

doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Katedra divadelní vědy, FF UK

18. srpna 2017

Oponentský posudek

Jitka Jirsová: *Muzikál Fantom Opery a jeho postavení na pražské muzikálové scéně*

Na první letmý pohled se bakalářská práce Jitky Jirsové zdá být sympatická - autorka si totiž zvolila téma, které nebývá v odborných pracích příliš často traktováno, což jí budiž přičteno k dobru. Aby mi bylo správně rozuměno: mám na mysli skutečnost, že se práce věnuje tématu hudebně-dramatického divadla, konkrétně pak muzikálu (že se jedná o *Fantoma Opery* není v tomto ohledu to nejpodstatnější), jenž bývá mnohdy odbornou uměnovědnou veřejností přehlížen a považován za snad až příliš komerční produkt, jemuž není vhodné věnovat náležitou odbornou péči. Autorka má ke zvolené tematické oblasti blízko, sama se aktivně v muzikálovém prostředí pohybovala/pohybuje a zdálo by se tedy, že tyto praktické zkušenosti bude moci ve své práci využít a zúročit. Její bakalářská práce však v mnoha ohledech přináší nemalá zklamání: je mnohdy povrchní, nepřesná, ba zavádějící a postrádá relevantní argumentaci.

Práce se navíc snaží operovat s (explicitně vyslovenou) tezí, že “uvedení *Fantoma Opery* je milníkem v historii českého muzikálového divadla” (s. 7), což je tvrzení značně problematické a práce ho nijak náležitě nepodkládá (ani nerozporuje), ačkoli autorka konstatuje opak (viz dále).

Problematickým se po přečtení celé práce jeví ovšem i autorčino konstatování z úvodu, že autorka bude v vycházet (mj.) z “odborné literatury a dostupných recenzí” (s. 7): autorka sice v seznamu uvádí několik titulů odborné literatury, nicméně některé z nich mají přes své nesporné kvality (ze své podstaty) spíše popularizačně-naučný charakter (viz PROSTĚJOVSKÝ, 2008 apod.) a navíc se mnohdy od doby jejich vzniku situace na tuzemském i světovém muzikálovém poli

proměnila. Namátkou vybráno by se hodila například kvalitní univerzitní monografie Johna Snelsona *Andrew Lloyd Weber* (Yale University Press, 2004) aj. Před závorku si rovněž dovolím vytknout, že práce s internetovými zdroji (viz recenze a informativní či propagační články z médií velmi rozmanitého typu) je v případě muzikálového průmyslu velmi komplikovaná, neboť případného badatele nutí k nesmírné bedlivosti, vyžaduje nemalé schopnosti třídění relevance materiálu a v neposlední řadě také pochopení principů mediálního (či, chceme-li, “bulvárního”) světa: ani těmto nástrahám se autorka na mnoha místech vyhnout nedokázala.

Z hlediska použitých materiálů (a pramenů) by se rovněž mohlo zdát chvályhodným, že se autorka pokusila získat informace od zúčastněných tvůrců (viz v přílohách poctivě uvedené přepisy “rozhovorů” s několika z nich), nicméně jejich vytěžení není (opět) příliš adekvátní a navíc data jejich pořízení (v komparaci s datem odevzdání práce) jasně poukazují na nemalou míru spěchu a nedostatku času k realizaci práce (pořízení takovýchto rozhovorů by mělo být jedním z prvních kroků při jejím vzniku, nikoli aby vznikly zhruba týden před finalizací textu).

Základní struktura práce by mohla být (zcela) smysluplná, pokud by byla naplněna adekvátním obsahem: čtyři kapitoly: od informací o díle FO (s. 8-26), přes stučný pokus o pojmenování tuzemského muzikálového prostředí v Praze (s.27-32) a stěžejní kapitolu pohlížející na pražské uvedení muzikálu FO (s. 33-55) až po kritickou reflexi této inscenace (s. 56-59). Ovšem již pohled na rozsah jednotlivých kapitol dává tušit, že některé kapitoly nemohou svému cíli dostát (zejména přirozeně kapitoly 2. a 3., které jsou svým rozsahem i obsahem na pováženou); a - jak se v dalších odstavcích pokusí posudek na konkrétních příkladech ukázat - další výrazné problémy se vyjeví při podrobnějším čtení.

Následující vybrané komentáře a podněty jsou zpravidla řazeny postupně podle toho, jak se v práci objevují - a nekladou si nárok na to být vyčerpávající ani komplexní, byť budou četné (mnohým z těchto výtek by se ovšem bylo zajisté možno vyhnout již v průběhu psaní práce, pokud by autorka měla prostor předem některé otázky konzultovat i s nezúčastněnými osobami, které se muzikálem zabývají či se jí podařilo adekvátním způsobem vyhodnotit literaturu a materiály, s nimiž pracovala).

Problematicky působí (hned v první kapitole *Charakteristika muzikálu Fantom Opery*) např. pasáže, v nichž se autorka pokouší charakterizovat a pojmenovávat

proměny, k nimž dochází při dramatizaci románové předlohy (román Gastona Leroux) do podoby muzikálového libreta. V autorčině synopsi libreta/muzikálu schází zcela kruciólní fakt (a neobjeví se ani v následné komparaci románu a dramatizace), že muzikál má dvě paralelně se odvíjející dějové linie (tou druhou je karikovaný pohled na zákulisí opery, s jejími intrikami, rivalitou apod. - v tomto směru by také stálo za zmínku, že postavy v muzikálu disponují “mluvícími” jmény: fiktivní komická opera se jmenuje *Il Muto*, tedy Němý, jméno zpěváka Ubalda Piangiho odkazuje k “piangero” = (volně přeloženo) ufňukaný, což koresponduje s tématem parodické operní linky). Čtenář se nedozví ani to, že Fantom vyhrožuje novým ředitelům a diktuje si podmínky (viz lóži č. 5 apod.), jejichž nepřijetí je příběhovým spouštěčem řetězce “tragických” událostí. Podobně problematické a zavádějící je konstatování, že “Fantom nedoznal v muzikálu elkých změn, snad jen takovou, že je hudebním skladatelem” (s. 14) - vždyť právě tento posun je velkou autorskou inovací a navíc dramaturgickým prostředkem k propojení obou výše zmíněných (posudkem, nikoli v autorkou) příběhových linií. (Nemluvě o tom, že se v mnoha publikacích a textech hovoří o skutečnosti, že do role Erika se osobně (a záměrně) projektoval sám autor ALW).

Autorčino konstatování, že “mezi původním románem a současnou podobou muzikálu došlo k mnohočetným změnám” (s. 13), je poněkud banální - obzvláště když by se hodilo hovořit spíše o skutečnosti, že (např.) na základě románové předlohy vzniklo nové (rozuměj: původní) libreto. Poněkud podivný je v tomto ohledu i odkaz na publikaci SVOZÍLEK, 2016 (s. 13, pozn. č. 7), která by se měla těmito proměnami zabývat, autorka s ní však dále nijak nepracuje, není ani jasné, zda z ní případně cituje či nikoli. Uvádí-li následně autorka, že “v současné podobě se v muzikálu objevuje 10 hlavních postav” (s. 14, zvýraznil PCH), stálo by rozhodně za zmínku, že podoba muzikálového libreta se skutečně od prvního uvedení proměnila (apod.).

Mezi dalšími drobnějšími nepřesnostmi - pro celkové chápání a výklad díla však poměrně podstatnými - si dovolím jako *pars pro toto* poukázat např. na autorčino tvrzení, že postava “Christine je v muzikálové verzi baletkou” (s. 14), což je poněkud zvádějící a nepřesný přístup, neboť je to (v orig. verzi) “chorus girl”, což je konvenční označení pro členku muzikálového sboru, nebo na do jisté míry nemálo zkreslující informaci, že “většina příběhu se odvíjí v pasážích zpívaných” (s. 15), což je - s

ohledem na skutečnost, že mluvené pasáže jsou omezeny na několik málo slov, - konstatování poněkud nepoměrné.

Když autorka hovoří o autorech muzikálu - tedy, pokud správně autorčin text čtu, o A. Lloyd Weberovi a T. Riceovi - pak lze snadno rozporovat její tvrzení, že “dalším jejich společným dílem se stal muzikál *Cats*” (s. 18): libreto ke *Cats* napsal ALW sám (TR byl pouze během vývoje díla osloven na text jedné písně). Celý odstavec o autorství muzikálu *Cats* pak působí poněkud zmatečně a nesrozumitelně.

Zmiňuje-li se autorka v následujících odstavcích o tom, že “s nabídkou na vytvoření libreta [k FO, pozn PCH] oslovil Lloyd Weber zkušeného textaře Alana Jaye Lernerera” (s. 18), pak by bylo více než záhodno doplnit toto tvrzení tak, aby čtenář pochopil, v čem zkušenost tohoto (mimochodem zhruba o dvě generace staršího) autora spočívá: autor libreta k *My Fair Lady* by si (stejně jako čtenář) alespoň poznámku pod čarou zasloužil. (Takovýchtó míst je v práci mnoho a není mým záměrem je všechna hnidopišsky zdůrazňovat, nicméně by si jejich prostřednictvím dovolil autorku nabádat k tomu, aby zauvažovala nad tím, jak problematicky svůj text formuluje a jak zkreslenou představu/zprávu o svém tématu čtenáři poskytuje.)

Čtenář se také v práci dočte o existenci “show s názvem *Phantom - The Las Vegas Spectacular*”, která je charakterizována jejím vlastním reklamním sloganem “nejdražší muzikálová extravagance všech dob” (s. 19), nedozví se ovšem už nic o tom, že tento typ produkcí, takováto zhruba hodinová turistická show pojatá jako jakýsi “abstrakt muzikálu” je specifickým, leč zcela konvenčním “lasvegaským” zábavním žánrem.

Pokouší-li se autorka v textu o poznámku, v níž komentuje ALW jako “jednu z nejvýraznějších osobností současného muzikálu” a píše, že bývá srovnáván s “neméně úspěšným Stephenem Sondheimem”, dalo by se - s ohledem na autorčin zápal a zájem o svět hudebně-dramatického divadla a světa muzikálu - očekávat, že spíše postihne ALW a SS jako dva pomyslné protipóly své generace: obroditel a reformátor/inovátor Sondheim vs. komerčně úspěšný skladatel, skvělý obchodník ALW, jenž muzikál dokázal skvěle zpopularizovat, nicméně jej nijak výrazně umělecky neposunul. Navíc jako by zapomínala, že ALW patří ke starší skladatelské generaci a že muzikálový svět má v současné době mnoho dalších, neméně výrazných osobností...

Dalších větších nepřesností (které ovšem opětovně značně ovlivňují pochopení koncepce samotného díla - a to jak muzikálu jako takového, tak jeho následných inscenací/produkcí) se autorka dopouští ve chvíli, kdy (s. 21 a dále) hovoří o scénografickém řešení premiérové inscenace: tehdejší scénografické řešení nebylo scénografickou “proměnou” divadla na jiné, ale bylo naopak funkčním využitím stávající architektury Her Majesty’s Theatre, jež je jednou z nejstarších a historicky hodnotných budov na West Endu, v níž dříve mj. hostovaly italské divadelní společnosti - mimochodem právě toto využití místního “site specific” prostoru a jeho ústrojně zapojení do samotného díla (a příběhu) bylo v dobových recenzích hodnoceno velice vysoko. Když posléze (s. 41-42) autorka hovoří o pražské inscenaci FO, tak se ovšem nikde nezmiňuje o tom, že scénografie pražského uvedení je odlišná od těch předchozích světových zejména právě v tom, že se inscenace neodehrává v klasické/tradiční divadelní budově (což bývalo v minulosti jednou z licenčních podmínek!), ale že rozmáchlá jevištní architektura scénografa Daniela Dvořáka je de facto nezbytnou náhražkou za neexistující “iluzivní” prostor korespondující s tématem a příběhem díla (a svého druhu náhražkou za původní architekturu Her Majesty’s Theatre).

K mnoha problémům v práci dochází také proto, že autorka často nekriticky důvěřuje textům citovaným (či parafrázovaným - a to jak v podobě parafrází přiznaných, tak místy i poněkud skrytých či ledabyle převzatých a neoznačených). Mezi takové pasáže patří například autorčiny postřehy směřující k autorsko-právním a provozním otázkám, zejména pak nepřesnosti v oblasti licencí k uvádění a tématu verzí replica/non-replica. Úvod kapitoly “1.4. Licence” (o tom, že formálně správně by mělo být “1.4”, diskrétně pomlčím) jako by totiž poněkud nekonzistentně a pomýleně považoval za muzikálové (či jaké) specifikum skutečnost, že “autorské dílo je chráněno licencí a společnost, která tuto licenci vlastní, ji za určitých podmínek může poskytnout zájemci” (s. 23), ačkoli toto je obecná (byť opět ne zcela přesná) charakteristika jakéhokoli autorského díla v systému anglosaského autorského práva. Muzikálovým specifikem jsou až náležitosti verzí replica/non-replica, které definují podobu uváděného díla.

Podobně pak když autorka hovoří (prostřednictvím citace publikace Pavlíny Hoggardové, která je v mnoha ohledech velmi diskutabilní a navíc - jak sama autorka, bohudík, alespoň v jednom případě sama zjistila - již poněkud zastaralá,

neboť vyšla již v roce 2000 a již v době svého vydání byla poněkud problematická) o faktu, že Lloyd Weber “vešel ve známost také tím, že nenechá náhodě žádnou ze svých inscenací” (s. 23), tak by nebylo od věci připomenout, že tento systém kontroly či dohledu nad divadelním dílem je v anglosaském prostředí běžný už nejméně od 19. století (nemluvě o alžbětinském producentském systému), a to např. i v oblasti hudebně-dramatického divadla v podobě operet.

Nicméně mnoho problematických pasáží generuje rovněž z nepříliš šťastného a obvykle velmi jednostranného či dokonce zavádějícího čtení citovaných textů - tato skutečnost je patrná zejména v citovaných recenzích. Ostatně citovat kritické názory na filmovou podobu FO z někdejšího periodika *Premiere*, které bylo spíše filmově-společenským, bezesporu však mainstreamovým magazínem/měsíčníkem určeným pro širokou veřejnost, a neopřít se fundovanější periodika je podobně ošemetnou skutečností, jako když se v následných kapitolách autorce příliš nedaří nakládat s principy a záměry obsahově-banálních článků o pražské inscenaci, objevujících se na *super.cz* či *blesk.cz* (s těmito materiály přirozeně nezbytné pracovat je, v práci však postrádám schopnost nahlédnout jejich skutečnou roli a reálný dopad na tuzemskou divadelní produkci).

Za značně problematickou je ovšem třeba považovat celou druhou kapitolu (*Stručná charakteristika pražské muzikálové scény*). Rozumím skutečnosti, že se autorka chce zaměřit na muzikálové produkce pražských divadel, nicméně nastínění pozice Prahy v kontextu celé ČR bych v rámci celé takto koncipované práce považoval za nezbytné - mj. i proto, že by bylo vhodné poukázat na skutečnost (kterou autorka v práci zcela pomíjí), že právě mimo Prahu vzniká značné množství velice kvalitních muzikálových produkcí, přičemž mnohdy právě ony výrazně ovlivňují a proměňují vývoj tuzemské muzikálové scény.

Následující podkapitolky, v nichž se autorka snaží popsat/charakterizovat jí zvolenou pěťici/šestici pražských divadel uvádějících muzikálové produkce, jsou bezesporu až příliš stručné a v takovéto podobě snad i zcela zbytné. Opomíjejí totiž mnohé podstatné informace o jednotlivých scénách a mnohdy čtenáři nedokáží např. ani nabídnout ty nejpodstatnější informace o jejich zřizovateli a provozovatelích (což je i příklad HDK, jež je jako jediná z vybraných scén divadlem zřizovaným městem, což přirozeně výrazně ovlivňuje jeho produkční možnosti a samotný provoz, nemluvě o tom, že v práci není ani zmínka o tom, že HDK uvádí i inscenace ryze činoherní!). V kontextu tématu toto práce by ovšem stála za

zmínku (ať už zde či případně později, např. příhodněji v kapitole *Zasazení muzikálu do pražské muzikálové scény*) skutečnost, že to bylo právě HDK, které o uvedení FO usilovalo, nicméně jen nakonec neuvedlo - přičemž důvody by také stály a zmínku!

U Divadla Hybernia by pak stála za uvedení např. informace o tom, jakou inscenací byl jeho provoz zahájen. V těchto stručných medailoncích rovněž obvykle chybí poznámky k prostorovým možnostem jednotlivých scén, které jsou velmi rozmanité a přirozeně též ovlivňují jejich jednotlivé muzikálové produkce. A pokusit se charakterizovat prostor Kongresového centra tím, že se “v poslední době“ také ono stává “další významnou pražskou muzikálovou scénou” (s. 31) a jaksi opomenout skutečnost, že právě zde se již v od poloviny devadesátých let uváděl (pro české prostředí v mnoha směrech vsutku přelomový) muzikál *Dracula* (který ovšem autorka dále ve své práci zmiňuje, tudíž o jeho existenci ví), je na pováženou.

Jedním z obecných problémů kapitoly třetí (*Uvedení muzikálu Fantom Opery v České republice*) je skutečnost, že autorka často poněkud nadbytečně a nepřiliš šťastně používá výrazně subjektivně zabarvená hodnocení (autorů, děl apod.), která jsou na mnoha místech poněkud v rozporu s fakty doložitelnou realitou nebo jsou ovlivněny osobními preferencemi či reklamními tvrzeními samotných tvůrců/provozatelů.

V úvodu třetí kapitoly je navíc poněkud nepřesně uvedeno, že “prvním muzikálovým titulem v produkci *GoJa* se stali slavní *Les Misérables*” v roce 2003 (s. 33), ačkoli již v roce 2001 převzal producent Janeček z divadla Milénium muzikál *Popelka* autorského týmu Barták-Janečková-Prostějovský a uváděl jej právě v prostorách GoJa Music Hall; podobně jako není zcela pravdivé konstatování, že “dalším muzikálem v produkci *Agentury GoJa* se stal původní český hit muzikál *Děti ráje*” (s. 34), neboť tento titul vznikl v produkci někdejší B&M Music producentů Bělouška a Mráze, kteří muzikál (pouze) uváděli v prostorách dotyčného divadla. A jak již bylo v posudku opakovaně konstatováno, jsou právě takovéto zdánlivé (v tomto případě “provozní”) maličkosti pro pochopení muzikálového provozu a tvorby stěžejní. (Podobně jako agentura GoJa také nebyla producentem neúspěšného muzikálu *Naháči*, tudíž je v tomto ohledu logické, že jej ani neuvádí na svých webových stránkách - viz s. 34).

Osobně bych byl rád, kdyby se autorka pokusila nějak doložit své tvrzení o “velké přestavbě prostor” (s. 34) divadla na pražském výstavišti, neboť - pokud je mi známo - hlediště divadla je stejné od konce devadesátých let a parametry jeviště se

zásadním způsobem také nezměnily, pouze se pro inscenaci dostavuje jevištní dekorace.

Problematicky vyznívají také citace autorkou pořízných rozhovorů (o jejich samotné problematičnosti viz výše), které obvykle nekriticky a “vlídně” popisují proces zkoušení a obsahují mnoho banálních konstatování. Podobně kriticky je ovšem třeba hodnotit i pasáže, v nichž se autorka pokouší popisovat herecké výkony v inscenaci (s vlastním komentářem, že prý o hlavních představitelích toho bylo napsáno “vskutku více než dost” (s. 38), a tak se hodlá věnovat zejména alternantům, ačkoli - jak by se ozřejmilo při pečlivém čtení fundovanějších a poctivějších recenzí (viz např. i autorkou později částečně citovanou recenzí J. Hermana) -, tak bylo i samotné pěvecké/herecké obsazení v recenzích podrobena nemalé kritice.

Zmiňuje-li autorka (pražské) hudební nastudování, uvede sice, že “počet nástrojů byl přizpůsoben dispozicím inscenace”, nicméně neuvádí ani kým, ani od jakého provedení se tato orchestrace má odlišovat, přičemž se jedná o standardní licenční orchestraci díla.

V podkapitolce věnované překladu (s. 46-47) autorka zase nedokáže náležitě rozlišovat mezi překladem a přebásněním. Její formulace jsou (opět) poněkud zavádějící: píše-li, že překladatel FO Jaroslav Machek je “také autorem přebásnění množství hudebních filmů - např. *Funny Girl*, *Mary Poppins*, *Šumař na střeše*, *Help*, *Žebrácká opera* či *Oliver*” (s. 46), pak by bylo dobré také konkretizovat, že Machek je (pouze) autorem překladů pro české dabingové verze filmů vycházejících z výše zmíněných divadelních muzikálů: a že překlad divadelní/muzikálový se od toho filmového/dabingového/titulkového přece jenom odlišuje (a překladatelem libret těchto muzikálů Machek zkrátka a dobře není)! Podobně naivně pak v této souvislosti vyznívá i následující autorčino konstatování: “za jistá drobná úskalí překladu považuji odchylky, které zřejmě musely ustoupit zpěvnosti textu” (s. 47), neboť takový je a z podstaty musí být princip překladu hudebně-dramatických a písňových textů, aby se, zkrátka a dobře, “vešel do not”.

Stranou ponechám bizarní pokus o definici muzikálu v kapitole *Propagace muzikálu v České republice* (s. 48), jímž se autorka snaží připravit si prostor pro komentáře k marketingovým strategiím propagace muzikálové inscenace v tuzemském prostředí. Poukáží proto spíše na to, že ji zde zrazuje nedostatečná

znalost (či možná spíše: správné pochopení) fungování mediálního a marketingového světa. Přirozeně, na explicitně autorkou položenou otázku jak správně propagovat muzikál (s. 50) je nezbytné odpovědět: jako marketingový produkt. Ostatně tak to dělají všechny produkce anglosaské divadelně-komerční sféry, jejich principy muzikálové produkce přejímají.

Konstatuje-li však autorka, že producent Janeček udělal ze zpěvaček obsazených do hlavní ženské role “známé osobnosti [...] A to doslova přes noc.” (s. 50), pak je to tvrzení dosti odvážné: skutečnost, že se herečka začne pravidelněji objevovat v bulvárních médiích a v tzv. “společnosti”, není nutným měřítkem její veřejné známosti - obzvláště porovnáme-li např. jméno M. Gemrotové s dobovým mediálním věhlasem zpěváků/herců let devadesátých (D. Hůlka, K. Střihavka aj.), s nimiž by (opět) bylo dobré postavení FO konfrontovat!

Spíše by stálo za úvahu, aby autorka v práci zmínila (když už tomuto tématu věnuje samostatnou (pod)kapitolu, jež je svým rozsahem takřka stejně rozsáhlá jako celá kapitola 2!), jakými mechanismy ona spolupráce mezi producentem/divadlem a médií (zejména pak těmi bulvárními) skutečně probíhá - je to koexistence a kooperace bezúplatná, barterovaná, dobročinná, komerční, jiná?

Autorka uvádí, že v době české premiéry FO byly zahraniční muzikály v Praze uváděny “velmi střídmě” a že se tak případně dělo zejména “na prknech Hudebního divadla Karlín” (s. 53). Jaké má pro tuto nerozporovatelnou skutečnost vysvětlení? (Tuto otázku kladu zejména proto, že odpověď na ni mi v práci jaksi schází.)

Kdyby tento posudek nebyl již beztak příliš dlouhý, zmínil bych na okraj skutečnost, že autorka také (s. 54) komentuje souběh uvádění dvou pražských inscenací dvou muzikálových titulů, jež mají v názvu substantivum Fantom (tím druhým je *Fantom Londýna*, uvedený po ostravské premiéře také v pražské Hybernii, tentokrát ovšem pod názvem *Přízrak Londýna*) - a dovolil bych si mírně provokovat tvrzením, že právě na příkladě tohoto “českého ústupku” producentů je možno dobře poukázat na rozdíly mezi propagací tuzemskou a světovou, neboť na Broadwayi či West Endu by se tato souhra názvů okamžitě stala předmětem marketingového boje mezi dvěma produkcemi, který by mohl oběma prospět (viz souběžné londýnské

uvádění inscenace ALW *Woman in White* a přes ulici naproti konkurenční činoherní hororové produkce *Woman in Black*).

Opakované autorčino tvrzení o úspěšnosti pražské inscenace FO a vyzdvihování kvantitativních měřítek, jakými je (dle autorčina tvrzení) velký počet inscenací (329 repríz) či vysoká frekvence nasazování inscenace (16x do měsíce), by ovšem bylo vhodné zkonfrontovat s jinými (tuzemskými) produkcemi. Zdá se mi, že by pak zřetelněji vyšlo najevo, že produkce FO byla v mnoha ohledech pouze slušně navštěvovaným divácky atraktivním titulem, ovšem nic více, nic méně. V porovnání s prvním uvedením muzikálu *Jesus Christ Superstar* (1288 repríz za 4 roky dennodenního uvádění; 850 000 diváků) či *Dracula* (více než 900 repríz v prvním uvedení) jde o výrazně odlišné parametry. Tyto muzikály jsou skutečně přelomovými díly - *Dracula* např. i proto, že od jeho uvedení se na repertoáru tuzemských divadel začaly objevovat ve větší míře i tuzemské tituly (o kvalitě nemluvíme!). FO totiž není ani převratný, ani nový, ani nejuváděnější, ale ani nejdražší, nejvíce propagovaný... (Podobné parametry náročnosti a "výjimečnosti" by totiž v jistých směrech snesly například i tuzemské inscenace Bernsteinovy *Mše*...)

Hovoří-li autorka v *Závěru* o tom, že pražská inscenace FO "prokazatelně překročila standardy běžné inscenační praxe muzikálů v Čechách" a stala se "milníkem v historii českého muzikálového divadla", čímž se jí prý její úvodní hypotézu "částečně podařilo prokázat" (vše na s. 61), pak se obávám, že jsem četl jinou práci. Nemluvě o tom že vztáhnout závěrečné obecné konstatování na celou ČR je krajně neadekvátní už jen proto, že se celá práce zabývá právě pouze a jenom pražským prostředím (a to navíc ještě velmi výběrově a mnohé aspekty i pražské muzikálové scény pomíjí). Ačkoli si nemyslím, že by bakalářská práce uměnovědného zaměření nutně musela mít tezi, kterou si v závěru potvrdí, tak si dovoluji mít značné pochybnosti o pravdivosti tohoto autorčina tvrzení - mj. i proto, že muzikálové produkce jsou mj. založeny na nezbytné dovednosti zpěváků/herců, příp. tanečníků/sboristů. A při bližším prozkoumání recenzí je zjevné, že ani recenzenti (kteří jsou sice vesměs potěšeni a mnohé aspekty inscenace kvitují) nejsou zdaleka tak nekritičtí, jak autorka naznačuje: jako by autorka četla z recenzí pouze to, co jí konvenuje. Jak jinak si vysvětlit její veskrze pozitivní výklad nadšeného přijetí, když v (dodejme že poctivě napsané!) recenzi J. Hermana v DN čteme: "Všechno tu je na svém místě, ale bez precizního provedení do nejmenších detailů je představení poněkud mechanické

a sotva vyvolá žádoucí rozechvění diváků. Platí i pro obří jevištní stavbu a její využití, pro choreografii, pro svícení, pro všechno. Proslulý pád lustru nepoděsí, hadrový panák jako oběšený kulisák je už nechtěnou karikaturou. Františku Janečkovi dík za dovezení světového megahitu, je to statečný čin, který si zaslouží věcnou reflexi, ne jen pajány, které jsem dosud četl. Ve zdejším prostředí asi produkce lépe dopadnout ani nemohla.” (viz takto znějící celý závěr autorkou několikrát citované recenze; HERMAN, 2014) Autorka sice některá kritická tvrzení dokoce v práci sama cituje, nicméně si jich následně vůbec nevšímá a nijak je nekomentuje. Naopak v *Závěru* konstatuje, že nadstandardní je “úroveň pěveckých výkonů, přibližujících se kvalitě zahraničních produkcí, jak také vyplývá z kritických ohlasů na tuto inscenaci. “ (s. 61).

Po formální stránce autorka na mnoha místech textu své postřehy také poměrně nešťastně formuluje: jak a komu má podle autorky být “na první pohled patrné, že zcela zásadně v muzikálu chybí postava Peršana” (s. 14)? Nebo dočte-li čtenář při autorčině popisu budovy pařížské opery postavené architektem Garnierem o tom, že “prostor byl hustě obklopen budovami a kvůli plánovanému rozsahu budovy došlo k jejich stržení” (s. 16), pak by bylo na místě takové konstatování doplnit také o skutečnost, že její stavba byla součástí velkolepé přestavby města Paříže trvajících přes dvě desetiletí (řízené v práci zmíněným baronem Haussmannem) a z níž se svým způsobem budova Garnierovy opery poněkud vymyká - ovšem k demolicím (v rámci mnohých asanací) obrovského množství budov docházelo v této době průběžně a pravidelně. Dovolím si rovněž taktně pomlčet o faktu, že citace z turistických webů typu frenchmoments.eu, jsou v bakalářské práci poněkud zvláštní, obzvláště na místě, kde by bylo možno využít existujících odborných publikací o architektuře, divadelní scénografii či topografii divadel.

Čtenář se může rovněž průběžně pozastavovat nad (namátkou) podobnými formulacemi jako: “[Minnie Driver] byla do role obsazena, ačkoli nezpívá svůj part sama” (zpívá ho snad společně s někým jiným?), “americká Akademie chtěla ocenit kameru, výpravu a nejlepší filmovou píseň [...] Oscara [...] si však film neodnesl” (vskutku neobratná snaha opsat prostý fakt, že byla v těchto kategoriích nominována, ale neuspěla) či poněkud banální a zbytečné konstatování, že “film samozřejmě nabízí výrazové prostředky v takové míře, v jaké je divadlo poskytnout nemůže” (vše na s. 25!).

Čistě z formálního hlediska je rovněž poněkud nekonzistentní se zbytkem práce, když autorka na s. 17 ponechává nepříliš logicky delší citaci z publicistického článku z webové mutace deníku *The Telegraph* v anglickém jazyce (nemluvě o opět poněkud odlehčeném popularizačním tónu článku) či na s. 23 (opět v angličtině) informaci z webu produkční společnosti *The Really Useful Group*. Autorce se naopak v práci nedaří zcela správně v parafrázích či převodech dešifrovat anglický pojem “production”, který v mnoha případech může znamenat (a také znamená), zkrátka a dobře “inscenaci” (nikoli nutně “produkcí”, jak se objevuje např. na s. 23). Na okraj budiž ještě poznamenáno, že “maďarské divadlo Madách v Budapešti” by správně mělo být “Madáchovo divadlo”, neboť Madách Színház nese jméno maďarského dramatika a literáta 19. století Imre Madácha.

Důvody, proč je tento oponentský posudek tak rozsáhlý, jsou nasnadě - jeho záměrem je autorce ukázat, jakých úskalí se nevyvarovala a kde všude její pohled na téma, které ji tolik zajímá, selhává. Je tak dlouhý i proto, že chtěl práci poctivě prokázat čtenářskou službu v podobě náročného čtenáře. Ovšem navzdory mnoha sympatiím k autorčinu zájmu o téma i k tématu samotnému práci v této podobě nepovažuji za adekvátní a nedoporučuji ji k obhajobě.

V Praze 22. srpna 2017

doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.