeny pochopíme, když transformujeme obyčejný rozhovor do obrazového dialogu tak, jak je ztvárnil Demy v jedné z klíčových scén filmu: Geneviève, která strávila první



společné chvíle s Ninem, odpovídá matce na otázku kde byla, jen pohledem a zašeptá „...maminko...“. Kamera v té chvíli odchází z detailu a zabírá „střihem“ barevné zdi ulic, kudy šla dívka domů. Hudební téma, které akceleruje rytmus scény, uzavírá obraz ústřední melodií v dramaturgické „plné“ orchestraci.

Ve stejném roce uvedení „Paraplíček“ se konala také premiéra filmové verze **Irma la douce** (Sladké Irmy), dalšího původem francouzského muzikálu z produkce klasika hollywoodské kinematografie Billyho Wildera! Vedle Demyho Paraplíček působí Sladká Irma „jen“ jako tradiční filmový muzikál s kvalitním hollywoodským obsazením a řemeslně bezchybnou režii, který však nepřinesl novější pohled na vývoj hudební, ani filmové tvorby.

### **3.7.3 Divadelní tradice Paraplíček**

Paraplíčka ze Cherbourgu byl původně filmový muzikál, ale jeho úspěch dal vzniknout divadelním adaptacím. Premiéru si v jednom roce 1979 odbyly hned dvě inscenace. V únoru se konala americká premiéra (a světová s anglickým textem) na off-Broadwayi, v produkci Joseph Papp Public Theatre New York. Francouzská divadelní premiéra se odehrála na podzim téhož roku v Théâtre Montparnasse v Paříži. Inscenační tradice, alespoň podle dostupných pramenů, není bohatá, ale zvláště v poslední době, kdy znovu stoupá zájem o Demyho dílo, se objevilo několik inscenací, především mimo Francii. V roce 1999 uvedlo experimentální inscenaci Paraplíček Sundance Institute Theatre Laboratory v Californii. V posledních letech byly v Kanadě nastudovány inscenace v originále i anglickém překladu (Les Productions libretto, Montréal a Sherbrook, 2001), finské nastudování v Helsinkách (Municipal Theatre Helsinki, 2003) a opět anglická adaptace z New Jersey (Two River Theater, 2005). Ve Francii ani sousedních frankofonních státech jsem o inscenování tohoto muzikálu nenašel žádné zmínky.

### 3.7.4. Američan v Rochefortu - Pocta hollywoodským filmům zlaté éry

Osud dalšího filmu, *Les Demoiselles de Rochefort* (Slečinky z Rochefortu, 1967) se začal odvíjet ihned poté, co Jacques Demy dostal Zlatou palmu v Cannes. Ve svých filmech vždycky toužil vzdát hold americkému muzikálu a slavným tanečním filmům, jakým bylo například *Zpívání v dešti* (*Singin' in the rain*, 1952). Svým způsobem na něj odkazoval už v *Paraplíčkách*.

Demy se rozhodl nabídnout spolupráci Gene Kellymu, ikoně hollywoodských muzikálů éry studia MGM, hlavní hvězdě Američana v Paříži (*An American in Paris*, 1951) i *Zpívání v dešti*.

Kelly byl od začátku projektem nadšený a prohlásil: „...Miluji Francii a léta jsem tam toužil opět pracovat na nějakém filmu. Ta role se mi líbí..... Přijímám. Ale mám před sebou smlouvu na dva další filmy, které musím dokončit. Jestli o mne doopravdy stojíte, musíte počkat ještě dva roky...“<sup>60</sup> Demy i Legrand měli scénář už téměř připravený, ale museli realizaci odložit a na Kellyho počkat - v jejich projektu byl klíčovou postavou z mnoha hledisek a nelze opomenout, že producenti filmu věřili v úspěch také v USA. Mezitím autoři pracovali na nových verzích scénáře, textů a hudby. Dva roky zřejmě nepromarnili, protože film dosáhl opět velkého úspěchu. Chytlavé písničky, tentokrát velké taneční scény a především ohlas v USA - samozřejmě díky účasti Gene Kellyho.

Demy s Legrandem pokračovali ve svých námluvách s muzikálem opět způsobem vyprávění. Postavy, příběh, spleť rodinné vztahy jsou zde vyjádřeny vzletnou jazzovou hudbou, ještě výraznější pestrostí barevného ladění záběrů a samozřejmě elegantními tanečními výstupy, pro které angažovali americké tanečnice i choreografy.

Oproti předchozímu má tento hudební film tradiční strukturu čísel (obrazů). V mnohém se blíží svým hollywoodským idolům -

---

<sup>60</sup> Varda, Agnès: filmový dokument *Les Demoiselles ont eu 25 ans* in: *Les Demoiselles de Rochefort*, edition collectors 2DVD,Cine - Tamaris 1998, archiv autora

zejména režisérovi Vincentu Minellimu. Svě sehrála jistě i účast amerických hvězd Gene Kellyho a George Chakirise (Chino z filmové West Side Story). Ale Demy opět do filmu vnáší sentimentální rovinu na hranici kýče, aby ji vzápětí hravě přeskočil prosluněnou atmosférou přímořské nálady. Nově přidává do své typické „kolorizace“ filmového materiálu světlé barvy, podstatné pro optimistické vyznění filmu. Stejně jako v Paraplíčkách se ovšem záměrně vyhýbá jasnému „happy-endu“, což zřejmě zůstává nejvýraznější odlišností od vzorů, které obdivoval. Navzdory zálibě v sentimentu a v pozlátkových kulisách nechá plynout skutečný život na pozadí filmových příběhů a jejich hrdinů.

Sám Demy o tomto filmu řekl: „...Slečinky z Rochefortu jsou hlavně atmosférou a barvou, která je z mého filmu vidět i po letech.“<sup>61</sup>

(textová příloha č. 3 . synopsa)

### **3.7.5 Inscenační tradice Les demoiselles de Rochefort**

Tento film, jakkoli jeho úspěch byl ve své době obrovský z komerčního hlediska (opět několik nominací na Oskara), se dočkal divadelní adaptace až v době nástupu velkých muzikálů na konci devadesátých let minulého století. Inscenace Les demoiselles de Rochefort v Palais des Congrès z roku 2003 už proto patří do kategorie comédie musical à grand spectacle a budeme o ní hovořit v následujících kapitolách.

Ve Francii jsou oba filmy, Paraplíčka i Slečinky, součástí širšího kulturního povědomí, jako u nás Starci na chmelu nebo Kdyby tisíc klarinetů. Uvedl jsem oba filmy poněkud obsáhleji, neboť se domnívám, že je možné v nich objevit potenciálně zajímavé řešení dramaturgické „úzkosti“ (ve všech významech tohoto slova) v našich hudebních divadlech.

---

<sup>61</sup> Varda, Agnès: filmový dokument Les Demoiselles ont eu 25 ans in: o.c.

### **3.7.5.b Česká inspirační stopa**

V souvislosti s filmovými muzikály *Les parapluies de Cherbourg* a *Les demoiselles de Rochefort* je zajímavé zmínit pravděpodobný vliv na český filmový „retro“ muzikál *Rebelové* (2001), autorů Filipa Renče a Zdeňka Zelenky.

Námět *Rebelů* a především jejich vizuální zpracování si z Demyho poetiky „půjčují“ řadu prvků. Vizuální shoda skladby filmových obrazů je patrná na první pohled. Také dějová linka nese srovnatelné rysy, především s *Paraplíčky* - příběh mladých lidí na startovní čáře života, milostné téma s otevřeným koncem, bez jasného happy endu. Motivy deště a deštníků v „technicolorových“ barvách obrazových kompozicích stylizačních záběrů kamery. Taneční scény na maloměstském náměstí uprostřed letního oparu pohodové atmosféry zasazené v esteticky vděčných šedesátých letech - zde je patrně vliv druhého Demyho filmu. Tvůrci *Rebelů* však používají pro svůj film pouze dobové písně z šedesátých let, aniž by je důsledně „prokomponovali“ s rytmem obrazu v Demyho stylu. V divadelní verzi muzikálu *Rebelové* v pražském divadle Broadway (2003) se objevila původní hudba (autor Michal David/Lou Fanánek Hagen), napsaná pouze pro divadelní adaptaci, ale opět to byly jen samostatné písničky bez propracované souvislé kompozice.

### **3.8. Pop-kulturní proměny na přelomu 60. a 70. let**

Do společenské situace končících šedesátých let výrazně promluvila válka ve Vietnamu a počínající boje s konzumními tendencemi, jež ovládly francouzskou společnost v předchozím desetiletí. Velká epocha literárního šansonu byla na ústupu a další výboje nových autorů byly ve znamení generační výměny.

Interpreti, kteří pokračovali v éře šansonu z padesátých let, stále vyprodávali koncertní sály po celé Francii. Charles Aznavour, Gilbert Bécaud a další nesli v sobě tradici literární písně, ale zároveň dokázali využívat svojí mediální atraktivitu k dalším uměleckým i obchodním úspěchům.

Zároveň, také díky vývoji technologických možností, došlo k rozdvojení populární hudby na dva odlišné světy: interpreti, kteří vycházeli z odkazu literární písně, opouštěli všeobecný pohled na svět. Jejich písně měly introspektivní charakter, ale byly publiku servírovány skandalizujícím způsobem.

Vedle těchto osobností s tvůrčími ambicemi vyrostla řada mediálních idolů, kteří v populární hudbě zaplnili místo po music-hallových hvězdách a operetních kavalírech předchozí éry, bez nároku na hlubší hudební i interpretační ambice. Hvězdy Les anée Yé-yé, které objevily nového, mladého diváka.

\* **Les anée Yé-yé** velmi výstižně charakterizuje populární hudbu končících šedesátých let, jejich bezstarostnost a teenagerskou oblibu nových idolů. Yé-yé odkazuje na část slavné písně Beatles „...She loves you, yeah, yeah...”

Interpreti, kteří koketovali s pozlátkem mediálního ohlasu, inspirovali se všudypřítomnou americkou kulturou a dokázali mnohem lépe využít nástupu komunikačních struktur. Postupující provázání hudby, rozhlasu, tisku a televize umožnilo efektivně využívat potenciál kupní síly dospívající poválečné populace, která vyžadovala vlastní idoly. Tito interpreti měli své vzory v anglo-americké populární hudbě rock and rollu, Beatles a jejich prezentace byla řízena manažery rostoucích gramofirem (Philips, Polydor, EMI, Barclay aj.). V roce 1966 pro tyto potřeby také vznikl mezinárodní veletrh MIDEM v Cannes, který pomáhal začínajícím interpretům expandovat na nové trhy.

Typickým dobovým fenoménem vývoje produktu masové pop-kultury byl pořad **Salut les copains** (Nazdárek, kámoši, 1959), který byl původně pořadem komerčního rádia Europe 1. Později tento kult expandoval do stejnojmenného časopisu (Hachette-Fillipachi, 1962) a navazujícího stejnojmenného televizního pořadu. Mimořádný ohlas dal vzniknout také bezpočetné sérii konkurenčních projektů s podobným zaměřením. Z této doby vzešly hvězdy jako Francois Hardy, Salvatore Adamo, Jacques Dutronc, Eddie Mitchel aj.

Největším idolem této epochy je dodnes **Johnny Hallyday** (nar. 1943), jehož nekončící, aktivní kariéra zahrnuje stovky miliónů prodaných desek, koncertní vystoupení (v roce 1966 vystoupil v Praze, v karlínském HDK) a zúčastnil se také několika projektů muzikálového charakteru.

Bylo by chybou rázně odsuzovat tyto interprety Yé-yé éry - a Hallydaye zvláště, neboť řada z nich měla v repertoáru i písně šansoniérů z předchozího období. Jiní skladatelé psali těmto teenagerovským idolům celé desky, aniž by někdo zpochybnil jejich prestiž.

### 3.9. Serge Gainsbourg - Šanson skandální performance

Skladatel, textař, filmový režisér i herec, ale také bouřlivák, skandalista, provokatér z povolání a především všestranná umělecká osobnost. To všechno byl **Serge Gainsbourg** (1928 - 1993), syn ruských Židů (narodil se jako Lucien Ginzburg), který se proslavil oslavou (někdy až obscénní) ženskosti. Budoucnost mu předpověděl již Boris Vian v jednom ze svých posledních textů v časopise *Le Canard enchainé*, který také na konci padesátých let nastartoval jeho uměleckou dráhu. Jeho písně z počátku kariéry vydávali slavnější interpreti, první autorské desky byly totálním propadákem. Nikdy nebyl excelentním zpěvákem, ale jak sám zdůrazňoval, nechápal své písně jako technické dílo, ale jako své vyjádření. Své texty nepovažoval za mimořádné - jeho slovy: „...*c'est n'est pas poésie, c'est fourbi...*“ (v překladu: není to poezie, je to jen vercajk).<sup>62</sup> Přesto jej prezident François Mitterand, když Gainsbourg předčasně zemřel na následky nezřízeného způsobu života, nazval Appolinairem naší doby.<sup>63</sup> Jeho mezinárodní sláva začala s duety, které nahrál s nejslavnějšími a nejpůvabnějšími ženami yé-yé období, jakými byly Brigitte Bardot, Catherine Deneuve, Jane Birkin a další. Měly exaltovaný erotický nádech, téměř vždy explicitní texty. Jeho

---

<sup>62</sup> Gainsbourg, Serge: *L'intégrale et caetera*, Bartillat, France 2005, s.6.

<sup>63</sup> dle: Balandras, Laurent: *Les manuscrits de Serge Gainsbourg*, Textuel, France 2006, 12-53.

nejslavnější duet *Je t'aime, moi non plus* (Miluji tě, já taky ne...) byl plný erotických vzdechů, které doprovázel limitovaný „pěvecký“ výraz Jane Birkin. Populární mýtus o skladbě tvrdil, že ji natočili během skutečné soulože, čemuž se Gainsbourg údajně jen smál a sebevědomě prohlašoval: "Kdyby to byla pravda, nenatočili bychom singl, ale rovnou elpíčko!"<sup>64</sup> Provokátorem byl se vším všudy. V roce 1979 vydal album, na které nahrál skandální (avšak výtečnou!) nahrávku písně *La Marseillaise*. Francouzskou národní hymnu dokonale přetavil do stylu reggae, z čehož vznikla píseň **Aux armes et caetera** (název je ironicky odvozen od prvních slov bojovného refrénu: „Do zbraně...“ - a Gainsbourg dodává „...no a tak dál“). Podobný zásah do národního symbolu mnozí - obzvláště ve vojenských a vlasteneckých kruzích - vnímali jako urážku. Gainsbourg tuto provokaci dotáhl do absurdní pointy, když v roce 1981 koupil na aukci starožitný rukopis této písně.<sup>65</sup> Společnost rozděloval na dva tábory - jedni jeho intelektuálním excesům stavěli barikády měšťácké prudérnosti, druzí si uvědomili, že jeho performance jsou manifestem umělce, který „kašle na pravidla“.

*„...Provokace je pro mě jako kyslík...“*

Serge Gainsbourg

Je třeba si uvědomit, že pro Gainsbourga byly tyto aféry podstatnou součástí jeho hry. Když v roce 1984 nazpíval píseň **Lemon Incest** (pandán k *Je t'aime moi non plus*), doprovázela ho vlastní dcera Charlotte, kterou měl s mladičkou Jane Birkin. V textu písně si při tom pohrává s obscénní idiomatickou (zvukovou a zároveň dvojsmyslnou) hříčkou - *un zeste de citrone/lemon incest*. (zvuková příloha č. 11.)

<sup>64</sup> Gainsbourg, Serge: *L'intégrale et caetera*, Bartillat 2005, France, ISBN 2841003418,8.

<sup>65</sup> Kubišta, Anna: Francouzské okénko in: *Literární a výtvarná příloha, Babylon 7/15*, Praha březen 2006. II.

Obrat Lemon incest je symbolem lákavého hříchu a un zeste de citrone\* je analogií čistoty. Dívka, která je Gainsbourgem milována, jeho láskou opětuje: „...je t'aime plus que tout...“ (v překladu: miluji tě víc než ty), ale on nechce poskvřnit její nevinost: „...L'amour que nous n'f'rions jamais ensemble...“ (volně v překladu: láska, kterou spolu nikdy nepoznáme/nevyjevíme) je ironický protimluv. Čistotu své dcery Gainsbourg porušuje tím, že ji uvádí do světa showbusinessu (metafora incestu).

\* pozn.: můžeme vykládat jako volné metafory: un zeste=kůže; zitrone=vůně

### 3.9.1. Televizní muzikál Anna

Společně s režisérem Pierrem Koralnikem Gainsbourg natočil televizní film Anna (1967), který nese atributy muzikálu. Ve filmu najdeme rovněž odkazy na vietnamskou válku i umělecké performance Otto Mühla a skupiny vídeňských akcionalistů.<sup>66</sup>

Úspěšný kreativní ředitel reklamní agentury Jean-Claude Brialy se zamiluje do tváře, kterou uviděl na fotografii v ateliéru. Zoufale se snaží najít dívku, jejíž tvář se zanedlouho objevuje na plakátech po celé Paříži. Je ochotný zaplatit jakoukoliv částku, aby jí našel. Dívka je při tom zaměstnána ve stejné agentuře, jako on, ale svojí tvář ukrývá za mohutnými brýlemi.

Hudební stránka filmu je velmi promyšleně prokomponována do zpívaných obrazů. Téměř neustále se postavy vyjadřují hudebním základem, často s použitím jakési přechodové formy dialogu - recitativu (ovšem pevně navázaného na hudební doprovod). Skutečných dialogů je ve filmu jen několik. Ačkoliv Gainsbourg nebyl nikdy zpěvákem v technickém slova smyslu, zpívá dueta s Annou Karinou - modelkou, která hrála u dalších režisérů nové vlny. Na tomto muzikálu najdeme vlivy Antonioniho Zvětšeniny (Blow Up, 1966) i postupy Godardovy a Truffautovy

---

<sup>66</sup> <sup>66</sup> Balandras, Laurent: Les manuscrits de Serge Gainsbourg, Textuel, France 2006, 12-53.



tvorby, zahrávající si s politickými a sociálními motivy. Prokomponovaný hudební základ, který funguje i bez dialogů, odkazuje na Demyho film *Les parapluies de Cherbourg*. Muzikál *Anna* nebyl nikdy uveden v divadle, ale stal se důkazem možností experimentálního hudebně - dramatického komentáře dobové situace.

### 3.9.2. Konceptní nahrávka - příběh v rytmu pop-music

Za nejlepší Gainsbourgovo album je považována deska **L'Histoire de Melody Nelson** (1971). Nahrávka vznikla jako jedno z prvních konceptních alb ve francouzské populární hudbě. (zvuková příloha č. 12)

**Konceptní album** (album-concept) bylo kolekcí hudebních nahrávek (většinou písní), jež byly sjednoceny tématickou linkou. Toto spojení mohly tvořit skladatelsko-aranžérské postupy, dějová linie písní, nejčastěji však všechny tyto prvky zároveň. Nedílnou součástí takových nahrávek byl výtvarně zpracovaný obal, který souvisel tématicky s obsahem desky. Tvůrčí princip konceptních alb zaznamenal období největšího rozmachu právě na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Mezi významná alba z tohoto období lze zařadit nahrávky **Beatles** - např. **Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band** (1967). Konceptní alba byla charakteristická delší stopáží písní (byly delší než obvyklá 3-minutová píseň určená pro vysílání v rozhlase), velmi často byly tyto nahrávky vydávány jako dvojalbum. Tento hudební útvar rychle překročil hranice původní existence na gramodeskách a transformoval se do částečně se překrývajících dalších formálních útvarů - *rockové opery* a *scénického rockového koncertu*. Typickým příkladem je rocková opera skupiny **The Who** - **Tommy** (1969), která od svého vzniku prošla všemi formami uvedení - od konceptního alba, přes rockový koncert, balet, film až po muzikálovou inscenaci.<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Bartosch, Günther: *Das Heyne Musical Lexikon*, Wilhelm Heyne Verlag GmbH & Co.KG 1997, München, 540.

Princip koncepčního alba byl pro Gainsbourga ideálním prostorem k básnickému vyjádření jeho složitých vizí. Pod povrchním nátěrem laciné provokace a sexuálních narážek skrýval kritiku pokrytecké měšťácké morálky. Svě alter ego - alkoholického démona a básníka jménem Gainsbarre - nevytvořil proto, aby si zajistil uměleckou nesmrtelnost, ale aby mohl naplno říkat věci, které by mu jinak prošly jen s obtížemi.

L'Histoire de Melody Nelson je nabokovovským příběhem o dívce-lolítce, kterou stárnoucí umělec srazí se svým Rolls-Roycem z kola a prožije s ní intenzivní milostnou epizodu. V závěrečné písni objekt jeho vášně umírá při leteckém neštěstí. Asi nejpůsobivější část celé suity nese název Ballade de Melody Nelson a začíná sugestivními slovy: "Toto je příběh Melody Nelson/jíž kromě mých/žádné ruce neobjímaly." Jen o pár taktů dále se z Gainsbourgových úst dozvídáme o blízkém konci malé „nymfičky“: „...Dny jsou sečteny - čtrnáct podzimů a patnáct let...“. V tomto příběhu Gainsbourg volně parafrázoval svůj bouřlivý vztah s mladou anglickou herečkou Jane Birkin.

Hudební součást nahrávek je výsledkem spolupráce se skladatelem **Jean-Claude Vannierem** (1943), který se podílel na orchestraci Anny a rovněž dalších koncepčních alb - **Rock around the bunker** (1975), které vypráví o zážitcích malého židovského chlapce Serge (autobiografie Gainsbourga) z válečné Paříže. Trilogii quasiautobiografických alb uzavírá dekadentní příběh **L'Homme à la Tête de Chou** (Muž s hlavou zelné hlávky, 1976), ve kterém se stárnoucí novinář zamiluje do černošské krásky Marilou, která jej opouští kvůli jeho pošetilé žárlivosti.

Jakkoli Gainsbourg působil jako šansoniér, byl původním směrováním výtvarník. Ovlivněn tvorbou Andy Warhola a Roy Lichtensteina adaptoval do své hudební a básnické tvorby principy pop-kulturní poetiky, která si činila nárok na využití jakéhokoliv uměleckého podnětu ke své masové

produkcí.<sup>68</sup> Inspirace Gainsbourgovým dílem je v současné době aktivitou umělců z oblasti anglo-americké pop-music a taneční hudby, kteří objevují původní nahrávky a používají je k další tvorbě s pomocí technologických tvůrčích metod (remixy atp.). Tento rok na podzim by se měla uskutečnit premiéra scénické podoby jeho nejslavnějšího díla L'Histoire de Melody Nelson v Barbican Centre.<sup>69</sup> Některé z jeho básní byly údajně inspirací představitelům tzv. In-yer-face theatre.

V české kultuře je Serge Gainsbourg téměř neznámý. Většina posluchačů si jej spojuje s - kdysi skandální - nahrávkou Je t'aime, moi non plus, která dnes zaznívá indifferenčně z reproduktorů hypermarketů, aniž by někoho pohoršila.<sup>70</sup> Jeho tvorba však nese daleko zajímavější inspirační hodnoty. K jejich poznání však prozatím citelně chybí české překlady jeho mnohavrstevných textů.

#### **4. Hudební divadlo populární hudby na počátku 70. let**

V květnu 1968 se pařížská Sorbonna stala jedním z center nepokojů, které ve Francii přerostly v generální stávkou. Mladí lidé se vzbouřili proti poměrům, panujícím na přeplněných univerzitách. Studentské nepokoje, bezohledně potlačované policií, dostaly záhy levicový podtext, jehož hlavním tématem byl odpor proti generálu De Gaullovi. Levicově smýšlející aktivisté viděli pouze negativní stránky západní civilizace - naprostá většina z nich ostatně neměla možnost poznat realitu každodenního života v socialismu. Zároveň však šlo o celospolečenskou reakci na situaci ve světě.

*„...Francouzská revolta z roku 1968 otřásla každým, protože idol Západu, Francie - nejvybranější ukázka kapitalismu, byl popírán jeho vlastními občany, jeho vlastní lid vykřikoval a*

<sup>68</sup> Eco, Umberto: Obrana masové kultury, in: Skeptikové a těšitelé, Svoboda 1995, Praha, s. 48.

<sup>69</sup> Mugaň, Chris: The sound of a French revolution, The Independent, 30 June 2006

<sup>70</sup> Kubišťa, Anna: Francouzské okénko in: Literární a výtvarná příloha, Babylon 7/15, Praha březen 2006. II.

*jednal. Říkali - chceme zázrak, ráj hned. A snili, že k tomu dojde a pokoušeli se uvést sen ve skutečnost..."*<sup>71</sup>

Julian Beck (Living Theatre)

V jedné z předchozích kapitol jsem se zabýval okolnostmi, které stály u koncepcí Brelovy autorské adaptace muzikálu *L'homme de la Mancha*. V jeho záměru předat postavám Cervantese i Dona Quijota právo na rovnoprávnou existenci se odrážela také atmosféra z květnových pouličních bouří.

Protiválečné nálady se tak odrážely rovněž na divadle. Úvodní popis horkého francouzského léta v podání Juliana Becka, jedné z vůdčích osobností Living Theatre, výstižně charakterizoval situaci, která se šířila lavinovitě po celé Francii. Living Theatre sice do této práce příliš nezapadá (z hlediska hudebního divadla), ale účast členů na květnových demonstracích je významným důkazem, jak silná byla potřeba vyjádřit se k novému světu, který se právě rodil.

Generace nových intelektuálních tvůrců už nehledala smělé hodnoty v ušlechtilém boji proti větrným mlýnům jako Brel. Hledali svůj ráj ihned (Paradise Now!), pokud se mu nesmáli přímo do očí jako věčně ožralý cynik Gainsbarre/Gainsbourg. Na ulicích, v masových bouřích, v divadelních manifestech proti všem, proti konformitě a šosáctví páté republiky.

#### **4.1 Z Broadwaye na pařížská jeviště - muzikál Hair**

Princip nového pohledu na svět přesně vystihoval nastupující fenomén rockové hudby, spojený s kulturou hippies, s myšlenkami volné lásky, svobody, anarchie. Americký muzikál **Hair** (Vlasy), který zazářil při premiéře na off-Broadwayi na podzim 1967 nesl všechny atributy nového pohledu na svět, který lákal kritiky i diváky. Pařížská premiéra se konala **30. května 1969** v divadle Théâtre de la Porte Saint-Martin ve

---

<sup>71</sup> Tytell John: *The Living Theater: Art, Exile, and Outrage*, Grove Press 1997, 134-140.

francouzském překladu Jacquese Lanzmanna a soukromé produkci Annie Fargue.<sup>72</sup> Podle dobového ohlasu byla tato verze ceněna především pro lokalizaci do francouzských poměrů. Jakkoli podle tvůrců tato inscenace vycházela z divadelní verze režiséra Toma O'Horgana (Biltmore Theatre, duben 1968), režisér pařížského nastudování Bertrand Castelli nechal v inscenaci zaznít ohlas nedávných nepokojů i narážky na generála De Gaulla. Nicméně ohlas inscenace předčil - podle kritiky v New York Times - všechny aktuální verze uváděné na evropského kontinentu. Ve francouzském tisku jsem však ohlasy na premiéru Hair z května 1969 hledal jen velmi obtížně. Teprve dodatečně jsem zjistil, že domácím kritikům byl přístup do hlediště zakázán pro povyk, který spustila média proti inscenaci ještě před premiérou a motivovala tehdejší společnost k odsouzení otevřené nahoty, jež byla (u Hair tradičně) součástí inscenace.<sup>73</sup> K protestům se přidala i místní pobočka charitativní organizace Armády spásy. Nic z toho však nemohlo úspěch pařížské verze ohrozit. V roli Bergera podle dobových ohlasů vynikal začínající zpěvák **Julien Clerc**, kterého úspěch inscenace zařadil mezi největší hvězdy populární hudby 70. let. (zvuková příloha č. 13)

#### **4.2. Jesus Christ Superstar - nezdar**

Celosvětový úspěch koncepčního dvojalba rockové opery Jesus Christ Superstar (1970), ale také rozpačité přijetí premiéry divadelní verze na Broadwayi (1971) - také v režii Toma O'Horgana, přiměl autory Andrew Lloyd Webbera a Tima Rice k rozhodnutí, že se pokusí uvést novou divadelní verzi v některé z evropských metropolí dříve, než se uskuteční premiéra na londýnském West Endu.

Pařížské nastudování v režii Victora Spinettiho a v produkci Annie Fargue, mělo svoji premiéru **v dubnu 1972** v Théâtre

<sup>72</sup> McDermott Rado, Ragni - Hair, divadelní program k představení, Paris 1969, archiv autora

<sup>73</sup> Barnes, Clive: Paris Off and On Stage: An Old Game, New Hair, The New York Times, 13.9.1969.

National du Palais de Chaillot. I když se před premiérou strhla mediální kampaň podporující uvedení díla v nově postaveném divadle, kritika se rockové opeře vysmála. Inscenaci však největší ránu zasadila nepřízeň diváků. Produkce skončila po dvou měsících neúspěchem, který se - podle vzpomínek Tima Rice - pokusili producenti napravit koncertní verzí uvedenou v červnu 1972 ve slavné Olympii.<sup>74</sup> Ani tento pokus nebyl dlouhodobě úspěšný.<sup>75</sup> Navzdory tomu se singl *Dites moi comment faire* (I don't know how to love him) v podání Anne-Marie David, která hrála Máří Magdalénu, prosadil v žebříčku francouzské hitparády. Neúspěch divadelní verze a pozdější uvedení v Olympii způsobil, že se ve stejném roce objevily dvě nahrávky. Pro firmu Philips byla realizována nahrávka původní divadelní verze s Danielem Berettou v roli Ježíše a Anne Marie David v roli Máří Magdalény. Další nahrávka pro firmu Barclay s divadelní inscenací, ani s koncertním uvedením nijak nesouvisela. Její interpreti, jako Eddy Mitchell a Nino Ferrer, patřili k užší skupině umělců, kteří se objevovali v *Salut les copains*.<sup>76</sup> (zvuková příloha č. 14)

Pro tyto pořady připravoval řadu textů **Pierre Delanoë** (nar. 1918), autor francouzského libreta *Jesus Christ Superstar*. Je to však určitě cenný důkaz, že i přes neúspěch inscenace se písně z *Jesus Christ Superstar* staly součástí širšího povědomí. Vliv této rockové opery můžeme objevit ve francouzských písních sedmdesátých let, např. v písni ***Jesus Christ est un hippie*** rockového idolu tehdejší doby, Johnny Hallydaye. Po roce 1973 však už *Jesus Christ Superstar* ve Francii oficiálně uveden nebyl.

---

<sup>74</sup> Rice Tim: *Oh, What a Circus* - Tim Rice, Autobiography, Hodder and Stoughton 1999, London, 271-273.

<sup>75</sup> Rice Tim: *Oh, What a Circus* - Tim Rice, Autobiography, o.c.

<sup>76</sup> LP *Jésus Christ Superstar*, Barclay N80459, 1972, archiv autora

### 4.3 Godspell

Posledním z významných zahraničních muzikálů, které byly inscenovány v Paříži produkcí Anni Fargue<sup>77</sup>, byl **Godspell** (off-Broadway, 1971) autorů Stephena Schwartz a Johna Michela Tabelaka. Francouzské libreto bylo opět dílem Pierra Delanoë a režisérkou inscenace Nina Fasso, která později nastudovala muzikál na „regulární“ broadwayské scéně (1977). Příběh založený na evangeliu sv. Matouše je alegorickou hrou mladých studentů, kteří chtějí pochopit a prožít poslední dny Ježíše Krista. V druhé části hry se jeden z nich do role Spasitele převtělí a společně prožívají poslední večeři Páně i Jidášovu zradu.

Na rozdíl od tématicky velkolepého, historizujícího zpracování rockové opery Jesus Christ Superstar je tento muzikál realističtější pohledem na život Ježíše Krista. Premiéra se konala v roce 1972 opět v Théâtre de la Porte Saint-Martin, kde muzikál vystřídal úspěšné Hair. V jedné z rolí se objevil začínající (teprve 17-ti letý) Daniel Auteuill, který se později stal úspěšným divadelním a filmovým hercem.

Je pozoruhodné, že Godspell byl ze všech uvedených produkcí Annie Fargue nejdéle na repertoáru - až do roku 1977. Nepotvrzené údaje odhadují okolo 500 repríz. Zatímco první produkce Hair a Jesus Christ Superstar byly inspirovány anglo-americkou praxí každodenního uvádění jedné inscenace, Godspell se již střídal s novou, nastupující vlnou francouzských pokusů o muzikálovou formu.

### 4.4. Původní francouzské rockové opery 70. let

Nahrávky rockových oper britského skladatele Andrew Lloyda Webbera slavily úspěch s propojením populární hudby a divadla především na londýnském West Endu. Prodej nahrávek však byl úspěšný celosvětově. Nebylo tedy překvapením, že se staly inspirací podobným pokusům také ve Francii. Navzdory

---

<sup>77</sup> Godspell (version française) - Philips 6332 037, nahrávka v přepisu z LP - archiv autora

pařížskému neúspěchu *Jesus Christ Superstar*, se ostatní divadelní inscenace (*Hair*, *Godspell*) setkaly s ohlasem, který předpovídal úspěch, když ne divadelní, pak alespoň v žebříčcích hitparád populární hudby.

Většinu těchto projektů uvádím jen pro historickou úplnost. Drtivě většině z nich se nepodařilo dosáhnout alespoň druhého uvedení inscenace, což je průvodním znakem absence hudebně-dramatických kvalit, resp. dobového neúspěchu.

Ve svém prvním společném díle, rockové opeře **La Révolution française** (1973), představila autorská dvojice skladatele **Claude-Michel Schönberga** (1944) a libretisty **Alaina Boublila** (1941) scénické obrazy z francouzské revoluce, které spojoval milostný motiv revolucionáře Charlese Gauthiera a šlechtické dívky Isabelle de Montmorency. Příznivý ohlas nahrávky, které se prodalo přes 350 tisíc kusů, pomohl uskutečnit na začátku roku 1974 první reprízy francouzské rockové opery v Palais des Sports v Paříži.<sup>78</sup> Úspěch dvojalba se však nezopakoval. Inscenace trpěla technickými nedostatky, řada zpěváků, kteří neměli téměř žádné zkušenosti s herectvím a jevištním pohybem, diváky také nepřesvědčila. Podle dobových materiálů se odhaduje, že produkce měla pouze 45 repríz, a poté byla přesunuta na tři měsíce do pařížského Théâtre Mogador.<sup>79</sup> Důvodem byly také technické problémy se zvukovou aparaturou a zajištěním odposlechů pro hudebníky, kteří byli součástí scény.

V následujících letech se nahrávka *La Révolution française* dočkala několika re-edic, včetně jedné z verzí, která příběh zpracovává jako komiks, jenž je součástí bookletu.

Dalším dílem, které je zmiňováno v souvislosti s rockovými operami sedmdesátých let, byla (opět!) historická freska **Mayflower**,<sup>80</sup> libretisty Guye Bontempelliho a skladatele Erica

---

<sup>78</sup> Brieu, Jean-Francois, *Les comediés musicales - de Starmania auy Dix Commandements*, Hors Collection 2002, s. 19.

<sup>79</sup> Blanc, Gérard: Interview de Gérard Blanc, <http://www.larevolutionfrancaise.com> (30.8.2006)

<sup>80</sup> Brieu, Jean-Francois, *Les comediés musicales - de Starmania auy Dix Commandements*, Hors Collection 2002, ISBN: 2-258-05833-3, s. 20.



Chardena. Příběh pojednávající o stejnojmenné lodi, na které připluli první poutníci z Anglie do USA, měl premiéru v divadle Théâtre de la Porte Saint-Martin v produkci Charlese Talara a režii Francise Moranea v listopadu 1974. Opera dosáhla značné popularity, v divadle Saint-Martin se střídala s muzikálem Godspell. Za šestnáct měsíců tu dosáhla kolem 300 repríz.<sup>81</sup> Podle údajů, uvedených na obalu pozdější edice alba Gramofonová deska nese podtitul - la comédie musicale.<sup>82</sup> Šlo zřejmě o první dílo francouzské „muzikálové školy“ uvedené v zahraničí, původní inscenace byla v rámci festivalu pohostinsky uvedena ve Washingtonu v roce 1976. Německá verze inscenace se hrála v letech 1977-1978 v Theater an der Wien v režii Francise Moranea a překladu Petera Orthofer.<sup>83</sup> V roce 1996 se uskutečnilo obnovené nastudování muzikálu Mayflower v pařížském music-hallovém divadle Bataclan; obsahovalo mluvené dialogy a počet postav byl zredukován.<sup>84</sup> Dále jsem zaznamenal zmínky o amatérských produkcích na frankofonních územích (Benelux, Švýcarsko). V Maďarsku byl muzikál Mayflower uveden v Hevesi Sandor Theater v sezóně 1992/1993.<sup>85</sup> V souvislosti se vzestupem muzikálového žánru po roce 1998 se v současné době hovoří o možném uvedení ve velké produkci (à grand spectacle) v Paříži.

Mezi dnes již zcela zapomenuté dílo patří muzikál Gomina (1974) Davida Rochlina (tématicky příbuzný s americkým muzikálem Grease), měl premiéru rovněž v Théâtre de la Porte Saint-Martin.<sup>86</sup>

#### **4.5. Rocková opera vs. muzikál**

V případě uvedených inscenací rockových oper je patrné, že u tohoto útvaru velmi často dochází k přechodové fázi (tzv. „overlaps transitions“) mezi muzikálem a rockovou operou. Jak

---

<sup>81</sup> Bontempelli, Guy: CD Mayflower 96, Versailles 483787, archiv autora

<sup>82</sup> <http://www.sacem.fr> : Grand Prix de l'édition musicale : Charles TALAR - Editions Pomme Music (30.8.2006)

<sup>83</sup> <http://www.literaturhaus.at/buch/buch/rez/orthofer/werke.html> (30.8.2006)

<sup>84</sup> Franck, Sebastien: Willy de Wille, latin lover..., L'Humanité, 14.2.1996

<sup>85</sup> <http://www.zalaszam.hu/szinhaz/> (25.8.2006)

<sup>86</sup> Brieu, Jean-Francois, Les comédiés musicales, o.c.

jsem již výše uvedl, např. inscenace i nahrávka *Mayflower* je označena za *comédie musicale*. Také v tomto případě předcházela koncepční nahrávka divadelnímu uvedení. Podle svědků v původním nastudování však mluvené dialogy nezazněly a součástí dekorace byla živá hudební skupina.

Podle těchto náznaků se lze domnívat, že rockové opery ve frankofonních oblastech ustoupily do pozadí a jejich místo nahradily inscenace, kterým předcházela koncepční alba s interprety varieté (tedy *pop-music*). Tuto domněnku částečně potvrzuje pozdější vývoj *Starmanie*, jejíž inscenační praxe a četné orchestrační i jevištní adaptace vzdálily dílo původní nahrávce.

V českém tisku se v podobných případech prosazuje téměř hanlivý termín *popera* (také *pop-opera*). Domnívám se, že termín *popera* (též *popular operas*), který používá také Pavlína Hoggardová v knize *Muzikál na prahu tisíciletí* mimo jiné v souvislosti s pozdějšími díly Schönberga a Boublila, není zcela přesný.<sup>87</sup> K zamítnutí termínu pro účely této práce mne kromě jiného vedlo přesvědčení, že většina rockových oper se sama tímto termínem zaštituje a jejich rozpoznávacím znamením je řada shodných charakterizačních prvků, o kterých budu ještě hovořit. Označení „*popera*“ se však nese v poněkud „zbytkovém“ nádechu ve snaze označit vše, co interpretují zpěváci populární hudby v jevištní dekoraci spojené jakýmkoli (i chatrným) příběhem.

Konkrétnější je definice, kterou používá William Everett, jenž termín *popera* zcela nezpochybňuje, ale označuje pozdější inscenace jako *megamuzikály*. Pro estetické aspekty podobných produkcí je toto označení daleko přesnější, neboť inscenace používají koncepci „*larger than life*“ efektu, kdy veškeré umělecké i technologické prostředky jsou zacíleny tak, aby výsledný účinek divákovi znásobil jeho vizuální a emoční

---

<sup>87</sup> Hoggardová, P.: *Muzikál na prahu tisíciletí. Mezi komercí a elitou - možnosti reformy muzikálového divadla v době (post-)moderní*. Brno 2000, s.57-64.

prožitek.<sup>88</sup> Michael Prostějovský nazývá obdobné produkce především tzv. „britské éry na Broadwayi“ muzikály superlativů (Cats, Phantom Of The Opera ap.).<sup>89</sup> Pro svojí práci jsem se rozhodl používat označení megamuzikál rovněž proto, že s tímto termínem pracují anglo-americké publikace v úvahách o vlivu frankofonních produkcí na světový muzikál.

#### 4.6. Starmania - politické téma v rockové opeře

Přelomovou událostí francouzské populární hudby se stala **Starmania** (un piéce de rock-opera). Dodnes tento „opus magna“ skladatele **Michela Bergera** (1947 - 1992) a textaře **Luca Plamondona** (nar. 1942) nikdo v historii inscenací rockových oper a muzikálů frankofonní oblasti nepřekonal.

Také v tomto případě předcházela jevištní realizaci koncepční gramofonové nahrávka s názvem **Starmania, ou la passion de Johnny Rockfort selon les évangiles télévisés** (Starmanie, aneb pašijový příběh Johnny Rockforta, podle televizních evangelií), která vyšla 16. října 1978 u společnosti WEA a setkala se s úspěchem, který překonal všechny předchozí pokusy o žánr rockové opery ve Francii. Na základě úspěchu desky bylo téměř okamžitě rozhodnuto, že se autoři pokusí uvést divadelní verzi co nejdříve a pokud možno ve velkém stylu.

V původní nahrávce se objevila řada interpretů, kteří se stali (i díky Starmanii) stálicemi francouzské populární hudby. Účinkovali v prvním uvedení v Paříži i na turné inscenace (Benelux, Québec).

Mezi největší hvězdy patřila jedna z múz Serge Gainsbourga - zpěvačka France Gall v hlavní roli dívky Cristal. Hlavní mužská role Johnnyho Rockforta se stala odrazovým bodem pro další kariéru rockového zpěváka Daniela Balavoina. (zvuková příloha č. 15.)

---

<sup>88</sup> Wyatt, Justin. *High Concept*. Austin: University of Texas Press, 1994. ISBN 0292790910

<sup>89</sup> Pavlovský, Petr PhDr a kol.: heslo Muzikál in: *Základní pojmy divadla*, Libri&Národní divadlo, Praha 2004, s.187.

Úspěch divadelní adaptace, uvedené 19. dubna 1979 v Palais des Congrès v Paříži, nebyl okamžitý a jednoznačný. V režii Toma O'Horgana se toto první uvedení hrálo tři týdny, v hledišti se vystříдалo téměř 90 tisíc diváků, ale reakce kritiky byly údajně velmi chladné. Změnu v přijímání inscenace přineslo až následné několikaleté turné (s mnoha přestávkami), během kterých rocková opera prošla inscenačním vývojem reagujícím na dobové souvislosti jak v hudebním aranžmá, tak ve scénickém pojetí. Můžeme proto hovořit o transformaci původního nastudování do více inscenací, i když v nich účinkovali původní interpreti.

V inscenační historii Starmanie existuje ještě několik zcela odlišných verzí příběhu i hudebního zpracování některých pasáží. Snahou autorů bylo s postupnou adaptací díla vystihnout v inscenaci aktuální společenská témata.

Sedmdesátá léta nepatřila v Evropě k těm nejklidnějším. Extremistické levicové frakce Rudé brigády, působící v tehdejší Západní Německu a Itálii, měly na svědomí řadu atentátů, z nichž nejznámější bylo brutální zavraždění vlivného italského politika Alda Mora (1978). Tato smrt téměř v přímém přenosu šokovala celou západní společnost a přímo se odrazila v inspiraci rockové opery Starmania.

Politika a rocková opera, to bylo až překvapivě časté a lákavé spojení. Začneme-li Schönbergovsko-Boublilovskou revoluční momentkou, přes exotiku, která spojuje vládu vojenské junty s milostným vzplanutím showbusinessové hvězdy k politikovi v Evitě Tima Rice a Andrew Lloyda Webbera, byla tato díla typickou ukázkou velkého - a nejlépe politického námětu v rockové opeře. Jesus Christ Superstar bychom asi v této souvislosti uvedli spíše pro nepřímé politické souvislosti biblického tématu, ale rocková opera Tommy skupiny The Who byla rovněž ukázkou hluboké politické skepse. A nemohu zapomenout na **The Wall** skupiny Pink Floyd (1979), která svojí abstrakcí nese, i když vzdáleně, shodné rysy právě se Starmanií. Možná právem považovala kritika spojení těchto

závažných témat s rockovou hudbou za příliš chaotické, i když spektakulární projekty. Ale právě to je dle mého soudu bod, od kterého můžeme začít zkoumat dramatické hodnoty Starmanie.

Téma, které autoři zvolili za základní dějovou linku, nelze považovat za typický příběh masové kultury - navzdory tomu, že byl jejími výrobními prostředky zpracován.<sup>90</sup> Osudy hlavních protagonistů se nenávratně spojují v ponuru, nihilistickou tragédií s machiavelistickým tématem v pozadí příběhu.

(textová příloha č. 4 - synopse)

Synopse zjevně působí velmi nesourodě, chaoticky. Spíše nežli před příběh s provázanými dějovými linkami a drobnokresbou postav nás tvůrci postavili před základní téma, které hýbalo světem: před totalitu absolutní moci kontrastující s bezmocí a nebezpečím teroristické anarchie.

Starmanie pracovala s tématem podobně jako příbuzné rockové opery (Tommy, The Wall aj). Politické abstrakce vyjadřovala v temných obrazech, jimiž autoři nechtěli nabízet vlastní řešení, ale předat své pochybnosti divákům k zamyšlení.<sup>91</sup>

O tomto způsobu tématické „nabídky“ je zajímavé uvést zdánlivě nesouvisející poznámku. - Ve svém rozhovoru s Garouem (hlavní představitel Quasimoda z Notre Dame de Paris, viz textová příloha č.5) jsem se dozvěděl více o uvedení písně Le monde est stone v souvislostech s atentáty Al-kajdy 11. září 2001 v New Yorku. Garou měl původně v plánu na počest závěrečného koncertu turné, zazpívat výběr písní z muzikálu Notre Dame de Paris. Na poslední chvíli však zařadil jako závěrečnou píseň Le monde est stone jako „..modlitbu obětem tragédie“, i když tuto píseň zpívá původně ženská hrdinka. Slova jsou napsána univerzálně - jako všeobecné téma. (zvuková příloha č. 16.)

<sup>90</sup> Eco, Umberto: Struktura nevkusu, in: Skeptikové a těšitelé, Svoboda 1995, Praha, s. 89.

<sup>91</sup> Umberto, Eco: Audiovizuální prostředky jako nástroj hudební informace, in: Skeptikové a těšitelé, Svoboda 1995, Praha, s. 89.

#### 4.6.1. Vývoj inscenační řady

Jak jsem již uvedl, po premiéře v roce 1979 v Paříži se inscenace *Starmanie* vydala na několik turné po Francii a frankofonních oblastech Evropy, což nahrazovalo delší uvádění v divadle. Z tohoto důvodu je proto obtížné oddělit od sebe jednotlivé inscenace, protože výsledný tvar se neustále mění. Lze jen vytýčit některé důležité body inscenační řady.

V roce 1980 byla v Montréalu nastudována „opravená“ verze v režii Oliviera Reichenbacha, ze které byla pořízena nahrávka s interprety z oblasti Québecu. Místní scéna byla od této chvíle důležitá pro další vývoj nového muzikálového divadla. Mezi těmito zpěváky se objevila tehdy začínající Céline Dion, jedna z vrcholých představitelk tzv. „*musique variété á la Québec*“. Řada pozdějších muzikálových inscenací čerpala tvůrčí i interpretační osobnosti z této frankofonní oblasti Kanady.

Turné další „*version québécoise*“ *Starmania* uskutečnila v letech 1986 - 1987 v anglofonní oblasti Kanady, v Paříži, Španělsku a zemích Beneluxu.

Kromě turné byla v sezóně 1988/89 realizována pařížská divadelní inscenace, která měla premiéru 15. září 1988 v Théâtre de Paris v režii obou hlavních autorů díla! (tandem Plamondon/Berger). Později byla přesunuta do **Théâtre Marigny**, kde se hrála do 15. listopadu 1989. Inscenace byla zaznamenána jak na CD, tak na DVD jako *version Marigny*, která je považována za jedno z hlavních nastudování v inscenační řadě.

Autoři *version Marigny* především zcela zásadně změnili hudební aranžmá, které převedli do elektronických syntezátorových zvuků. Od tohoto nastudování už *Starmania* nikdy nezazněla s živým orchestrem a používala pouze metodu tzv. „*half-playbacku*“, který umožňoval specifické počítačové nastavení světelné aparatury. Základ světelného designu, který vizuální koncepci inscenace dominoval, pak používaly téměř všechny další inscenace. Bylo to výhodné zejména pro zájezdové verze, jimž odpadly problémy s transportem scény.

V dubnu 1990 se tato podoba Starmanie představila na turné v Moskvě a Leningradu (Petrohradě).

V roce 1993 proběhla poslední významnější změna Starmanie v inscenaci v Théâtre Magador. Inscenátoři se vrátili k původní hudební podobě rockové opery a začali opět používat živé nástroje, ovšem jako součást half-playbacku. Tuto inscenaci režíroval kanadský režisér Lewis Furey, který oproti předchozím verzím zdůraznil nadčasovost příběhu. Ještě více se zaměřil na světelný design, který měl podpořit tzv. „le style futuretro“, což byla inspirace akčním sci-fi filmem Total Recall (1990). Některé postavy byly nahrazeny počítačově zkresleným hlasem (postava TV komentátora).

#### 4.6.2. Cizojazyčné inscenace

Od prvního uvedení Starmanie se autoři snažili uvést dílo mimo frankofonní oblasti. V roce 1992 vyšla koncepční nahrávka v anglickém překladu. Autorem anglického libreta a nových písňových textů nebyl nikdo menší než Tim Rice. Výsledkem byl studiový koncept s názvem **Tycoon** (v překladu Magnát), ve kterém účinkovali mezinárodní interpreti populární hudby - Nina Hagen, Cindy Lauper, Peter Kingsbery nebo již uvedená Celine Dion. Písně **The world is stone** (Le monde est stone), **Ziggy** (La Chanson de Zitty) nebo **Only the very best** (S.O.S d'un Terrien en Détresse) hrála světová rádia tehdy a hrají je dodnes, aniž by posluchači přesně věděli, odkud pocházejí. I když nahrávka zaznamenala poměrně velký mezinárodní ohlas, komplikovaný příběh a politické téma odradily producenty hlavních muzikálových center na West Endu nebo Broadwayi dílo uvést.

Jediné nastudování anglického libreta bylo realizováno jako součást inscenace v Magadoru z roku 1993. Pro tuto inscenaci byli obsazeni herci pocházející z kanadského Québecu, kteří -

díky své bilingvnosti - mohli hrát v obou jazykových mutacích.<sup>92</sup>

Jedinou zemí, kde byla Starmania uvedena v domácím překladu, se stalo Německo, a sice v roce 1992 v divadle **Aalto Theater Essen** v režii Jürgena Schwalbea a překladu Gerulfa Pannacha.<sup>93</sup>

V roce 1995 se francouzská produkce pokusila uvést Starmanii také v České republice. Jak shodně uvádí zpěváci Lenka Kůrková a Martin Skala, v té době studenti pražské Státní konzervatoře, na podzim roku 1994 se v Praze uskutečnila série konkursů za přítomnosti Luca Plamondona. Vybraní kandidáti, kteří pod vedením pedagoga Frederica Dormeaua prováděli pěvecké a inscenační workshopy, měli odjet na přípravu inscenace do Francie. K realizaci produkce však nedošlo.

#### 4.7. Le lègende de Jimmy

Další společnou prací Michela Bergera a Luca Plamondona byla rocková opera **La lègende de Jimmy** z roku 1990. V názvu si autoři pohrávají s několika významovými rovinami - La legende/Pověst = příběh, který odkazuje k legendárnímu kultu hereckého idolu Jamese Deana. Tato rock-opera je výjimečná komorním obsazením, které tvoří pouze 4 hlavní postavy a malý taneční doprovod. Součástí inscenace byl živý orchestr.

Dějem provází ústřední dvojice mladých lidí, kteří jsou fanoušky filmů mrtvé legendy. Jednoho dne se nad hrobem Jamese Deana potkává Teenager, který si nechá mezi kamarády říkat Jimmy, s mladou dívkou Groupie (Fanynkou). Stávají se svědky zvláštního snu - mše dvou postav/fantomů, kteří jim vyjevují momenty ze života idolu.

Reverend a Diva byli kdysi součástí světa Jamese Deana. Pro „rozervaného Jamese“ byl Reverend v jeho hollywoodské kariéře druhým otcem a Diva s ním (možná?) prožila krátký románek. Postavy Reverenda a Divy mají své skutečné předobrazy v historických osobách. Součástí flashbacků, které tvoří

<sup>92</sup> Rice Tim: Oh, What a Circus - Tim Rice, Autobiography, Hodder and Stoughton 1999, London, 89, 305-307.

<sup>93</sup> Bartosch, Günther: Das Heyne Musical Lexikon, Wilhelm Heyne Verlag 1997, München, s. 504.



základ vyprávění, jsou scény z Jamesova dětství a jsme i svědky jeho smrti v luxusním kabrioletu.<sup>94</sup> Mladá dvojice je konfrontována se skutečným - nehvězdným životem Jamese Deana

Tato inscenace již nezopakovala úspěch Starmanie, navzdory vysokým uměleckým ambicím. Od premiéry **22. září 1990** se v režii Jéroama Savaryho udržela v Théâtre Magador jen do začátku roku 1991 a poté již nikdy ve Francii uvedena nebyla.

Obnovené nastudování opery v režii Jérôme Savaryho proběhlo v roce 1992 v Montréalu v Théâtre Maisonneuve, o rok později byla tato inscenace přesunuta do Québecu.

Dále byla opera uvedena v německé verzi v Essenu v překladu Diany Anders v roce 1993.<sup>95</sup> V Theatre Casa Nova byl režisérem inscenace Jürgen Schwalbe, který pracoval již na zmíněné německé adaptaci Starmanie.

Rocková opera La légende de Jimmy byla posledním výsledkem spolupráce tandemu Beger/Plamondon, protože skladatel Michel Bergère v roce 1992 nečekaně zemřel.

Luc Plamondon patří dodnes ve frankofonním muzikálovém divadle mezi nejvlivnější osobnosti a budeme se mu v této práci věnovat i nadále. V osmdesátých letech vytvořil s jinými autory několik méně důležitých hudebních představení (spectacle musical), pro které bychom mohli použít označení písňový recitál: Dioxine de Karbone (1983), Lily Passion (1984). Tyto recitály byly psány na „tělo“ konkrétnímu zpěvákovi a proto se znovu na scéně už neobjevily.

Plamondovy písňové texty vyšly rovněž knižně a je jim částečně přisuzována samostatná literární kvalita. Francouzská populární hudba od 80. let nikdy nepřestala písňě Starmanie „recyklovat“ a znovu vydávat na mnoha sólových i výběrových nahrávkách. Zvláštní edice nabízejí také tzv. charitativní verze, které nazpívala dobročinná uskupení (Les Enfoirés chante Starmania)

---

<sup>94</sup> <http://jimmy.legende.free.fr/> (30.8.2006)

<sup>95</sup> <http://www.theatertexte.de/> (30.8.2006)

Tak jako oblíbené muzikály v Británii nebo USA, i ve Francii patří Starmania mezi tituly, které prožívají svůj paralelní život ve školních představeních a amatérských produkcích.

#### 4.8. Jérôme Savary - Divadlo hravé radosti

Nad inscenací *La légende de Jimmy* se sešli (ne náhodou) významní tvůrci hudebního (i muzikálového) divadla.

Patří k nim režisér, scénograf a scénarista **Jérôme Savary** (nar. 1942). Světoběžník, který se narodil v Argentině, vyrůstal v rodině spisovatele, jíž vládl dědeček - bývalý guvernér amerického státu New York. Již od mládí Savary projevoval všestranné umělecké sklony. S obdivem k secesi a k art deco studoval na *École nationale supérieure des Arts décoratifs*. V mládí se živil jako fotograf, výtvarník a ilustrátor komiksových sešitů. Za svého pobytu v New Yorku se nadchl pro jazzovou hudbu a tvorbu Jacka Kerouaca a Alaina Ginsberga. Další inspirace z hudební oblasti jej zastihly v prostředí právě se rodícího fenoménu rockových koncertů (Beatles, Rolling Stones aj.). Příliš mnoho podnětů, které však daly základ jeho charakteristickému, pestrému divadelnímu světu barev a iluzí.<sup>96</sup>

V polovině šedesátých let založil s přáteli divadelního uskupení **Grand Magique Circus**, jež bylo v opozici vůči „divadelním laboratořím“ z šedesátých let (Living Theatre, Jerzy Grotowski).<sup>97</sup> Inspiraci nacházeli v komedii dell'arte, artistických výkonech (žonglérství, akrobacii), karnevalové tradici, pouličním divadle. Mezi nejvýznamnější inscenace skupiny patřily *Zartan, frère mal-aimé de Tarzan* (1970) *Les Derniers jours de solitude de Robinson Crusoë* (1972), *Les Milles et une nuit* (1978), *Les Mélodies du malheur* (1979), nebo jedna z posledních, pro Savaryho jevištní ironii typických férií *Bye, Bye showbizz* (1984). Tyto produkce začaly formovat styl tzv. Nového cirkusu a později našly další

<sup>96</sup> Silva Guy: *Le Cirque dans tous ses éclats*, Castor Astra 2002, s.75.

<sup>97</sup> Dle: Savary Jérôme: *La vie privée d'un magicien ordinaire*, Ramsay 1985, s.12-67

pokračovatele. Pro nás je asi nejdůležitější odezva v produkcích kanadského cirkusu Cirque de soleil. O dvacet let později se tak kruh svým způsobem uzavřel, když tyto velmi sofistikované a nákladné produkce z počátku 90. let našly uplatnění jako show „á la Las Pegas“ a ovlivnily nastupující megamuzikál z konce století. (video ukázka č. 2, 3.)

*„...Jdu si vlastní cestou, chci se bavit. Jsem jako dítě, ale výsledek garantuji. Výměnou za lístek, vám chci nabízet radost a zábavu...“<sup>98</sup>*

*Jérôme Savary*

Jérôme Savary byl jedním z prvních, kteří přišli s vizí „...cirkusu bez zvířat a pozlátka...“.<sup>99</sup> Jeho vliv na hudebně-dramatické žánry je však mnohem rozmanitější. Právě on neúnavně resuscitoval v posledních dvaceti letech upadající operetu a revokoval v převzatých i původních muzikálech atmosféru music-hallových produkcí z předválečné éry. Jako ředitel divadle Théâtre National de Chaillot (1988 – 2000) a v současném období Opéry-Comique (od 2000) uvádí na jevištích těchto divadel řadu inovativních inscenací, v nichž sám také často hraje.

#### **4.8.1. Operetní inscenace**

Ve svých operetních inscenacích naprosto zamítnul zažitě inscenační tradice. Se svým hudebním ředitelem Gérardem Daguerrem sahá k razantní hudební úpravě původních partitur. Postavám se snaží vytvářet nové identity a dějové linky. Proto tyto inscenace hýří ztřeštěnými zvraty a situační komikou, ve které klade důraz na improvizovaný dialog a gagy.

Například v operetě La Périchole pozměnil zápletku i místo původního děje. Hlavní hrdinku Perichole (původně pouliční zpěvačku) vykreslil jako celebritu závislou na své slávě, která za ní vděčí jen svému vztahu s Diktátorem (původně

<sup>98</sup> Savary, Jérôme: in - program La veuve joyeuse, Opera Comique, Paris 2005, archiv autora

<sup>99</sup> Cihlář, Ondřej: Nový cirkus, Loutkář 55, 2005, č.I, s. 17-19.

místokrálem). Děj se neodehrává v Peru, jako v originální offenbachovské verzi, ale v blíže neurčené latinsko-americké diktatuře. Opereta nese pozměněný název **La Périchole - la chanteuse et le dictateur** (*Zpěvačka a Diktátor*). Inscenace je směsicí odkazů na jiná, populární díla, jako například Chaplinova Diktátora, nebo muzikál Evita.

\* Analogie s muzikálem Evita není náhodná, protože Savary jako malý chlapec v Argentině vyrůstal a perónismus zažil.

Do hlavních rolí obsadil filmové a divadelní herce, kteří s operetou neměli dosud zkušenost a podrobil je náročnému hlasovému tréninku. Scénografie nesla jeho výrazně provokativní rukopis, když ctitele reálií dobového vkusu druhé republiky pobouřil provokativními nepřesnostmi a nonsensy. Na jevišti použil sborové taneční číslo, kde místo tanečnic skákaly lahve šampaňského s reklamními etiketami sponzora. Nad hlavami herců se vznášeli balónky, jako symbol bublinek, které stoupají do hlavy.

Tuto volnou adaptaci *La Périchole - la chanteuse et le dictateur* uvedl poprvé v roce 1999 v Théâtre National de Chaillot a později přenesl do svého dalšího působiště, Opéry-Comique. Soubor inscenace od té doby podnikl řadu turné a inscenaci převzala také další divadla frankofonní oblasti Evropy.

Fascinace vídeňskou operetou Franze Lehára **La veuve joyeuse** (Veselá vdova) Savaryho provází již řadu let a patří proto k dílům, které rád opakovaně inscenuje. Před každou svojí inscenací Savary veřejně oznamuje tvůrčí záměry - je to forma veřejného dialogu „pouličního principála“, který vede se svými fanoušky po léta. Diváci mu sami mohou posílat své náměty a komentáře k jeho inscenacím.

*„...Veselá vdova je pro mě esencí toho nejbarevnějšího z hollywoodských filmů, sladkobolné romance a zlatá éra filmových hvězd...“<sup>100</sup>*

Očekávaná reminiscence na slavný film Ernsta Lubitsche s Mauricem Chévalierem se konala v nejnovější inscenaci v Opéra-Comique (2005) jen částečně. Herci v mluvených dialogích odkazují na Chevalierův známý přízvuk, ale jinak se postavy výrazně stylizují do hvězd mýdlových televizních oper v dekoraci á la seriál *Dynastie*.

Lze na Savaryho příkladu poukázat, jak razantní může být přístup k operetnímu divadlu. Jestliže se vymaní z nudných „klišé“, kterým je opereta často sevřena.

Savary si gejzíry svých nápadů mohl dovolit z několika důvodů. Francouzské hudebního divadlo zažilo na konci devadesátých let výrazný vzestup popularity a s ním přišla potřeba ohlédnout se po vlastní tradici. To, mimo jiné, znamenalo, že u operetních inscenací se původní forma vydala naproti muzikálu. Díky příchodu francouzských megamuzikálů konce století, získal Jérôme Savary svým „divokým“ inscenováním diváka, který se bavil do té doby zcela jiným způsobem.

Tímto stylem doslova na poslední chvíli „zachránil“ Opéra-Comique, která před jeho nástupem dlouhodobě prokazovala neúnosný schodek a nízkou vytíženost kapacity. Po „instalaci“ Savaryho do ředitelské funkce se návštěvnost zvedla okamžitě. Pro návštěvníky jeho divadelních představení si kritika přes noc vytvořila označení – „public Savary“.<sup>101</sup>

#### **4.8.2. Muzikál**

V oblasti muzikálu se u Jéroama Savaryho setkáváme s několika typy inscenací. Již jsem zmínil inscenaci rockové opery *La légende de Jimmy*. Ze světového repertoáru se v jeho režii objevuje úspěšně hned několikrát *Cabaret* (1986 – Lyon, 1987-88 – Paříž, 1992 – Barcelona, 1995 – Paříž). V roce 1989 byl

<sup>100</sup> <http://www.opera-comique.com/jsavary.htm> (25.7.2006)

<sup>101</sup> Merlin Christian, *La dernière saison de Jérôme Savary*, *Le Figaro - Rubrique Culture*, 26. 6. 2006.

režisérem jednoho z největších propadáků osmdesátých let na londýnském West Endu - Metropolis (198 repríz), který málem zničil jeho slibnou kariéru.

Nejvýznamnějším druhem muzikálu jsou však jeho původní autorské revue, jejichž vrchol vychází z druhé poloviny devadesátých let. Úspěšnou sérii odstartovala inscenace **Y'a d'la joie !... et d'l'amour** (Je to radost!...a láska, 1997), která v sobě obsahovala všechny atributy Savaryho optimistické divadelní poetiky. Muzikálová férie čerpala hudebně z písní šansoniéra Charlese Treneta (podle jehož písně se muzikál také jmenuje) a byla bláznivou poklonou music-hallovému šansonu třicátých let.

Na jevišti jezdil vlak, herci se projížděli opravdovým veteránem, z nebe padala láska a jaro v podobě květin, nad hlavami létaly obří vážky, krokodýlové hráli na kytary a král Ludvík XIV. ukazoval holý zadek. Byla to oslava fantazie, odehrávající se zcela v duchu nejslavnější Trenetovy písničky La MÉR, kterou napsal údajně při jízdě vlakem během pozorování slunného mořského pobřeží.<sup>102</sup>

Inszenace hraná v přírodním amfiteátru se přesunula pro obrovský úspěch (premiéry se zúčastnil také staříček Charles Trenet) do Théâtre National de Chaillot (1998) a na repertoáru Opéry-Comique je dodnes.

Zlatou éru music-hallu oslavil také v musical-revue věnované její největší hvězdě - **Mistinguett, la dernière revue** (Opéra-Comique, 2001). Půdorysem příběhu je novinářská kachna, kterou do světa úmyslně vypustí sama Mistinguett. Bude se vdávat za svého nového (zase o něco mladšího) přítele a navíc chce definitivně skončit s music-hallem. Úspěch poslední revue je tak zaručen - bulvární plátky o tom halasně referují na předních stránkách. Pár dní před premiérou však novináři odhalí, že její milenec má jinou a mladší krásku. Riziko odhalení „podvůdku“ a finanční krach je za dveřmi. Hlavně,

---

<sup>102</sup> Žák, Jiří: Causa - Charles Trenet, Reflex XII, 2001, 31, 64-67.

aby ti pisálci neměli pravdu - show (revue) musí pokračovat dál...

Tato inscenace byla hudební koláží z mnoha hudebních stylů. Savary její stylovou proměnlivost charakterizoval tím, že využil starých „šlágrů“, které míchal s moderní orchestrací, tak jako mládnou její milenci.

Pro tuto inscenaci byla angažována hvězda hollywoodských filmů MGM a broadwayských muzikálů, původem francouzská tanečnice a zpěvačka **Lilliane Montevecchi** - nositelka prestižní ceny Tony za roli Liliane La Fleur z muzikálu *Nine* (1982).

Zcela opačně působila inscenace klenotu francouzského muzikálu **Irma, la douce** (Sladká Irma), který měl premiéru v Théâtre de Chaillot v roce 2000. „Mezi anděly na chodníku“, znělo jedno z prohlášení Savaryho o nové inscenaci.<sup>103</sup> Naznačoval, že tentokrát nechce dát prostor pompézní idealizaci. Do hlavní role obsadil populární celebritku, filmovou herečku Clotilde Courau, která na prvních stránkách bulvárních magazínů právě ohlašovala zasnuby s princem Emanuele Savojským - už tím se inscenace dostala do nečekaného kontextu.

Inscenační tradice Sladké Irmy byla ovlivněna častým uváděním za hranicemi Francie, takže se do orchestrace dostalo „univerzalizující“ nástrojové obsazení. Nová inscenace zredukovala počet a výběr nástrojů, výrazně ubylo romanticky francouzského tónu harmoniky, který potřeboval slyšet muzikálový divák na Broadwayi. Naopak bylo žádoucí, aby hudba zněla tak, jak kdysi zněly písně Margueritte Monnot pro Edith Piaf. S ozvěnami pařížských předměstí - odněkud z oblíbeného baru, někde na rohu. Také tato inscenace zaznamenala obrovský ohlas a spolu se Savarym se odstěhovala do Opéry-Comique, kde také vznikla nahrávka. (zvuková příloha č. 17.)

To už se však začal připravovat další projekt - pokračování Bizetovy *Carmen* s názvem *Carmen<sub>2</sub> - le retour* (*Carmen<sub>2</sub> -*

---

<sup>103</sup> Savary, Jérôme: [www.opera-comique.com](http://www.opera-comique.com) (30.8.2006)

Návrat).<sup>104</sup> Zatím byla inscenace několikrát odložena, ale jak nedávno Savary společně s Gérardem Daguerrem slíbili, půjde o využití hudebních inspirací od Bizeta přes jazz po flamenco.

*"...Ma Carmen...Notre Carmen2 - n'est pas un canular, c'est un hommage...J.S." (Ó, Má Carmen, slibuji - naše Carmen2 - to nebude recese, bude to pocta... Jérôme Savary)<sup>105</sup>*

Vzhledem k tomu, že poslední sezóna Savaryho ředitelství Opéry-Comique je ostře sledována, dá se předpokládat, že tentokrát svůj slib konečně splní.

Další ohlašovanou reminiscencí je muzikál **Looking for Josephine**, který bude uveden letos na podzim. Hudebně opět vychází z bohatého odkazu francouzského šansonu, chce opět vyvolat atmosféru bláznivých 20. let a vydat se po stopách slavné Josephine Baker a její La revue nègre.

Jérôme Savary je především tvůrcem vlastních, neopakovatelných adaptací a jevištních kreačí, které se obracejí k francouzským historickým realitám a prostředí. Nedílnou součástí toho je hra s diváky. Čerpá z hudební historie pouliční písně, jazzu i francouzské lidové frašky. Máme-li hovořit o existenci skutečného muzikálového divadla ve Francii, pak Savary je představitel velmi invenčního zdroje tohoto zábavního divadla. Navzdory své eklektické povaze je cílevědomě autentický. Jeho tvorba nesměruje ke globální unifikaci, jako ji známe od sedmdesátých let z anglo-amerických muzikálů, naopak staví na vlastních originálních nápadech.

Jeho celoživotní tvorba se opírá o víru ve spojení tzv. „nízké kultury“ s právem obyčejného diváka porozumět autorově tvorbě. Snaží se však při tom neslevit z uměleckých kvalit svého tvůrčího potenciálu.

---

<sup>104</sup> Merlin Christian, La dernière saison de Jérôme Savary, o.c.

<sup>105</sup> <http://www.opera-comique.com/spectacles.htm> (30.8.2006)



## 5. Muzikál á la France

Muzikál ve Francii a jeho tradice nám může připadat jako nelogický protimluv. Domnívám se však, že francouzské hudební divadlo - již od svého raného vývoje - v sobě obsahovalo většinu prvků, které později spojil muzikál „zlaté éry“ 40. - 60. let 20. století v americkém divadle. Bohatý odkaz historických žánrů, jakoby přebíjel každou snahu o nový směr, jak jsme si mohli všimnout v éře operety „zlatého snu“ padesátých let

Po překvapivém úspěchu *Sladké Army*, kterou Peter Brook vyslal do světa (s přestupní stanicí v Londýně), nastalo ticho na dlouhá desetiletí. Důležitý okamžik, který by tyto tradice integroval, ale dlouho nepřicházel.

### 5.1. Klasické muzikály na francouzské scéně

Světová zásoba repertoáru dlouho neměla uplatnění a Paříž se zkrátka nedařilo dobýt. V předchozím období byl klasický americký muzikál z jeviště Théâtre de Châtelet vytlačen francouzskou operetou *zlatého snu*. Vrcholnou podobu zlaté éry Broadwaye mohli diváci vidět pouze zprostředkovaně, přes filmové adaptace *West Side Story*, či *My Fair Lady*.

\* V *My Fair Lady* si původně roli profesora Higginse chtěl zahrát „broadwayský matador“ George Guétary, ale k realizaci jeho inscenace nedošlo. Panoval obecný úsudek (a právě u titulů jako *My Fair Lady* a *West Side Story*), že kvalitní překlad kompletních písňových textů je nemožný. V šedesátých letech nazpívala Petula Clark jen ústřední melodii z *My Fair Lady* *J'aurais voulu danser* (I could've dance all night).<sup>106</sup>

Nevídaný zlom přišel až v revolučním roce 1968, kdy vedle sebe vytryskly prameny několika významných proudů světového muzikálu. O inscenacích *Hair* a *L'Homme de la Mancha*, jsem již uvedl podrobnosti v předchozích částí.

Stranou těchto poměrně známých produkcí stojí (a poněkud nespravedlivě) jen letmo zmiňovaná pařížská inscenace **Un**

---

<sup>106</sup> Documentation lyrique de l'ANAO: La revue Opérette: o.c.

**violon sur le toit** (*Šumař na střeše*).<sup>107</sup> Co do počtu repríz a úspěchu je však rekordní. Když se 8. listopadu 1968 konala v Théâtre Marigny premiéra inscenace, panovaly obavy, jak pařížské publikum s nosem nahoře přijme muzikál s „pogromem v programu“.<sup>108</sup> Hlavní hvězda – hlasový zázrak s rozsahem 4 oktáv a původem německý zpěvák s rusky znějícím jménem Ivan Rebroff, postavil spekulace na hlavu. Když po dvou letech tato inscenace končila, měla na svém kontě 1476 repríz v nepřerušené řadě. Absolutní (i když téměř základní) rekord muzikálových inscenací v Paříži. Rebroff touto inscenací odstartoval několik paralelních (jazykových) kariér v Evropě. Na scénu se Šumař vrátil ještě několikrát – v roce 1988 se hrála inscenace v Opéra de Nice a v nedávné době došlo k uvedení opět v Paříži (Théâtre Comédia, 2005). O tom jak Šumař pevně utkvěl ve zdejší povědomí svědčí také nedávný úspěch komediálního filmu, který si vypůjčil slova nejznámější Tovjeho písně – **Ah ! Si j'étais riche** (*Kdybych tak byl Rothschild*) z roku 2002.

Od roku 1968 můžeme pozorovat rostoucí frekvenci uvádění zahraničních muzikálových titulů, zejména v kulturním centru – Paříži. Vzhledem k počtu divadelních kapacit však není počet produkcí během sedmdesátých let nijak závratný.

Společné dílo Kurta Weilla a Bethold Brechta **L'Opéra de quat'sous** (Žebrácká opera) bylo inspirací pro řadu divadelníků na celém světě již před válkou. V Pabstově francouzské filmové verzi z roku (1931) si dokonce zahrál jednu z malých rolí Antonin Artaud. Za první „brechtovské“ uvedení, které Žebráckou operu přineslo celé jedné generaci je považováno levicové nastudování Guy Rétorého v divadle TEP (Théâtre de l'Est Parisien) z roku 1970, v produkci Jacquese Canettiho. Místo hvězd a dekorací se soustředilo na dramatickou kvalitu, která předchozím uvedením chyběla.<sup>109</sup> V inscenaci se objevily

<sup>107</sup> Benoît, Duteutre: L'opérette en France, Édition du Seuil 1997, Paris, s.164.

<sup>108</sup> <http://www.regardencoullise.com/violon> (17.8.2006)

<sup>109</sup> Darge, Fabienne: Bertolt Brecht convié au bal des brigands modernes, Le Monde, 26.11.2003

reminiscence na nepokoje z roku 1968 a dělnické postoje za generální stávkou. Z této inscenace je také první ucelená nahrávka ve francouzském jazyce.

V roce 1972 byla v Mogadoru uvedena **Hello, Dolly!**, v hlavní roli se slavnou partnerkou Luise Mariana z filmu Mexický zpěvák, Annie Cordy. Také pro ni znamenal přesun do muzikálového oboru výrazný posun v kariéře a odstartoval nečekaně úspěšnou „druhou“ kariéru.

Až v roce 1977 – a mimo hlavní divadelní centrum, se diváci dočkali uvedení **My Fair Lady**. Turné Théâtre Sébastopol z Lille trvalo více než rok, aby uspokojilo zájem o tento titul. Mezi regionálními hudebními divadly zaujalo divadlo Sébastopol začátkem 70. let jedno z předních míst. Režiséru Edgaru Duviviérovi se dařilo udržovat tradici operety „zlatého snu“, když uváděl inscenace s Luisem Marianem a Annie Cordy. Do repertoáru pak zařazoval tituly uváděné také ve francouzských premiérách. Nejvýznamnější produkcí z této éry byla pozdní opereta à grand spectacle **Gypsy** (1971), jejímž autorem byl *Francisco Lopéz*. Produkce, která byla později uvedena v Paříži v Théâtre de Châtelet v roce 1972, kde dosáhla 603 repríz. Toto uvedení znamenalo střídání generací hrdinů operety. Původně zamýšlený Luis Mariano byl nahrazen mladým tenoristou José Todarem. Následující úspěch operety na turné byl završen pořízením televizního záznamu představení (1975). Pro svůj název bývá v literatuře často zaměňována s muzikálem *Gypsy*, ale její námět vychází z historky o cikánském houslistovi Vano Ballestrovi.

Doménou řady zahraničních ansámbků se stalo doplnění chybějících titulů, které nebyly uvedeny na francouzských jevištích. To byl také poněkud komplikovaný případ **West Side Story**, která nebyla ve francouzštině dlouho oficiálně uvedena.<sup>110</sup> Důvodem, proč se o nastudování divadelní inscenace *West Side Story* nikdo nepokoušel, byl neuvěřitelný úspěch

---

<sup>110</sup> Ly-Cuong, Stéphane: Update on Paris West Side Story, Playbill 6. 1. 1998.

filmu Roberta Wise. Jen v pařížském kinosále George V. se filmová verze hrála téměř pět let od své premiéry v roce 1961!

K jednomu z prvních vystoupení v Paříži došlo v roce 1974 při velkém evropském zájezdu inscenace, která vycházela z původního broadwayského nastudování Jeroma Robbinse.<sup>111</sup>

Zájezdové skupiny měly často pochybný původ i kvalitu. Řada z nich ani nepocházela z Broadwaye, jak o sobě často tvrdily na plakátech. Pro jednodušší variabilitu se v těchto inscenacích často uplatnil princip dvojjazyčného představení.\* Činoherní pasáže byly hrány ve francouzštině a písně zněly v originále. V roce 1984 byla stejným způsobem uvedena zájezdní verze Hair v Casino de Paris.

\* Podobná představení se uplatnila také v německém jazykovém prostředí, kde se pro tento druh inscenování uplatnil termín „denglish musical“ (deutsche+english = denglish). Francouzské divadlo pro tento druh uvádění název zřejmě nemá.

Že se však nejedná o možnost, kterou používají jen produkce ne příliš kvalitních zájezdových inscenací, potvrzuje nastudování **Chantons sous la pluie** (Zpívání v dešti), které v premiéře uvedla L'Opera royal de Wallonie. Režisér Jena Luis Grinda tam uvedl tuto dvojjazyčnou verzi s francouzskou prózou Claire Servis a původními písňovými texty v angličtině. Produkce z roku 1999, byla dále uvedena v Opéra de Avignon a v roce 2001 v Théâtre de la Porte Saint-Martin v Paříži. V tomto roce byla inscenace také oceněna Prix Molière za nejlepší muzikál.

## 5.2. Muzikál v osmdesátých letech

Postupné uvádění zahraničního repertoáru se počátkem osmdesátých let zastavilo. Titulů, o kterých by se v osmdesátých letech dalo hovořit, mnoho nebylo. Když už se objevila inscenace muzikálu cizích autorů, byla většinou uváděna jen krátce jako například **La Petite boutique des**

---

<sup>111</sup> Theothea: <http://theothea.com.free.fr> (17.7.2006)

**horreurs** (Malý kráček hrůz, 1986) Alana Menkena a Howarda Ashmana, který byl uváděn v režii Alaina Marcela střídavě v TLP Dejaset a Théâtre de la Porte St Martin pouze jedinou sezónu.

Již jsem uvedl zmíněnou inscenaci **Cabaretu** (1986) Jéroama Savaryho, ale nástup, zejména britské éry velkých inscenací, se podařilo zachytit až se značným zpožděním a rozpačitým výsledkem.

### 5.3. **Cats, muzikál na jednu sezónu?**

Když se na konci roku 1988 připravovala francouzská premiéra muzikálu **Cats** britského skladatele Andrew Lloyda Webbera, byla londýnská inscenace „muzikálového divadla superlativů“ na svém vrcholu již osmou sezónu.<sup>112</sup> V Evropě byly Cats již před tím uvedeny především v německy mluvících oblastech (Vídeň, Hamburk) a v Holandsku, ale také za železnou oponou v Maďarsku.

Skladatel Andrew Lloyd Webber s uvedením v Paříži dlouho váhal a nakonec rozhodl, že zde muzikál ve své produkci neuvede. Měl ještě příliš na paměti neúspěch rockové opery Jesus Christ Superstar ze sedmdesátých let a zažitý předsudek, že Francouzi muzikál nemají v oblibě.

Pařížské nastudování proto bylo koprodukcí Mela Howarda s amsterdamským divadlem Royal Theatre Carre, které zajistilo výrobu dekorací. Složitá scénografie musela vyhovět nejenom uměleckým podmínkám., ale také splňovat podmínky pro umístění světelných a zvukových technologií, které zatím ve Francii nikdo nerealizoval.

\* Cats položily základy k novodobé tradici **licenční inscenace**. Tento přístup (jehož analogii najdeme v 19. století u operet Gillberta a Sullivana) považuje originální verzi za jedinou, kterou může divák vidět

---

<sup>112</sup> Pavlovský, Petr PhDr a kol.:heslo Muzikál in: Základní pojmy divadla, Libri&Národní divadlo, Praha 2004, s.187.

na mnoha místech světa, takže se v této souvislosti někdy hovoří o tzv. „klonových inscenacích“.<sup>113</sup>

Oficiální premiéra se konala **23. února 1989** v překladu Jacquese Marchaise v Théâtre de Paris.<sup>114</sup> Nastudování bylo považováno za zdařilé po umělecké stránce – bylo oceněno za nejlepší hudební provedení cenou Molière za rok 1989. Nahrávka této inscenace měla řadu příznivých kritik, ale opět se nepodařilo diváka připoutat na jedno místo více než rok, což byl z hlediska investice i ve srovnání s úspěchem ostatních produkcí ve světě krach. Inscenace se hrála do konce sezóny 1989/90. Tento neúspěch odradil Andrew Lloyda Webbera od dalšího uvádění svých muzikálů ve Francii a soustředil se na jiné oblasti.

Neúspěch produkcí britského skladatele Lloyda Webbera v Paříži je téměř záhadou. Těžko jej pochopit, ale je třeba vzít na vědomí, že Fantom opery se s největší pravděpodobností na místo činu jen tak nevrátí.

#### **5.4. Muzikál na export**

*Na začátku osmdesátých let však začal rozhodně „vítr vát“ i opačným směrem – revoluce mířila do Londýna.*

##### **5.4.1. I. Les Misérables – tragédie musical**

Jedním ze světových rekordmanů světového muzikálu je původně francouzská muzikálová epopěj Les Misérables, kterou vytvořila autorská dvojice Claude-Michel Schönberg a Alain Boublil na motivy románové ságy Victora Huga Bídníci.

Tento muzikál je u nás poměrně dobře známý, přesto je důležité zmínit, jak se ve svém inscenačním pojetí vyvíjel, aby se později odcizil novému francouzskému megamuzikálu konce devadesátých let minulého století.

Původní inscenace režiséra Roberta Hosseina měla premiéru v Paříži **22. září 1980** v Palais des Sports (společenském centru s velkou kapacitou). Této produkci předcházela koncepční

<sup>113</sup> Pavlovský, Petr PhDr a kol.: heslo Muzikál, o.c.

<sup>114</sup> Dokumentace in: CD Cats version française intégrale, Polydor 1989, archiv autora

nahrávka, která nesla podtitul „tragédie musical“. Vznikala obtížně, více než dva roky, ale na konci spolupráce tandemu Boublil - Schönberg s textařem Jean-Marcem Natelem, byla nahrávka s výkvetem tehdejší populární hudby jako byli Salvatore Adamo, Michel Delpech nebo Michel Sardou. Hlavní roli Jeana Valjeana zpíval Maurice Barrier\*, který kdysi účinkoval „revoluční“ Žebrácké opeře z roku 1970.

\* Později natočil film Martin Guerre (1982), který inspiroval Schönberga s Boublilem k stejnojmennému muzikálu.

Reakce byly oproti předcházející inscenaci Francouzské revoluce pozitivní a písně, které na představení vyvolávaly bouřlivě ovace, se držely na špičce hitparády týdny. Ale navzdory diváckému zájmu o uvedení Bídníků skončila inscenace opět velmi záhy. Původně plánované osmitýdenní uvádění bylo sice prodlouženo na celkových 16 týdnů (a 107 repríz), ale zájem diváků (přes 500 tisíc) nebyl u konce. V souvislosti se zrozením Les Misérables se proto mluví o vzniku **comédie musical á grand spectacle**, nebo-li megamuzikálu.

Inscenování produkcí, které jsou uváděny po celé Francii v sálech jako Palais des Sports, nebo Palais des Congrès, je podle mne klíčovým faktorem stojícím za fenoménem inscenací „větších než sám život“. Tyto sály, které mají kapacitu okolo pěti tisíc sedadel fungují jako akciové společnosti s většinou účastí městské a regionální správy a jsou používány pro řadu společenských akcí (nejen hudebních a divadelních). Jak bylo pro první inscenaci Les Misérables příznačné, a stalo se to důležitým znakem i v dalších případech, její limitovaný běh musel splnit několik kritérií „úspěšnosti“. Prvním z nich bylo rychlé naplnění obrovské kapacity, ve které, jestliže chtěli producenti dosáhnout úspěchu, musel být uspokojen divák bez velké zkušenosti s divadelním představením. Očekával především prezentaci oblíbených hvězd populární hudby a známé písně. Běžná divadla,

do kterých chodí muzikálový divák v Londýně nebo v New Yorku, mají dnes kapacitu většinou menší než dva tisíce sedadel.

V návaznosti na tyto parametry muselo být použito téma i hudební zpracování, které mohlo tak široký okruh diváků oslovit. Les Misérables tento požadavek splňovali znamenitě, protože se jednalo o dílo, které má ve Francii hlubokou čtenářskou tradici.

## **II. Les Misérables 2. generace - jak se rodí světový hit**

V roce 1982 přinesl Peter Ferago - jeden z mladých režisérů - nahrávku pařížských Les Misérables do londýnské kanceláře produkční společnosti Camerona Mackintoshe (mj. Cats, Whitches of Eastwick, Marry Poppins).<sup>115</sup> O rok později už se Boubilil podílel na přípravě Mackintoshovy produkce muzikálu ABBA Cadabra, založeném na písních skupiny ABBA. Londýnský producent rychle odhadl tvůrčí i finanční potenciál Bídníků. Myšlenka inscenovat právě tento titul se mu zalíbila natolik, že si zajistil práva na světové uvádění Les Misérables. Pro novou verzi si však vyhradil právo na zásadní změny a dnes je zřejmé, že to byl šťastný nápad.

Když přesvědčoval Boubilila a Schönberga, aby muzikál přepracovali do dějově ucelené a kompaktní podoby, potřeboval nabídnout verzi srozumitelnou i těm, kdo Hugův román nečetli. Původní francouzská verze obsahovala řadu dějových zkratk a odkazů - osudy Jeana Valjeana a dalších románových postav zná ve Francii každý. Byl připsán úvodní prolog, ve kterém se vysvětluje cesta Jeana Valjeana na galeje a jeho důležitá epizoda s biskupem z Digne, který ho obdaroval majetkem - základem nového života. Zásah se dotkl i samotného konce muzikálu - v původní verzi končil smrtí Jeana Valjeana, v londýnské úpravě zní na konci slavnostní chorál „příštích dní“ nového, lepšího lidstva.

Oproti Schönbergovi, vyjadřujícímu se univerzálním jazykem hudby, byl textař Alain Boubilil v nevýhodě, i když i napříště

---

<sup>115</sup> <http://www.cameronmackintosh.com> (30.7.2006)



všechny jejich muzikály vznikaly nejdříve v mateřské francouzštině a teprve poté byly převedeny do angličtiny.<sup>116</sup> Jako autor anglických textů nebyl Boublil uveden pouze u Bídníků, které přeložil britský novinář a textař Herbert Kretzmer.

Výrazná proměna orchestrace původního hudebního tvaru byla dílem Jamese Camerona. Z původní inscenace, která obsahovala jen scénickou řadu písní, vytvořil prokomponovaný muzikál, ve kterém postavy nesly hlavní hudební téma neustále s sebou. Některé původní písně byly přepsány, nebo seškrtnány v recitativy a přibyly pasáže, které pomohly ujasnit motivaci a dramatický konflikt mezi inspektorem Javertem a trestancem Valjeanem.

Inscenace byla kompletně přepracována i po divadelní stránce režisérským tandemem **Trevor Nunn** a **John Caird**. První uvedení nové verze v koprodukcí Royal Shakespeare Company se konalo **8. října 1985** v Barbican Theatre v Londýně. Odborná kritika dílo nepřijala, ale diváci měli jiný názor a Bídníci se na West Endu a na mnoha dalších světových jevištích hrají dodnes.

### **5.5. Situace na evropském muzikálovém trhu 80.-90. let**

Úspěch, s jakým se Les Misérables staly mezinárodní „ikonou“ žánru, přinesl otázku, zda je muzikálová forma divadla výsadní doménou pouze anglo-americké kultury.

S nástupem produkčních firem Really Useful Group (dále jen **RUG**) Andrew Lloyd Webbera a **CMO** (Cameron Mackintosh Overseas) Camerona Mackintoshe v 80. letech překročili muzikálové produkce hranice tradičních muzikálových center Broadwaye a West Endu.

Na evropském kontinentu se muzikálu dařilo především v německy mluvících zemích. Podobně jako kdysi ve Francii 20. let minulého století zde působila politicko-ekonomická vazba na americkou kulturu (přítomnost amerických posádek na

---

<sup>116</sup> Prostějovský, Michael: Muzikál Expres 1. část, rukopisná verze, archiv autora, s.a.

vojenských základnách v SRN).<sup>117</sup> Společenská situace pak kuturní výměně výrazně napomohla existencí produktů populární hudby (LP desek, rozhlasových pořadů, teenagerských časopisů) s masivním vlivem importovaných idolů rock and rollu, filmových hvězd, bez vytvoření dostatečně silných domácích konkurentů.<sup>118</sup>

Není tedy divu, že expanze muzikálu superlativů směřovala primárně na tento vděčný trh. Uvádění *Cats*, *Phantom of the Opera* a *Les Misérables* ve stejném, či podobném produkčním systému bylo méně komplikované a ekonomický potenciál velkého trhu zdánlivě zaručoval dostatečnou návratnost. Ne vždycky tomu tak bylo, ale výčet titulů, které se dlouhodobě uváděly během 80. a 90. let, tomu nasvědčuje (téměř všechny muzikály A.Lloyda Webbera, *Les Misérables*, *Miss Saigon*, *Grease*, *Chorus Line*).

Zároveň se vytvořila odpověď na muzikálové korporace typu *RUG* a *CMO* v podobě domácích produkčních společností, či institucí **Stella** - později **Stage-Holding** a **VBW**. \*

\* Vereinigte Bühnen Wien (VBW) vznikly sloučením několika městských divadel na konci 80. let do společnosti, jež je částečně majetkem města, které dotuje technický provoz ap. Umělecký provoz řídí soukromý intendant.<sup>119</sup>

Vzhledem k charakteru této práce se tohoto tématu dotýkám jen okrajově, ale je nutné zmínit zejména Vereinigte Bühnen Wien (Spojené vídeňské scény), které téměř vždy uváděly umělecky hodnotné inscenace, z nichž řada byla premiérami v německy hovořících zemích. Vyskytly se proto celkem logické domněnky, že se Vídeň stala neoficiální 3. scénou světového muzikálu.<sup>120\*</sup>

---

<sup>117</sup> Searching for Proper New Music: Jazz in Cold War Germany." In Agnes Mueller, ed. *German Pop Culture-How American Is It?*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

<sup>118</sup> With Heide Fehrenbach, "Americanization Reconsidered." In Heide Fehrenbach and Uta Poiger, eds. *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*. New York: Berghahn Books, 2000, xiii-xl.

<sup>119</sup> Fridrichovský, Patrick: Karlínské otazníky, in: Divadelní noviny 12, 2003, č.3., s.10.

<sup>120</sup> Prostějovský, Michael: Muzikál Expres 1. část, rukopisná verze, archiv autora.

\* už tento zdánlivě částečně nadsazený však termín potvrzuje, že se muzikál skutečně světovým - univerzálním žánrem stal!

Na začátku 90. let přišly VBW jako první s vlastním vývojem původních muzikálů superlativů - Elizabeth (1992) později ještě Tanz der Vampire (1997) a Mozart (1999).

Tyto produkce, jakkoli utvořené a komunikující, pod globálním vlivem muzikálových tendencí, měly příznak původního místa vzniku inscenace (tématicky nebo hudebně). Zároveň chtěly reagovat útokem na trhy svých „dobyvatelů“ uvedením vlastních produkcí. Zatímco u domácího publika tyto inscenace uspěly na celé čáře, druhý cíl - re-export, se jim zcela naplnit nepodařilo.

\* Našly úspěšně alespoň sekundární trhy, kde se tyto muzikály uplatnily paralelně s produkcemi RUG a CMO (Maďarsko, Nizozemí, Švédsko, Korea, Japonsko)

#### **5.6. (L´)Absence porozumění muzikálu**

Když se Les Misérables vydali na cestu do světa, situace na francouzských jevištích měla daleko do revolučních nálad. Změna nastala v oblasti operety, která se nyní nacházela téměř na mrtvém bodě.

Neměli bychom však zapomenout na přítomost podniků **Moulin Rouge** a **Foliés Bergère**, které nikdy nezmizely ze scény masové zábavy. Po rozkvětu music-hallové éry se však od padesátých let omezily na monumentální produkce revue „dospělé zábavy“. V tzv. dinner spectacle diváci sedí u stolků a sledují revuální program během konzumace. V těchto revuiích účinkovali populární umělci světového showbissnesu (Frank Sinatra, Elvis Presley), kteří podobné produkce vyhledávali i v USA (jejich centrem je Las Vegas). Produkce jsou stále pověstné vysokou úrovní vystupujících tanečníků i nákladnou výpravou, ale staly se „turistickou konzervou“, která nesouvisela s běžným kulturním životem města.

Místo po velkých inscenacích s dramatickou linkou a řadou postav zaplnila dočasně přechodová forma **spectacle musical**, která měla různé podoby - nejvíce scénicky propracovaného písňového recitálu, v druhé variantě pak hudebních představení s tendencemi k revue, bez jasně deklarovaného hudebního stylu a uceleného syžetu. Společným prvkem bylo „spektakulární“ pojetí projektů ve velkých sálech a přítomnost prvků masové zábavy - populárních zpěváků, či efektního scénického pojetí, jako v případě revue ve Foliés Bergère a Moulin Rouge.

Není úplně jasné, ke které formě následující příklady inklinovaly více.

Jednou z těchto hybridních inscenací byl **Napoleon** (De Bonaparte à Napoleon) autorů Serge Lamy (texty písní, hlavní role), Jacqese Rosnyho (režie a texty) a Yvese Gilberta (hudba). V roce 1982 vyšlo stejnojmenné dvojalbum s tak velkým úspěchem, že do roka vyšla ještě doplňková nahrávka. Až dva roky poté následovala premiéra divadelní verze v Théâtre Marigny (1984). Ohromný úspěch překonal i původní Les Misérables - přes 400 tisíc desek a 3 roky uvádění. V roce 1988 na turné v Montréalu oslavil tisíci reprízu. Kritiky nebyly k tomuto dílu vlídné, ale diváci se na představení jen hrnuly. Nutno dodat, že osobnost Serge Lamy (autora písně Je suis malade/česky To mám tak ráda - M. Rottrová) se těšila mimořádné přízni publika díky jeho pohnutým životním událostem.

Právě pro výrazný osobnostní vliv Serge Lamy se domnívám, že Napoleon vlastně muzikálem nebyl. Charakter písní nebyl virtuózní, jako v případě operetní ariety, nebo koncertantní písně. Ale nebyl ani univerzální ve smyslu, že by tyto písně později interpretovali jiní zpěváci jako stabilní píseň širšího repertoáru populární hudby. Po skončení běhu inscenace a rozhodnutí Lamy, že se nebude podobným projektům věnovat, Napoleon nikdy nebyl uveden na profesionální scéně. Snímek Napoleon je také vydán pouze jako řadová deska.

Opačným případem byla inscenace **Tour du monde en 80 jour** (Cesta kolem světa za 80 dní) autorů Louis Dunoyer de Segonzaca (hudba) a Jean-Marie Lecoq (texty), která byla adaptována nikoli podle knihy Julese Verna, ale podle slavného filmu. Po úspěchu mimo Paříž se konala premiéra v roce 1988 v Théâtre Dejazet. Inscenace byla kromě hudební složky postavena na improvizační komice Jean-Marie LeCoq. Po té na několik let zmizela, aby se znovu objevila jako zájezdová verze ve variantě připomínající Nový cirkus. Orientací na dětského diváka(s důrazem na vtip méně než na hudební stránku), ale především mnoha scénickými efekty, částečně připomíná úspěch britské extravaganzy-muzikálu **Chitty Chitty Bang Bang** (2001), natočené rovněž podle rodinného hudebního filmu.

Od druhé poloviny osmdesátých až do poloviny let devadesátých se na francouzské scéně neobjevil žádný původní titul, který by dokázal schopnost existence mimo svojí regionální hranici.

### **5.7. III. Les Misérables - le retour aneb návrat domů**

Les Misérables byli na konci osmdesátých let jedním z hlavních světových titulů, které se lavinovitě šířily po celém světě. V Paříži však Les Misérables nebyli uvedeni od své premiéry a francouzské publikum tak ani nemělo možnost zaregistrovat, jakou výraznou změnou prošli. Tento fakt vnukl Cameronu Mackintoshovi myšlenku na slavnostní, velkolepou oslavu návratu Bídníků v plném lesku jeho vlastní produkce.

Premiéře se dostalo nezvyklé velké pozornosti. Charakteristické logo - malá Cosetta, byla na plakátech znázorněna s pozadím Eiffelovky a nápisem „Vítej zpátky“. Média návrat Les Misérables analyzovala několik měsíců předem a nezapomínala zůraznit, že přichází první skutečný francouzský muzikál.<sup>121</sup> Produkční firma CMO se s ohledem na místní podmínky spojila v produkci s mediálními koncerny

---

<sup>121</sup> Schmitt, Olivier: Victor rentre a la maison, Le Monde, 25 Octobre 1991

Hachette Première & Cie - UGC, ale řízení produkce bylo v pravomoci Camerona Mackinotshe.

První uvedení se konalo **12. října 1991** v Théâtre Mogador, pevnosti úspěchů soukromých divadel z 19. století. V této premiéře přišel do Francie muzikál superlativů se vším co dosud v Paříži neměli možnost uplatnit ani Cats. Masivní marketing, který válcoval diváky, vizuální připomenutí muzikálu na každém rohu, ale hlavně způsob uvádění, který běžný divák neznal. Princip, který prosazují produkce muzikálu superlativů, se řídí heslem - *jedinou hvězdou představení je představení*. Tomuto principu také odpovídala zmíněná inscenace, která samozřejmě kopírovala londýnskou verzi. Důraz byl kladen na věrné a výpravné kostýmy, efektní scénu, složité zvukové a světelné vybavení. V neposlední řadě herecké obsazení, ve kterém sice nebyli mediálně známé osobnosti, ale přesně odpovídali realisticky předepsaným typům postav románové předlohy.

\* Divadelní budova nesměla narušit historický rámec muzikálu, proto také byla zamítnuta původní varianta, aby byly Bídníci uvedeni ve stejném společenském centru, jako při prvním uvedení.<sup>122</sup>

Většina ohlasů v tisku krátce po premiéře si nedovolila zpochybnit jediný z uvedených aspektů. Přesto se producentům diváka nedařilo přimět k návštěvě divadla již od počátku. Kdykoli v nějakém rozhovoru přijde řeč na mogadorskou inscenaci, každý správný Francouz stočí nenápadně rozhovor na uvedení z roku 1980 nebo mezinárodní úspěch Bídníků, ale tuto epizodu taktně přejde.

Jak bylo později řečeno - důvodů bylo víc. Mackintosh, ve snaze splnit svůj sen, utrácel obrovské finanční částky, ale nepochopil některé odlišné zvyklosti místního trhu. Předpokládal, že marketingová strategie kterou plošně aplikoval, bude fungovat také na místním trhu. Do této chvíle

---

<sup>122</sup> Schmitt, Olivier: o.c.

uspěla všude, kde byli *Les Misérables* uvedeni v podobném modelu inscenování. To však mohlo platit na Broadwayi, v Londýně a Vídni, ale ostatní produkce byli soukromé jen částečně (do té doby koprodukce Israel a Švédsko), nebo se hráli v repertoárovém divadle (Maďarsko).

Nápisy na reklamách oznamovaly uvádění inscenace „po omezenou dobu“ (limited season). Ale pod tímto pojmem si nedokázal potenciální divák představit, na jaký termín si má koupit drahý lístek. Ceny byly poměrně vysoké a neposkytovaly se hromadné slevy. „V divadle hraje velký živý orchestr, jako v opeře“ - namítal Mackintosh „...Ale muzikál není opera a herci nezpívají jako v opeře“ - namítal divák.<sup>123</sup>

Ve stejné době uváděl Robert Hossein jednu ze svých stadiónových (nehudebních) „mise-en-scène à grand spectacle“ biblický námět *Son nom était Jésus*. Reklama byla dosáhla obdobných rozměrů, ale byla daleko srozumitelnější, méně komplikovaná. Cena lístku byla na podobné výši jako u *Les Misérables*, ale pořadatel poskytoval hromadné slevy. Divák přesně věděl začátek a konec uvádění inscenace. To, že se nakonec prodlužovalo „pro velký úspěch“, pak působilo jako další motiv reklamní kampaně. Navíc kapacita sálu v Palais des Sports byla více než dvojnásobná.

Překvapení čekalo diváky také uvnitř divadla. V jejich očekáváních byla inscenace již znali nazpaměť, stejně jako její předlohu. Ale na jevišti hrály jeho oblíbené postavy popisný děj, který dávno (a dobře) znaly. Navíc jejich pěvecká interpretace byla bez větší zkušenosti s muzikálem pro většinu z nich nepochopitelná.

V tomto problému je zřejmě ukryto rozřešení záhady, na kterou jsem se ptal již v případě neúspěchu *Cats*, proč velké zahraniční produkce muzikálu superlativů neuspěly v konkurenci s produkcemi à grand spectacle.

Tradiční návštěvník chtěl vidět „spectacle musical“, který jej nezatěžuje propracovaným dějem a navíc uvidí své oblíbené

---

<sup>123</sup> dle: Godard, Colette: *La fin des Misérables*, *Le Monde*, 25.5.1992

zpěváky. Počátek megamuzikálu se již blížil. Divák podobné produkce přímo nezavrhoval. Jen potřeboval, aby se mu přizpůsobily.

V čase, kdy se barikády Bídníků v Paříži hroutily, se již na West Endu i Broadwayi hrála Miss Saigon (1989) – muzikál napsaný autorským týmem Schoenberg-Boublil volně na motivy Pucinniho opery Madame Butterfly. Poslední opona spadla předčasně 24. května 1992. Jakkoli se může zdát poněkud smělé tvrzení, že rok nepřetržitého uvádění je neúspěch, u muzikálu superlativů je to skutečnost více než pravdivá. Od premiéry Cats v roce 1981 se počítaly investice na inscenaci ve stovkách tisíc liber, v době pařížských Bídníků už to byly milióny a v devadesátých letech se tyto nůžky hrozivě rozevíraly, takže soukromí producenti hledali nové formy financování a na scénu později vstoupily další hráči – nadnárodní koncerny z oblasti zábavy (Disney, Warner Bros).

Domácí zavržení a celosvětový úspěch Bídníků znamenal odchod tandemu Schönberg – Boublil ze scény a jejich další tituly **Miss Saigon** a **Martin Guerre** (1996) už jsou řazeny k muzikálům britské školy, bez dalšího přímého vlivu na francouzskou scénu. Premiéry těchto muzikálů se konaly v Londýně a následně po celém světě, ale ve Francii se nikdy nehrály.

#### **5.8. Soukromá divadla a systém řízení divadelní sítě**

Na výrobě soukromých produkcí operet a později muzikálů se ve Francii (resp. Paříži) podíleli producenti v několika úrovních. Nejčastěji měli divadlo v dlouhodobé správě od majitele a odpovídali za umělecký provoz, nebo si také pronajímali jen část sezóny. Tam, kde lze vysledovat dlouhodobější provoz (např. éra operet v Théâtre Châtelet), lze předpokládat stabilní ekonomickou situaci a úspěšného ředitele, který v divadle zídka majetkovou účast. Situace se během desítek let bouřlivě proměňovala a nebylo možné se zabývat detailněji situací, vzhledem k individuální historii každého z více než dvaceti divadel, jichž se moje práce přímo



dotýkala. Navíc u těchto divadel, zvláště, když byly neúspěšné a střídaly ředitele, bylo problematické dohledávat repertoárový soupis. Ten byl totiž téměř vždy vázán na ředitele - správce, který si svůj repertoár mohl vzít do jiného divadla a situace (zvláště v polovině 70 až 80 let) je dost nepřehledná.

Od nástupu socialistických vlád v osmdesátých letech a jejich reforem, došlo k ovlivnění sféry divadelního systému všeobecně a byla do těchto reforem zahrnuta i sféra divadelního podnikání. Systém francouzského divadelnictví je vysoce centralizovaný, i když v současné době probíhají snahy o jeho zpětnou decentralizaci.

Pro provoz soukromých divadel to však překvapivě přineslo řadu pozitivních změn v oblasti poskytování daňových úlev a mecenášství, jehož systém tato divadla používají velmi promyšleně. Systém mecenášství je jedním z důležitých zdrojů financování a spolupráce s patrony je velmi rozvinutá.

Jedním z pilířů centrálního řízení kulturní politiky, je důmyslný systém sociálního zajištění osob, které jsou pracují v uměleckých oborech. Propracované využití stupňovité bodového systému určuje status umělce (pracovníka) podle typu, velikosti a kapacity produkce, ve které je zaměstnán, případně kterou vytváří. To je zpětně využíváno například pro režim náhradního příjmu v době, kdy umělec nevyvíjí žádnou veřejnou aktivitu - tzv. tvůrčí volno. Tlak na splnění určitého bodového limitu za sezónu, však nepřímo podporuje častější střídání produkcí a kulturních aktivit.

\* V praxi jsou umělci zařazeni do systému, ve kterém sbírají kredity podle stupně a úrovně produkce, ve které působí. Kritériem je jednak aktivita/četnost a poté velikost a charakter umělecké produkce. Čím více kreditů umělec nasbírání, tím je řazen do vyšší kategorie zabezpečení. Od určité úrovně může například stát umělce platit i v době, kdy není v žádné - i soukromé produkci. Na určitém stupni musí nasbírat stanovený počet kreditů za určitou dobu - sezónu. Proto se řadě herců vyplatí hrát

v malých skupinkách a produkcích, ve kterých získají základní kredity a postupují výše. Body nejsou „odměnou“ za kvalitu, ale aktivitu.

#### **5.8.1. Asociace soukromých divadel<sup>124</sup>**

Od roku 2001 jsou soukromá pařížská divadla a producenti sjednoceni v asociacích ***Le syndicate de théâtres privés de Paris*** a ***Le syndicate des producteurs privés***. Tyto asociace v současné době sdružují přes 50 pařížských divadel (mezi nimi i Foliés Bergére!). Většina budov také figuruje v této práci (Casino de Paris, Porte Saint-Martin, Mogador). Situace je v současné době poněkud zkomplikována tím, že akciový podíl v divadle Mogador získala společnost Stage-Holding, která se snaží uplatnit vlastní systém, podobný popisovaným modelům Andrew Lloyda Webbera a Camerona Mackintoshe. Jako člen syndikátu má Stage-Holding rovněž právo na pronájem jiných divadelních sálů v Paříži (ohlašovaná produkce muzikálu Cabaret ve Foliés Bergére v letošním roce a paralelní příprava uvedení Lvího krále v Mogadoru na příští sezónu)

#### **5.8.2. Status National théâtre<sup>125</sup>**

V případě městských, resp. regionálních divadel se jedná o provoz, do kterého přímo zasahuje státní správa, prostřednictvím radnice, Tyto divadla mají ve svém názvu predikát National - např. Théâtre National de Chaillot, Opéra-Comique Théâtre National ap. V Paříži může být tento statut udělen také pro historickou tradici divadla (např. Opéra-Comique, kde působil Offenbach), nebo z rozhodnutí radnice a příslušných státních orgánů (Ministerstvo kultury)

#### **5.8.3. Společenská centra<sup>126</sup>**

Gigantické „paláce kultury“ hrají jednu z klíčových rolí ve vývoji megamuzikálu. Právě tyto sály s obrovskou rozlohou jeviště a velkou kapacitou okolo 5 až 10 tisíc diváků jsou hlavním centrem uvádění projektů, pro které užívám označení *megamuzikály* a jejichž specifiku provozu jsem již blíže

<sup>124</sup> Dle: <http://www.theatresprives.com> (24.8.2006)

<sup>125</sup> Dle: <http://www.chatelet-theatre.com> (24.8.2006)

<sup>126</sup> <http://www.palaisdescongres-paris.com> (12.7.2006)

popsal v souvislosti s prvním uvedením Les Misérables v Palais des Sports v Paříži. Na rozdíl od standardních divadelních budov, které pocházejí z 18. a 19. století, jsou tyto komplexy moderními, funkcionalistickými stavbami 60. až 80. let minulého století. Jsou vybaveny technologickým parkem nad možností standardní jevištní techniky (zejména amplifikace sálu). Ovšem řada divadelních technologií naopak chybí, nebo je značně omezená (tahy, propadla, opony, forbína atd.). Z toho také vycházejí scénická řešení megamuzikálů.

Tato obří společenská centra jsou v každém důležitém městě, regionu Francie a jsou sdružena do asociace v návaznosti na spolupráci s regionální obchodní a průmyslovou komorou, centrálou cestovního ruchu ap. Proto má většina z nich unifikovaný název - Palais des Congrès - Paris, Grenoble; Palais des Sports - Paris, Marseille atp. Provoz centra zajišťují manažerské divize, rozdělené podle specifikace provozu - na kongresovou, sportovní, výstavní a divadelní činnost. Ve spolupráci s asociací producentů, pak tyto divize spolurozhodují a programové náplni a mají přímý vliv na délku uvádění jednotlivých produkcí v souběhu ostatních programů (kongresy, výstavy atp.).

## **6. Megamuzikál Made in France - Zrození na konci tisíciletí**

Jak jsem již zmínil na začátku práce, základním impulsem k této práci byla situace hudebního divadla na konci 20. století. Francouzská scéna začala integrovat bohaté vlastní zdroje a zároveň se inspirovala vlivy, které zatím příliš nevyzkoušela.

### **6.1 Standardní muzikálové inscenace 90. letech**

Od druhé poloviny osmdesátých se mohlo zdát, že podoba jakou měl muzikál ve světě (muzikál superlativů), nenajde u francouzského diváka větší pochopení. Způsob jakým v Paříži zkrachovaly jinde úspěšné tituly byl odstrašujícím příkladem pro všechny ostatní zahraniční produkce na dostatečně dlouhou dobu dopředu.

Tradice vlastní populární hudby - varieté měla naopak dostatečně širokou základnu posluchačů a plejádu hvězd, kterou navíc podporovaly regulační nařízení o podílu domácích umělců ve vysílání rozhlasu a televize. I na první pohled tyto patriotické tendence, bránily cizojazyčným interpretům v expanzi na zajímavý trh, ale posluchačům to výrazně nevadilo. Na druhý pohled bylo zřejmé, že tato regulační opatření byla namířená především proti anglo-americké nadprodukcí a ostatních - zejména latino-jazyčných oblastí a interpretů se tato omezení příliš nedotkla.

\* v této souvislosti je zajímavé zmínit způsob jakým se anglofonní interpreti naučili obcházet nejdříve konvence a později regulační omezení. Řada z nich si ve zde vytvořila paralelní kariéru - své desky vydávali přímo ve francouzštině (v 60. letech Petula Clark, dnes např. Tina Arena). Od počátku 80. let řada velkých mezinárodních interpretů (např. Robbie Williams, Blur) realizovala speciální lokální edice, na které zařadili francouzskou verzi svého mezinárodního hitu - snadněji tak pronikli do rotací v rozhlase.

Publikum však chtělo odpočívat a bavit se nenáročnou podívanou, kterou muzikály superlativů nenabízely. Bulvární divadla se svým programem tyto potřeby naplňovala jen částečně, protože měla poměrně stabilní okruh potenciálních diváků, který se nezvyšoval. Přesto však byly zaznamenány pokusy uvádět především klasické muzikály, které měly kulturní tradici z předcházejících období - *West Side Story* (Théâtre Châtelet, 1991) *Kiss me Kate* (Théâtre Mogador, 1992) nebo *Cabaret* (Théâtre Mogador, 1995)

Rozšířit svůj divácký potenciál se pokusila revuální scéna Foliés Bergére, která v polovině 90. let začala do svého programu zařazovat kromě tanečních revue, produkce *spectacle musical*, které měly příběh - **Fous de Follies** (1993), **Les Années Twist** (1995) a **Les Années Zazous** (1996). Úspěšné produkce zvýšily návštěvnost a sál se začal přizpůsobovat divadelním produkcím.

Na podzim roku 1997 byl v nastudování této scény uveden muzikál skladatele Maury Yestona a libretisty Artura Kopita **Nine**, podle slavného filmu Frederica Felliniho 8<sup>1</sup>/<sub>2</sub> s francouzským textem Erica Emanuella Schmitta a v režii italského muzikálového režiséra Saveria Marconio vycházela inscenace z poetiky černobílého filmu a jednoduché, téměř prázdné scény.<sup>127</sup>

Muzikál na téma životní krize středního věku kdysi úspěšného filmového režiséra obklopeného složitým světem žen, byl hodně odvážnou volbou v repertoáru Folliés Bergére. Avšak souvislost nalezneme v původní představitelce jedné z hlavních ženských postav, kterou na Broadwayi hrála bývalá hvězda zdejších revue - **Lilliane Monteverchi**. V tomto nastudování sice nehrála, ale pro Folliés je její jméno a mezinárodní úspěch skvělou reklamou dodnes.

Tento muzikál byl regulérní divadelní inscenací, která vycházela z muzikálových tradic, i když jí hrál podnik revuálního charakteru. Hlavní mužskou roli hrál francouzský herec **Jérome Pradon**, který debutoval v pařížském obsazení Les Misérables.

„...Zapomeňte na korbety, na konvenci Folliés Bergére a jejich revuální kýč. Přijměte zajímavé hudební zpracování, ve kterém exceluje skvělý Jérome Pradon...“<sup>128</sup>

Po Maurice Chevalierovi a Georgu Guéttarym se Pradon stal následujících letech dalším hercem francouzské národnosti, který se významně uplatnil na scéně anglo-amerického muzikálu. Uplatnil se v hlavních rolích mnoha premiérových obsazení - mj. již zmíněný Martin Guerre , nebo muzikál Whistle down the Wind Andrew Lloyda Webbera. Jeho výkon lze spatřit v televizní inscenaci Jesus Christ Superstar (2000), kde ztvárnil Jidáše v netradičním hereckém pojetí a moderním kostýmu.

Jérome Pradon občas vystupuje také v Paříži, především v menších činohrách, ale v nových francouzských produkcích nikdy

---

<sup>127</sup> <http://www.saveriomarconi.it> (4.5.2006)

<sup>128</sup> Aubry Claude: Rendez vous théâtre: Nine, Le Point, 11 října 1997.

neúčinkoval. Natočil pouze krátkometrážní experimentální muzikál *Paradisco* (2002).

Ve *Folliés Bergére* dále pohostinsky vystupovala zájezdní produkce muzikálu *Fame* (1997) a klasický muzikál *Sept Filles pour Sept Garçons* (*Seven Brides for Seven Brothers*, 2000)

*Folliés Bergére* je v současné době považována za privátní scénu, na které jsou kromě obvyklých revue uváděny také klasické muzikály.

### **6.2. Mediální koncerty a růst jejich aktivit**

Z historického kontextu hrají ve Francii od počátku 60. let silnou roli zábavních gigantů mediální skupiny - Europe 1, TF1, Hachette, Lagardere, Le Studio Canal+. Tyto koncerty sehrály klíčovou roli v polovině 80. let při prosazování regulačních pravidel, které omezovaly podíl na trhu jiným mediálním skupinám ze zahraničí a v podstatě si tak rozdělily trh s veškerou oblastí zábavy (televize, rozhlas, tisk, koncerty). Tyto bohaté akciové společnosti jsou ve vlastnictví dalších velkých společností z oblasti telekomunikací a bankovního sektoru.

Provázanost mnoha divizí - produkují televizní programy, vlastní rozhlasové stanice, vyrábí hudební nahrávky a filmy, produkují koncerty populární hudby - umožňuje plynule využívat komerční potenciál jejich produktů a přesouvat úspěšný produkt z jedné oblasti do další.

### **6.3. Notre Dame de Paris ...otevřel brány novému tisíciletí**

Na počátku devadesátých let se, vzhledem k úmrtí skladatele, rozpadl autorský tým Michel Bergera a Luc Plamondona. Jejich rocková opera *Starmania* se z původní téměř koncertní podoby stávala propracovanější divadelním útvarem. Další dílo však už vzniknout nemohlo. Plamondon však musel, chtě-li pokračovat v tvorbě muzikálů, najít plnohodnotnou náhradu za mimořádně úspěšného skladatele Bergera a při tom mít na zřeteli

dostatečné hudební kvality potřebné pro větší hudební plochy muzikálové kompozice.

Na francouzské scéně populární hudby působí úspěšně řada interpretů z ciziny, především Itálie a Španělska. Zejména v souvislosti s italskou populární hudbou lze vystopovat mnohé společné prvky - výrazně klenutá melodika a líbivá, široká orchestrace, střední tempo - tedy recept, který spolehlivě zabírá u mnoha posluchačů.

Jedním z těchto skladatelů byl Richard Cocciante (nar. 1946), který své písně běžně nahrával v jazykových mutacích, současně pro italský i francouzský trh, a měl u francouzského publika značný ohlas. Plamondon se s Cocciantem setkal na začátku poslední dekády 20. století na několika společných projektech pro jiné interprety a spolupráce nyní měla vyvrcholit v jejich společném muzikálovém díle

Rok 1998 byl ve Francii ve znamení fotbalového mistrovství světa a společně s touto velkou společenskou událostí byla příležitost představit projekty, které odpovídaly euforické náladě a dostatečně reprezentovaly francouzskou kulturu v očích světové veřejnosti (společenská objednávka).

I z těchto, možná méně tvůrčích, a snad i ryze praktických důvodů mohla vzniknout inscenace, která je někdy nekriticky nazývána jeho fanoušky jako „muzikál nového tisíciletí“ - Notre Dame de Paris.

Zmínky o muzikálu Notre Dame de Paris, které již před časem ojedinele zazněly v českém tisku tento muzikál nijak pozitivně nehodnotily.<sup>129</sup> Domnívám se však, že tato hodnocení vychází z relativní neznalosti francouzských specifik v kontextu snahy o změnu tendencí v muzikálové tvorbě, které se pokusím nyní více objasnit.

Tak jako v předcházejících příkladech, vycházel i Notre Dame de Paris z osvědčeného produkčního modelu, kdy autoři nejdříve realizovali nahrávku z výběrem písní. K této zavedené formuli však přidali (a poměrně netradičně), velkou předváděcí show na

---

<sup>129</sup> Machalická, Jana: Victor Hugo by se divil, Neděle LN, roč. 16, č.9., 11.1.2003, s.28.

veletrhu populární hudby v Cannes devět měsíců před premiérou inscenace. Na desce se v té době objevila řada interpretů, kteří oproti zvyklostem „hvězdného systému“ byli poměrně neznámí, nebo naprostí nováčci. Jedinou velkou mezinárodní hvězdou byla izraelská zpěvačka Noa, která měla přitáhnout pozornost médií, ale v samotném muzikálu účinkovat neměla. Tento mediální tah se podařil, protože média začala o projektu psát dlouhé měsíce dopředu. I když nahrávka nebyla prozatím oficiálně vydána, ústřední melodie Belle se hrála v rozhlase v nejvyšších rotacích. Nakonec obletěla Francii ještě dříve, než se projekt vůbec dostal na jeviště Palais des Congres.

Producent Charles Talar se rozhodl uvést muzikál ve velkém společenském centru. Navzdory tomu se autorský tým shodl, že se pokusí naplnit tento muzikál větší mírou divadelních prvků, než bylo u podobných produkcí „spectacles musicaux“ ve velkých společenských centrech zvykem.<sup>130</sup> Do týmu byl proto přizván kanadský režisér Gilles Maheu (nar. 1948), který do té doby pro soukromé produkce nikdy nepracoval.<sup>131</sup> V inscenačním týmu byli ještě převážně operní scénograf Chritian Rätz, choreograf Martino Müller a kostýmní návrhářka Fred Sathalová.

(textová příloha – synopse č. 6.)

### **6.3.1 Muzikálová transformace románové předlohy**

Román Victora Huga byl pro tvůrce dokonale univerzálním tématem.<sup>132</sup> Děj, na rozdíl od *Les Misérables*, není příliš bohatý na epizodní děje a postavy. Původní románová předloha působí jako paralelní svět několika postav, jejichž konflikt probíhá mimo reálnou rovinu příběhu a střetne se jen ve vypjatých momentech tragického osudu Esmeraldy a Quasimoda.

Posun Hugova románu tkvěl především v divácky atraktivní stylizaci hrdinů do moderních pop-symbolů. Vzhledem k tomu, že se autoři nedrželi doslovně všech podrobností románové

---

<sup>130</sup> Notre Dame de Paris: Notre Dame de Paris – le making of...., DVD, pomme music 1999, archiv autora

<sup>131</sup> Program představení Notre Dame de Paris, NDP project, ed. 2005, archiv autora

<sup>132</sup> Notre Dame de Paris, NDL – le making of, DVD, pomme music 1999, archiv autora.



předlohy, mohli si dovolit změnit výklad svého díla mnohem volněji. V muzikálu jsou postavy zobrazeny jako „komiksové ikony“ původních hrdinů. K tomu napomáhá také časově neurčitý kostým, který mixuje dobové prvky s indiferentním střihem a použitím materiálů kostýmu. Jejich konflikt není vyjádřen v dialogickém jednání, které se omezilo na několik základních recitativů doplňujících scénický sled písní s uzavřeným obsahem.

Postavy mají stanovené základní témata, motivy svého jednání. Tyto postupy sleduje výrazně textová úroveň. V jednoduchých verších se texty, kromě dějové linky, vyjadřují také mimo jeviště a inscenaci - postihují společenská témata.

Quasimodo v sobě nese pocit odvržení, které mu nedovoluje kontakt s lidmi. Znetvoření je pouze vizuálním nositelem tohoto tématu. Frolla určuje jeho duševní rozpor k motivům lásky. Neví kde končí láska k člověku a kde už je láska k bohu. Ale v jeho monologu Tu vas me détruire, jsou zdůrazněny myšlenky a motivy autodestrukce (sebevraždy)! Esmeralda je charakterizována jako postava, která hledá svůj domov a není schopná najít cit k lidské bytosti.

Tyto postavy jsou v porovnání s předlohou zobrazeny nejvěrněji. Naplňují jednu z úrovní tématické linie, která je obsažena i v románu - problém vnitřní a vnější krásy lidské osobnosti. Daleko výraznějšími motivátory dějové linky, která vede mimo příběh Victora Huga, jsou postavy Gringoir a Clopina. Gringoirovým úkolem je pojmenovávat problémy hrdinů. Je komentátorem ostatních postav a jejich jednání staví do kontextu s Osudem (Anarkia). Nejvýraznější inovací oproti románu zaznamenala postava Chopina, do níž textař Luc Plamondon zakódoval téma přistěhovalectví a ghett současných francouzských předměstí. (video ukázka č. 4.)

Sans-papiers je označení pro přistěhovalce nejnižšího řádu, kteří v současné Francii žijí. Doslovný překlad tohoto termínu zní pro nás relativně stroze „bez dokladů“. Musíme si však uvědomit kód tohoto termínu v daleko ostřejší souvislosti

francouzské reality. Překládám je v synopsi jako Zatracení - lidé, kteří nemají šanci na budoucnost. To je pravý význam tohoto pojmenování. Jejich výstupy, jsou demonstrací nespokojenosti se současným životem. Jak palčivé je to téma ve francouzské společnosti, dokládají nedávné nepokoje. Oproti studentským nepokojům z roku 1968, se na ulici dostali zoufalí lidé, jimž byla demonstrace poslední šancí na změnu života v ghettu.

Plamondon nepoužívá pro jejich repliky nijak komplikovaný jazyk. Naopak - v textech sborových písní Zatracených používá místo vět a veršů jednoslovné výkřiky (*zvuková příloha č. 18.*):

*Condamné (odsouzení) - Arretés (pevní, rozhodnutí)*

*Accusés (obvinění) - Enfermés (prokletí)*

Přesně tím charakterizuje několik rovin těchto postav a jejich skutečných předobrazů z francouzských předměstí. Jejich odpor není komplikovanou zprávou, je sloganem, který obviňuje většinovou společnost.

Když Clopin těsně před smrtí prosí Esmeraldu, aby vedla jeho bratry dál v boji - je to výzva k pokračování odporu proti zavržení, které denně vidíme na ulici.

Tvůrci se mohli spoléhat na to, že diváci znají osudy hlavních postav, mohli si dovolit volnější adaptaci a nemuseli si k úspěchu pomáhat pomáhat velkými pop-hvězdami. Do hlavní postavy zvoníka Quasimoda proto obsadil režisér Gilles Maheu neznámého kanadského zpěváka **Garoua**. Pro charakteristiku jeho hlasu byl nejvýstižnější bonmot v muzikálovém sloupku *What's on Yvonne*: „...Má hlas Toma Waitse s rozsahem tří oktáv!!!“<sup>133</sup> Kněze Frolla zpíval Daniele Lavoie, který hrál v již zmíněné *Starmanii* z roku 1993. Mezi interprety, kteří v originálním nastudování působili byl také Bruno Pelletier v roli poety Gringoira a Luck Mervill (zpěvák původem z Haiti) jako Clopin - vůdce hordy *Sans-papiers*.

---

<sup>133</sup> <http://www.regardencoulisse.com>

Vizuální stránka muzikálu byla mnohokrát zmiňována pro svojí neobvyklou podobu. Gilles Maheu vycházel z podobných kořenů, jako zmíněný Jérôme Savary. Jeho trupa Les enfants de Paradis, byla v sedmdesátých letech jednou z mnoha zajímavých skupin, které se věnovaly vývoji Nového cirkusu. Produkce Notre Dame de Paris proto nesla některé prvky, které můžeme znát z produkcí Cirque du soleil, které vizuální stránku svých představení vedou v linii akrobaticko-pantomimického divadla a velkých scénických efektů.

V Notre Dame de Paris se tyto prvky transformovaly mnohonásobně - například do podoby akrobatických scén, kde bylo použito lidské tělo jako srdce zvonu zavěšené několik metrů nad scénou. Umístěním mimo čas mohla scénografie používat industriální prvky moderní doby (montážní traversy, kovové zábrany) a kombinovat je s jednoduchým náznakem katedrály, kterou tvořila plochá stěna s pohyblivými panely.

Výrazných zjednodušujících hereckých gest (až mimických grimas) používal režisér Maheu jako prvek, který pomáhal hercům přizpůsobit herectví v obřím sále. Neméně důležitým prvkem byla choreografie, kterou Martino Müller (mj. žák Jiřího Kyliána) dynamicky akceleroval taneční čísla Zatracených s prvky bojových tanců (capoeira), nebo naopak v kombinaci se světelnou hrou „stříhal“ choreografii sólových tanečníků, kteří charakterizovali rozvrácenost osudů postav.

Typickým rysem Notre Dame de Paris byla obří spektakulárnost této show, kterou jí mnozí kritici vyčítali. Na jevišti **Palais des Congrès** se Notre dame de Paris uváděl od premiéry **16. září 1998** do konce ledna 1999. Přes rok trvalo úspěšné evropské turné originální inscenace. Aby se vždy na několik měsíců v roce vrátila do Palais des Congrès.

Původní nastudování Notre Dame de Paris je však dodnes možné vidět na různých místech Francie. Obří produkce tohoto typu, které následně odstartoval Notre Dame de Paris svým gigantickým úspěchem, není zvykem uvádět na jediném místě. Častěji je můžeme vidět na turné po kongresových sálech

velkých regionů, kde na každém místě působí vždy několik měsíců originální inscenace i obsazení.

Důvody jsem už částečně charakterizoval v popisu fungování obřích kongresových sálů a příkladu prvního uvedení *Les Misérables*.

Tyto důvody však mají také některé výhody, jaké neznají prudkce muzikálu superlativů. Především produkční systém, který dokáže v krátkém čase zrychlit návratnost investic. Oproti anglickým produkcím je masivní kampaň vedená v těsné součinnosti s mediálními skupinami, které jsou koproducenty těchto inscenací a dokáží násobit efekt úspěšnosti. Z původního nastudování je pořízena videonahrávka, která je velmi záhy šířena ve volném prodeji a působí zpětně jako tahák na představení. Zároveň umožňuje šířit fenomén původní inscenace za hranice svého působení.

Oproti tomu muzikály superlativů jsou až posedlé utajením vizuální podoby svých představení a spoléhají na marketingovou techniku „word of mouth“, případně prezentace pouze zvukové podoby inscenace do té doby, než se produkce dostane za vrchol návštěvnosti. Teprve potom a jen ve výjimečných případech video - nebo filmovou nahrávku realizují. Je zajímavé, že první videonahrávky těchto muzikálů superlativů se začaly výrazněji objevovat až po roku 1998, tedy v době komerčního úspěchu videonahrávky *Notre Dame de Paris*. Avšak tyto inscenace, dlouhodobě uváděné na jevištích West Endu, měly v době uvedení video podoby na trh svůj zenit za sebou.

Muzikál *Notre Dame de Paris* se dočkal i standardní divadelní podoby v divadle Mogador (2001). Inscenace částečně vycházela z původní podoby, ale díky komornějšímu prostředí si mohli herci dovolit více intimity ve svém projevu a propracovanost gestického jednání. Z představení také pochází nahrávka v pozměněné orchestraci, která zopakovala úspěch muzikálu v žebříčkách. Ve stejné době tak ve Francii paralelně působily dvě produkce tohoto muzikálu - jedna v divadle a druhá na turné po frankofonních .

Na celém světě jej dodnes vidělo okolo 10 miliónů diváků, má na kontě několik jazykových verzí.<sup>134</sup> Hrál se ve Španělsku (v katalánské verzi, 2002), V Rusku (2002-2004). Největší úspěch mimo Francii zaznamenala inscenace italské verze z roku 2002, která přejala obdobný produkční systém v režimu koncepční nahrávka - premiéra inscenace a její půlročním uvádění velkém centru (to však bylo postaveno přímo pro účely inscenace!) a následné turné po Itálii.

Režie scénografie i choreografie vycházela z původní inscenace, tedy částečně přejala techniku klonové inscenace. Do těchto modelů však zakomponovala vlastní prvky - jiné kostýmy, některé postavy měly kontrastnější vedení svých témat - zejména Esmeralda.

Také tato inscenace se dočkala vlastní videonahrávky a několikaletého turné, které hrálo kromě kongresových center, také v amfiteátrech (Arena di Verona - ze které je pořízena videonahrávka). V současné době je toto nastudován na turné po Asii, již druhým rokem a v příštím roce je ohlášen návrat do římského divadla - Il Gran Teatro di Roma.

Jediným, ale za to výrazným, neúspěchem bylo uvedení muzikálu v Londýně, kde měl premiéru v květnu 2000. Předpremiéru anglické verze měl muzikál Notre Dame de Paris ve zkrácené verzi v Las Vegas v roce 2000. Jeho přípravě předcházela mohutná reklama a slavnostní uvedení anglické nahrávky na festivalu MIDEM v Cannes v lednu 2000. Mezi hosty nechyběla zpěvačka Celine Dion, která zpívala singlovou verzi hitu Live - for the one I love (Vivre). Na nahrávce se podíleli hlavní hvězdy z francouzské inscenace. Ke spolupráci byla přizvána Tina Arena, která hrála Esmeraldu a Steve Balsamo, který nazpíval part Phoeba - představitelé produkci muzikálu superlativů. Hvězdami naplněné představení, se snažilo napodobit kontinentální úspěch, ale na ostrovech narazilo na jiné představy diváků a zejména kritiků. Vyčítala se mu jednoduchost libreta a textů, které přeložil Will

---

<sup>134</sup> Program k inscenaci Notre Dame de Paris, NDP project, 2005, archiv autora.

Jennings a především fakt, že hudbu během představení nehrál živý orchestr. Angloamerická tradice je velmi konzervativní, a tak se takové chování považuje v této branži za pochybené. Inscenace vydržela v Dominion Theatre přes rok, ale pak se nečekaně vytratila. Nahrávka anglické verze se dodnes výborně prodává, ale jak se ukázalo, diváci a posluchači jsou dvě odlišné cílové skupiny.

Neúspěch Notre Dame de Paris na West Endu je často zmiňován jako jeden z příkladů toho, že se nejedná o muzikál zejména v anglo-americkém prostředí divadelního výzkumu. Právě z jejich, někdy až podrážděných výtek, však je možné těžit mnoho zajímavých srovnání.<sup>135</sup>

V knize Companion to the Musical se v této souvislosti objevuje termín megamuzikál, který charakterizuje jeho hlavní rysy obří spektakulárností a zjednodušujícími principy dramatického jednání.<sup>136</sup> Původ jejich estetické koncepce je zde odkazován na kořeny velké francouzské opery, zejména Mayerbeera a jeho velkých, dnes bychom řekli, spektakulárních, oper. S tímto tvrzením lze v zásadě souhlasit. Problémové je ovšem tvrzení Everretova kolektivu, který tyto francouzské megamuzikály „hází“ do stejného pytle s muzikály superlativů. Tento termín tak, jak jej dle mého názoru výtečně charakterizoval Michael Prostějovský, má odlišné inscenační postupy než megamuzikál „Made in France“.<sup>137</sup> Částečně sice integroval některé jeho prvky, ale dle posledního bouřlivého vývoje jde samostatnou a úspěšnou vlastní cestou. Nasvědčují tomu odlišné produkční modely - právě na tom, že muzikál byl v Londýně uveden v produkčním modelu muzikálu superlativů, dle mého názoru zkrachoval. Dosáhl návštěvnosti přes 650 tisíc diváků, půl miliónu nahrávek - tedy hodnot, které v obvyklém uvedení a produkčním postupu rychlé návratnosti ve velkých sálech, znamenají úspěch. Tento zrychlený produkční model

---

<sup>135</sup> Reynolds, Nigel: Critics sound death knell for Quasimodo musical, Telegraph 25.5.2005.

<sup>136</sup> Everett, A. William: The Cambridge Companion to the Musical, Cambridge university press 2002, Cambridge, s. 246.

<sup>137</sup> Pavlovský, Petr PhDr a kol.: heslo Muzikál in: Základní pojmy divadla, Libri&Národní divadlo, Praha 2004, s.187.

totiž používá odlišnou strategii tzv. **FMCG** marketingu (rychloobrátkové zboží), naopak produkce Andrew Lloyd Webbera používají dlouhodobé marketingové strategie.<sup>138</sup>

Jiné a důležitější jsou však zejména inscenační postupy. Původní estetika muzikálu superlativů mimo transformovala některé filmové principy na divadelním jevišti - kromě efektního scénování, jak popisuje Prostějovský, bych ještě připomněl důraz na dějovou a motivickou linii až realistického, tedy v zásadě filmového dialogu postav.<sup>139</sup> Megamuzikál v sobě naopak integroval prvky scénického koncertu - jak dokazuje gigantickými světelnými park a efekty. Nelze však podle mne nazvat megamuzikál termínem pop-opera, či jiným podobným způsobem, a to například pro způsob, jakým třeba autoři Notre Dame de Paris proměnili postavy a jakým způsobem tvoří aktuální dějovou linku, která komunikuje se současnými společenskými tématy (Zatracení ve srovnání s přistěhovalci). V této souvislosti je pak odkaz na operu à grand spectacle poněkud zavádějící a naznačuje společnou cestu právě s muzikálem.

#### **6.4. Megamuzikálový boom nového tisíciletí**

Počáteční start Notre Dame de Paris zaznamenal mnoho úspěchů a vytvořil prostředí pro široký nástup těchto produkcí. Monika Bártová<sup>140</sup> tvrdí, že prostředí francouzského komerčního divadla kromě uvedené adaptace Victora Huga a následně muzikálu Romeo et Juliette vytváří nejméně nových inscenací v evropském kontextu. To je však hluboký omyl. Patrně vycházela z informací anglické a německé literatury, které se, jak jsem již předeslal v předchozí kapitole, zabývají především vlivem anglofonní oblasti a francouzské prostředí nemají příliš v oblibě. Předpoklad se zřejmě opíral rovněž o nedávné uvedení muzikálu Romeo et Juliette na scéně VBW ve Vídni v roce 2005.

---

<sup>138</sup> Kottler, P., Scheff, J.: Standing room only, Harvard Business School Press, Boston, 1997, s.373-412.

<sup>139</sup> Pavlovský, Petr PhDr a kol.:heslo Muzikál, o.c.

<sup>140</sup> Bártová Monika: West End a současný muzikál, DISK 12, 2005, s.116-129.

Od roku 1998 však bylo uvedeno nejméně 15 frankofonních titulů v produkci megamuzikálového modelu! Vedle toho souběžně neuvěřitelným způsobem vzrostl zájem o tradiční muzikálový repertoár i operetu. Důkazem toho je i současná akvizice největší evropské produkční firmy Stage-Holding, která v Paříži zakoupila soukromé divadlo Mogador, kde hodlá uvádět produkce *muzikálu superlativů* (bude zajímavé tento experiment - už třetí v řadě po RUG a CMO, dále sledovat).

Kvalita titulů, které byly ve Francii uvedeny není stejnoměrná, ale přinejmenším některé z nich patří mezi inscenace, které jsou v současném vývoji důležité.

#### 6.5. **Romeo et Juliette**

Bývá označován za přímého následníka Notre dame de Paris, byť jeho forma částečně rozvolňuje estetické normy, které definovalo společné dílo tandemu Plamondon/Cocciante.

Volná adaptace shakespearovské látky **Roméo et Juliette, de la haine à l'amour** je kompletně autorským počinem skladatele Gérarda Presgurvice. Premiéra se konala **19.1. 2001** v **Palais des Congrès**, záhy po té co se vydal na další turné jeho předchůdce Notre Dame de Paris.

Také v tomto zpracování se dějovou linkou nese ústřední téma: Z nenávisti k lásce (de la haine à l'amour). Shakespearovská linie příběhu je narušena zejména výrazným potlačením jednotlivých postav, které jsou naopak postaveny do vzájemně soupeřících skupin. (video ukázka č. 5.)

Téměř zcela je také potlačena postava Merkucia, jejíž rysy naopak přebírá Benvolio, který je vtipným glosátorem děje. Velký důraz je kladen na masové (výraz sborové je v tomto případě nepostačující) scény s moderními tanečními prvky. Také v tomto případě nejsou kostýmy vizuálně ani dobově určené (podobně jako v současných operních inscenacích) - což je ovšem efektní v souvislosti s bohatě vystavěnou choreografií. V originálním nastudování jsou výrazné taneční postavy, které provází dějem Smrt a Básník. Tento styl je u nás známý



zejména díky inscenaci *Draculy* (1995), kde režisér Josef Bednárik použil velmi podobný inscenační princip. V ostatních nastudováních však tyto taneční postavy nebyly většinou použity.

Megamuzikál, který je rovněž rekordmanem – oproti *Notre dame de Paris* sice nedosáhl rekordních počtu uvedení ani prodeje desek, ale zaznamenal více původních nastudování (také s živým orchestrem) za hranicemi Francie. Diváci ve Vídni byli až jedni z posledních, kteří jej měli v současné době příležitost vidět. Před tím byl uveden v Maďarsku (kde byl natočen hudební základ k původní nahrávce), Holandsku, Belgii a v Rusku. Byl také uveden na West Endu, kde se však okamžitě dostal do problémů a dosáhl pouze tří měsíců uvádění. Zde se však oproti *Notre Dame de Paris* jednalo o zcela přepracovanou koncepci původní muzikálové verze. Opět byl viněn (a tentokrát i právem) z textové inflace, která neměla s Shakespearem nic společného. K výrazným kvalitám *Romeo et Juliette* však patří melodická a při tom rytmická hudba, pro kterou se s ním snadno identifikují diváci na celém světě. (*zvuková příloha č. 19.*)

Na původní produkci se už přímo podílel mediální koncern TF1 a zisky byly, oproti počátkům *Notre Dame de Paris*, zvyšovány od začátku prostřednictvím dalších divizí koncernu prodejem tzv. contentových produktů (interaktivních her, prodej telefonních zvonění), prodej licenčních práv na využití pro jiné produkty, které nesouvisely s inscenací – food/drink, home, health, beauty, fashion.<sup>141</sup>

#### **6.6. Le DIX commendements**

Bible jako megamuzikál – zdálo by se, že velká témata se přitahují. Tento megamuzikál byl opravdu „větší než sám život“.<sup>142</sup> Starozákonní příběh byl adaptován částečně podle známého filmu z padesátých let. Bohatá výprava a scénické kostýmy, předčily herecké výkony ve všech směrech. Za úspěch

<sup>141</sup> Kategorizace marketingových produktů dle norem ADC-Czech Republic: <http://www.adc-czech.cz>

<sup>142</sup> Everett, A. William: *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge university press 2002, Cambridge, s. 246

muzikál vděčil jen téměř kultovní postavě autora Pascala Obispa - rockové hvězdy, jejíž alba jsou ve Francii velmi populární. Režisér Elie Chouraqui děj starého zákona převedl do několika základních obrazů, které propojovaly písně s obrovským hitovým potenciálem. Premiéru měl muzikál **4. října 2000** v **Palais des Sports** a účinkovaly v něm velké hvězdy populární hudby. Píseň *L'envie d'aimer* (Voláme lásku k nám) s výrazně hymnickým chorálem se stala jednou z neoficiálních písní soutěže mladých talentů Star Academy. Klipy k tomuto muzikálu se částečně natáčely v Praze (Chouraqui točil jeden ze svých filmů - Harrison's Flowers). Muzikál byl nepřetržitě na turné od roku 2000 do roku 2003 a vystřídala se v něm řada hvězd populární hudby. Později byl tento muzikál uveden v Kodak Theatre v Los Angeles (2004) s Valem Kilmerem v hlavní roli. Producenti se rozhodli v tomto uvedení nahradit původní hudbu Pascala Obispa, kompozicemi Patricka Leonarda - jednoho z producentů Madonny. Režijní a scénická stránka však zůstala zachována podle původní verze.<sup>143</sup> Po měsíci byl muzikál stažen k dalšímu přepracování, ale doposud nebyl znovu uveden.

### **6.7. Le Petit prince**

Toto dílo se z řady megamuzikálových inscenací vymyká svým odlišným zpracováním, které ovšem muselo nutně vycházet z povahy původní předlohy spisovatele Saint-Exupéryho. Premiéra se konala **1. října 2002**, tentokrát v klasickém divadelním prostředí sálu **Casino de Paris**. Její úspěch u kritiky<sup>144</sup>, ale zejména publika, je cenný především z uměleckého hlediska, protože se podařilo přimět diváka obřích megamuzikálů, aby přišel na chuť divadelnějšímu pojetí. Autory tohoto muzikálu byl Richard Cocciante a textařka Elizabeth Annaïs.

Kdo čekal pompézní a bombastický spektakl v duchu Notre Dame de Paris, ten se mýlil. Již na albu, které předcházelo

---

<sup>143</sup> BCBGMaxAzria Entertainment press release, archiv autora.

<sup>144</sup> Zürcher, Alain: Le petit prince á Casino de Paris, <http://www.operabase.com/fr> (12.7. 2006)

inscenaci, naznačili tvůrci, že křehkost a půvab písni nebude snadnou potravou pro hitová rádia a svoji cestu k němu si bude muset posluchač respektive divák najít sám. Koncepte muzikálu, pracuje s intimní náladou, ve které nejsou typické sborové písně ani taneční čísla. Na rozdíl od předchozího Coccianteho muzikálu, pracujícího mezi hudebními čísly jen s recitativy, je *Malý princ* inscenací s větším podílem činoherních pasáží. Nejlépe tuto - atmosférou téměř komorní - inscenaci vystihuje označení »muzikálová báseň«. Písňové texty jsou úzce spjaty s literární předlohou, některé jsou dokonce napsány na Exupéryho text. Úvodní píseň Věnování (Dédicace) - Leonu Werthovi, když byl ještě malým chlapcem - má magickou náladu a hudba, která se splétá s jejím poselstvím. Je něžnou poklonou slavnému spisovateli. V tomto duchu se nesou všechny písně celé inscenace.

Režisér Jean-Luis Martinoty je dlouholetým specialistou na žánr barokní opery. Inscenace plná vesmíru a symbolické poetiky koketující s divákem nového tisíciletí si ze své barokní předchůdkyně vzala mnohé výrazové prostředky, ale po svém je přetavila do moderní podoby. Inscenátoři stáli před nelehkým úkolem, jak ztvárnit proslavené kresby autora knihy.

Řešení bylo více než šalamounské. Scénografie i kostýmy vycházely z jejího odkazu, ale přitom se jej snažila nenápadně obměnit. Pastelové odstíny, které použil Exupéry, jsou v inscenaci barevnější a obrysy ostřejší. Módní návrhář Jean-Charles de Castelbajac si splnil velký sen. Před dvaceti lety navrhl kolekci, která se knihou inspirovala a kostým Malého prince byl také prvním, který pro inscenaci vytvořil. Mnohé z kostýmů jsou až marnotratně nápadité, ale nikdy se nedotkly hranice nevkusy. Dá se s nadsázkou říci, že pro mnohé postavy byl kostým „celou jejich planetkou“. Půvabná scéna z dílny Hanse Schavernocha, autora mnoha scénografických řešení muzikálové i operní tvorby po celé Evropě (mj. muzikál Mozart! ve Vídni), používala několik vrstev dekorace oddělených průsvitnými oponami. Putování Malého prince je sledem

fantaskních výstupů. Postavy přilétaly na jeviště i se svými planetkami plnými bizarních symbolů. (video ukázka č. 6, 7, 8.)

Malý princ byl příkladem, že megamuzikál nemusí mít jen podobu obřích inscenací ve studených, odosobněných místech bez atmosféry. Svoji scénickou podobou však mezi megamuzikály rozhodně patřil. Zjednodušené barevné kompozice, ale naproti tomu náročné technologické vybavení scény, nebo stylizované kostýmy - to vše naplňovalo estetiku podobných inscenací. Ale už samotné téma mělo dar vyšší mety, kterou se tvůrcům povedlo naplnit. Po posledním představení v Casino de Paris se inscenace přestěhovala do Montréalu na konci roku 2003, ale turné po Francii nepodnikla.

#### **6.8. Autant en emporte le vent**

Další z titulů Gérarda Pregurvice, který měl v Paříži velký úspěch. Nicméně tento muzikál znamená v historii po „velkém třesku“ z roku 1998 zlom z jiného hlediska. Formát nových soukromých produkcí megamuzikálu dosáhl takové obliby, že počet původních francouzských titulů, které měly po roce 1998 svojí premiéru, přesáhl počet premiér klasických muzikálů a operet uváděných na scénách soukromých i státem přímo řízených divadel. S tím se však vynořila otázka zda se společně s rostoucí kvalitou podaří udržet taky dostatečnou kvalitu, potřebnou k diváckému úspěchu. Zatím se zdá, že neúspěch je v této sérii až na výjimku neznámé jméno. Může za to především již uvedený zrychlený model návratnosti investic, který bychom v nadsázce mohli přirovnat k přestavbě sofistikovaného divadelního boutique á la Andrew Lloyd Webber na hypermarket á la Notre Dame de France. Patrné je to zejména v oblasti marketingu, kdy silné napojení na mediální koncerty usnadňuje působení v televizi, rozhlase a tisku při propagaci premiér a následných turné. Interpreti těchto muzikálů mají své vlastní pořady, které úzce propagují muzikálové produkce. To je model, který Andrew Lloyd Webber ani Cameron Mackintosh nikdy nepoužili. Jejich způsob propagace je silný v oblasti

selfpromotion (např. pořádání oslavných koncertů k narozeninám ap.), ale produkt při podobných akcích poněkud ustupuje do pozadí. Na proti tomu autoři jako Cocciante, či Presgurvic realizují vlastní hudební kariéru a muzikálové opusy propagují jako celek.

Premiéra **Autant en emporte le vent** (Sever proti Jihu) se konala **30. 9. 2003** v **Palais des Sport** v Paříži. Presgurvic se snažil rozvinout v tomto titulu americké téma filmu Sever proti Jihu, ale dle mého názoru se mu to katastrofálně nepodařilo.

Jednou ze zásadních chyb byla myšlenka použít svébytně americké téma ke zpracování na způsob megamuzikálu. Používání charakterových témat jako v případě Notre Damu, či Romeo et Juliette ustoupilo do pozadí konverzačních dialogů reálně pojatých postav, které ve velkých sálech neměly dostatečnou věrohodnost ani prostor pro herecké prostředky intimnějšího charakteru. Hudební zpracování se drželo hitové formule předchozího díla, aniž by to odpovídalo charakteru a inscenování zvolené látky. Což byla chyba, které se vyvaroval Cocciante v Malém princí, který se změnou tématu adekvátně změnil výrazové a inscenační prostředky. Presgurvic napsal opět hity, ale orchestrace hudebně neodpovídala tématu. Našel sice další dějové téma provelké davy na scéně - boj černochoů proti otrokářskému systému, ale inscenace trpěla snahou až příliš realistické scény jižanské exotiky z období občanské války - na rozdíl do Romeo et Juliette.

### **6.9. Les demoiselles de Rochefort 2003**

Z hlediska megamuzikálů patří rovněž mezi výjimku, která potvrzuje pravidlo. Tento muzikál, jak jsem ho již podrobně rozebral v části o hudebních filmech Jacquese Demyho, nebyl napsán původně jako spektakulární produkce megamuzikálů.

Adaptaci pro tento účel připravil Alain Boublil - autor Les Misérables, který od té doby na žádném francouzském muzikálu nespolečně pracoval. Adaptace byla podmíněna několika faktory -

jednak si jí vyžádali Agnès Varda -vdova po režisérovi a také Michel Légrand a také vzhledem k povaze uvádění bylo nutné posunout příběh více do současnosti, protože tak jak byl napsán pracoval s jazykem, který už byl poněkud zastaralý oproti publiku, kterému chtěli producenti inscenaci nabídnout.

Premiéra se konala **26. září 2003 v Palais des Congrès**. Inscenace filmovou podobu téměř nepřipomínala ani atmosférou, kterou se povedlo zachytit na filmovém plátně, ani hudební orchestrací. Inscenace však měla ohlas u širokého publika vzhledem k přítomnosti mladých talentů z populární televizní show Star Academy. To byl další přímý důsledek napojení na koprodukcce s mediálními společnostmi. Vítězové soutěže o účast v muzikálu přímo usilovali a divák si tak vybíral oblíbené obsazení sám.

#### **6.9.1. Repertoárový souhrn**

Pro zjištění, jak bohatá a plodná je současná scéna francouzského muzikálu se opět vracím k článku Moniky Bártové.<sup>145</sup> Od roku 1998, kdy lze přímo srovnávat v evropském kontextu, uvedla frankofonní scéna výrazně největší počet původních titulů. Z dalších inscenací, které měly formát megamuzikálu vybírám následující: **Tintin - Le Temple du Soleil** (2001), **Cindy - Cendrillon 2000** (2002), **Emilie Jolie** (2002), **Belles, belles, belles** (2003), **Spartacus** (2004), **Les Enfants du Soleil** (2004), **Don Juan** (2004), **Charlot** (2005), **Le Roi Soleil** (2005), **Dracula**, **Entre l'amour et la mort**(2005).

#### **7. Myšlenka obrany megamuzikálu**

Při četbě odborných, zejména anglických publikací které zmiňují francouzské muzikály, jsem byl překvapen jejich příkrým odsudkem.

Tento problém, když odhlédneme od emotivních rozporů mezi francouzskou a anglickou kulturou, lze dle mého vysvětlit jednou zajímavou myšlenkou, která je dostatečně známá - a aplikovaná ve filmovém průmyslu

---

<sup>145</sup> Bártová Monika: West End a současný muzikál, DISK 12, 2005, s.116-129.

### ***High concept film***

Tento estetický koncept byl popsán již několikrát, ale nejpodrobněji se mu věnuje ve své práci Justin Wyatt.<sup>146</sup>

Tato estetika popisuje tzv. „blockbusterové produkce“, které od počátku 70. let pravidelně v letní hollywoodské sezóně startují honbě za ziskem a divákem. V zásadní tezi této teorie je vyřčena věta, že děj filmového příběhu má být stručný a jasný každému divákovi. Jinak řečeno na popis toho, co se odehává na filmovém plátně musí stačit jedna či dvě věty.

Aby to měl divák ještě o něco jednodušší, měla by mu k této myšlence pomoci jednotná vizuální identita (corporate identity) celého produktu. Výrobní postupy takového produktu jsou - musí být řemeslně dokonalé. Proto se takový film ihned dále „fruktifikuje“ v dalších produktech masové zábavy, jako jsou CD, DVD, knihy o filmu ap. Zároveň musí tyto filmy obsahovat jedno zásadní téma, které stojí nad filmovým příběhem - to aby měl divák cestou z kina o čem přemýšlet.

### ***Megamuzikál - high concept na divadle?***

Podle těchto kritérií je možné soudit francouzské produkce muzikálů daleko precizněji. Je znát, že v mnohém tuto estetiku přejaly velmi zodpovědně. I když mnohé z uvedené charakteristiky by mohlo (a částečně i mělo) odpovídat koncepci tvorby muzikálu superlativů (např. A. Lloyda Webbera), je estetika High concept ve francouzské tvorbě a způsobu mediální práce propracovanější. Megamuzikály navíc pochopily základní princip výroby high - concept filmů. Zrychlený proces, s jakým je produkt využíván pro svůj prodejní potenciál.

Jakmile by své investiční síly rozložil na delší dobu je riziko neúspěchu daleko větší. Příklad jeho produkcí na West Endu to jen dokazuje. Tam nešlo jen o umělecký neúspěch. Základní příčinou byla změna podmínek za jakých bylo dílo

---

<sup>146</sup> Wyatt, Justin. *High Concept*. Austin: University of Texas Press, 1994, s.67-98.

vyrobena a následný pokus aplikovat stejné estetické normy v jiném prostředí.

Na druhé straně je podobný případ fatálního nepochopení potřeb trhu v produkcích, které se pokoušely uspět v Paříži v minulých desetiletích. Snažily se uvádět svá díla tak, jak bylo na jejich domácích trzích zvykem a nechtěly pochopit, že musí jít jinou cestou.

Vývoj okolo posledních muzikálů A. Lloyda Webbera jen potvrzuje - i když se mu podaří inscenovat úspěšný muzikál, že období muzikálu superlativů, resp. jeho produkčních technik zvolna končí a při svých expanzích musí počítat se změnou produkčního modelu. Megamuzikály z Francie na svých turné do Asie jen dokazují úspěšnost svého modelu, jejich turné jsou maximálně úspěšná. Aniž by na jednom místě byly hrány delší dobu sbírají velký počet diváků a tím generují zisky.

Dalším důležitým faktorem je mediální provázanost. Na evropském trhu, zdá-se, vyrostl potenciálně mnohem silnější hráč, než byly RUG a CMO v minulých desetiletích. Holandská společnost Stage-Holding, která má za svými zády velmi silné vlastníky. V současné době působí její produkce v 9 zemích evropského kontinentu. Nezmiňuji zcela záměrně společnosti Disney a Warner Bros, jejichž divadelní divize v Evropě nejsou přímo zastoupeny ve větší míře.

Na všechny tyto položky produkčních technik si prozatím francouzský megamuzikál mohl odpovědět souhlasně a připočítat kladné položky do svých ekonomických výsledků.



## Závěr

Touto prací jsem chtěl podat co možná nejobsáhlejší zprávu o hudebně-dramatickém divadle ve Francii, jehož současný vrchol, dle mého úsudku zastiňuje ostatní muzikálovou produkci v Evropě. I když jsem na konci této práce, stále mám pocit, že jsem v některých oblastech stále na začátku. Tak bohatý je pramen francouzské zábavní hudby spojené s divadelním jevištěm. V posledních letech byl podán důkaz, že Francie a muzikál není protimluv, jen je třeba pochopit jeho zákonitosti. Rozhodl jsme se termín megamuzikál, pro mnoho důkazů podaných v této práci, aplikovat na francouzské produkce po roce 1998. Jakkoli to není termín původní a snad i původem posměšný, přesně vystihuje svojí estetickou kvalitu.

Zdá se, že proces vývoje od amerického muzikálu zlaté éry, přes pozdější rozvoj britské školy muzikálu superlativů má svého pokračovatele ve francouzském muzikálu à grand spectacle, který svojí kariéru začal teprve nedávno. Fenomén dokázal překročit hranice původu a rozšířit se i do oblastí, které sice nemají vlastní muzikálovou tradici, ale muzikálu jako způsobu divadelní zábavy rozumí. Jakkoli se megamuzikálu angloamerická kritika vysmívá, našel svoji tvář i diváka.

V této práci jsem se snažil představit široký proud dalších hudebních útvarů, které pro Francouze znamenají denní chléb a pro naše kraje jsou absolutně neznámé - jako například tvorba Jérôme Savaryho, který dle mého názoru dokázal, že zábavní hudební divadlo, poruší-li zavedená kliše, se může stát opravdovou zábavou.

Proč jsem se vlastně ponořil do této repertoárové studnice, jsem už snad částečně vysvětlil, ale ještě bych rád doplnil pár následujících postřehů tak trochu na okraj mé práce.

Od roku 1998 jsme byli při pozorování francouzské scény neustále překvapováni jak rozdílná - a při tom podobná je tato scéna naší domácí.

I když jsme částečně předběhli dobu, neboť český Dracula by se s nadsázkou za megamuzikál dal považovat. Francouzský

muzikálový expres nás předjel rychlostí TGV. Tvorba muzikálu je v našich krajích od dob muzikálového třesku na začátku 90. let velice rozpačitá. Když už se čeští autoři snaží o muzikál à grand spectacle, většinou ztroskotají nedokonalostí formy i obsahu. Smutným příkladem byl pro mě zážitek z muzikálu *Tři Mušketýři* Michala Davida a Lou Fanánka Hagena, který se zjevně toužil spatřit v zrcadle megamuzikálu a snažil se ho napodobit - snad až příliš. Jeden z jeho „hitů“ nepřipomínal, ale byl! z francouzského megamuzikálu *Romeo et Juliette* téměř do poslední noty opsán, leč nepřiznán. (*zvuková příloha č. 20 – srovnej s předchozí ukázkou č. 19 Le Roi du monde.*)

A tak jsem v tu chvíli litoval domácího diváka, že nemůže srovnávat, protože by si jistě vybral výrobek lepší kvality.

Protože právě v tom se současná francouzská a česká muzikálová scéna nejvíce rozcházejí. I když mají obě výraznou snahu lišit se od svých anglo-amerických příbuzných, francouzský megamuzikál tak činí se všemi estetickými detaily a v souladu s principy kvalitní výroby masového umění. Tedy nejen umělecké myšlenky, ale také ceně odpovídajícího výrobku.

Jak mne nepřímo inspiroval Umberto Eco, je krásné bavit se nízkým žánrem - a není to žádná hanba, rozumíme-li řeči, kterou nás oslovuje. Ani na chvíli, bych nechtěl považovat tyto výrobky za umění, ale přál bych si, aby byly - s uměním v malíčku, alespoň vyrobeny...

16. září 2006

Patrick Fridrichovský



## **Seznam bibliografie:**

### **Publikace:**

BARTOSCH, G. (1997): Musical Lexikon. Munchen: Wilhelm Heyne Verlag. ISBN 3-453-06022-9

BONNIEUX, B., CORDEREIX, P. a GIULIANI, E. (2004): Souvenirs, souvenirs ... cent ans de chanson française. Gallimard. ISBN 2-7177-2301-3

BRIEU, J-F. (2002): Les comédies musicales de Starmania aux Dix Commandements. Maquette: Pascal Coulon. ISBN 2-258-05833-3

BROCKETT, O.G. (1999): Dějiny divadla. Přel. Milan Lukeš. Praha: Nakladatelství Lidových Novin a Divadelní ústav. Přel. z: History of the Theatre. ISBN 80-7106-364-9

DUTEURTRE, B. (1997): L'Opérette en France. Paris: Seuil. ISBN 2-02-029902-X

ECO, U. (1964): Skeptikové a těšitelé. Přel. Z. Frýbort. 1. vydání Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995. Přel. z: Apocalittici e integrati. ISBN 80-205-0472-9

EVERETT, W., LAIRD, P. (2002): The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge, UK: Press Syndicate of the University of Cambridge. ISBN 0-521-79639-3

KOTLER, P., SCHEFF, J. (1997): Standing room only. Boston: Harvard Business School Press.

PAVLOVSKÝ, P., JUNGMANNOVÁ, L., a LINKA, J. (2004): Základní pojmy divadla, teatrologický slovník. Praha: Libri. ISBN 80-7277-194-9

SAKA, P., PLOUGASTEL, Y. (1999): La Chanson française et francophone. Larousse/HER. ISBN 2-03-511346-6

WYATT, J. (1994): High Concept: Movies and Marketing in Hollywood, Houston: ISBN: 0292790910

### **Elektronické prameny:**

Comédie musicale - <http://www.regardencoulisse.com>

L'Opérete - <http://perso.orange.fr/anao>

Bibliothèque nationale de France - Paris - [www.bnf.fr](http://www.bnf.fr)

Filmová databáze - <http://www.imdb.com>

Broadway database - <http://www.ibdb.com>

Off-Broadway database - <http://www.lortel.org>

Littérature de langue française - <http://www.lehman.cuny.edu/>

**Novinové rešerše via e.mail:**

Le Monde, L'Humanité, Le Figaro, Fondation L'ANAO, Playbill, The Independent UK Telegraph UK, NYTimes

**Archivalie:**

Mediatéka - Institute Français de Prague

Programy inscenací, CD, DVD, plakáty - archiv autora.

CD\_ROM příloha

Tato příloha slouží jako informační doplněk. Rozsáhlý zvukový a obrazový materiál je chronologicky seřazen dle druhu materiálu (zvuk, video, obrázky).

### **Seznam přiložených zvukových ukázek**

- 01 Lucile Panis Frou-frou 1908
- 02 Mistinguett Mon homme (pozdější nahrávka původní písně z 20. let) 1938
- 03 Josephine Baker La petite tonkinoise 1930
- 04 Charles Trenet La Mer 1942?
- 05 Maurice Chevalier Le fleir de Paris 1944
- 06 Luis Mariano La belle de cadix 1945
- 07 Georges Guétary Le Robin des bois 1943
- 08 Georges Guétary La Bohème 1965
- 09 Boris Vian Le deserteur 1954
- 10 Jacques Brel La Quête (L'Homme de la Mancha) 1968
- 11 Serge Gainsbourg Lemon Incest 1985
- 12 Serge Gainsbourg Ballade du Melody Nelson 1971
- 13 Hair /Julien Clerc J'ai la vie (I've got life) 1972
- 14 Eddy Mitchell La chanson du Judas (Heaven on their minds) 1972
- 15 Starmania D. Balavoine S.O.S.-D'un terriene en détresse 1979
- 16 Starmania Garou Le monde est stone 2001
- 17 Irma la douce Elle a du chien 2001
- 18 Notre Dame de Paris Condamnés 1998
- 19 Romeo et Juliette Le Rois du monde 2001
- 20 Tři mušketýři Já vím 2004

### **Seznam videoukázek přiložených na CD-ROM**

- 01 Les parapluies de Cherbourg trailer pro americký trh
- 02 Cirque du soleil La Nouba
- 03 Cirque du soleil Alegría
- 04 Notre Dame de Paris Le Pap des Fous
- 05 Romeo et Juliette Le Roi du Monde
- 06 Le petit prince Sur la planet
- 07 Le petit prince Dedicace
- 08 Le petit prince Le Buver

### **Seznam textových příloh na CD ROM**

- Příloha č. 1.: Synopse muzikálu Irma la douce - Sladká Irma (1957)
- Příloha č. 2.: Synopse muzikálu Les parapluies de Cherbourg (1964)
- Příloha č. 3.: Synopse muzikálu Les demoiselles de Rochefort (1967)
- Příloha č. 4.: Článek a rozhovor se zpěvákem Garouem (2004)
- Příloha č. 5.: Synopse rock opery Starmania (1979)
- Příloha č. 6.: Synopse muzikálu Notre Dame de Paris (1998)

**Seznam obrazové dokumentace uložené na CD-ROM jako součást prezentace powerpoint:**

- Příloha č. 1 - podpisy pro právní listinu SACEM
- Příloha č. 2 - portrét Jean-Jacques Offenbacha
- Příloha č. 3 - portrét Mistinguett
- Příloha č. 4 - No, No Nanette
- Příloha č. 5 - portrét Josephine Baker
- Příloha č. 6 - Maurice Chevalier - Casino de Paris 1936
- Příloha č. 7 - muzikál Annie du Far-West
- Příloha č. 8 - Edith Piaf
- Příloha č. 9 - Les Compagnons de la chanson
- Příloha č. 10 - Jacques Brel
- Příloha č. 11a - L'homme de la Mancha
- Příloha č. 11b - L'homme de la Mancha
- Příloha č. 12 - portrét Dario Moreny
- Příloha č. 13 - Jacques Demy
- Příloha č. 14 - Lola
- Příloha č. 15 - Le Baie des Anges
- Příloha č. 16 - Les parapluies de Cherbourg
- Příloha č. 17 - West Side Story
- Příloha č. 18 - Les Demoiselles de Rochefort
- Příloha č. 19 - Serge Gainsbourg
- Příloha č. 20 - Hair
- Příloha č. 21 - Jesus Christ Superstar
- Příloha č. 22 - Godspell
- Příloha č. 23 - Mayflower
- Příloha č. 24 - Starmania
- Příloha č. 25 - Le legende de Jimmy
- Příloha č. 26 - Jérôme Savary
- Příloha č. 27 - Cabaret
- Příloha č. 28 - Un violon sur le toit
- Příloha č. 29 - Les Misérables
- Příloha č. 30 - Napoleon
- Příloha č. 31a - Notre Dame de Paris
- Příloha č. 31b - Notre Dame de Paris, Londýn / West End
- Příloha č. 32 - Cirque de Soleil
- Příloha č. 33 - Romeo et Juliette
- Příloha č. 34 - Le DIX commendements
- Příloha č. 35 - Le Petite prince
- Příloha č. 36 - Autant en emporte le vent
- Příloha č. 37 - Le Roi Soleil