

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

Magisterské, prezenční studium

2011 – 2012

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Michaela Valentová

Vizuální pojetí divadelního a filmového muzikálu

Praha 2012

Vedoucí diplomové práce:

PhDr. Soňa Štroblová

JAN AMOS KOMENSKÝ UNIVERSITY PRAGUE

Master Full-Time Studies

2011 – 2012

DIPLOMA THESIS

Michaela Valentová

Visual conception of theatre and film musical

Prague 2012

The diploma thesis work supervisor:

PhDr. Soňa Štroblová

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Poděkování

Chtěla bych poděkovat vedoucí práce PhDr. Soňe Štroblové za odborné vedení, za pomoc a rady při zpracování této práce.

Anotace

Diplomová práce se zabývá rozdílnostmi v pojetí a pohledu na problematiku divadelního a filmového muzikálu. Důkladně je zde rozebrána historie vzniku a následného vývoje muzikálových forem. Tyto formy jsou posléze komplexně popsány a zhodnoceny. Pozornost se upírá i na žánrově blízké druhy časově předcházející muzikálu, jež vedly k jeho vzniku a ze kterých toto umění čerpalo určitých specifických znaků. V samotném začátku této práce se nejprve zaměříme na vymezení základních pojmů a vytyčení charakteristiky muzikálu v divadelní i filmové podobě. Diplomová práce je účelově rozdělena na světovou hudební tvorbu a na tvorbu vyrůstající z československého a posléze českého prostředí. Složky, které tvoří vizuální a emotivní složku muzikálů, jsou stručně vysvětleny. Tyto umocňující složky jsou od muzikálového umění prakticky neoddělitelné, jelikož tvoří jeho podstatu. Blíže si probereme nejzákladnější nositele sdělení a prožitku, tedy hudbu a tanec. Sledovaným záměrem této práce je vyvodit nový pohled na budoucnost formování tohoto hudebního žánru. Cílem je dosáhnout práce komplexního charakteru, v nově uspořádaných historických faktech a začlenění dějin výše zmiňovaných jednotlivých forem, jež do jisté míry muzikál tvoří. Klíčovým poznatkem lze označit naznačení perspektiv vývojového směru muzikálu.

Klíčové pojmy

Broadway, burleska, český muzikál, činohra, divadelní muzikál, džez, evropský muzikál, filmový muzikál, hudba, choreografie, líčení, minstrel show, muzikál, opera, opereta, Osvobozené divadlo, revue, světový muzikál, tanec, vaudeville

Annotation

This thesis deals with the variety of concepts and view of the issue of musical theater and movie. Is carefully analyzed and the subsequent history of the development of musical forms.

These forms are then described and evaluated comprehensively. Consideration is focused on genre types close in time prior to the musical, which led to its creation and from which this art drew certain specific characters. . In the very beginning of this work will focus initially on defining the basic concepts and definition of characteristics in musical theater and movie form. This thesis is specifically divided into world music creation and production of growing out of the Czechoslovak and later Czech environment. The components that make up the visual and emotional component of musicals, are briefly explained. These empowering components of musical art are virtually inseparable, as is its nature. For details, we will give the wearer the most basic communication and experience, that music and dance. Pursued goal of this work is to draw a new perspective on the future shape of this musical genre. The aim is to achieve comprehensive nature of work in the newly arranged historical facts of history and the inclusion of the above-mentioned various forms, to a certain degree of musical forms.

A key finding is an indication of the prospects indicate the direction of musical development.

Key words

Broadway, burlesque, Czech musical, drama, musical theater, Jazz, European musical, movie musical, music, choreography, makeup, minstrel show, musical, opera, operetta, liberated Theatre, revue , world musical, dance, vaudeville

Obsah

Úvod	9
1 Charakteristika muzikálové tvorby	10
1.1 Původ muzikálového umění	11
1.2 Mateřština co by sjednocující prvek	14
1.3 Kolektivnost a souznění jednotlivých profesí.....	18
1.4 Masovost muzikálového umění	20
2 zahraniční Divadelní muzikál a světová úroveň	22
2.1 Historie vzniku světového divadelního muzikálu.....	23
2.1.1 Příchod nové radikální generace	43
2.1.2 Vývoj a jednotlivé etapy v dějinách muzikálové tvorby ..	50
2.2 Evropská muzikálová tvorba	65
3 Filmový muzikál – zahraniční (světový)	76
3.1 Nesnadné začátky zrodu filmového muzikálu.....	78
3.1.1 Hudebně životopisná díla.....	80
3.1.2 Filmová opera	82
3.2 Krize	85
3.3 Na základech operety.....	86
3.4 Ve stínu Sovětského svazu.....	87
3.5 Nová vlna.....	90
3.6 Televizní forma hudebních žánrů	93
3.6.1 Důležitost hudební složky	97

4	Český muzikál a domácí scéna	100
4.1	Dějiny divadelního muzikálového žánru	101
4.2	Muzikálová tvorba ve filmovém prostředí	118
5	Složky muzikálového umění	128
	Závěr	142
	Seznam použité české literatury a pramenů	144
	Seznam použité zahraniční literatury a pramenů	146

ÚVOD

Diplomová práce se zabývá problematikou vizuálního pojetí muzikálové tvorby a uceleného uspořádání celkového pohledu na historii této umělecké hudební formy. Seskupením podstatných a významných dějinných mezníků či vývojových etap dostáváme souhrnný a přehledný pohled na světové, evropské a především na české zázemí muzikálů. Podrobněji je práce zaměřena na zkoumání muzikálu v divadelním i filmovém provedení, ale také na muzikál ve světovém i českém měřítku. Stěžejním pro tuto práci bude vymezení rozdílnosti divadelní a filmové tvorby, která spočívá především v odlišném technickém provedení (využití odlišných technologií), jež vyžaduje i rozdílné specifiky děl určených ke zpracování. Cílem je dosáhnout jednotného obrazu filmového a divadelního hudebního umění, ale především přiblížit se k nástinu budoucí cesty vývoje muzikálové tvorby. Kýženým výsledkem a přínosem této práce je vydedukovat pomocí užitých publikací perspektivy dalšího vývoje muzikálů a možnosti, jež tato forma v sobě skýtá a jež do této doby nevyužila patřičným způsobem. Důležité bude dobrat se k výroku, kam tato forma směřuje a v čem tkví její potenciál. Přínosný bude zcela nově zpracovaný pohled na muzikálovou tvorbu ve smyslu nově shrnutých dějin oné tvorby. V úvodní části diplomové práce se seznámíme s historií vzniku muzikálu a s dějinami samotného hudebního divadla. Je více než potřebné zmínit se o faktorech, které předcházely zrození muzikálové tvorby. Podobný postup jsme zvolili i ve filmové tvorbě. Neopomeneme ani zmínku o složkách, které muzikál tvoří a bez kterých by nemohl být tím, čím je v současné době. Tyto složky se pochopitelně stále vyvíjejí a utvářejí. Jejich proměny v čase přispěly do značné míry i k proměně samotného muzikálu, kterého jsou neodmyslitelnou součástí.

1 CHARAKTERISTIKA MUZIKÁLOVÉ TVORBY

Muzikál patří mezi operu a varietu či kabaret, mezi styl umělecký a zábavný, mezi varietní pestrost a hudebně-dramatickou jednotu, která je ucelená a integrovaná. Pro hudební komedii a pro její vývoj je charakteristická právě pozvolnost. Je však patrný jistý posun, jenž je směřován k hudebnímu dramatu, k jednotnosti. Hudební komedie postupem doby již není útvarem plným mnohosti, ale směřuje k tomu stát se uměním.¹

Výrok některých teoretiků, kteří tvrdí, že je muzikál jen uměním takzvané triviální kultury, je příliš kritický. V některých zemích, zejména v těch anglosaských, je muzikál považován nikoli za velké umění, ale výhradně za zábavu, sloužící především k pobavení a k uvolnění. I v tomto náhledu na muzikálovou tvorbu je zapotřebí několika uměleckých prvků. Prvky jsou zacíleny především na emoce diváka, jsou určeny k působení na jeho citovou stránku. Přesná a obecně platná definice tohoto novodobého žánru však neexistuje. Tento fakt je přisuzován zejména tomu, že se muzikál stále ještě vyvíjí a nelze jednoznačně určit, kdy bude tento umělecký růst ukončen. Není tedy možné muzikálovou tvorbu zařadit a blíže specifikovat. Jediným určitým faktorem, jenž se v tomto umění podrobuje syntéze, je hudba, slovo a tanec. Muzikál je ve své podstatě velmi pestrá hudební formou.²

Muzikál je dílem uměleckým, které je komplexně zpracováno. Je uměním dnešní doby, skýtá nepřeberné možnosti ve formě pojetí. Styl tohoto typu umění se neustále mění a vyvíjí, doposud neustrnul v žádné definitivní podobě. Muzikál stále nemá a pravděpodobně ani nebude mít pevně ustálenou formu. Díla tohoto typu vznikají v rozličných stylech s prvky doposud nepoužívanými a se zcela novou tematikou. Přesto lze uvést jen ryze orientační definici: „*Muzikál je zpravidla dvouaktová forma populárního hudebního*

¹ Osolsobě, 1967

² Prostějovský, 2008

divadla. Vznikla v New Yorku a slučuje prvky dramatu, operety, revue, varieté a ve výjimečných případech i opery. Podkladem bývají často literární předlohy. Používá se prostředků amerických populárních písní, taneční a zábavné hudby i jazzu. Revuální scény, písně a baletní čísla jsou pevně včleněny do děje.³

1.1 Původ muzikálového umění

Muzikálová forma, jež je nám známa dnes, se vyprofilovala a vyvinula postupně z několika odlišných jevištních forem. Definice, jež je uvedena v knize *Muzikál expres*, je velmi výstižnou verzí, která muzikál popisuje komplexněji. „Muzikál je v New Yorku vzniklá a relativně mladá forma populárního hudebního divadla, zpravidla o dvou dílech, která v sobě spojuje prvky činohry, operety, varieté a opery. Často vzniká na půdorysu literárních předloh a používá prostředky pop music, jazzu a tance. Výpravné scény, písně a balet jsou při tom integrovány do děje. Skládá se ze tří základních elementů: z příběhu, libreta a hudby.“⁴

Původně muzikál pochází z Amerického kontinentu. Americká hudební komedie převzala mnohé ze svých prvků od operety, ale i od činohry, baletu a opery. Nejdůležitější inspiraci však spatřila v revui, ze které si vzala umění jednoty a dějovou rozmanitost. Muzikál se řadí k uměleckým útvarům, které mají smíšenou formu. Tento fakt lze přiřknout právě tomu, že vznikl a dále se vyvíjel v Americe. Jeho původ je výsledkem splnutí mnoha tradičních prvků v podmínkách a předpokladech specificky amerických. Na splnutí se podílela opereta, opera, balada, posměšné popěvky, revue, varieté, shows, balet, šlágry a jazz a mnoho dalších prvků umění. Zmíněné prvky výchozích forem se v každém muzikálu do určité míry mísí a prostupují. Jejich spojením vznikne zcela nový a svobodný žánr, muzikál. „Jediná divadelní vymoženost, kterou můžeme s jistotou označit za ryze americkou, je nákladný, hlučný, bezuzdný,

³ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 24

⁴ Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 21

vulgární a komerční muzikál. Zdá se, že žádná jiná země kromě Ameriky nemá organizaci, technické vybavení a obecenstvo zvyklé na nečekané přemety, které spolu s výbuchy útočné hudby člověka zvedají ze sedadla a bláznovskou plácačkou probouzejí jeho líné kosti.“⁵ Někteří zasvěcení označují muzikálovou tvorbu za typický výmysl amerikanizované kulturní společnosti, kdežto ostatní, zcela opačného smýšlení, považují muzikálové umění za operu 21. století. Jak se píše v knize *Muzikál v Čechách aneb Velký svět v malé zemi*: „Muzikál je americký vynález, jenž se zrodil na principech evropského divadla, které přetavil po svém, obohatil novými rytmy a jazzovými hudebními postupy – a vítězně se vydal na celosvětové tažení, přičemž starý kontinent coby svou pravlast dobyl zvláště velkolepě.“⁶

Rozhodujícím faktorem, na kterém závisel směr vývoje muzikálu, byl vliv podnětů z Amerického kontinentu, jenž je lůnem právě této umělecké tvorby. Ivo Osolobě píše: „Je-li tomu skutečně tak, chápeme-li muzikál jako exotiku a vyhledáváme-li jej pro ten Západ, pak jsme dokonale vedle. Podstata muzikálu není totiž v jeho amerikanismu, a tím méně v jeho exotismu – naopak, nic není duchu muzikálu tak protichůdné, jako exotika: podstata muzikálu je v něčem docela jiném. ... Podstatou muzikálu totiž není jeho srostlost s Amerikou (o čemž svědčí to, že muzikály se dnes s úspěchem píší i v Evropě), ale jeho srostlost s místem, pro které se muzikál píše, komponuje, tvoří.“⁷

Označení muzikál pochází ve svém původu z angličtiny, kde bylo nosnou informací pro diváky. Informovalo o tom, co je na jevišti hudebně zpracováno. Pod označením „musical comedy“ se skrývala v překladu hudební komedie, dalším z často užívaných označení bylo „musical play“, což bylo hudební drama. V neposlední řadě je nutno zmínit „musical fable“, tedy pohádkové zpracování. Záhy pak tyto přílišně zdlouhavé názvy vzaly za své a

⁵ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 40

⁶ Vaněk, J. – Muzikál v Čechách aneb Velký svět v malé zemi, Knihcentrum, 1998, s. 6

⁷ Osolobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 36

z přídavného jména se stalo jméno podstatné. Současné označení musical pochází z poloviny dvacátého století. Zkratku, která se v dnešní době často a pravidelně využívá, tedy „muzikál“, můžeme z etymologického hlediska vysvětlit následovně: muzikál je zkratkou „musical comedy“ či „musical play“, tedy hudební komedie a hudební drama. Za hudební komedie jsou v tomto odvětví umění brány hry blízké operetě, jako je *My Fair Lady*. Příkladem hudebních dramát lze uvést *West Side Story* od Leonarda Bernsteina, kde je stěžejní a nosnou složkou balet. Toto dílo je blízké opeře. Muzikálová tvorba se od té operetní liší především svou mnohotvárností, neváže se na žádné schematické typové rozdělení. Podle Oscara Hammersteina je nesmyslné říkat, čím by muzikál měl nebo neměl být, ale měl by se mu ponechat svobodný vývoj. Leonard Bernstein se vyjadřoval zejména k operetní odtažitosti a k odcizenosti od běžného všedního života obecnstva. Tedy i její hrdinové jsou neobyčejní a často také nevěrohodní, jejich řeč je příliš vyumělkovaná a přehnaná. Výše řečené však v pravém opaku platí pro muzikál. Muzikál je zcela opačným pólem této charakteristiky negativních aspektů operetní tvorby. Pro muzikál platí nepsané pravidlo, čím je jeho tematika bližší obecnstvu a jeho potřebám, tím je pro diváky snadněji pochopitelný a také přijatelný. Čím blíže je problémům obyčejných lidí, tím je lákavější a srozumitelnější podívanou. Pro muzikálovou tvorbu není specifické žádné téma pro zpracování. Zabývá se a ztvárňuje veškeré oblasti a výjevy ze společnosti. Muzikál často zaujímá stanovisko k dobovým problémům, jako například k politickým otázkám a skandálům, k válce, ke stávkám i k otázkám rasové nesnášenlivosti. Věrohodnost postav spočívá právě v mluvě obyčejnou řečí a v co možná nejskutečnějším jednáním. Muzikál je spíše činohra s hudebním doprovodem nežli opereta. Rozčleňování na jednotlivé herecké obory odporuje jeho podstatě. Postavy nejsou tedy zatíženy stereotypy. Muzikál je založený na mentalitě diváka tak, aby byl co nejsrozumitelnější. Typické je i velmi náročné libreto s literárně hodnotnou příběhovou linií. Často jsou použity náměty ze světové literatury. Běžně jsou však libreta napsána spisovateli přímo pro účely

muzikálového ztvárnění. Muzikál je charakteristický nápaditými dialogy a znamenitou pointou. Nelze jej však definovat pouze výše zmíněnými prvky. Je přirozené, že i v této formě umění se objevují triviální a nic neříkající libreta či kýčovitě scény či sentimentalita. Ve smíšeném útvaru, kterým je právě hudební komedie, dochází vždy ke konfrontaci s realitou současné doby. Stěžejní zásadou pro muzikál je, že všechno co se odehrává na jevišti, musí vyplynout z děje. Písně a vůbec hudba jako taková, která tvoří celek muzikálu, nesmí děj roztrhávat, ale naopak musí z něj vyrůstat. Hudba musí umocňovat děj jednotlivých scén a melodií i textem zdůraznit její nejpodstatnější rysy. Obvyklé také je, že nositelem děje je právě často píseň či balet. Žádoucí je, aby vypjaté a nestejnorodé scény, které by mohly narušit souvislost celku, byly dostatečně zdůvodněny dějem a velmi citlivě do něho zasazeny. Obvykle mívá dvě jednání s přestávkou, která však nemá dramaturgický význam. Autor tímto dostává možnost děj zaplétat a rozvíjet. V tomto uměleckém ztvárnění okolního světa není podstatná forma, která samotný děj jen svazuje.⁸

*„Muzikál je spíše rámec nežli obsah, spíše žánr než přesně ohraničená forma, odpovídající zákonům, jež by bylo možno definovat. ... neuznává formální ani stylistické a námětové zakázky a někdy se dokonce zříká happy endu“.*⁹

1.2 Mateřština co by sjednocující prvek

V muzikálové tvorbě je nejdůležitějším prvkem integrace, jinými slovy snaha o snazší spojení písní a příběhu. *„Nejdůležitějším nástrojem integrace je podle Bernsteina recitativ: muzikál si osvojil tento prostředek, zdánlivě výlučně operní, a vytvořil dokonce vlastní, specificky americkou formu písňového recitativu. ... Bernstein je v tomto směru velice přísný – i věci, obecně uznávané jako muzikály, a dokonce klasické prototypy žánru (Rodgersův*

⁸ Bauer, 1999

⁹ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 23

Carousel, Kernův Show Boat, Oklahoma) odhaluje jako operety, přestože se odehrávají v Americe, a tedy mluví americky – nemluví ovšem s publikem, tj. s broadwayským publikem, jeho běžným hovorovým jazykem, ale středozápadním nebo jiným dialektem – vzdáleným zkušenostem publika, a jsou to tedy podle Bernsteina operety. Vše, co nemluví s publikem jeho rodným jazykem, je pro Bernsteina opereta. Bernsteinovo stanovisko – silně jednostranné – vychází z amerického chápání operety jako evropského exotického importu.¹⁰ Bernsteinův náhled, ve kterém je důležitým faktorem úspěšného muzikálu i mateřština a její pojetí, tomuto výroku odpovídá. Tímto kritériem rozlišuje muzikál od operety. Hudební komedie se orientují především na témata, která jsou svou společenskou důležitostí blízká jejich publiku. Věci, které jsou publiku blízké, jsou probírány a inscenovány v divákově mateřštině. Nejedná se o blízkost mateřštiny jen v rovině jazykové, ale také v rovině hudební. V těchto ohledech je viditelný rozdíl oproti klasické operetě, která je vždy typická a ojedinělá svým jazykem jakožto i svým příběhem a hudbou. Nejeví pokusy o přiblížení se publiku a často je i svými zkušenostmi bezprostředně vzdálená od svého publika. Podle Bernsteina jsou právě některé z celosvětově uznávaných muzikálů operetou především proto, že nemluví k divákovi srozumitelným jazykem. Jedná se především o *Show Boat* a *Oklahoma!*, které se odehrávají v prostředích, jež jsou vzdálená divákovu povědomí a jeho zkušenostem či jeho rozhledu.¹¹

Obliba muzikálu v samotných jeho prvopočátcích rychle rostla, stejně tak, jako se rozšiřoval jeho tematický záběr. Různorodost děl, jež bylo možno muzikálově zpracovat, byla velmi znatelná a to i přesto, že prvobytně je muzikál žánrem hudebně-zábavným a zrodil se z hudební komedie. To však není určující a neznamena to, že děj musí být nutně veseloherní. Náměty, jež se vyskytují hojně v muzikálovém umění, jsou jak satirického rázu, tak i

¹⁰ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 6

¹¹ Osolsobě, 1967

historické či politické. V podstatě lze konstatovat, že není tématu, jež by nebylo vhodné pro zpracování. V případě, kdy se novátorské zpracování vybraného tématu divácky neprosadí a nevyhne se kritice návštěvníků, je většinou na vině nikoli ono zvolené téma či jeho náročnost, ale nedokonalost autorské práce či té inscenační.¹²

V knize *Hudební filmy a muzikál* píše Bor: „Hudba muzikálu, ta nebo ona podoba populární hudby příbuzné džezu, je nejen široce sdělná a oblíbená jako druh, ale je často obecenstvu blízká svou lokální barvou a výrazem. ... V případě muzikálu však v sobě nese pojem mateřština ještě něco více a přesahuje složku hudby. Už samy věci, o kterých mluví příběh, bývají obecenstvu blízké, důvěrně známé, tedy jaksi rodné. ... Lze říci, že mateřština je jakési společné povědomí, souhrn idiomů a faktorů všeho druhu, jimiž muzikál komunikuje s diváky na tom základě, že jsou jemu i publiku společné. Ne každý muzikál ovšem může dosáhnout této sourodnosti ve všech složkách. Ostatně mateřština není žádným receptem, ale spíš logickou nebo dobrou vlastností svého žánru.“¹³ Význam a samotná důležitost mateřštiny však nespočívá jen v oné intonaci a blízkosti či srozumitelnosti společného jazyka nebo zažité zkušenosti, ale spočívá i ve společném tématu, společné zkušenosti jako takové a v neposlední řadě i společném povědomí. Ono povědomí lze chápat i jako hudební povědomí, které máme všichni společné, co by příslušníci jednoho národa či společenského uskupení. Na všechna tato výše zmíněná povědomí lze v tvorbě navázat a je s nimi tedy možno v uměleckém výtvoru manipulovat. Tato tendence předurčuje muzikál k lokálnosti, což je přeneseně, k ne-exportovatelnosti. Překonání lokálnosti muzikálového žánru, bráno co by defekt tohoto žánru, je také v neposlední řadě překladatelský problém.

¹² Vaněk, 1998

¹³ Bor, V. – *Hudební filmy a muzikál*, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 29

Mateřština ztvární především stálost a věrnost místu, na kterém vznikl. Nejen že na onom místě vznikl, ale je nutno říci, že i pro ono místo vznikl. Muzikál je svému místu zrodu věrný jak po prostorové, tak i po časové stránce. Pomyslnou oddanost místu prokazuje zejména tím, že vyjadřuje jeho podstatu a utvrzuje dramatickou jednotu místa, času a děje. Podstatná je skutečnost přítomnosti v časovém a prostorovém smyslu. „Žije *ted'* a *zde*, *jinak*, *jinde* a *jindy* se – jak známo – žít *nedá*. ... První muzikálové přikázání, přikázání mateřštiny tedy zní: *ted'* a *zde* žít budeš, *otevřené oči* a *uši* mítí budeš, *jak ti* zobák *narost* *mluviti* a *zpívati* a *tančiti* budeš (samozejmě, že *dobře*, *jinak* *mluviti*, *zpívati* a *tančiti* *nebudeš*) a *nic víc*, než *jsi*, ze *sebe dělati* *nebudeš*.“¹⁴ V pojmu mateřštiny se skýtá i věrnost nejen časové a prostorové ose, ale i věrnost vlastnímu já – toto náleží k specifickým rysům muzikálové tvorby. Nutnost muzikál spatřuje i v povinnosti autentičnosti.¹⁵

Obecenstvo je neoddělitelnou součástí úspěchu muzikálového díla. Právě o publiku se Vaněk vyjádřil následovně: „*Povětšinou divadelně nezkušené, nekultivované publikum amerických hledišť museli režiséři a herci zaujmout od první scény a jeho pozornost udržet. Někdy se tak pravda, dělo za cenu nevkusu a bombastičnosti, aspoň z hlediska evropské zjemnělosti, ale na straně druhé vědomí, že divadlo nikdy nesmí diváka nudit, bylo velice zdravé. Pro diváky i pro divadlo samé.*“¹⁶ Zrod pravého muzikálu spočíval v pochopení významu nejzákladnějších složek tohoto uměleckého ztvárnění. Tvůrci si záhy uvědomili, že je zapotřebí nalézt vlastní, svébytný hudební jazyk a promlouvat k divákům slovy, jež sami důvěrně znají a která jsou jim známa. Tvůrčí činností tedy bylo psát postavy jednotlivých her způsobem blízkým každému obyčejnému člověku. Postavy musely mít shodné rysy s obecenstvem, ve kterých se návštěvníci mohli shlednout. Musely také mluvit mateřštinou o

¹⁴ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 41

¹⁵ Bor, 1987

¹⁶ Vaněk, J.–Muzikál v Čechách aneb Velký svět v malé zemi,Knihcentrum,1998, s. 14

věcech známých a všeobecně platných. Tato tendence spěla k většímu přiblížení se sociální skupině dané společnosti. Úskalí však bylo v nemožnosti přenesení do odlišné kultury, tedy zejména do Evropy.¹⁷ „*Nejde jen o specifický humor a slovní hříčky, jimiž se některé texty hemží a s nimiž si kvalitní překladatel nakonec většinou dokáže poradit. Spíše jde o množství reálií a jemné předivo vazeb, jež spojuje děj na jevišti se všedním světem diváků.*“¹⁸

1.3 Kolektivnost a souznění jednotlivých profesí

Hudební divadlo, jako takové, je ve své podstatě uměním synchronně kolektivním. Kolektivnost se však vyskytuje i v podobě tzv. diachronní, což znamená, že lidé současně pracující kolektivně na daném díle se nemusí nutně potkat a střetnout. K pojmu diachronní, se vyjadřuje i autor knihy *Muzikál je, když...*: „*Diachronní je kolektivnost lidové písně: lidová píseň není kolektivní proto, že by se tvořila kolektivně jako divadelní představení, ale protože ji jeden autor – interpret přebíral postupně po druhém a adaptoval až do definitivního tvaru. Podobný postup, zdá se, existuje i ve vysoké kultuře. Existuje neustálé stěhování námětů, děl, z literatury do divadla, odtud do filmu, do opery, do koncertní síně atd. Jedno dílo stává se materiálem druhému – celý koloběh ještě komplikuje existence takových uměleckých faktorů, jako jsou překlady a překladatelé, televizní a rozhlasové adaptace...*“¹⁹

Důležitým faktorem určujícím, zda bude dějový námět základem pro muzikál, je režisér, inscenace a herecký výkon. Broadway je známa strhujícím tempem režie a velké výpravy. Jediným, s čím ona Broadway neměla zkušenosti a co bylo pro ni nepolapitelné, bylo ztvárnění tragédie. Každý pokus o tragédii skončil selháním. Klíčovým faktem vidí jednoduchý příběh a

¹⁷ Vaněk, 1998

¹⁸ Vaněk, J.–Muzikál v Čechách aneb Velký svět v malé zemi, Knihcentrum, 1998, s. 14

¹⁹ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 108

sympatickou postavu, která dojde s divákem k souznění a v níž se i divák shlédne. Pokud se od těchto příznačností představení oprostí, lze muzikál inscenovat i jako operetu. Je však zapotřebí přizpůsobit instrumentaci hudby pro tradiční divadelní orchestr. Pro tento druh umění není podstatné „co“ ale „jak“. Pro obsazení do muzikálu je určující všestranný herecký talent. Vybraný herec musí bezpodmínečně umět zpívat, tančit, je vhodné ovládat i pantomimu a akrobacii. Pro orchestr je důležitý především jazz a jazzová tvorba tolik potřebná pro „swingování“. V taneční průpravě muzikálové tvorby je nepochybně stěžejní balet. Od tohoto typu tance se vyžaduje dokonalá a bezchybná přesnost, ale i temperament. Odlišnost muzikálu od ostatních variant hudebního divadla spočívá v samotné inscenaci. Dělá jej a posouvá na vyšší umění, které není jen pouhým souhrnem původních složek. Schmidt-Joos říká: *„V dějinách muzikálu nacházíme jeho prvotní formy, pohnuté stadium jeho zrodu a zhruba padesátiletý vývoj. V jeho různých vývojových etapách od r. 1900 lze sledovat dva hlavní vývojové směry. První, který je možno nazvat evropským, začal operetou Viktora Herberta a směřoval bez velkých odchylek přes Jeroma Kerna, Rodgerse a Hammersteina k Lernerově a Loewově My Fair Lady... Druhá americká linie počíná Georgem M. Cohanem, jenž byl zřejmým odpůrcem operety a který proti romantice a instrumentačním prvkům uplatňoval pohyb, švih, tempo a strhující spád, vede pak přes Gershwina, Rodgerse a Harta, Colea Portera k Franku Loesseru Guys and Dolls a How to Succeed in Business Without Really Trying, nebo k současné hře Meredith Wilsona The Music Man.“*²⁰ Hlavními rysy prvního směru jsou především sklony k romantickým melodiím a časté čerpání exotických námětů. Hlavním motivem je pak milostný románek a instrumentace, jež odpovídá operetním orchestrům evropského typu. Díla následující linie jsou specifická častým užitím typicky amerických námětů, především potom užití velkoměstských prostředí. Vyznačují se také satiricky laděnou kritikou

²⁰ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 24

společnosti či líbivě výraznými melodiemi a četným používáním prvků moderní taneční hudby a především jazzu z amerického kontinentu.

Důležitost a význačnost úspěšného muzikálu v hercích, choreografech, ale především v režii a hudbě. Tato tvůrčí složka má možnost docílit úspěchu i u literárně bezvýznamné a ne zcela povedené hry. Podle Hanse Weigela vyhledávají velcí herci nevýznamná díla, v nichž mohou zcela svobodně rozvinout své umění. V zorném úhlu jsou i všechny profese, jež se na tvorbě muzikálu podílejí. Musejí být vysoce profesionalizované. Stránka scénického ztvárnění jednotlivých děl je další prvek do komplexnosti uměleckého díla: „*Nákladné scénické efekty však nesmějí být samoučelné, nýbrž musejí podpořit hlavní motivy příběhu.*“²¹

1.4 Masovost muzikálového umění

Masová obliba, jež se některé z úspěšných světově uznávaných muzikálů těší, je právě důvodem časté nevole ze strany divadelní a hudební kritiky. V knize *Muzikálový triumf* se píše: „*Část divadelní a hudební kritiky vidí právě v této masové oblibě muzikálových představení důvod k tomu, aby je označila za líbivý povrchní kýč, show s laciným pozlátkem, za výhodný obchodní artikl. Muzikáloví fanoušci jsou pak obviňováni z toho, že nedokáží rozlišit mezi dobrým a špatným uměním a stávají se proto obětí šikovných kšeftsmanů z oboru showbyznysu...*“²² Divadlo bylo v Shakespearových dobách odsuzováno a hodnoceno jako podezřelé, právě kvůli své popularitě, jež v těchto časech stále sílila. V jádru stejné podezření je uvaleno i na muzikály současné doby. Kritici často označují oním slovem „podezřelé“ právě fakta, jakými jsou vysoká návštěvnost, stabilní základna diváků a jevy podobné, kterými si tento umělecký a divadelní žánr vyznačuje a do jisté míry i chlubí. Úspěch a dokonce i základ muzikálu je vždy podmíněn dostatečnými

²¹ Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 22

²² Bauer, J. – Muzikálový triumf, Praha: BRÁNA, 1999, s. 5

finančními prostředky, jimiž produkce disponuje. Muzikál je komerčního charakteru, je tedy zřejmé, že peněžní částky, společně s tvůrčí činností a se sebraností všech zúčastněných řemesel, zde hrají nepostradatelnou roli, kterou nelze ignorovat či podceňovat. Investovaná částka je tedy rozhodující. Viditelný je tento vliv například na skladateli používané hudební styly, odpovídající době. Je zde patrná snaha o splynutí užitých melodií se současnou hudební tvorbou tak, aby byla rozšířena k co největšímu publiku, kterému bude také i srozumitelná. Pro úspěšné uvedení muzikálu na komerční, přesycený trh, je nepostradatelnou složkou kultivovanost výkonů. Rozhodující je i míra cíleného působení na emocionální a intelektuální potřeby obecnstva tak, aby byl zásah co nejpřesnější a z časového hlediska i dlouhodobý – odnést si z představení co možná nejvíce opravdových zážitků. Očekávání diváků byla také v podobě účasti hvězdy z titulní strany v divadelním či filmovém muzikálu. Muzikál i ve svém vývoji stále respektuje klasickou dramatickou strukturu divadla. Libreto bylo do jisté míry estetickým zaštitěním celého jevištního projevu.²³

Muzikál má za následek: „*hodnoty, které muzikál přinesl, tj. určitý sentiment, idealismus, humanismus, optimismus, morálku, pocit vytváření umění o lidech a pro lidi, o americkém způsobu života, se staly charakteristickými pro populární zábavný průmysl.*“²⁴

²³ Bauer, 1999

²⁴ Hoggardová, P. – Muzikál na prahu tisíciletí, Brno: RETYPO, 2000, s. 12

2 ZAHRANIČNÍ DIVADELNÍ MUZIKÁL

A SVĚTOVÁ ÚROVEŇ

Dějiny muzikálového umění spočívají v samotných dějinách postupné integrace a včlenění jeho jednotlivých prvků. Přes čtvrt století trvalo smíšení původních forem do americké hudební komedie. Vytvoření nástinu hudební hry, tedy muzikálu, trvalo další čtvrt století. Tím vznikl svébytný divadelní útvar. Vývoj této formy komerčního divadla, který je především zaměřen na bezprostřední účinek, není však směřován podle předem určeného a jednostranného plánu. Ve vývoji muzikálu není tedy možné hovořit o zcela jednotném směru. Zpočátku bylo žádoucím účinkem, a tedy i konečným cílem tvůrců, především dosažení pobavení nahodilého obecnstva. Jen několik muzikálů mělo skutečnou uměleckou hodnotu. V průběhu desetiletí se muzikál ustálil a vyprofiloval, avšak stále se měnila tematika. V tomto vývoji se odráží i vyzrávání mentality newyorského obecnstva, která se měnila v souvislosti se společenskými poměry. Zárodek vzniku muzikálového umění byl dán i tím, že se projevila snaha spojit zdánlivě nesourodé prvky.

Divadlo na Broadwayi dosahuje kvalit, na které ostatní světová divadla nemohou a ani nedokážou dosáhnout. Broadway je vysoce profesionalizovaná a podává ve svém oboru nevídané výkony, které sklízí úctu a údiv po celém světě. V knize *Muzikál expres* se o Broadwayi píše: „...*nikde není konkurence tak velká jako právě zde, nikde není nabídka talentů všeho druhu tak silná, stejně jako nikde na světě nejsou kladeny tak vysoké nároky na kvalitu i komerční užití děl. A nikde jinde nejsou tak citliví na diletantismus a nedostatek dokonalosti jako právě v New Yorku.*“²⁵

²⁵ Prostějovský, M. – *Muzikál expres*, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 23

2.1 Historie vzniku světového divadelního muzikálu

„Jistý teatrolog prohlásil, že americké hudební divadlo vlastně nemá žádnou tradici, ale jen divokou a vzrušující minulost.“²⁶

Předchůdce divadelního muzikálu je možno spatřovat již v 17. století. Týká se to především forem, do kterých žánrově spadala slavná díla, jakými byly *The Fairy Queen* a *King Arthur*, doprovázeny hudbou Henryho Purcella. Zastupovaly zábavná díla, do nichž byla různorodě umístěna hudební čísla.²⁷ *„Písňové výstupy a tance byly mezihrami, které nikterak nerozvíjely děj a s vlastním příběhem měly vůbec pramálo společného.“²⁸*

Minstrel show co by žánr předcházející muzikálovému umění

Jednou z nejznámějších a nejuznávanějších forem, které předcházely americkému hudebnímu divadlu, byla tzv. minstrel show. Minstrel show nebyla však založena na podkladech evropské tvorby, nebyl zde z evropské strany učiněn žádný podnět a nebyla zde předložena žádná předloha ke zpracování. Jediným, čím Evropa k této tvorbě přispěla, byly písně. Písně nejsou složitou hudební formou. Nebylo tedy třeba je do Ameriky exportovat, ale zavlekly se sem společně s obyvateli, kteří se do Ameriky přistěhovali a kteří tam přesídlili. Vlastní píseň, pocházející již z amerického kontinentu, nikoli z toho evropského, je pak základním kamenem minstrel show.

V knize od Iva Osolsobě se o minstrel show píše následující: *„Polohudební a polodivadelní forma, koncertně-estrádně-varietní vystoupení všestranných hudebníků-tanečníků-herců-artistů, forma v podstatě velmi primitivní a přece – svými přechody z jedné umělecké oblasti do druhé – velmi zajímavá a rafinovaná. Samo spojení hudebně-divadelně-estrádní produkce,*

²⁶ Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 24

²⁷ Prostějovský, 2008

²⁸ Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 24

*skryté pod vznešeným a romantickým názvem trubadúrského představení – minstrel je anglický název pro trubadúra či minnesängra – není ovšem nijak nové. ... každé improvizované a příležitostné vystoupení všestranných umělců, komediantů a artistů: je to typická nouzová forma, forma libovolná, nahodilá a tím univerzální. ... Méně nahodilé, libovolné a univerzální, naopak zcela zákonité a specificky americké je to, co uměl právě americký herec, co chtělo právě americké publikum a co se tedy napříště stalo nezbytnou součástí a specifickou podstatou této americké estrády.*²⁹ Specifická podstata, která byla významným sjednocujícím prvkem tohoto smíšeného a heterogenního útvaru, byla ve vzájemné propojenosti s univerzálností interpreta. Minstrel show čerpala pro svůj úspěch u rozmanitého publika především z imitací černocha, černošského zpěvu, černošské mluvy, karikatur a imitací či parodií černošského projevu. Vznik minstrel show je datován rokem 1843. Písničkář a herec Dan Emmett byl proslavený svou dokonalostí výše specifikovaných postav. Emmett se pracovníčně spojil se třemi hereckými a hudebními kolegy, kteří v té době neměli žádné angažmá. Jejich spojení se vyprofilovalo až do improvizované estrády pod názvem *Virginia Minstrels*. Z původně nahodilého spojení těchto umělců se vyvinula dlouholetá spolupráce, která byla velmi plodná. Další američtí hudebníci a herci převzali jejich Virginské trubadúry, tedy konkrétněji převzali jejich napodobování černochoů a převzali i jejich název Minstrels. Nejdůležitější však bylo, že krom těchto jednotlivých prvků převzali i samotnou strukturu těchto pořadů. Minstrel show prodělala mnoho obměn, kromě malých společností vznikaly i větší a rozsáhlejší. Vždy ale zůstávala charakteristická struktura, která se nepodrobila proměnám a uchovala si svou původní podobu. Příkladem těchto charakterizujících rysů jsou tváře načerněné korkem, univerzálnost interpretů, všichni účinkující sedí do polokruhu na jevišti u svých nástrojů, a i když právě nehrají ani nezpívají, tvoří alespoň pozadí a živou dekoraci právě probíhajícím výstupům. Minstrel show je

²⁹ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 14

nepochybně jednou z velmi netradičních forem, které jsou zajímavé z rozličných hledisek. Je úctyhodná, především z divadelního úhlu, kdy jsou bravurně smíšeny prvky a principy hudební prezentace s prvky právě divadelními. Prvkem divadelním je například typické líčení či maskování. Obohatila hudební svět o značný počet písní a to nejprve na americkém kontinentu a posléze i na ostatních. V neposlední řadě se pohled na minstrel show upírá pro její zajímavost ze sociologického, psychologického a sociálně psychologického pohledu. Je typické a lze to i označit za tendenci, že převážná většina národních divadelních kultur karikuje výrazné odlišné typy jiných národních skupin a menšin.³⁰

„Je známým psychologickým faktem, že to, co parodujeme a karikujeme, ve skutečnosti propagujeme, a že to, po čem se pošklebujeme, si pošklebováním sami osvojujeme.“³¹

Minstrel show je žánr, jenž si zasloužil místo v historii samotného jazzu. To, co se v minstrel show parodovalo, se stalo následně druhou přirozeností. Po hercích, kteří jen imitovali černošské obyvatele, přišli na scénu opravdu černí minstrelové, kteří svou formou zůstali věrni svým předchůdcům. Je ale záhy vystřídali praví černí hudebníci, kteří skládali skutečnou hudbu černého jihu: „Černošská hudba koncem 19. století nebyla sice uznávána za rovnoprávnou s hudbou bílých, svým duchem a především častou improvizací však měšťanské obyvatelstvo Ameriky fascinovala.“³² Dříve byly sice písně psány výhradně pro minstrel show, ale svým charakterem neměly s jihem nic společného. Snaha byla i o stylizaci bílými do černošského jazzu. Minstrel show byla první z amerických forem divadelního umění, pro niž byla skládána i závažná hudba. Je přímo propojena s jazzem, i s *Tin Pan Alley*, což je americký podnik s notami, hudbou a písněmi. Je propojena také s institucí,

³⁰ Osolsobě, 1967

³¹ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 15

³² Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 24

která vytvořila šlágr, americkou populární hudbu i taneční písně, k výrobě městského folklóru. V divadelních představeních nebyly černoši jedinou menšinou, která se parodovala a minstrel show nebyla jedinou formou, která pracovala s parodií. Ve své podstatě vždy divadlo zobrazuje jen odraz skutečného života, výjevy, které předkládá divákům, jsou v základu skutečné a pravdivé. Příběh není zcela vymyšlený, je zpracován na reálném podkladě a přetvořen do určité formy. Na téma je nejproduktivnější právě sám New York, který skýtá stále rozmanitější životní příběhy a osudy obyčejných i významných lidí. Nejen, že jsou v tomto velkoměstě soustředěny příběhy v nepřeberném množství, ale jsou to také nejpestřejší příběhy. Nejpestřejší příběhy zejména proto, že zde žije spousta národností, jazykově odlišných lidí, menšin a příslušníků etnických skupin. New York je místem rozmanitým na národní charaktery a postoje, co by typické chování odlišných kultur. Pozoruhodné pro divadelní zpracování jsou i konflikty mezi národy a etniky. Americká veselohra právě tyto rozličné konflikty vyobrazuje.³³

Dalším z původního zůstal i tradiční ceremoniál, kterým se představení zahajovalo. Jako stabilní prvek byla brána tradiční třídlínná stavba minstrel show. Prvním dílem stavby je tzv. olio, který má estrádní ráz. Člověk, označovaný jako Mr Interlocutor, sedící uprostřed, oslovuje v první části oba krajníky, tedy pana Tambo – hudebník hrající na tamburínu a pana Bonese – který hraje na kastaněty. Ti odpovídají vtipnými gagy, čímž uvádějí jednotlivé písně či tance. Písně jsou buď zpívané jednotlivci, tedy sólo - anebo jsou zpívané sborově. Druhá část je označována jako fantasia, jejíž varietní program je zcela volný. V této varietní části je dána svoboda pro vyjádření umělecké tvořivosti. Je zde zcela otevřen prostor pro ukázání dovedností jednotlivců i v rámci skupiny. Burlesque se nazývá část poslední - tedy třetí. Burlesque se často parodicky vrací k některým písním či slavným hrám a námětům. Zakončení je v podobě walk arend, při němž celá kapela pochoduje a tančí. Je

³³ Osolsobě, 1967

velkou a grandiózní finální formou celého programu. Burlesque je základní formou lokální tvorby. Původně patří pod evropskou tvorbu, konkrétně pak jde o londýnskou burlesku. V pařížském prostředí ji nalezneme pod názvem parodie. Podstata této tvorby tkvěla v lokální travestii slavného, v té době přílišně diskutovaného či obecně známého námětu. V devatenáctém století byl vždy v polovině představení průběh klasického typu burlesky obměněn. Burleska vytrvala s travestováním pro tehdejší dobu významného či ústředního tématu jen do přestávky, po které obvykle nastoupil vaudevillový program. Samotná burlesque pak byla potřebnou školou pro pozdější vyšší útvary a pro herce, kteří tyto útvary odehrávali. Vyššími útvary je míněno divadlo Joe Webera a Lew Fieldse, což byla nejuznávanější trvalá herecká dvojice burlesky. Pod touto uměleckou dvojicí působili například: Lilian Russelová, Fay Templetonová, David Warfield a mnozí další. Základním zdrojem pro vytvoření hudební komedie je i lokálně orientovaná newyorská komedie a fraška. Zde taktéž lze spatřovat vliv evropské kultury. Tehdejší velkoměsta, jakými byla například Londýn, Paříž, Vídeň, Berlín, Moskva a Varšava měla svou vlastní veselohru lokálního charakteru. V těchto městech se označuje veselohra názvy typu vaudeville, posse či fraška. Všechny veselohry pocházející právě z těchto velkoměst mají společné rysy a znaky. Typické je používání hudby, zpěvu a kupletů pro umocnění dojmu ze hry. Důležitější však je pouto divadla s místem, kde právě působí. Odlišnost pak newyorská hra spatřuje ve specifičnosti, která je charakteristická jen pro New York. Nehraje zde již takovou roli evropský vliv, jako právě tato specifičnost, chcete-li odlišnost.

Základní formou, na níž se staví národní či lokální newyorská tvorba, je komický výstup. Tato lokální a národní tvorba je svým charakterem dramatická, proto je příznačný právě komický výstup v podobě například monologu či dialogu, skeče a malé jednoaktovky. V současné době se tomuto výstupu běžně říká vaudeville act ve kterém je patrné spojení s americkým

kontinentem. Vaudeville inspirovaný Amerikou je ve své podstatě však odlišný od vaudeville pocházejícího z Francie. Francouzský typ je obvykle jednoaktová nebo celovečerní pařížská veselohra či druh frašky se zpěvy. Tato forma si v sedmnáctém a zejména pak v osmnáctém století podmanila francouzské písně. V těchto dobách byla známa jako označení pro píseň, která byla všem známa (v dnešní terminologii – šlágr, což je píseň, jež vešla do podvědomí určitého specifického okruhu lidí). Šlágr i vaudeville lépe definuje slovo úspěch. Později se její význam posunul spíše na situační komedii. Rozdílnost amerického typu vaudeville, spočívala především ve faktu, že tento typ byl převážně označením pro varieté, tento název se pro varieté ujal. Vrcholem celé americké a především newyorské komedie jsou potom právě celovečerní veselohry či frašky doprovázené zpěvy. Návaznost byla na komických jednoaktovkách a výstupech. Stejně tak i autoři začínali právě na komických výstupech v malých žánrech. Prvním významným a opravdovým autorem frašek pocházejících z New Yorku, které měly lokální charakter, byl literárně uznávaný Edward Harrigan. Harrigan začínal na kupletech, dialogích a duetech ve varietních programech. Nejprve bylo potřeba, aby si svůj styl vyprofiloval a vypiloval na malých programech a teprve následovně mohl dospět k celovečerním hrám. Příkladem takové úspěšné a divácky oblíbené celovečerní hry je z počátku osmdesátých let seriál o rodině Mulliganových, který byl také zakončen varietním výstupem, stejně jako tomu bylo u burlesek.³⁴ V knize autora Iva Osolsobě se píše: *„Odtud a od nesmírně populární frašky se zpěvy A Trip To Chinatown (napsal ji 1893 Charles Hoyt, hudbu složil Percy Gaunt) vede pak přímá vývojová linie k lokálním fraškám - či hudebním komediím – či muzikálům George M. Cohana. ... To jsou dvě hlavní genealogické linie amerického domácího hudebního divadla. Pro obě tyto linie, větev minstrel show i linii lokální frašky je příznačné, že jsou to linie jakýchsi malých forem amerického divadla, forem lidových a lokálních. Ovšem*

³⁴ Osolsobě, 1967

*americké divadlo má i své velké formy, které do genealogie muzikálu rovněž patří, a takovou typickou americkou velkou formou – dokonce co možná největší formou – je extravaganza.*³⁵

Extravaganza a přínos této formy pro muzikál

Extravaganza, féerie, je založena na evropském podkladu, její základy jsou v pařížské féerii, která byla ve Vídni známa pod názvem zauberstück nebo zauberposse. Prvky lze v malé míře spatřovat i u tylovských báchorek se zpěvy. Dalšími evropskými díly, které významným způsobem ovlivnily vývoj americké extravaganzi, byly paralely, což byly výpravné kusy divadla. Podstata a idea extravagance byla stejně jako literární náměty importována a uměle zasazena do amerického prostředí a do americké společnosti. Srdcem, tedy vlastní náplní extravagancí, byl již autentický výtvar producenta, režiséra, choreografa a divadelního mistra. O extravaganci se píše toto: „*Některé extravagance byly pozdní odvary romantických příběhů s démony, kouzly a čarováním (takový byl např. The Black Crook, extravaganza, uváděná obvykle jako počátek dějin amerického muzikálu – 1866) – později převládla – podobně jako v Paříži – především romantika techniky a vědy, Jules Verne (Cesta kolem světa za 80 dní a Matyáš Sandorf) a dokonce Tomáš Alva Edison, jako autor nejdůležitější složky extravaganzy Excelsior, totiž jejích elektrických světelných efektů. Ovšem pohádkové a kouzelné náměty zůstaly i nadále přitažlivé (The Wizard Of Oz), 1903.*“³⁶ Formou extravagance se zabývalo nově vybudované divadlo rozsáhlých rozměrů Hippodrome Theatre. Pozdějším divadlem, které významněji produkovalo styl extravaganza, bylo Winter Garden. V tomto divadle se však její styl znatelně proměnil. Ústřední již nebyly výpravné efekty, ale nahradily je písně, girls a hvězdy, jakým byl například Al Jolson.

³⁵ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 19

³⁶ Tamtéž, s. 20

V konečném důsledku forma extravaganzi ustoupila zájmu o výpravné operety a revue.³⁷

Revue, základ muzikálové tvorby

Muzikálová historie je úzce spjata s revue, která používá vypointované prvky burlesky a satiry. Avšak odlišnost s hudební komedií je viděna především v postrádání dějového námětu. Původ revue je možné opět hledat v Evropě, konkrétněji pak především ve výpravných představeních pařížského stylu. V americkém divadelním prostředí se k revui přikládaly podtituly s názvem překladu právě onoho slova revue a sice: review, což znamená přehled. Prvními díly *Ziegfeld follies* 1907 byly taktéž hudební přehledy (*revues de fin l'année* – francouzské označení). Na tento nápad přišel Američan Florenz Ziegfeld roku 1906, když v Paříži shlédl *Folies Bergère*. Mluvíme-li o hudebních přehledech, pak máme na mysli přehledy newyorských senzací uplynulé doby (a musical review). Dějiny formy přispívající k základům muzikálové tvorby sahají až k *The Passing show* na scéně *Casino Theatre* z roku 1894, což byla představení, která kombinovala prvky burlesky, vaudevillu, extravaganzy a v neposlední řadě aktuální satiry. Toto představení: „...spojovalo volný sled jednotlivých písní a vaudevillových scének s jevištní technikou férií.“³⁸ Rozdílnost revue spočívala především v absenci průběžného příběhu, který byl do té doby považován za nezbytnou složku každé úspěšné hry. V revue byl však shledán jako zcela nadbytečný a tedy i nepotřebný. Inspirací pro hlavní sezónu hudebního divadla v New Yorku byly pařížské *Folies Bergère*, kterým se říkalo „music-hall“. „Tingl-tangl“ byla vulgárnější verze právě anglické odnože music-hallu. Jejich výjimečnost byla v novátorství F. Ziegfelda. Příkladem dalších národních institucí, jež vznikly na základech

³⁷ Osolsobě, 1967

³⁸ Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 25

Ziegfelda, jsou Schubertovy *Greenwich village follies*, *Earl carroll vanities*, *George white scandals* a *Music box revue*. Skladatelem a zároveň textařem i producentem *Music box revue* byl slavný Irwing Berlin. Naproti tomu stál Gershwin, který psal pro *George white scandals*. Žánr typu revue je ryze univerzální a nelze jej exportovat do zcela odlišné a jiné kultury a začlenit jej do společnosti. Lze jen vyvést základní prvky, které tvoří jeho podstatu, či základní principy a ty následně uplatnit na daném materiálu typickém pro kontinent. Ziegfeld dal inspiraci, nikoli předlohu, kterou lze realizovat v jakémkoliv prostředí bez sebemenší změny. Materiály, které Ziegfeld využíval, byly charakterem americké. Byly východiskem dlouhodobého vývoje žánrů jako třeba burleska, vaudeville – jinak řečeno varieté, minstrel show, lokální fraška, opereta a extravaganze. Přínos, který se připisuje právě Ziegfeldovi, je možno sledovat v odlišných úpravách již v předchozích žánrech. „Ziegfeldovou zásluhou však je, že všechny tyto domácí nebo zdomácnělé divadelní materiály a malé formy sjednotil do velké formy, srovnatelné s extravanzou, s její výpravností a nádherou, do formy, k jejímuž základnímu pravidlu, jímž byla odjakživa pestrost, Ziegfeld, podnikatel zejména v pozdějších letech neuvěřitelně a zdánlivě nesmyslně marnotratný, přidal další p – plýtvání.“³⁹ Revue se vyznačovala svou lokálností, kterou si uchovávala i za předpokladu, kdy se příběh odvíjel v exotickém prostředí. Vše umocňoval prvek ideologického úspěchu a pokroku, jenž byl obsažen taktéž v každé hře. Revue se pyšnila svým přílišným amerikanstvím, které často dávala honosně na obdiv. Ziegfeld často využíval glorifikaci.⁴⁰

Operetní tvorba této doby je ve své nejzákladnější podstatě pouhou revue, ale vydává se za něco vyššího či komplexnějšího a po umělecké stránce hodnotnějšího. Oproti této nereálné tvorbě, stojí veskrze jednoduchá a reálná

³⁹ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 21

⁴⁰ Osolsobě, 1967

revue, která se nesnaží klamat, ale ukazuje navenek jen prvky, které jsou její opravdovou součástí. Revue prý je: „...přívabný a lesklý slepenec různorodých materiálů. Nepředstírá umění...Nenutí se do velkých vášní, utrpení a citů, pracuje jen s těmi city, kterým sama věří. Chce bavit, oslňovat, dráždit, a je v tom bezelstná a přímočará. Nepotřebuje složité umělecké záminky, aby mohla prezentovat sex-appeal a vystavovat – pokud to jde – živou dekoraci dívčích děl.“⁴¹ Po formální stránce znamená revue krok zpět, ale značně zdůrazňuje, že pokud jde o morální stránku, je revue krokem vpřed. Často je označována za přílišně cynickou, rozkladnou a především skandální. Neprodukuje tedy žádné známky pokrytectví. Revui patří léta dvacátá, která byla příhodná pro její dynamičnost, neformálnost a především se shlédla v její neurvalé přímočarosti a v absenci jednotícího příběhu. O charakteristice doby se v knize *Muzikál je, když...* vyjadřují následovně: „Doba, která učila umění ctít krásu materiálu, měla svrchované porozumění pro revuální glorifikaci elementárních divadelních materiálů. Doba, která v divadle hlásala zdivadelnění divadla, objevila právě v revui divadelní skutečnost nejpřívabnější, nejbohatší a nejdivadelnější. ... Ve Spojených státech se stala národním žánrem, manifestací americké nezávislosti na evropských vzorech, amerického optimismu a národní sebedůvěry, americké girl a amerického jazzu.“⁴² V těchto letech právě revue zastínila všechny ostatní hudební žánry, jakými byly extravaganza, burleska či nakonec opereta, která se od muzikálu odlišuje především rozdílnou hudební řečí a disponuje užším sepětím mezi zpěvem, řečí a tancem. Muzikál má také oproti operetě daleko vyvinutější a jednodušší strukturu. Často proto využívá recitativu, tedy zhudebněného dialogu, což tvoří plynulý přechod mezi slovem mluveným a zpěvem. V závislosti na hospodářských a společenských poměrech, byla revue často brána, jako projev marnotratnosti. Plýtvání bylo jedním z jejích klasických stylových rysů. Tento trend, byl přímou reakcí a

⁴¹ Osolsobě, I. – *Muzikál je, když...*, Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 23

⁴² Tamtéž, s. 24

odrazem citění té doby a nálad celé společnosti. Bujaré překypování vším, co bylo v danou dobu populární, narušila až záhy hospodářská krize a krach newyorské burzy. Výsostné postavení revue tímto bylo definitivně zničeno a znehodnoceno. Konečné období scénické revue je ve znamení jediného uváděného díla, které bylo dovezeno z Francie. Ve své době revue patřila k formám způsobilým k aktuálnímu reagování na potřeby společnosti. Reagovala především svou nabídkou hudby a vůbec všech složek, jež k tomuto uměleckému žánru po právu patří. Nejen že osobnostem, jež v ději vystupovaly, dala místo pro sebe prezentaci a tedy i možnost vyniknout, ale revue tuto složku objevila a experimentovala s její působností na diváky. Především pak v této stránce se často odehrával konkurenční boj mezi jednotlivými revuálními hudebními divadly, jež se snažily přetáhnout nejžádanější osobnosti – představitele hlavních rolí. Nejen že konkurenční boj probíhal na úrovni osobností, ale také mezi skladateli. K tomuto se autor knihy *Muzikál je, když...* vyjadřuje takto: „*Stejnou školou talentů, jakou byla pro interprety, stala se však revue i pro písničkáře, skladatele a textaře. Předválečné revue vytvořila ještě táž skladatelská garnitura jako předválečné operety, skladatelé, jejichž styl a stylovou normu určovala opereta: byli to hudebníci zruční, profesionálně vyspělí a školení – školení ovšem evropsky, ať už v Evropě nebo v Americe.*“⁴³

Revue není nadále považována za okrajový žánr hudebního divadla. Stejně platí i pro samotné revuální divadlo a vůbec pro práci v tomto divadle, která není podceňována či vnímána za nouzové řešení. Revuální skladatelé si nekladou za cíl komponovat operu, což se nedá konstatovat o skladatelích evropských operet. Revue se tedy již neřadí k okrajové umělecké části, ale je považována za vrchol modernosti, ztělesňuje úspěšnost a je symbolem vítězného amerikanismu. Američtí skladatelé opustili po úvodním krátkém období evropskou operetu, které zůstali věrni pouze příslušníci předcházející

⁴³ Osolsobě, I. – *Muzikál je, když...*, Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 26

generace, a plně se soustředili na tvorbu v revuálním duchu. Tato umělecká forma se řadí k žánrům s vysokou měrou vlastní autonomie své divadelní reality, divadelní skutečnosti, jež se výrazně odlišuje od skutečnosti životní.

„Každá revuální představení bylo sice spjato tisíci pouty ke své době a ke svému místu, sama organizace a forma revuálního představení byla však zcela osvobozená od místa a času, nezávisle a svobodně divadelní. ... Lidé, kteří měli co říci právě o této skutečnosti a k této skutečnosti – lidské, sociální i politické, lidé, kteří o tom, co chtěli říci, také směli povědět, a kteří si tedy – právě v revui – začínali vypracovávat formy a prostředky, aby to dokázali povědět.“⁴⁴

Náplní revuálních představení byly často směsice reakcí na okolní dění a na dění společenské. Forma revuálního divadelního ztvárnění realistické skutečnosti se proměnila ve východisko. Oním východiskem je myšlena výpověď o něčem jiném než jen pouhé vyjádření revuálních kladů. Materiál, užívaný doposud jen jako prostředek pro vyobrazení revuálních prvků, je posléze využíván jako prostředek pro zobrazení skutečnosti. Divadlo se snažilo o výpověď skutečnosti životní, reálné. V závislosti na těchto vývojových stupních se zrodil muzikál. V knize *Muzikál je, když...* se Bernestein vyjadřuje o nově vyvinuté hudební komedii následovně: *„Naučila se zacházet s libretem způsobem varietního představení: naučila se vzít mnohost, rozmanitost a sjednotit ji...dát divákům souvislý a přesvědčivý příběh, a přece v nich zanechat při odchodu z divadla pocit, že zažili bezvadný večer plný legrace, tance, veselých výstupů, dojmavého i veselého zpívání, hezkých děvčat. ... Varietas in unitate – to bylo nejdůležitější poučení, kterého se hudební komedii dostalo od revue...“⁴⁵*

Muzikál je v samotném nitru jen pouhou revui, která ovšem přesáhla samu sebe. Takto to vidí jak z hlediska historického tak i z formálního. Pozměnila se tedy ve formu která se snažila uceleným způsobem odrazit

⁴⁴ Osolsobě, I. – *Muzikál je, když...*, Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 30

⁴⁵ Tamtéž, s. 31

v pomyslném zrcadle homogenní obraz života. Revue ve svém počátku byla velmi různorodou divadelní formou, s mnoha rozličnými divadelními prostředky. Ve své konečné podobě byla schopna zobrazit zajímavé a závažné společenské skutečnosti a to prostředky, které si i přes své přetvoření zachovala mnohotvárné a různorodé prvky. Muzikál neustále pracuje s dílčími prvky a jednotlivými materiály či formami stejně tak jako jemu předcházející revue. Počátky muzikálové tvorby se tedy datují od vzniku tohoto žánru z revue. Předchůdci hudební komedie jsou však spatřováni již v dobách před samotnou revui a i v průběhu období, jež svým temperamentem ona revui ovládala. Nedá se ovšem říci, že vyskytování se určitých děl muzikálové podoby, která existovala zároveň s revui, jsou počátky hudební komedie. Nelze však zpochybnit význam a podceňovat jejich důležitost. Jsou označovány za předběžné předchůdce hudební komedie, tedy předvoj vlastního žánru. Za tyto náznaky jsou považovány díla v následujícím textu: „...*například musical comedies George M. Cohana z prvního desetiletí našeho století, nebo malé hudební komedie Jerome Kerna, P. G. Wodehousa a Guy Boltona, psané v letech 1915-1918 pro Princess Theatre a známé pod souborným označením Princess Theatre Shows. ... Cohan byl velmi uvědomělý ve svém amerikanismu a velmi důsledný ve svém odporu k evropské operetě – proti vyumělkovaným partiturám Herbertovým stavěl tento Mr. Broadway své hudební komedie, které sám psal, zhudebňoval, režíroval, a v nichž sám hrál hlavní role, komedie, v nichž strhoval svým všestranným herecko-pěvecko-tanečním talentem a dynamismem, který je předzvěstí strhujícího tempa daleko pozdějších režii Abbottových.*“⁴⁶

Cohan je spatřován co by tvůrce, který některá dějová schémata, vracející se v průběhu dějin amerického zábavního divadla, ve svých dílech vyzkoušel. Cohan prý tímto přístupem vytvořil hudební komedii na vaudevillovém základě. Výše zmiňované *Princess Theatre Shows* byly

⁴⁶ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 32

shledány jako historicky zajímavé a pestré, ale poněkud uchvátané a především předčasné. V následujících obdobích nastala potřeba po reformě hudební komedie. Tuto výzvu přijala Elizabeth Marburyová. Většina z reformátorů té doby toužila jen obměňovat činohru a o myšlenku reformy oné hudební komedie nikdo nejevil větší zájem. Samotná myšlenka, jejíž důležitost nelze vyvrátit, byla u samého zrodu malých hudebních komedií. Význam reformy však pro další vývoj muzikálu není již tak podstatný. Osud hudebního divadla nebyl dalekosáhle ovlivněn touto naléhavou myšlenkou reformy. Vývoj muzikálu směřoval zcela jiným směrem. Vývoj nevzešel z komorní hudební scény, nýbrž z té revuální. Revuální scéna směřovala veškeré dosavadní prostředky forem předcházejících. Muzikálová tvorba si z té revuální vzala i potřebu či nutnost hovořit a promlouvat k divákovi jeho mateřštinou – slovní i hudební. Dalším prvkem převzatým od revui, je vtipnost a chytrost, se kterou s oním divákem komunikuje a kterou mu předává moudra, jež si má z představení odnést. Pro muzikál, stejně tak jako pro přežitou revui, je důležité souznění s publikem. S tím je spojen i dokonalý kontakt či porozumění. Jednota s diváky je úměrná technikám a prvkům, užitých a prezentovaných v jednotlivých uměleckých dílech. V neposlední řadě je potřebnost viděna i v prezentování hvězd, jež jsou považovány za nedílnou součást mateřštiny. Apel je kladen na společné zážitky právě s ústředním prvkem, tedy s publikem.⁴⁷ Apeluje se nejen na zážitky, ale také na společné vědomí a bytí. *„Forma tohoto odvolání může být různá, nejčastější je kromě slovní narážky přímá ironická citace – v hudbě, v dialogu – a imitace a parodie. Například Bells Are Ringing, muzikál dobou svého vzniku velmi vzdálený revuálnímu dvacetiletí, užívá – zcela motivovaně, ale přece – prastarého revuálního prostředku: imitace známých herců. V Hello, Dolly! najdeme – kromě spousty narážek na místa a osoby, každému jinému než rodilému Newyorčanu (znalému navíc ještě divadelní historie svého města), zcela neznámé – např. i parodii*

⁴⁷ Bez, 1987

*vlasteneckého pochodu, a jako finále dokonce celou newyorskou pouliční slavnost. Parodickým postupům se kupodivu nevyhýbá ani West Side Story: jedna z jejích nejsilnějších scén – scéna, kdy parta ironizuje dospělé a zesměšňuje jejich systematickou péči o narušenou mládež, imituje typy sociálních pracovníků, soudců, policajtů a paroduje jejich frazeologii – dosahuje svého nejsilnějšího účinku právě svým parodickým odvoláváním se na věci Newyorčanům povědomé a známé.*⁴⁸

Koncem dvacátých let, kdy se revue stala východiskem pro vznik samostatného muzikálu, se nově vzniklá forma označovala politickým divadlem. Potřebné bylo, revui zlidovět a udělat ji srozumitelnější, přístupnější. „*Na místo glorifikace sebe samé muselo nastoupit sebeironizování, na místo velkých big show musela přijít little show – malá revue – a ještě dávno před ní The grand street follies – revue Velké ulice a The garrick gaieties. Říkalo se jim intimní revue nebo také smart revues, a byly to revue, které spíš než na slavné hvězdy sázely na neznámé talenty, místo na výpravu spoléhaly na prostotu, na parodii, komiku, ironii, sofistikaci a na písně, texty i jazz.*“⁴⁹ Jedním ze základních rysů, jimiž se revuální tvorba vyznačuje právě plýtvání a rozmařilost. Chtěným výsledným efektem byl integrovaný a především vzrušující celek, který by uchvátil pozornost diváka. Těmto požadavkům kvalitativně odpovídaly revue psané v letech 1925 a 1926 pro Theatre Guild autory Richardem Rodgersem a Lorenzem Hartem. Obdobné byly i intimní revue od tvůrce Arthura Schwartze a Howarda Dietze, který dělal textařskou práci. Hry skladatele Dietze se nazývaly *The Band wagon* zkomponované roku 1931, ke kterým napsal libreto George S. Kaufman. Revue *Merry go-round* sepsána roku 1927 byla poctěna hudbou skladatele Jaye Gorneye a textaře, později světově známého libretisty a scénáristy satiry, Dietze Morrie Ryskinda. Ona satira byla označována také za divadelní či filmovou sociální pohádku.

⁴⁸ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 39

⁴⁹ Tamtéž, s. 137

Odvětví tzv. „malé revue“, bylo nejprogresivnější v letech dvacátých, kdy tento styl zaznamenal dalekosáhlý vývojový přerod. V následujících letech třicátých se však stala střízlivější a přiměřenější divadelní formou, úměrnou tehdejšímu společenským poměrům. Obecenstvo vyžadovalo změnu revuální prezentace všedního života, chtělo opustit uzavřenost revue a ubírat se směrem ztvárnění obyčejných osudů. Chtělo také vidět společenské síly, jež tehdejší život determinovaly a chtělo také tyto síly divadlem ovlivňovat a pomocí divadla měnit. Vůbec prvním dílem, jež mělo tyto specifické rysy, bylo dílo *Strike up the band* z roku 1930. Libreto napsal Kaufman a Ryskind, hudbu pak Gerschwinn. Toto dílo bylo velmi vyostřené a rázně se stavilo proti válce. Bylo protiválečnou a protiimperialistickou satirou. Autor textů Kaufman měl sám výhrady proti válce a vůbec proti celému tomuto období. Avšak i přes veliké úsilí nastínit hrou tehdejší dobové válečné poměry, se hra na předpremiéře nesetkala s větším ohlasem diváků. Následkem toho byla stažena úplně. Broadway v té době byla na svém vrcholu a nebylo tedy místo na hry s motivem politických problémů. Během následujících pár let se však situace výrazně změnila a autoři se tedy rozhodli ke hře vrátit a adaptovat ji. Dalším krokem stejných autorů bylo i nadále pokračovat v satíře politických hudebních komedií, jakými byla například v roce 1931 hra *Of Thee I sing*. Toto dílo pojednávalo o politickém aktu – o smyšleně probíhajících volbách a s tím spojené volební kampani. *Of thee I sing* je také proslavená tím, že se řadí k nejsložitějším hrám po stránce komponování muzikálových partitur. Součástí bylo i velké finále a sbory. Výše zmíněná hra s ostrou kritikou dostala jako vůbec první dílo hudebního divadla Pulitzerovu cenu. Dosažený úspěch chtěli autoři zopakovat navazující hrou, která však kvalitě té předešlé ani zdaleka nedosáhla.⁵⁰ Rodgersova hudební komedie *I'd rather be right* s libretem od Kaufmana a Moose Harta byla význačná tím, že se na scéně divadla objevila postava president Franklin Delano Roosevelt: „...touto postavou se na scénu

⁵⁰ Bez, 1987

vrátil jako herec naposledy někdejší průkopník hudební komedie George M. Cohan. ... Zatímco presidentské muzikály Gershwinovy byly satirické útoky na prezidentský úřad (byť i fiktivní), zde šlo spíš o konstruktivní satirickou apologii skutečného vládnoucího presidenta.“⁵¹

Opera a opereta, významné inspirace

Amerika byla v operní tvorbě repertoárově závislá do značné míry na Evropě. Evropský žánr je zde spatřen nejen v repertoáru, ale také v převládající praxi zpívat opery v jazyce originálu. Zmíněný fakt je pravděpodobně hlavním důvodem odcizení publika od dějové linie opery. Opera je tedy zálibou a především srozumitelnou podívanou jen pro úzký okruh lidí, malou vrstvu znalců a nemůže se tak stát živou a plnohodnotnou formou hudebního divadla. Tento postoj opeře brání stát se regulérním prostředkem umělecké komunikace mezi členy společnosti a žánrem opravdu divadelním v národním měřítku. Důležitost však nepostrádá ani opereta, která co by žánr devatenáctého století neztratila evropský charakter a evropskou příchuť. Opera je: „*Hudebně-scénické dílo, v němž jsou dramatická předloha, vokální a instrumentální složka, scénický obraz a herecké a často i baletní umění spojeny ve společném účinku.*“⁵²

Nižší vkus, jímž se opereta vyznačovala, nebyl překážkou v její cestě k nejúspěšnějšímu a masově vyhledávanému hudebně dramatickému žánru. K tomuto pomyslnému vrcholu ji dopomohl především Jacques Offenbach. Již opereta hojně užívala některých prvků, jež si posléze přivlastnil právě muzikál. Těmito prvky je míněno především dialogově řešená píseň či živě zhudebněné divadlo. Bylo nutné vytvořit příznačné a vhodné podmínky pro koexistenci základních složek jakými je mluvené slovo, zpěv a v neposlední řadě sem

⁵¹ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 140

⁵² Barber, N., Barratt, M., Blackwood, A. -Zázrak zvaný hudba, Praha: Knižní centrum, 1997, s. 121

náleží i tanec. V knize *Muzikál je, když...* se píše o operetě následující: „Americké publikum ji zpočátku vlastně ani nerozeznává od opery, zvláště když samy *offenbachovské operety* mají podtitul *opéra bouffe* nebo *opéra comique*, dovážejí se v originále a když se - stejně jako představení operní – stávají esoterickou zábavou zasvěcenců a znalců. Teprve s komickými operami Gilbertovými a Sullivanovými objevuje Amerika operetu jako veselé hudební divadlo, a s úžasem zjišťuje, že opereta není hudební lahůdka znalců, ale zábava pro lidi...úspěch gilbert-sullivanovských operet je spojen dokonce s maximálním ovládnutím amerického divadelního trhu zaoceánským producentem a s nejvyšším stupněm závislosti amerického divadla na evropském: Richard D'Oyly Carte, obchodní společník W. S. Gilberta a A. Sullivana a jediný oprávněný producent jejich operet.“⁵³ Sullivan disponoval monopolem a budoval filiální systém ansámbľů po americkém kontinentě. Na tomto případu je dobře znatelná závislost americké tvorby na té evropské. Vývoj však směřoval odlišným směrem. Oprostilo se od importu celých divadelních společností a od systému filiálních společností. Tendenčním bylo směřovat k importu pouhých partitur a textů v samostatných amerických inscenacích. Tehdejší výhradní dovoz z Velké Británie vystřídal dovoz z Vídně a monopolní postavení bylo nahrazeno regulárními inscenacemi Genéeho, Strausse a Millöckera do newyorských divadel. Posledním stupněm k samostatnému vývoji americké tvorby byl vznik newyorské operety.⁵⁴

Tato hudební forma byla do Ameriky importována v 19. století z Evropy. Konkrétně se pak jednalo v první řadě o Paříž, později o Vídeň a nakonec o Anglii. V tomto směru si vybudovaly stabilní pozici a získaly oprávněnou úctu autorská dvojice libretisty Gilberta a skladatele Sullivana. Důkazem jejich obliby je i fakt napodobování jejich stylu práce. Pravidelná produkce vzniká společně s léty osmdesátými po ojedinělých, ale často

⁵³ Osolsobě, I. – *Muzikál je, když...*, Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 10

⁵⁴ Bor, 1987

pronikavě úspěšných pokusech. Prvním opravdovým a ve svém jménu velkým operetním skladatelem byl v Americe Herbert. Tímto pokrokem však import zcela nekončí. Příkladem neuhasínající importované tvorby je roku 1907 valčíková a operetní *Veselá vdova*. Stále sílící americká produkce postupně převládla a v letech devadesátých pronikla i do Evropy a v letech dvacátých byla na zdejší kontinentě zcela běžnou záležitostí. Skladatelé, kteří byli za oceánem úspěšní, a kteří skládali americké operety, byli však rodilí Evropané, jako například: Viktor Herbert, Caryl, Kerker, Englander, Luders, Hoschna, Rudolf Friml – skladatel českého původu, jež obohatil tvorbu o *Rose Marie* a *Romberg*. Nejen skladatelé, ale i jejich hudba. Co se týče libret, je zde zcela opačný paradox. Libreta jsou původem naprosto americká, ale snaží se tvářit dojmem evropských děl. Často jsou příběhy přeneseny do krajín evropských měst. Jen nepatrný zlomek her se odehrává opravdu v americkém prostředí. V operetní tvorbě nejde o zobrazení skutečnosti. Opereta si zajistila vedoucí výlučné postavení v americkém populárním divadle, které si po dlouhou dobu i udržela. Postavení si zajistila i přes to, že její děj byl často označován za banální a povrchní. Vynikala však nápaditou a lehce zapamatovatelnou melodií. K zmíněné banalitě se vyjadřuje v knize *Muzikál expres: „Mnozí historikové amerického divadla zastávají názor, že pozdější a paralelně uváděná revue vlastně vznikla na protest proti operetní banalitě. Nadbytečný děj byl odstraněn a vzniklo tak představení, které žádný dějový rámec nemělo. Encyklopedická definice revue ji však vidí spíše coby následníka varietních představení.“*⁵⁵ Způsob dramaturgického zpracování jednotlivých hudebních děl, nebyl na dostatečné úrovni. Dramaturgie, se řídila, pouze požadavky obecnosti, tedy podle toho, co diváci postrádali v divadelních scénách.⁵⁶

Opereta je charakteristická vysoce integrovanou formou, kterou se výrazně odlišuje od revuální tvorby. Integrované složky jsou hierarchizované a

⁵⁵ Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 25

⁵⁶ Prostějovský, 2008

využívají se pro reálné zobrazení určitého konkrétního průběžného děje. Revue je oproti této výstižnosti zcela opačného postavení, a sice je dezintegrována. Forma, vývojově nižší oproti operetě, je rozložená na jednotlivé materiály, dílčí složky a specifické části, jež jsou samostatně fungující a tedy i vzájemně téměř nezávislé. Opereta je podrobena hudebně dramatické syntéze, kdežto revue je pouze rozkladnou formou, ve které nelze spatřovat pokrokový ráz ve vývoji. Integrovanost operety je jen zdánlivým faktem a lze tedy hovořit pouze o jakési pseudointegrovanosti. Nejvyšších kvalit, jakých lze v této tvorbě dosáhnout, se dočká jen několik málo vybraných klasických děl, proto mluvíme jen o neúplné ucelenosti formy. Revue i opereta však mají mnohé specifické prvky společné. S těmito prvky následně pracují v jejich nezměněné podobě, dále je není nutné honosně zkrášlovat. V knize *Muzikál je, když...se* píše: „*Není z nich třeba stavět složitý a dějově jednotný celek, stačí pestrý sled čísel, založených na prezentaci některých materiálů.*“⁵⁷ Autor knihy však spatřuje v revue a operetě výraznou odlišnost, zejména pak v pojetí ztvárnění různorodých děl. A sice: „*Tak pracuje revue – dovolí jednotlivým číslům, složkám a materiálům, aby ukazovaly samy sebe, a nechce po nich o mnoho víc. Ne však opereta: chce po jednotlivých číslech, složkách a materiálech, aby sloužily zdánlivému celku, celku jehož hlavním a často jediným úkolem není však nic jiného, než být zámkou pro střídavé a postupné – tedy téměř revuální – prezentování jednotlivých materiálů, čísel, složek. Neboť operetní děj je přechasto – a u operet této doby už pravidlem – jen kamufláž pro prezentaci hudby, zpěvu, tance: a sama prezentace hudby, zpěvu, tance je zase pravidelně jen zámkou pro exhibici hlasu, talentu či půvabu ústřední hvězdy, jejich kostýmů, půvabných těl tanečnic, elegance, šarmu, talentu či sex-appealu milovníků a milovnic, tenorů atd.*“⁵⁸ Opereta je tedy považována za pseudocelk, tedy za žánr, který celek jen předstírá a imituje. Opereta jen předkládá a dává na obdiv

⁵⁷ Osolsobě, I. – *Muzikál je, když...*, Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 23

⁵⁸ Tamtéž

slepence efektivních scén, jež zdárně působí na emocionální stránku obecnstva. Předstírání celku není jedinou záležitostí, kterou se opereta provinila, nýbrž i tím že předstírá i samotné umění. Tedy přesněji složky specifické pro umění, což je například cit, vášně, konflikt a v neposlední řadě předstírá i utrpení, ve kterém spatřuje jen vhodnou příležitost prezentace ústředního páru milenců.

2.1.1 Příchod nové radikální generace

V předválečném období se na pozadí hudebních divadel objevuje nová generace skladatelů, jakými byli například Irwing Berlin, Jerome Kern, George Gershwin a také Cole Porter. Jsou zde patrné jisté obavy, že generace jmenovaných skladatelů je vyloženým a jednoznačným ústupem a odklonem od vyspělosti, kterou se vyznačovala generace předcházející, tedy generace operetní a evropská. Stránka hudební se tedy může jevit jako začátek dlouhé cesty, jež se potýká s primitivností či poloamatérským písničkářstvím. Tyto obavy jsou však záhy definitivně vyvráceny. Potenciál této generace spočíval především ve schopnosti dokonaleji obnovit živý vztah mezi formou a použitým materiálem. Jinými slovy tedy usiluje o naprostou jednotu formy a životního materiálu, usiluje o souhru a soulad s tvořícím a měnícím se povědomím. Důležitost generace skladatelů spatřujeme zejména v tom, co je v onom povědomí specificky americké. Počínání a skladatelský um této generace je ve svém výsledku nikoli amatérský, ale vysoce profesionální ve všech sledovaných a měřitelných ohledech. V knize *Muzikál je, když...se říká: „...prošlo tvrdými učitelskými lety na Tin Pan Alley, v newyorské industrii zábavné hudby, písniček a šlágrů, a dovědělo se tu mnoho nejen o technice prodávání hudby a o reklamních či komerčních tricích, jak z písničky udělat šlágr, ale i o vlastních kvalitách, jaké taková na popularitu aspirující hudba nezbytně vyžaduje, poučilo se o vztahu hudby a textu, o psychologii posluchače, o taktice tónového útoku na jeho uši, pozornost, hudební*

povědomí, mimohudební představivost, vnitřní svět, duši.“⁵⁹

Vlivem příchodu nové skladatelské a také písničkářské generace se významně pozměnila celková hudební stránka revue. Ona proměna je vskutku radikální a značně patrná v samotné kompozici revuální tvorby. Obměna je popsána takto: „...*hudebním idiomem revue se místo dosavadní spisovné evropštiny stává hudební mateřština – tj. to, čemu se tehdy říká rag time a později jazz. Není to jazz v tom smyslu, jak tomuto slovu – snad příliš puristicky a puritánsky – rozumíme dnes, je to vždy především divadelní hudba, ovšem divadelní hudba výrazně poznamenaná jazzovým přízvukem, jazzovým idiomem, jazzovou frazeologií – tak výrazně, že je jako taková okamžitě identifikována a rozpoznána od hudby dosavadní.*“⁶⁰

Co by stěžejní historický mezník je brán rok 1914, ve kterém byla uvedena revue *Watch your step*. Tato revue se řadí k vůbec prvním, pro které byla hudba kompletně napsána Irwingem Berlinem ve stylu jevištního manifestu synkopu, rag timu a fox - trotu. Samotný nástup žánru revue na hudební scénu je takřka souběžný s nástupem jazzu. Byl to právě onen jazz, který svým úspěchem vytěsnil evropskou muziku ze scén hudebních divadel. Tato míra působení na potlačení evropské tvorby v hudební sféře je srovnatelná s vytlačení operetní tvorby revui. Jazz a revue tedy výrazně postupují a pronikají do hudebního divadla. Jazz není úspěšný jen na americkém kontinentě, ale proniká i do Evropy, kde se postupně integruje do odlišné mentality a kde postupně prostupuje veškerou muzikálovou tvorbu. Evropa následně začala přejímat tvorbu amerického kontinentu, o čemž se píše v knize *Muzikál je, když...* : „*V Evropě, která najednou žije z amerického kulturního importu: z americké revue, americké grotesky, amerických orchestrů, amerických desek a amerického jazzu. ... Právě tato domácí i světová vítězství dodávají mladé generaci nastupujících revuálních komponistů*

⁵⁹ Osolsobě, I. – *Muzikál je, když...*, Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 28

⁶⁰ Tamtéž

nejen velké sebevědomí (a americké sebeuvědomění), ale utvrzují je v přesvědčení, že našli pravé americké národní umění.“⁶¹

Cole Porter psal taktéž zpěvní texty, které byly plné náznaků či narážek. Takto odkazoval Newyorčany anebo Američany na realie známé pouze jim. Tento styl psaní je popsán takto: „*Vídeňská opereta pracovala touto textařskou technikou jen v kupletu, muzikál používá této narážkové kupletní techniky takřka univerzálně, dokonce i v milostných baladách. Dává to zejména lyrickým projevům zvláštní konkrétnost: obrazy a metafory se nepohybují v abstraktnu a nezřetelnu, ale přibližují se každodennímu myšlení, které je také plné představ konkrétních věcí a lidí.*“⁶²

Tento styl dostatečně zkvalitňuje postavení divadelní hry vůči svému divákovi, kterému se tímto způsobem netradičně přibližuje a to zevnitř. Stává se součástí jeho myšlení a jeho životních zkušeností, vnitřně s divákem splyne. Vyplývá tedy, že zakomponované texty nepracují s metaforami či nevyužívají jiných slovesných prostředků, nýbrž jsou postaveny na základech konkrétních určitých postřehů.

V jednotlivých vývojových etapách muzikálové tvorby byl patrný náznak odklonu od původní vývojové linky k dalšímu z předchůdců hudební komedie, k minstrel show, jež měla významný podíl na konečné podobě muzikálu. Minstrel show je dále označována jako hudebně-divadelní forma, jež měla nedozírné kvality, které posléze předala hudební komedii. Co by příklad onoho návratu je uváděno: „*První takový návrat se udál roku 1938 vážným muzikálem Marca Blitzsteina The Cradle Will Rock – jímž žánr dosáhl jednoho ze svých politických a uměleckých vrcholů.*“⁶³ Tato výše uvedená hra nebyla nikdy uvedena na hudební scénu. Uvedení znemožnil zásah vládních zástupců. Stalo se tak před samotným začátkem premiéry ve Federálním divadle. Zrušená

⁶¹ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 28

⁶² Tamtéž, s. 39

⁶³ Tamtéž, s. 55

premiéra se však kvůli značné snaze autora díla, k velikému údivu diváků, odehrála v nedalekém, v tom čase volném divadle. Přestože náhradní divadlo bylo pro hru nezařízené a veškeré kostýmní a dekorativní prostředky byly stále v držení Federálního divadla, i tak byla hra shledána velice úspěšnou a zdařilou. Autor si s jednotlivými přechody mezi změnami scénických vyobrazení poradil formou komentářů a slovních popisů výjevů na scéně. Tímto způsobem divákům osvětlil stěžejní a nejdůležitější části celé hry. Krátce vzniklý muzikál byl tedy kvůli technickým problémům přinucen k návratu k minstrel show, což se ve svém výsledku vyjevilo jako zdařilý krok a počín. K tomuto netradičnímu úkonu se v knize Osolsobě vyjadřuje následovně: „*premiéra se stala jedním z památných večerů amerického divadla: prostota a improvizací řešení učinily myšlenky hry ještě sdělnější, naléhavější a monumentálnější, jednota hlediště a jeviště byla naprostá.*“⁶⁴ Nouzové východisko, k němuž byl autor donucen okolnostmi se uchýlit, se ukázalo jako inspirace pro mnohá nadcházející představení, jež měla být teprve uvedena na veřejnost. Inspiraci si z tohoto epického řešení vzala záměrně i hra autorů Rodgersa a Hamersteina, která pojednávala o bezduchem a všedním stereotypu či mechanismu dosažených úspěchů moderní společnosti. Jednalo se o hudební komedii nazvanou *Allegro*, sepsanou roku 1947: „*Jeviště sice není holé, ale takřka bez dekorací, pracuje se převážně se světlem, na jevišti herci a chór: stylem je to spíš scénická kantáta o životní desiluzi.*...“⁶⁵

Další hra pod vedením Rodgerse, která vznikem patřila k jednomu z jeho posledních hudebních komedií, a která se taktéž řídila prvky minstrel show a navrátila se tak k tomuto řešení ztvárnění na jevišti, je hudební komedie známa pod názvem *No Strings* a uvedena byla roku 1962. Vyznačovala se typickým umístěním orchestru na jevišti. Rodgers se osobně vyjádřil takto: „*Chtěl jsem mít orchestr na jevišti, protože jsem jej chtěl dokonale propojit s ostatními*

⁶⁴ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 56

⁶⁵ Tamtéž

*prvky hry tak, aby jej obecenstvo pociťovalo jako něco stejně neoddělitelného od hry, jako dialogy, texty a děj. Orchestr měl komentovat a pointovat příběh...*⁶⁶ Podobně zkomponoval muzikál i Kurt Weill, napsaný na libreto Maxwella Andersona. Podobnost byla spatřována ve zpívajícím chóru. Tento muzikál obdobného řešení je nazýván *Lost in the stars* a jedná se žánrově o tragédii. Výčet muzikálů, jenž se inspirovaly podobenstvím s mistrel show je zakončen hrou autora Earla Robinsona *Sandhog* a jednalo se o muzikál dělnický. Hudební komedie je udělána formou kantátového řešení na holém prázdném divadelním jevišti, kde je chór se svou komentující funkcí. Scény z tohoto muzikálu ovšem nebyly určeny pro prkna Broadwaie, byly po stránce scénických prostředků přizpůsobeny možnostem amatérských divadel.⁶⁷

Muzikál je do jisté míry postaven na činoherním základě, či že je jeho ústřední část činoherní. Do činoherní veselohry jsou kulantně umístěny písničky a podle potřeby jsou připsány jednotlivé texty tak, aby hra navazovala a nepostrádala smysl. Muzikál však není závislý na činoherních předlohách a ani není zcela odvozen od této činoherní tvorby. Důvodem, proč je často muzikál inspirován činohrou je, že onen muzikál potřebuje kvalitní libreto, jež se mu právě u činohry i dostane. Tento trend započal hrou od Cole Portera *Kiss me, Kate!*. Muzikál však může do jisté míry parazitovat i na povídce, románu či filmu. Některé z muzikálových hudebních děl byly vyvozeny i z opery či dokonce baletu. Synchronní kolektivní autorství, jak je již zmiňováno výše, je převládající vzájemná spolupráce. Tato spolupráce, v zájmu díla, musí být vysoce sebranou záležitostí. Příkladem obdobné kvalitní a produktivní spolupráce je dvojice autorů Lerner a Loeweho. Ukázkou dvojice skladatele a textaře pak může být Rodgers a Hart či později Rodgers a Hammerstein. Tyto dvojice jsou klasickými příklady vzácné spolupráce, ke které se také opakovaně vracíme. Není však pravidlem kolektivnost či spolupráce

⁶⁶ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 56

⁶⁷ Bez, 1987

specializovaných profesí. Výjimkou, kdy je osobnost zástupcem vícero profesí, je pak například skladatel a textař Irwing Berlin, Cole Porter a mnozí další. Richard Adler, co by osoba rozmanitých talentů, pracoval pravidelně ve spolupráci taktéž osoby více zaměření, s Jerry Rosem. Vrcholem umu, jsou potom ojedinělé konkrétní případy, kdy veškeré součásti dané hry jsou výtvorem jediné osoby. Takovým výtvorem je i *Music man* od Mereditha Wilsona a mnohá další. Případy, kdy je muzikál vytvořen z těla opery, jsou již velmi ojedinělé. Ostatně jediným příkladem je *Carmen Jones*, hra napsána roku 1943. Změny potřebné pro přeměnu operní tvorby na tu muzikálovou jsou většinou jen lokalizačního typu. Finální změnou jsou pak přehazované části. Rozdílnost v muzikálové a operní tvorbě je velice nepatrná a takřka se toto rozhraní stírá. Přirovnávání je pak častým jevem a to i přesto, že se jedná o americký muzikál a italskou operu, tedy mezikulturní srovnávání. Srovnávají se jejich společenské funkce a psychologické vazby publika na toto národní umění. Nelze v tomto ohledu porovnávat tvar či hudebně-dramatické postupy, tyto faktory jsou pro srovnání až moc rozdílné a tedy i neporovnatelné. Vrcholem politického ztvárnění je levicový muzikál amerického hudebního divadla. K vrcholu se tento směr dostává ve třicátých letech. Příkladem pak může být hudební komedie Kurta Weilla *Johny Johnson* z roku 1936. Kurt Weill ji napsal pro levicový *Group Theatre*. Oním vrcholem je pak nepochybně myšlena hra Blitzsteina z let 1938 *The Cradle will rock*. Hra je napsána jako drama. Tragické vyvrcholení je pak možné vidět ve hře téhož autora nazvané *No for an answer*. Tato skutečnost, komponování děl této kvality, je důkazem přerůstání umělecké činnosti v činnost politickou. Opačný postup, kdy je politické smýšlení vkládáno do uměleckého odvětví, je spatřována ve hře *Pins and needles* hudebního autora Harolda Romea. Zde byla odborářská propaganda a neustálá agitace vmísena a včleněna do umění. Blitzstein se v tomto díle podílel na autorství skečů. *Pins and needles* je hrou ryze

amatérskou a spadá pod amatérskou show.⁶⁸ V knize *Muzikál je, když...se o jejím neprofesionálním vzniku píše následující: „...z iniciativy Mezinárodního svazu dělníků dámského oděvnictví, který měl k dispozici divadlo Labor Stage (budova někdejšího Princess Theatre, divadla památného komorními hudebními komediami Kernovými) a chtěl zde agitovat divadlem.“*⁶⁹

Pins and needles byla hra revuálního typu a agitačního charakteru. Účinnější bylo působit revui než dramatem. Napsána byla tedy jako malá revue, obohacena o aktuální skeče, dobře směřované písňové texty a doprovázena dvěma klavíry. Do hry byli, co by herci, umístěni přímo členové oné organizace. S kvalitnějším a propracovanějším nastudováním se úmyslně čekalo až na odezvu diváků. Revue byla úspěšnou také proto, že obratně reagovala na mezinárodní události dalekosáhlého charakteru. Pokusy, které přišly po *Pins and needles*, nebyly zdaleka tak úspěšné i přesto, že se o ně pokoušel právě skladatel a textař oné povedené revue. Příkladem je *Sing out the news*. Politické divadlo tedy dospělo k jistému útlumu. Harold Rome je znám především jako autor nepolitických děl jakými je *Fanny* napsána roku 1954. Nejedná se však o ryze revuální tvorbu, typologií se blíží spíše operní adaptaci. Atmosféra třicátých let je zaznamenána a popsána ve hře *I can get it for you wholesale*, kde jsou detailně vyličený běžné hospodářské střety, často vyostřené. E. Y. Harburg, textař a libretista, napsal společně s revuálním a smart revuálním textařem Jayem Gorneyem revui *Americana* a to roku 1932. V tomto díle je obsažen i nejznámější šlágr, tzv. hymna krize, píseň *Brother, Can You Spare a Dime*. Utopickou hudební komedii posléze nalezneme v *Hooray for what?*, která je společenskou satirou na mezinárodní politické téma a velkou měrou i na protiimperialistické tendence. Hra byla sepsána a stvořena pro hudebního skladatele Harolda Arlena. Dobová hudební komedie známá jako *Bloomer girl* z roku 1944 měla velmi aktuální a naléhavou

⁶⁸ Prostějovský, 2008

⁶⁹ Osolsobě, I. – *Muzikál je, když...*, Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 144

protirasistickou myšlenku. Použit byl námět z dob občanské války. Tatáž myšlenka se posléze objevuje ve hře *Finian'srainbow*, ke které složil hudbu Burton Lane. Tato hudební komedie uskutečnila toužený výsledek ideálního divadla, kde nejsou kladeny realistické hranice, a tedy tvůrci nejsou ničím omezeni. Muzikál tímto získává výsadu mluvit efektivněji o životních otázkách. Ve třicátých letech bylo hlavním požadavkem, a cílem kladeným na tvůrce, aby lidé odcházející po představení z divadla, byli podníceni k přemýšlení nad otázkami vyřčenými během jednotlivých scén. Tato léta spadají do společenské uvědomělosti a angažovanosti ve veřejném dění.⁷⁰

2.1.2 Vývoj a jednotlivé etapy v dějinách muzikálové tvorby

Samotné dějiny americké hudební komedie počínají zrodem vlastních žánrů domácí tvorby. Následně byly charakteristické a typické pro devatenácté století. Zmiňované žánry nejsou však ještě bez úplného přičinění evropského vlivu. Nejedná se ovšem již o domácí tvorbu, která by byla importována z Evropy. Evropa v mnohých případech posloužila jen jako zdroj předlohy, ve které byl obsažen základní žánr a formální typ využitelný pro další zpracování, tentokrát však pod americkým vedením. Americe bylo tedy předloženo základní schéma či základní vzor. Amerika je v oblasti hudebního divadla v devatenáctém století kulturní kolonií Evropy a je tudíž zcela závislá na jejím importu hudebních děl. Vlivy byly importovány především z Itálie, Francie, Anglie, ale i z Německa.

Léta 1900 – 1910, počátek nového období

Období od roku 1900 až do 1910 patří umění operety – vaudeville, vlasteneckého zaměření. Na samotném počátku dvacátého století byl v americkém hudebním divadle ústřední evropský vliv. Úspěšně uvedené hry

⁷⁰ Bez, 1987

na Broadwayi byly téměř všechny původem evropské či alespoň napodobovaly evropský vzor. Newyorští skladatelé tehdy obměňovali evropský operetní styl. Většinou tito skladatelé vystudovali na německých či anglických vysokých hudebních univerzitách, proto zdejší tvorbu dobře znali. V tomto období Herbert a Cohan vytvářeli velmi jednoznačně celkový charakter amerického hudebního divadla. Herbert a Cohan, osobnosti, které měly významnou úlohu ve vývoji hudebního divadla, působily na Broadwayi zcela protichůdně. Důvodem byl rozdílný původ, tradice i naprosto odlišné názory. Cohan otevřeně prezentoval svůj odpor vůči jakékoliv hudbě přicházející z Evropy. V jeho tvorbě byl velmi silně zastoupen vlastenecký cit. Nekladl důraz na instrumentaci, ale měl opravdový herecký talent, pevné sebevědomí a pozoruhodnou energii. Díky všem těmto vlastnostem dosáhl svého vytyčeného cíle, a sice že z varietních shows vytvořil a prosadil svébytnou americkou hudební komedii. Kladl důraz na tempo a pohyb. Dokázal uvést na jeviště s patřičným vlastenectvím, tancem a veršovanými zpěvy, tradiční americkou vaudeville. Díky jeho úsilí se místním autorům, skladatelům a hercům dostalo stejných možností jako skladatelům z Evropy. Broadwayská jeviště se otevřela umělcům zábavního průmyslu i populárním písním. Nastala trvalá spolupráce mezi Broadwayí a střediskem amerických nakladatelství.

Léta 1910 – 1920, zasvěcené formě revue

Toto desetiletí, patří mezi období výpravné revue. Viktor Herbert a Rudolf Friml úspěšně komponovali v duchu jazyka odlišného od americké hudební mluvy. Dominovala zde revuální koncepce Florenze Ziegfelda. Producenti se stále předháněli ve výpravnosti svých děl. Avšak vinou přehnaných dekorací na scéně se často ztrácel děj a dějová linka, jež měla spojovat jednotlivé scény revue a ukazovat směr k přiblížení se muzikálové tvorbě. V samotných počátcích průběh revuálního představení nepřesahoval obvyklý rámec vaudevillu. Avšak námět a vhodný výběr hlavní hvězdy dané

tvorby dodával jednotlivým scénám stále pevnější a bytelnější souvislost. Známa jména na poutacích přitahovala stále početnější a různorodější obecnost. Názor a náhled dané hvězdy měl tedy mnohdy dalekosáhlejší význam a větší váhu než názor producenta. Vývoj hudebního umění dospěl k bodu, kdy se všechna hudební čísla, tance či písně psala doslova na míru osobnostnímu charakteru dané hlavní hvězdy. Tato zásada kladení zásadního významu na názor hvězdy se uplatňovala ostatně i v operetách, komediích a prvních muzikálech. Díla významných skladatelů se podle potřeb škrtila a přepisovala a měnila se také instrumentace. Operety evropského původu, které přepracovával kolem r. 1917 pro newyorská divadla Sigmund Romberg, měly proto s originálem společný často jen rámec dějového námětu. Skladatelé z amerického kontinentu díla doplňovali vlastními gagy a melodiemi. Jednotlivé písně z operet a revue se různě vyměňovaly a prostřídávaly.

Léta 1920 – 1930, toužený příchod nové formy

V této éře, která směřovala ke vzniku samotného muzikálu, se začínají objevovat stále častěji jména George Gershwin, Vincent Youmans, Cole Porter, Rodgers a Hart. Stěžejní byla snaha dát hře výrazný dějový námět. Melodie se tak do něho daly snadněji a především funkčněji zapojit, než do šablonovité jednotvárné revue, jak tomu bylo v předešlých létech. V počátcích tohoto údobí se používala libreta, která byla v podstatě jen skeče, jež se dějově natahovaly na požadovanou dobu. Autoři stále do přejatého díla vkomponovávali své melodie, ale také satiru, v té době typickou pro revue. Spolu se satirou se objevovala i situační komika a různé gagy, které nebyly vždy v harmonii s dějem, ale jejich funkcí bylo především pobavení obecnstva. Stejným prvkem, který byl společný i v předešlém období, byla dominance účinkujících hvězd, které stále disponovaly hlavním slovem. Hry se nechvalně vyznačovaly povrchností, což bylo jen pouhým zrcadlením charakteru samotné společenské doby. Hry v této době měly především za cíl odpoutat diváka od

běžných starostí a nabídnout odpočinkovou chvíli, proto se nehledělo na to, že příběh oplýval banálními milostnými historkami. Necelé čtyři stovky hudebních komedií se v tomto údobí dvacátého století prezentovaly na Broadwayi. K těmto hrám přibyla však ještě nová nastudování, takže se konečný počet zvýšil. Ke konci desetiletí se začali autoři soustředit na skloubení děje, textu a hudby. Libreta se přepisovala do požadované vylepšené formy, skladatelé melodie přetvářeli tak, aby co nejdokonaleji a nejcitlivěji vystihovali podstatu scény a textaři se snažili, aby přechod mezi dialogem a veršem byl co nejplynulejší. I přes všechna tato zdokonalení, nemohl muzikál konkurovat operetě. Kostra muzikálu byla jen pouhým shlukem melodií, které spolu nikterak nesouvisely, neobsahovaly mezihry, recitativy a ani nejpodstatnější finále.

Léta 1930 – 1940 a snaha o dokonalejší propracovanost děl

Nápaditost autorů byla v dalším rozšiřování rozsahu americké populární hudby rozhodující. Autoři často čerpali z následujících pramenů: z *Tin Pan Alley*, z Broadwaye a z Hollywoodu. Muzikáloví tvůrci museli svá díla uzpůsobit konkurenčnímu boji, stále náročnějším požadavkům obecenstva a potřebám tehdejší společnosti tak, aby komerčně obstáli. Obsah muzikálu musí být více strhující, texty vtipnější, libreta svižnější a inteligentnější, písně musejí více splývat s dějem, režie výstižnější a herecké výkony přesvědčivější a v neposlední řadě byla nutnost, aby téma více odpovídala skutečnosti. Po burzovním krachu se tematika muzikálu ubírala v politickém duchu, tato ekonomická skutečnost přenesená do hudební verze, byla divákům velmi blízká a tedy i snáze pochopitelná. Broadway se postupně vyprofilovala jako hudební divadlo, ve kterém se ztvárnila kritika doby. Často se v hrách objevovalo protinacistické zaměření. Jedna z dalších revue vznikla z iniciativy odborové organizace. Harold Rome, se o tomto tisíciletí vyjádřil následujícím veršem písňového textu ke hře *Pins and Needles* (1937): „*Zpívej mi píseň*

sociální, nic jiného slyšet nechci.“ Politická angažovanost se zřetelně zobrazuje i v ději muzikálové opery od autora Marka Blitzsteina *The Cradle Will Rock* (1938). Tuto hru však pro její jednoznačnou komunistickou orientaci vláda ve Washingtonu nepovolila. Pro stejné důvody nepovolily ani herecké odborové organizace hercům a hudebníkům v těchto hrách vystupovat a účinkovat, bylo jim to vyloženě zakázáno. Cesta satirické společenské kritiky pak patřila muzikálům autora Gershwina, jakým byl *Strike Up The Band* (1930) a *Of Thee I Sing* (1931). Nová témata již nebyla stěžejní pro tehdejší tvorbu. Pozornost se upřela na novátorství jako takové, především na novátorství týkající se formy. Divadelní hudební hra *Of Thee I Sing* dostala pro své libreto Pulitzerovu cenu. Tato skutečnost věcně dokazovala, že tehdejší hudební díla dosahovala literárního formátu.⁷¹ Bernstein o hře napsal: „*Obsah je velkolepý a svým způsobem komický i vážný současně, tak jako žádné jiné hry předtím. Jsou tu strhující melodie, plně přizpůsobené ději, typicky americké téma, nefalšovaný americký jazyk, vybroušené a brilantní texty, stylová jednotnost a při tom mnohotvárnost – krátce, tato hra byla vyvrcholením naší hudební historie.*“⁷²

Jedním z dalších kroků ve vývoji muzikálové tvorby byla integrace děje a hudby. Toto mistrně předvedli v roce 1927 Jerome Kern a Oscar Hammerstein ve své hře *Show Boat*. Právě *Show Boat* byla prvním Broadwayským hudebním dramatem. Její melodie bravurně vykreslovala charakter postav. Nevynikala jen vyjadřováním emotivního stavu postav pomocí hudebních čísel posouvajících děj, ale také tím, že ztvárnila témata, která nebyla dříve veřejně probírána, jakými byly alkoholismus, rozvod či rasová segregace. V *Show Boat* poprvé vystoupili zároveň černí a bílí herci, což bylo krokem k realismu. Byla považována za vůbec první skutečný muzikál v čisté formě. Toto dílo bylo předurčeno být něčím, co do té doby

⁷¹ Schmidt-Joos, 1968

⁷² Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 58

americké hudební divadlo nezažilo, mělo být něčím nevídaným. „Více než pouhou hudební komedií byla *Show Boat* hudební hrou, dramatem s písněmi, které sice nemůže nijak pomoci, ale dotkne se života každého Američana, který ji viděl.“⁷³ Na premiéru ji uvedla produkce Ziegfelda a to roku 1927. „Zde se poprvé podařilo integrovat scénickou hudbu, písně, děj a pohyb do výsledného tvaru, který můžeme nazvat muzikálem.“⁷⁴ *Porgy and Bess* od autora George Gershwinu je nástinem lidové opery, kde se zpívá od samého začátku hry až do konce. Nově vytvořené písňové texty musely být nyní komponovány přesněji, úderněji a bezchybněji. Již ve dvacátých letech byly největší pozorností básníků, proto této oblasti věnovali patřičnou péči a soustředili sem veškerou svou tvůrčí činnost. Lorenz Hart, Ira Gershwin a Cole Porter vytvořili nové podmínky pro používání vnitřních rýmů.⁷⁵

Léta 1940 – 1950 znamenala zrod muzikálové formy

Za počátek a samotný vznik moderního muzikálu v ustálené formě se považuje březen 1943, kdy byla uvedena premiérově hra *Oklahoma!* od skladatele Rodgerse a textaře Hammersteina. *Oklahoma* byla počátkem třicetileté nadvlády, světové nadvlády, broadwayských muzikálů. Toto období je často označováno jako zlatý věk. Onen moderní muzikál se vyznačoval uzavřenou jednotou děje, baletu, hudby a také dialogů. *Oklahoma!* z počátku nevzbuzovala dojem úspěšné hry, avšak předčila všechny tyto pesimistické vyhlídky a stala se průkopnickou formou muzikálové tvorby, která později byla inspirací pro mnohé další muzikály. „Hammersteinova spolupráce s Rogersem na hře *Oklahoma* byla předzvěstí pro novou éru hudebního divadla. V těchto i dalších muzikálech čtyřicátých let dvacátého století, příběh sám formoval styl a

⁷³ Kreuger, M. - *Show boat: The story of a classic American musical*, New York : Oxford University Press, 1977, s. 64

⁷⁴ Prostějovský, M. – *Muzikál expres*, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 27

⁷⁵ *Show boat: The story of a classic American musical*, 1977

konečnou podobu díla.“⁷⁶ Úspěch tohoto muzikálu nabyl však mezinárodních rozměrů a tak byl skutečně oprávněnou inspirací. I v dnešní době je součástí dramaturgických plánů některých divadel. Poprvé, kdy se jako hlavní dějový faktor objevil balet, bylo roku 1936 autorů Rodgerse a Harta ve spolupráci s uznávaným choreografem Georgem Balanchinem, a sice v muzikálu *On Your Toes*. Bylo již zřetelně viditelné, že do popředí se dostává taneční, tedy v tomto období výrazněji, baletní složka. Nejočividněji však tato složka dominovala stále ve hře *Oklahoma!*.⁷⁷ Hudební drama ze světa černošské kultury *Cabin in the Sky* od skupiny autorů Lynn Root, Vernon Duke a John La Touche jistým způsobem přesáhlo hranice dosavadního ztvárnění muzikálu. Hra vznikla roku 1940 a jejím zasloužilým choreografem byl Balanchine, taneční soubor byl pak pod vedením Katheriny Dunhamové. V knize *Muzikál expres* se o ní píše toto: „Lynn Root, Vernon Duke a John La Touche přinesli na divadelní scénu černošský folklór a pohled do světa černošské fantazie.“⁷⁸ Prvotním historickým mezníkem, kdy se do popředí v muzikálu dostává negativní hrdina, je hra *Pal Joey* od Rodgerse a Harta. Muzikál se však kvůli této skutečnosti setkal se společenskou kritikou a to zejména proto, že hlavní hrdina byl postavou pasáka a majitele nočního klubu. V roce 1941 byla slavnostně uvedena hra *Lady in the Dark* autorské trojice Mosse Harta, Kurta Weilla a Iry Gershwina. Tato hra byla ojedinělá zejména proto, že vůbec poprvé zde bylo bravurně využito psychoanalýzy. Důvtipné a funkční použití této psychologické metody jí zajistilo dostatečný zájem ze strany nejen obecnstva ale i široké veřejnosti. Právě v letech čtyřicátých se začíná formovat postoj ke společenským problémům, jenž je i veřejně prezentován. Hudební dramata s touto tematikou se stávají v této době stále oblíbenější a vyhledávanější zábavou a podívanou. Stanovisko ke společenským poměrům bylo ústředním

⁷⁶ Kreuger, M. - *Show boat: The story of a classic American musical*, New York : Oxford University Press, 1977, s. 124

⁷⁷ Barber, Barratt, Blackwood, 1997

⁷⁸ Prostějovský, M. – *Muzikál expres*, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 29

motivem podobných děl. Hra *On Your Toes*, která byla již dříve uvedena, zapříčinila vývoj, ve kterém byl doménou především balet. Důsledkem bylo, že se právě balet objevil ve výše jmenovaných hrách. Zkvalitnění libreta nastalo ve chvíli, kdy se začalo využívat psychologické vyhranění charakterů jednotlivých postav, toto novátorství dodalo muzikálu zcela novou hodnotu. Následovalo období plné hudebních dramát, která zaujímala patřičné stanovisko ke společenským problémům doby. Pro názornější příklad lze uvést hru Burtona Lanea *Finians Rainbow*, tedy *Divotvorný hrnec*, který formou pohádky bojoval o rovnoprávnost mezi lidmi. O tématu, v minulosti často diskutovaném, tedy o bytí a zániku, pojednává v nových skutečnostech hra *Brigadoon* od Lerner a Loewa z roku 1947. Občanskou válku pak líčí hra *Bloomer Girl* z roku 1944 od Harolda Arlena. Například hra *South Pacific* reaguje na druhou světovou válku a celkově pak na rasové problémy, napsal ji Rodgers a Hammerstein. Velkými dramaty lze nazvat *Street Scene* a *Lost in the Stars* od Kurta Weilla, jejich význam je srovnatelný s dramatem operetním. Děj vypovídá o životě na newyorské periferii. Tehdejší tvorba inspirovaná společenskou situací se zabývala i obrazem člověka zapleteného do sítě pokušení a dluhů, tímto se zabývala hra *Carousel*, hra Rodgerse a Hammersteina. Roku 1947 tato dvojice autorů uvedla hru *Allegro*, kde zachytila bezduchý mechanismus úspěchů moderní společnosti. Jule Styne a Frank Loesser obohatili newyorská divadla o duchaplné a vtipné komedie, jakými byly například *Gentlemen Prefer Blondes* a *Where is Charley*. V těchto hrách také účinným způsobem využívali nové muzikálové formy.⁷⁹ Baletní prvky vycházející z *Fancy Free* v hudební komedii Jeroma Robbinsa *On The Town* umožnily vznik úspěšné a historicky známé *West Side Story*, jež: „...vyžadovala hudební integraci jakou Broadway doposud neslyšela a to byla výzva, na kterou byl Bernstein se svou kompoziční fantazií, s dávkou populárního eklekticismu a důkladnou znalostí západu

⁷⁹ Bez, 1987

připraven.“⁸⁰ Část tvůrčího týmu posléze přišla s hrou obdobnou: „...po této premiéře předkládá větší část jejího tvůrčího týmu broadwayským divákům nový titul *Gypsy*. Stejný scénárista, Arthur Laurents, stejný textař, Stephen Sondheim, a stejný režisér a choreograf, Jerome Robbins, přišli tentokrát s příběhem, který zavedl diváky do doby dohasínající slávy amerického vaudevillu, tedy varieté...Muzikál vznikl podle autobiografické předlohy a je vlastně tak trochu nablýskaným pohledem do skutečné historie showbusinessu dvacátých a třicátých let. Dnes bychom řekli, že šlo vlastně o tzv. back stage muzikál.“⁸¹

„Brooks Atkinson napsal v r. 1947 v *New York Times* po premiéře hry *Brigadoon*, že ve srovnání s dřívější muzikálovou produkcí prošla představení v posledních letech zásadním revolučním procesem.“⁸²

Brooks otevřeně snil o syntéze dramatického umění, spočívající ve spojení prvků činohry, tance a hudby. Chtěl dosáhnout jednotného celku a nikoli jen dílčích částí. Pro požadovanou podobu populární muzikálové tvorby bylo potřeba, aby balet dospěl do výrazovosti, jakou má v dnešní době. Dříve měl balet omezenou základnu obecnstva, jen málo lidí bylo zasvěcených do tohoto umění a jen málo kdo jej uměl i patřičně ocenit a ohodnotit. Dnes je všeobecně srozumitelnou výrazovou formou se širokou škálou možností. Prvotní impuls k baletnímu vývoji dala *Oklahoma!*. Tato hra odstartovala muzikálovou revoluci. Postupem doby tvůrci pochopili, jak důležitý je balet pro poetické náměty jejich her.

⁸⁰ Swain, J. P. - *The Broadway musical*, New York:Oxford University Press, 1990, s. 208

⁸¹ Prostějovský, M. – *Muzikál expres*, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 33

⁸² Schmidt-Joos, S. – *Muzikál*, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 60

Léta 1950 – 1960, rozšířenost a zdokonalení vnitřní struktury děl

Toto období je pro muzikálovou tvorbu významné především z pohledu rozšíření tematiky jednotlivých děl a v ještě pevnější vnitřní ucelenosti. Doba, jež nastala, umožňovala autorům a tvůrcům uskutečnit jen zdánlivě nedosažitelné cíle. Žádná předloha nebyla neuskutečnitelná, vše se dalo zformulovat do podoby dobového muzikálu. Často čerpali z klasické dramatické literatury i ze soudobého románu, z repertoáru komedií i z krátkých povídek. Broadway oplývala výtečnými režiséry, kteří dokázali velmi netypickým způsobem zajistit ucelenost her. Často byli choreografové a libretisté nuceni být svým hrám zároveň i producenty. George Balanchine a Agnes de Mille patřili k vůbec prvním choreografům, kteří kompletně vypracovali celé představení. Choreografové nebyli jen producenty ale i režiséry a čímkoli co bylo pro vznik hudebního díla potřeba. Byli velmi flexibilní a tvární, jejich talent byl mnohdy rozmanitý a neorientoval se jen na jednu oblast umění. Pro Broadway byli charakterističtí, patřící k samozřejmostem, všestranní herci a textaři či skladatelé. Jerome Robbins byl znám svým pohledem na muzikál. Jeho pohled tkvěl v teorii, která konstatovala, že pokud chceme dosáhnout uceleného úspěšného muzikálu, záleží na schopnostech režiséra umět nejrozličněji věci posoudit a v případě potřeby i udělat. Muzikál má téměř neomezené možnosti týkající se tvůrčí stránky. Proto jsou důležité univerzální schopnosti, které lze využít v mnohých odvětvích muzikálové tvorby. Na samotném konci padesátých let je uvedena autory Richardem Rodgersem a Oscarem Hammersteinem II. hra s názvem *The Sound of Music*. V knize autora Prostějovského je charakter díla popsán následovně: *„Přestože vlastní příběh nepostrádá silné momenty, jeho zpracování balancuje na hranici kýče. Muzikál potvrzuje, že skladatel Richard Rodgers, který platil za avantgardního tvůrce ve třicátých a čtyřicátých letech, pak v desetiletích následujících patřil zcela ke konzervativním autorům a byl dokonce jedním z těch, které kritici označovali za původce umělecké*

zkostnatělosti Broadwaye.“⁸³

Období po roce 1960

Broadway je v šedesátých letech rozdělena na dvě zcela protichůdné tendence. První z nich je směřována spíše k sourodosti, ucelenosti a spíše k pozvolnému a stabilnímu zdokonalování. Jedná se především o zdokonalování produkční techniky a zlepšení jevištního zařízení a také o honosnější výpravu. Schmidt ve své knize píše: „V muzikálu *Camelot* (1960) se pokoušeli divadelní výtvarník *Oliver Smith* a návrháři kostýmů *Adrian* a *Tony Duquetovi* překonat nádheru dekorací starých revuí *Florenze Ziegfelda*.“⁸⁴ Tato tendence následovat a zároveň vracet se ke kořenům vzniku muzikálu současně znamená snížení nároků na uměleckou hodnotu. Bylo zapotřebí začít používat zcela nových zpracování dřívějších děl. To znamená, že je třeba, aby schéma, které společně vytvořili *Rodgers* a *Hammerstein*, bylo použito nově a především neotřele. Druhá ze zmíněných tendencí směřuje spíše ke stylizaci a k překonání naturalismu v jednotlivých inscenacích. Pokusem o střídmy náznak jakési kulisy a občasné použití světelných efektů se snažili docílit většího významu. V ústředí zájmů již nebyla jevištní výprava, ale ozvlášťující efekty, které měly dosáhnout zaujmutí pozornosti obecenstva a tak diváky donutit se na představení vracet. „Ve výpravě *Tonyho Waltona* ke hře *Golden Boy* (1964) nebo *Borise Aronsona* k muzikálu *Fiddler on the Roof* se uplatnilo úsilí o stylizovanější a úspornější celkový rámec.“⁸⁵ Omezení výpravy bylo k dobru pro růst významu hereckých osobností. „*Stephen Sondheim*, libretista *West Side Story* a textař-skladatel muzikálů *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, doufá, že v budoucnu nebude muzikál tolik odkázán na literární předlohy, ale že se objeví nové muzikálové náměty a herci budou mít

⁸³ Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 34

⁸⁴ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 61

⁸⁵ Tamtéž, s. 62

svobodnější i náročnější role: každá hotová předloha obsahuje nezbytné scény, které zavádějí představivost libretisty a skladatele určitým směrem. Sondheima zajímají mnohem více nové náměty nebo volné zpracování epických děl. Nový materiál, nebo materiál, který ještě nebyl ztvárněn natolik, aby se tím ztratila možnost jeho svobodné úpravy, dává větší naději, že vytvoříme nová, svěží díla.“⁸⁶ *Fiddler On the Roof* náležela ke hrám námětově nejsilnějším a nejemotivnějším: „...zmíněné muzikály z hlediska inscenačního představují snahy o stylizaci a překonání naturalismu ve scénografii.“⁸⁷ V této hře byly také již zřetelné střídme náznaky kulis a zájem upoutaly, spíše než jevištní výprava, světelné efekty.

Do popředí tvůrců muzikálů se dostal tzv. „book musical“, což byl muzikál kompletně vystavěný na literárně hodnotném libretu.⁸⁸ Vrátime-li se výše, zpět ke zmínce o literární předloze, je nutné uvést citaci z knihy *Muzikál na prahu tisíciletí*: „Book musical, tj. muzikál vystavěný na literárně hodnotném libretu, měl svá pravidla. Spočívala ve sledu zpívaných muzikálových čísel, která vycházela přirozeně z dialogu. Čím byla lépe integrována do celkového tvaru inscenace, tím více se blížila formálnímu vrcholu.“⁸⁹

Rockové divadlo

Koncem šedesátých let a počátkem let sedmdesátých se začala projevovat potřeba po nové tvorbě, která by byla zcela odlišná od té tvorby dosavadní: „Jeden ze silných proudů tvořily rockové muzikály a opery nejprve v podobě iracionální a hudebně divadelními pravidly nijak nezasazené reakce

⁸⁶ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 62

⁸⁷ Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 35

⁸⁸ Hoggardová, 2000

⁸⁹ Hoggardová, P. – Muzikál na prahu tisíciletí, Brno: RETYPO, 2000, s. 12

na dobu a situaci ve společnosti.“⁹⁰ Tuto novou vlnu pak představoval především muzikál *Hair* z roku 1967 od tvůrců MacDermota, Ragniho a Radova. Ojedinělá byla svým postavením rocková divadelní hra *The Rocky Horror Show* britského tvůrce Richarda O'Briena, jež byl skladatelem a textařem, z roku 1973. Toto dílo není jen zpívanou operou, tak jak tomu bylo v předešlých letech, ale obsahuje také mluvené dialogy, songy a taneční čísla. Vyčnívající je i ironie do hry včleněná, je psán s nadhledem. Ironie v jistých výsecích scény nabývá morbidního charakteru podpořeného falešným a předstíraným sentimentem. Počátky rockové éry jsou datovány od poloviny padesátých let, kdy se začala zásadně prosazovat generační témata. Postupem vývoje se však tato témata prohlubovala a posléze se orientovala i na oblasti zájmu komplikovanějších a vážnějších společenských či náboženských problémů. „*Divadlo nese v sobě odjakživa prvky rituálu a naopak rituály, dodnes dochované u různých kultur jsou vlastně divadelními projevy. Zkoumat tyto úkazy je záležitostí antropologie divadla.*“⁹¹ Rockové divadlo již od dob svého vzniku stálo v opozici a nabourávalo oficióznost Broadwaye a v Anglii *West Endu* v Londýně. Tato nesourodost, která mezi nimi neustále panovala, byla již přirozeným jevem. Rockové hudební divadlo zpochybňovalo jedinečnost a nepostradatelnost samotné Broadwaye a její všeobecné popularity. Tradici narušovalo také formou, jakou podávalo okolní realitu, tedy pravdivou s poukázáním na důležitost souznění s dobou. Roku 1967 byl muzikál *Hair* uveden v off-broadwayské produkci. Následně byl úspěšně uveden i na Broadwayi. Reálně a se vší surovostí otevřeně řekl pravdu o válce ve Vietnamu coby protiválečný protest. *Hair* narušil pravidla i formálně, jelikož byl úspěšný navzdory tomu, že se vymykal všem dosavadním zažitým úzům divadelní tvorby. Nadčasový byl i stylem, hovořil jazykem doby – žargonem, věnoval se aktuálním problémům a tématům, to přidalo na jeho

⁹⁰ Hoggardová, P. – Muzikál na prahu tisíciletí, Brno: RETYPO, 2000, s. 14

⁹¹ Tamtéž, s. 83

působivosti a síle. Roku 1975 vznikl v tradiční formě muzikál *Chicago*. Výše zmiňované rockové opery zaujímají postavení značně ohraničené a spíše jen generační. V moderních dějinách muzikálové tvorby jsou dobově omezeny. Dnešní generace ji v zásadě odmítá a ta díla, která nezavrhuje, tvoří spíše výjimku. I přes tyto potíže a i přes nelibost současné generace k rockovému muzikálu se rodí a stále vznikají díla nová. Rockové opery jsou odlišné v tématu, kterému se věnují. Tyto opery vycházejí z ulice. Odlišují se také tím, že tradiční muzikálová divadelní tvorba je zakončena optimistickým závěrem, který bezpodmínečně vyžaduje i v případech, kdy jsou prvky násilí či smrti součástí jevištní scény. Tradiční forma je formou ujišťující se o rodinných hodnotách, o vlivu lásky či o společenské morálce. Hoggardová dále píše: „*Přestože rockové obecenstvo má milostné balady také v oblibě, prožívá vzrušení hudbou, motivovanou oprávněností cesty, vedoucí proti zažitým pravidlům, hudbou, zbavující depresivních pocitů z lidské nízkosti a sprostoty. Tento drsný realismus (někdy až naturalismus) má své příznivce jen v určitých komunitách a je v ostrém kontrastu s kompromisy a umírněností Broadwaye.*“⁹²

Rent, dílo Jonathana Larsona, je dosud poslední rockovou operou, která se dodnes hraje i v konvenční Broadwayi, jež je silně tradicionalistická. Premiéru mělo toto dílo nejprve tradičně, co by rocková hra, v off-broadway a to roku 1996, o rok později pak byla hrána na Broadwayi. Svou komplexností je ojedinělá a vyčnívá nad všemi dosavadními. Slučuje takřka veškeré tematické a stavební prvky, čímž jsou různorodé hudební styly, sleduje a řídí se nejaktuálnějším vývojem hudby a ostatních neméně důležitých složek. O rockové hře *Rent* se píše následující: „*Lze jej považovat za určitý mezník v přijetí rockového hudebního divadla oficiálními kruhy a naopak také za povýšení jeho řemeslné úrovně, neboť Larson získal za libreto k rent vedle mnoha dalších ocenění Pulitzerovu cenu za drama (1996), nejvyšší ocenění*

⁹² Hoggardová, P. – Muzikál na prahu tisíciletí, Brno: RETYPO, 2000, s. 16

*dramatických děl, které je oblasti muzikálu udělováno jen velice vzácně.*⁹³
Rent v sobě skrývá jisté hluboké humánní poselství, jenž nese co by emocionální charakter. Toto netradiční dílo je poučným postmoderním celkem. *Rent* je: „...sugestivní dílo s autentickou výpovědí...Jeho posláním je nejen dokumentovat krizi lidského rodu, ale poukázat na nutnost a důležitost komunikace a mezilidských vztahů pro další vývoj života.“⁹⁴

Je důležité pokračovat v propojování a integraci jednotlivých složek tvořících muzikál. Asimilace a integrace jsou zdlouhavé, ale pro vývoj muzikálu do vyššího umění jsou nepostradatelné. Sondheim tvrdí, že je potřeba přebírat prvky z pantomimy, kabaretu a commedia dell'arte. Postup, kdy se z ostatních oblastí umění přejímají zásadní prvky, již aplikovali a v praxi použili Anthony Newley v Anglii ve hře *Stop the World, I Want to Get Off* nebo Tom Jones a Harvey Schmidt ve hře *The Fantasticks*, které byly hrané mimo Broadway (off-Broadway). Vývoj muzikálové tvorby je závislý na době a především na obecnstvu, tedy na tom, které a v jaké míře jsou nové prvky obecnstvem přijímány. *West Side Story* byla poprvé uvedena roku 1957. Tehdy mnozí z divadelních návštěvníků tvrdili, že melodie, které se v průběhu hry obměňují a střídají s jinými, jsou tak složité na zapamatování, že je prakticky nemožné si je popěvovat po odchodu z divadla. V současné době však mnohé písně z tohoto muzikálu zlidověly. Tendencí té doby se tedy stalo skládání a komponování složitějších melodií či používání neobvyklých forem a také experimentování s mluveným zpěvem bez hudebního doprovodu. „Hlavním rozdílem mezi muzikály z Broadwaye zlatého věku čtyřicátých a padesátých let minulého století a těmi dnešními je, že tradiční muzikály byly vždy milostné příběhy. Po cynizmu *Evity* a *The Chorus Line*, po ponurém humoru *Sweeneyho* *Toda*, je pochopitelná poptávka po jednodušších příbězích.“⁹⁵

⁹³ Hoggardová, P. – Muzikál na prahu tisíciletí, Brno: RETYPO, 2000, s. 30

⁹⁴ Tamtéž

⁹⁵ Swain, J. P. - The Broadway musical, New York : Oxford University Press, 1990, s. 153

Po umělecké stránce se muzikál vyvíjel správným směrem, umělecká stránka tedy nebyla překážkou v jeho dalším rozvoji. Překážkou se však v budoucích letech stala především finanční stránka. Broadway byla zahrnuta do slepé uličky, buď vynaloží dostatečné finanční prostředky, anebo se experimentální tvorba přesune mimo Broadway nebo do Londýna.⁹⁶ Stephen Sondheim říká: „Mnoho producentů odsuzuje novoty ne pro věc samu, ale pro to, co považují za prospěšné z hlediska komerčního. Když však tak zkušený a úspěšný producent jako David Merrick uvede na Broadwayi Newleyho muzikál *Stop The World*, který se dává víc než pětsetkrát, pak to přece znamená, že obecenstvo už je připraveno i na experimentální a neobvyklé muzikály. Zdá se, že padají překážky ve výběru námětů i forem. Jsme už zase v období přechodu.“⁹⁷

2.2 Evropská muzikálová tvorba

„Naše nesnáz je v tom, že bychom rádi šli cestou, kterou vytyčili Američané, ale brání nám v tom krunýř našeho divadelnictví. ... Žádný z německých orchestrů neovládá offbeatové frázování moderní taneční hudby a jazzu, které Berlinové, Loewové a Porterové hudbě dodává nezbytnou lehkost. Rozdíl mezi swingovou skladbou a foxtrotem kavárenského orchestru tkví v hudební tradici. Tento problém se nedá vyřešit tím, že se pozve jen zkušený dirigent muzikálů z New Yorku, jak se stalo v případě berlínského uvedení *My Fair Lady*. Kdyby se hra mohla neustále a bez přestávek reprizovat jako v New Yorku, bylo by možné angažovat na určitou dobu kvalifikované hudebníky, dobře obeznámené s jazzovým stylem. To však není možné v divadle se střídavým repertoárem. Naopak, předpisy a tradice vyžadují, aby v orchestru hráli vždy právě ti hudebníci, kteří mají ten den službu, takže při každém

⁹⁶ Hoggardová, 2000

⁹⁷ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 63

*představení hraje někdo jiný.*⁹⁸ Je potřebné zdůraznit neuspokojivou úroveň jednotlivých překladů původních textů. Kvalita originálu se v překladu většinou zcela ztrácí. Nelze srovnávat prostoduché šlágry či operetní rýmování s verši muzikálových písní. V tomto oboru byli mistry na pravém místě Lorenz Hart a Cola Porter. Právě Porter byl znám svými intelektuálními slovními hříčkami. Rozhodující je tedy vždy rozpočet onoho divadla, jen na tom závisí, zda bude muzikál uveden či nikoli. V dnešní době plné kulturního vyžití, je daleko snazší sehnat herecky důvěryhodné síly. *„Jistě by nebylo ideálním řešením mít v orchestru vedle smyčcových nástrojů jazzovou rytmickou skupinu, mohla by však sloužit jako katalyzátor mezi zrezivělým mechanismem orchestru a muzikálovou partiturou, dokud by se dechy a smyčce samy neuvolnily tak, aby vyhověly jejím požadavkům.*⁹⁹ Je nutné podotknout, že se na našem kontinentě objevily i vzorové a výrazově hodnotné překlady, které bylo možné považovat za úspěšné. Těmi například byly Newleyho hry *Stop The World, I Want to Get Off*, jež přeložil Míša Mlejnek. *„Dramaturg, který chce získat provozovací právo k muzikálu, musí se rozhodnout, co by se pro vyvážený repertoár jeho divadla hodilo. Má-li v repertoáru dostatek operet, může volit útočnou muzikálovou satiru. Potřebuje-li však vyvážit experimentální moderní dramata přitažlivým kusem působivého účinku, pak by určitě nebyla vhodná West Side Story.*¹⁰⁰

Bor se ve své knize *Hudební filmy a muzikál* vyjadřuje k prvotně vzniklým žánrově blízkým dílům muzikálu takto: *„Muzikál se vyvinul z několika starých jevištních druhů. Na počátku lze dohlédnout až k prvotním formám zábavného hudebního divadla, jako byla opera comique en vaudevilles ve Francii nebo ballad opera v Anglii např. původní Gayova a Peppusehova verze Žebrácké opery – tedy jakási opera složená z mluvené prózy a popěvků,*

⁹⁸ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 63

⁹⁹ Tamtéž, s. 65

¹⁰⁰ Tamtéž

anebo tzv. *singspiel* v Německu. Tak se ve vývoji divadla objevila vedle činohry, kde se jen mluví, a vedle opery, kde se jen zpívá, i třetí cesta: divadlo, v kterém se zpívá i mluví.¹⁰¹

Není pochyb o značném evropském vlivu, jež umožnil vzniku muzikálové tvorby. Vedly k tomu silné kulturní a umělecké tendence, jež ovlivnily další vývoj. Prvním krůčkem je považováno hostování souboru z Anglie Thomase Keana a to v New Yorku roku 1750. V téže době, roku 1728 byla uváděna na divadelní prkna hra *The Threepenny Opera*, jež měla za autory Angličany Johna Ch. Pepusche a Johna Gaye. V knize *Muzikál expres* je toto dílo popsáno takto: „...vytvořili dílo se satirickým kontrapunktem v Anglii oblíbeném stylu nabubřelé opery italského stříhu.“¹⁰² Stěžejním a nosným tématem této hry byly společenské mravy a morálka. Po hudební stránce se dílo vyznačovalo baladami v lidovém duchu. Forma a satirický přístup tohoto hudebního díla měly úspěch po celém světě a dočkaly se odehrání podobných baladických děl s lidovým zaměřením. Avšak vrcholnou dobu přerušilo nařízení vlády, které zakazovalo zveřejňování satirických divadelních představení na hudební scéně. Toto omezení bylo důsledně kontrolováno přísnou cenzurou. V závislosti na tomto omezení a na této skutečnosti, lze konstatovat, že je rozhodující pro přiřknutí vzniku muzikálové tvorby americkému kontinentu. Americké umění se vyvíjelo svobodně bez nátlaků a bez vládních nařízení, proto byla cesta zrodu muzikálu na tomto kontinentu snazší a přístupnější. V počátcích byla blíže muzikálové hudební komedii právě Anglie, kterou však posléze zasáhly vládní omezení a nebylo tedy možné zavdat vzniku tomuto žánru.¹⁰³

Vlastní muzikálovou tvorbu, jež lze označit za ryze evropského původu, odstartovala hra *Irma La Douce* uvedena roku 1956. Vznikla v Paříži,

¹⁰¹ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 26

¹⁰² Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 23

¹⁰³ Prostějovský, 2008

její libreto napsal Alexandre Breffort a hudbu složila Marguerita Monnotová. Muzikál slavil značný úspěch, pro který se jej rozhodl hollywoodský režisér Billy Wilder zfilmovat. V centrech zábavního průmyslu jakými byla města Paříž, Londýn a především New York se hře dostalo vtipné režie a velké výpravy. Příběh se na jevišti mění ve veselou grotesku. Německé původní pojetí bylo uzpůsobeno komorním divadelním možnostem země, proto není divu, že v zemích s odlišným přístupem k umění se hra poněkud změnila. Spolumajitelé Pietro Garinei a Sandro Giovannini významně přispěli k muzikálu v Itálii. V Římě vlastnili známý *Teatro Sistina*, kde byli zároveň i producenty, režiséry, libretisty a autory. Některé z muzikálů, jež pod svými jmény uvedli, dosáhly mezinárodního ohlasu. Příkladem za všechny nám může být operní muzikál *Rugantino*, který byl roku 1964 krátce uveden i na Broadwayi. V této úspěšné hře jsou znatelné prvky italského folklóru, které tak naznačují možnosti evropského muzikálu s národním sepětím. Jedni z dalších italských tvůrců jsou komikové Scarnicci a Tarabusi společně se skladatelem Luttazzim – autoři hudebního dobrodružství *Champagnerlili*. Wolf Eberhard von Lewinsky se vyjádřil, že kdyby se této hry ujal film či velké divadlo, byl by její úspěch naprosto srovnatelný s úspěchem *My Fair Lady*. Lewinsky řekl: „Všechny ty situace se záměnou osob, s vyloženými nesmysly, spiklenci a lehkými dámičkami, groteskní hloupostí, s odvážnými písněmi a pikantními kuplety nebo dráždivým ansámblem jsou tak opravdově veselé a dojemné nebo zase jazzově břeskné, že to člověku až bere dech.“¹⁰⁴ Mezinárodní společenská situace v souvislosti s francouzskou revolucí, zapříčinila potřebu po lidové zábavě. Tato potřeba byla naplněna v podobě vrcholného rozkvětu satirické operety a komické opery. Tímto byly položeny pomyslné kořeny pro hudební komedie autorů Sigmunda Romberga a George Gershwina.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 66

¹⁰⁵ Prostějovský, 2008

Za nejdůležitějšího divadelního magnáta evropského kontinentu je považován Lars Schmidt, který o sobě sám pronesl: „*Dal jsem se k divadlu, protože jsem chtěl být vším, a není ze mne nic pořádného. Rád bych se byl stal spisovatelem, malířem nebo architektem - a co jsem? Producent. Švédský producent, který sedí v Paříži a prodává Evropanům americké divadelní kusy.*“¹⁰⁶ Právě díky Schmidtovi se i v Evropě objevili úspěšné muzikály z Ameriky, jako například *My Fair Lady*, *Annie Get Your Gun* či *How to Succeed in Business*. Schmidt se vydal z rodného Švédska do Ameriky roku 1941. Původně se chtěl stát divadelním autorem. Jeho prvotním úspěchem bylo získání provozovacích práv ke komedii *Jezinky a bezinky*. Záhy se vrátil do rodné vlasti, kde hned po ukončení války začal americkými metodami budovat divadelní impérium. V současné době má ve svém držení evropská divadelní práva k značnému množství úspěšných amerických divadelních her, včetně téměř všech nejúspěšnějších muzikálů. Celý proces pronikání muzikálové tvorby do evropského prostředí byl doprovázen řadou obtíží způsobených zejména odlišnou kulturou. Některé hry, jež jsou na americkém kontinentě považovány za dokonalé, jsou pro Evropu nestravitelné a tedy i neúspěšné. Nedoceněny pak byly: *Guys and Dolls*, Hammersteinův *South Pacific*, jež řešil rasové problémy či rasovou diskriminaci a *West Side Story*. Důležité pro úspěch muzikálu bylo zejména to, aby se co možná nejvěrněji zpracování drželo originálu, ale zároveň aby vyhovovalo a odpovídalo evropské mentalitě. Producenti si byli vědomi toho, že je třeba inscenaci zachovat v původní podobě, ale zároveň bylo jasné, že odlišnosti mezi jednotlivými kontinenty jsou tak markantní, že by muzikály zdejší obecnost nemuselo přijmout. Lars Schmidt je znám svým důrazem nad dohlížením každé hry, kterou pod svým jménem uvádí. Dohlíží na ně od výběru hereckých představitelů až po premiéru a to kdekoliv na evropském kontinentu. Dohlíží i na překlad, kostýmy, dekorace, a vždy se účastní zkoušek orchestru. Tímto neustálým kontrolováním

¹⁰⁶ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 63

chce docílit dokonalé shody mezi evropským a původním newyorským pojetím. Otázka úspěchu také závisí na finančních prostředcích. V neposlední řadě závisí i na možnostech onoho divadla. Některé úspěšné muzikály z americké tvorby se v evropských podmínkách vybavení divadel nedají uvést. Možnosti divadla jsou tedy určující. Tyto faktory zapříčinily nedostatek nových děl lehkého žánru. Oproti americkým občanům disponujeme daleko nižším počtem všestranně nadaných hereckých talentů. Je velmi obtížné obsadit role lidmi, kteří dokážou vystihnout i její podstatu a nabídnout obecenstvu nepopsatelný zážitek. Herecká příprava místních Evropanů se nedá srovnávat s přípravou v Americe, stejně tak jako se nedá srovnávat kultura a společenské smýšlení těchto dvou kontinentů. Německá divadla nenalezla pro nově vytvořenou experimentální tvorbu zcela jednoznačně ustálenou podobu či formu. Tato situace vedla k tomu, že pod pojmem „muzikál“ se rozumí zmodernizovaná odnož operety, která se podle toho i inscenuje. Díla s lehčí hudbou jsou akceptována pouze tehdy, mají-li společensko-kritický námět. Kvůli nesplynutí všech dílčích součástí muzikálu se představení v berlínském provedení *Annie Get Your Gun* a *Teenagerlove* nesetkalo s úspěchem. Lze konstatovat, že v obou případech se podařilo snoubit jen některé dílčí hodnoty muzikálu a to pro úspěch nestačí. Neúspěch díla *Annie Get Your Gun* nespočíval ani tak v režii či hereckých výkonech a ani v choreografii či výpravě. Nespokojenost pramenila ze situace, kdy obecenstvu bylo předkládáno něco, co se vydávalo a tvářilo jako novinka, ale přitom mělo stín včerejší operety. Hra Ernsta Bruuna Olsena a Finna Saveryho byla zkomponována jako hudební satira na prolhanost světa šlágrů. Jejím úskalím se staly ploché karikatury a nevěrohodnost postav. Schiller se o tomto hudebním dílu vyjádřil velmi kriticky. Tvrdí, že v této satirě nevystupují lidé, ale jen vyumělkované hlásné trouby společnosti. Ideálem muzikálové tvorby je považováno inteligentní, ironické a kritické dílo, jež je zkomponováno na základě skutečnosti, ale současně je zábavnou podívanou. Německé muzikály často vycházejí z literárních námětů. Podle Ernsta Wendta je tento krok

správný a vítaný. Zaslouženou odměnou pak bude zvýšená sledovanost. Předlohy jsou tedy pro zpracování do muzikálové podoby vítaným faktem. Mají trvalou platnost. „*O muzikálech v Německu píše Ernst Wendt: Anglosaští tvůrci muzikálu dobře vědí, co dělají, když čerpají z literárních námětů. Trvalá platnost předloh, jejich nepomíjející pravdivost se odráží i v jejich muzikálových zpracováních, i kdyby byly sebero-zvlněnější, změkčelé a nepietně pokažené. U nás je bída autorů muzikálů stejná jako bída mnohých mladých dramatiků. Skutečnost se jim už nezdá plasticky tvárná, denní život je plný bezbarvé jednotvárnosti. Proto se utíkají k povrchnímu pohledu na svět, plný klišé a plochých schémat.*“¹⁰⁷ Počátky německého muzikálu jsou datovány od dob vzniku hudebních děl *Prairie Saloon* a *Heimweh nach St. Pauli*. K těmto hrám složil hudbu Lothar Oliasa. Onu hru s ironicky pojatým dějem *Prairie Saloon* napsal roku 1961 Heinz Wunderlich a autorem hry *Heimweh nach St. Pauli* je Gustav Kamperdon. Ve výše zmiňovaných hrách jsou velmi výrazné jednotlivé scény.¹⁰⁸

Pokud jde o podobnost evropské muzikálové tvorby s americkou, je stylem a formou nejbližší anglické divadlo. Anglie si v tomto druhu hudebního umění vytvořila velmi stabilní tradici, která je uznávána i na americkém kontinentě, kde budí stále častěji značnou pozornost zejména v okruhu newyorských producentů. Do Anglie se také v této době dovážela většina významných a úspěšných broadwayských muzikálů. Nevypůjčovali si jen samotné produkce, ale bylo také častou záležitostí hostování amerických skladatelů či autorů. Příkladem lze uvést hostování Richarda Rodgerse. Anglie si však svými popěvky z oper a písní z music hallů vybudovala velmi stabilní tradici, na které následovně zakládala veškerou svou nadcházející tvorbu. Anglie se vyprofilovala do takové formy, kdy jsou její hry daleko útočnější a více společensko-kritické než jaké jsou uváděny v Americe. V současné době

¹⁰⁷Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 69

¹⁰⁸Bez, 1987

se právě pro jejich účinnost tyto hry přejímají do New Yorku. Vrcholné dílo *Salad Days*, jehož hudbu složil Julian Slada a libreto s texty písní Dorothy Reynolds, je výtvozem lehkého zábavního ražení, blízkého revui. Prvotním účelem tohoto muzikálu bylo jen výplňkového rázu, později se z něj však stalo velmi významné dílo s neuvěřitelnou návštěvností. Ona návštěvnost byla o to více překvapující, neboť v muzikálu nehrála ani jediná významná herecká osobnost. Přesto dokázal strhnout takovou míru pozornosti, že se zařadil k úspěšným dílům této umělecké tvorby. Jeho úspěch je často spojován s poutavým dějem, který je zasazen do obyčejného života, jež skýtá každodenní drobné radosti blízké každému divákovi. Zobrazuje se zde život zcela všední, ale jsou zde ukázány i maličkosti, ze kterých se můžeme radovat. To je hlavním důvodem jeho nevídaného úspěchu. V současné době již nejsou ústředním námětem drobné radosti, zobrazující každodenní život, ale směr podle Schmidta udaly následující faktory: „*Nové, účinnější zaměření muzikálu ovlivnily dva rozhodující faktory: úspěchy rozhněvaných mladých mužů v anglické činohře a příklad West Side Story. Z obou těchto složek vytvořil skladatel, textař a libretista Lionel Bart, tým Anthonyho Newleyho, Leslie Bricussová a libretista Wolf Mankowitz se skladateli Davidem Henekerem a Cyrilem Ornadelem, muzikály s novým, realistickým obsahem.*“¹⁰⁹ V Žebrácké opeře se pod vedením Franka Normana představili herci divadla *Theatre Workshop Company*, kteří improvizovali jen se základními informacemi o své roli. Díky tomuto netradičnímu postupu rozvíjeli nejen svou úlohu ale i celý děj hry. Jediným úskalím bylo, že tyto postupy zapříčinily vzniku sice poutavého sledu jednotlivých scén, ale bez základních myšlenek. Roku 1960 bylo docíleno uceleného hudebního dramatu na motivy zpracovaného Dickensova románu *Oliver Twist*. Drama neslo název *Oliver* a autorem byl právě Bart. Drama bylo nejen uceleným ale i zcela uzavřeným dějem. K tomu se vztahuje úryvek z knihy *Muzikál: „Žurnalista Robert Lukas napsal po*

¹⁰⁹ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 67

premiéře, že i nejpřísnější estét mezi kritiky musí přiznat, že se zde podařilo uchovat nejen podstatné rysy románového děje i s jeho sociálně kritickým charakterem, s řadou výstředních figurek a všech melodramatických nepravděpodobností, ale také – i při moderním zpracování – ducha a atmosféru knihy.“¹¹⁰ Bart konstatuje: „Nepovažuji jeviště za prostředek k úniku ze skutečnosti. Jsem přesvědčen, že i muzikál se může vyrovnávat s palčivými otázkami přítomnosti.“¹¹¹ Uvedl v život i muzikál s válečnou tematikou. Muzikál se nazývá *Blitz* a pojednává o době, kdy německá letadla útočila na Londýn. Věnoval se však i tematice prostitutek a dělnickému prostředí, tak tomu bylo v muzikálu z roku 1964 *Maggie May*. Úspěchy slavil především s nečekanou důvěryhodností herců, kteří ztvárnili ony dělníky. Byli překvapivě věrohodní, což muzikálu dodalo na autentičnosti a tedy i na oblíbenosti u obecnosti a kritiků. Postupem času se Bart dostal do polohy autora, jehož hry mají dynamiku a přesvědčivou uměleckou texturu. Cennou složkou na jeho muzikálech byly i výstižné dekorace a výprava podle originálního původního pojetí. Z knihy *Muzikál: „Anthony Newley a jeho textař a libretista Leslie Bricusse věří v dramatickou účinnost stylizace: když už se nemůže do produkce investovat milión dolarů, aby mohly hrát hvězdy v superdekoracích, je nejlépe volit inscenaci co nejméně komplikovanou. Pak vycítí publikum svou fantazií atmosféru na jevišti mnohem intenzivněji, než kdyby se hrálo v kostýmech a kulisách pořízených ohromným nákladem.“*¹¹² Ukázkovým příkladem, kdy se pomocí vhodné inscenace docílí úspěchu je muzikál od Newleyho a Bricusse jménem *Stop the World, I Want to Get Off*. Londýn byl proslavený především evropskou obdobou *Broadwaye* a sice *West Endem*, který tvořil, především po premiéře roku 1981, monopol a své postavení si toto hudební divadlo vytrvale drželo. Teprve o rok později bylo toto dílo uvedeno na veřejnost v Americe na *Broadwayi*. Na tento fenomenální úspěch reagovala *Broadway* hrou od tvůrců

¹¹⁰ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 68

¹¹¹ Tamtéž

¹¹² Tamtéž

Gershwinů *Me One And only*, jež měla kompletně přepracované libreto. V těsné časové návaznosti uvedla Broadway hru převzatou z off-broadwaye *The Little Shop Of Horrors* od Ashmana a Menkena. Režisér jedinečných *Cats*, Trevor Nunn, v souvislosti se situací v Americkém hudebním divadle, uvedl ve West Endu své dílo *The Baker's Wife* amerických autorů Schwartz a Steina. K dílu *Cats*, které bylo dílem velmi odvážným a vymykalo se všemu, co byli diváci zvyklí na jevišti do té doby vídat, složil hudbu A. L. Webber. Avšak příslib neobyčejného a skvělého zážitku, byl dokonale naplněn i přesto, že nemají pevně vystavěný dějový příběh. Anglická hudební muzikálová tvorba byla obohacena o vznik díla nazvaného *Chess*, jehož libretistou byl Tim Rice a autor hudby byl Andersson. Svěbytným bylo nazváno dílo *Blood Brothers* z roku 1988. Autor Russell napsal libreto, zpěvní texty a zkomponoval i hudbu. Francouzská muzikálová tvorba se řadila také k těm výraznějším. Zejména pak dílem *Les Misérables* od autorské dvojice Claude-Michela Schönberga a Alaina Boublila. *Bídníci* byli poprvé spatřeni roku 1987. Producentem pak byl, obdobně i u hry *Miss Saigon* z roku 1991, Cameron Mackintosh. Obě díla jsou výtvozem klasické literatury a řadila se k typu populárních oper, jež se tematicky vyjadřují k stále aktuálnímu problému dvacátého století, k americkému vtrhnutí do Vietnamu.¹¹³

Vývojová linie divadelní scény byla po celou dobu doprovázená jistou diferenciací. Hudební divadlo, co by zvláštní žánr muzikálové tvorby, bylo podrobováno ostré kritice. Tato kritika se projevovala i v podobě zařazení do tzv. nižší kultury. Kultura v tomto pojetí není vnímána jako celek, ale jsou zde brány v úvahu jen její dílčí součásti. Obměna v náhledu na umění je spatřována v nově vzniklém označení artificiální a protikladné - neartificiální. Rozdílnost mezi vyšším a nižším uměním se umocnila se vznikem umělecké kritiky v devatenáctém století. „*Teprve nedávno začaly francouzské filozoficko-sociologické a britské kulturní studie ovlivňovat vžitý model pojetí kultury*

¹¹³ Bez, 1987

*pozitivním způsobem, takže se současní muzikologové 80. a 90. let pokoušejí o nový pohled a publikují práce, přijímající komplexnost kultury.*¹¹⁴ Jedná se o zásadní změnu, jež umožňuje propojení akademické půdy a okolní reality. Sjednocení, k němuž zde došlo, nabízí rozsáhlý hodnotový a srovnávací základní vzorek hudební muzikálové tvorby a to v celistvé struktuře. Umožňuje či nabízí kritikům, teoretikům a historikům této formy pravdivý náhled na reflexi doby v uměleckém směru. Nediferencovanost, jež je s tímto vnímáním kultury spojena, předpokládá jistou spolupráci mezi specialisty různých oborů.

Sociologové přinesli důležitý poznatek o vlivu a závažném podílu populární hudby na vývoji společnosti tohoto zkoumaného období. Díky těmto poznatkům začaly vznikat mezinárodní programy, které se zabývaly výzkumem populární hudby a jejím působením. Rock'n'roll a s ním související kritická a teoretická reflexe se postupem doby dostává na úroveň ostatních hudebních žánrů. Tímto se stává nedílnou součástí kulturní historie a kreativní společnosti. Prostřednictvím divadla jsou nabízeny neotřelé druhy a formy komunikace.¹¹⁵

¹¹⁴ Hoggardová, P. – Muzikál na prahu tisíciletí, Brno: RETYPO, 2000, s. 82

¹¹⁵ Hoggardová, 2000

3 FILMOVÝ MUZIKÁL – ZAHRANIČNÍ (SVĚTOVÝ)

Pojmem „hudební film“ je rozuměn zábavně orientovaný filmový žánr, se značným obsahem lehké hudby. Typově se řadí mezi populární filmové formy, jelikož svou hudbou a vůbec celkovým pojetím udával styl a rytmus mnoha generacím. Často se svým vznikem přinášel i masově oblíbenou píseň. Pojem „hudební film“ je významově širší a rozsáhlejší. Specifikací se zabírá různorodými hudebně filmovými žánry. V podstatě se jedná o filmové umění, ve kterém je stěžejní hudební složka a jehož podstatu tvoří výlučně hudba. K samotné důležitosti hudebního podkladu se v knize *Hudební filmy a muzikál* autor vyjadřuje takto: „Filmový teoretik S. Kracauer charakterizuje tento typ slovy: *hudba jako jádro filmu*.“¹¹⁶ Způsobů ztvárnění filmových hudebních děl je nepřehledné množství a proto, je celá řada druhů hudebních filmů. Bor sám konstatuje následující: „Vedle filmů revuálních a operetních, také filmová opera, samozřejmě muzikál, ale i filmy, v kterých se tato forma teprve připravovala, třeba film s písničkami. A dále životopisné filmy o velkých muzikantech, v těch přece dostala hudba taky hlavní slovo.“¹¹⁷ Mnohé ze jmenovaných forem jsou formami zasloužilými a ctihodnými pro svůj umělecký směr. Žánrové druhy hudebně filmové tvorby se v průběhu doby vyvíjely zcela odlišně. Dobově se proměňovaly jak paralelně, tak ve vzájemné působnosti, jež byla současně ovlivňována mnohými z vnějších podnětů. Vnějšími podněty jsou myšleny ty, které existují mimo kinematografii, jakými jsou například džez, hudební divadlo, ale také dobová móda a společenský vkus. Vlivy působily také v závislosti na vývojovém pokroku filmové tvorby. Potřebné je si nejprve blíže specifikovat a vyčlenit tzv. „nelegitimní druhy hudebního filmu“. Zbylé druhy lze označit za ty, jež zavadaly příčinu ke vzniku

¹¹⁶ Bor, V. – *Hudební filmy a muzikál*, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 7

¹¹⁷ Tamtéž

muzikálu a ostatním formám.

Vaudeville a groteska, formy, které zavedly vznik hudebnímu filmu

Tehdejší varietní divadla byla pod svým původním názvem nechvalně známá. To byl tedy hlavní důvod proč přijmout nové oficiální označení. S nápadem, který obnášel přejmenování téže tvorby z varieté na vaudeville, přišel Tony Pastor, typický představitel amerického vaudeville. Tímto procesem se stala z vaudeville act základní forma newyorské lokální a také americké národní veselohry. Díky této skutečnosti a samotnému vzniku vaudeville mohli američtí tvůrci dát zrod filmové grotesce. Zrod grotesky byl důsledkem několika rozličných faktorů, ale rozhodujícím faktorem bylo to, že významní herci, kteří reprezentovali klasickou hudební komedii a klasickou éru, prošli školou varietních výstupů. Klasickou érou je myšlena jak éra němého filmu, tak i éra zvukového filmu. Pro zrod filmové grotesky bylo zapotřebí přenést technickou stránku stejně jako technické náležitosti vaudeville actu z varietních divadel do prostředí filmových ateliérů, které pracují zcela odlišným způsobem a které využívají rozdílných prostředků. Nutné pro úspěšné převedení bylo i obohatit ji filmovými možnostmi, tedy tím, co filmová tvorba nabízí.

Němý film versus zvukový

Počátky zvukového filmu jsou datovány od uvedení díla *Jazzový zpěvák* roku 1927. Tento první film byl ještě jen napůl zvukový, takže se v žádném případě nejednalo o plnohodnotný zvukový film - pouze dal vzniknout této technologické inovaci. Nebývalý úspěch, jež tento film sklídl, měl i své důsledky. Někteří, jež chtěli prosperovat z jeho kvalit a dosáhnout podobných výsledků, si mylně spojili efektní zvukový film s prázdnou hudební revuí. Důvod však spočíval také v situaci, která s nástupem zvukového filmu vznikla.

Přestavba starých studií a biografů na nově vytvořený zvukový systém, byla finančně i technicky velmi náročná. Proto prvně vzniklá zvuková hudební díla byla především komerčním krokem a měla naplňovat především komerční finančně výnosnou službu.¹¹⁸

3.1 Nesnadné začátky zrodu filmového muzikálu

Pro přetvoření divadelní komedie na filmovou bylo zapotřebí nová inscenace pro staré opery, revue a muzikály. Filmoví producenti však nezůstali jen u převzatých děl, ale stále častěji objednávali také zcela nová díla, díky čemuž se zanedlouho o filmovém muzikálu hovořilo jako o novince, která dala později podnět ke vzniku mnohým zábavným filmům. Schmidt-Joos ve své knize říká: „*Některé z nich, The Wizard of Oz (1939), pro nějž Harold Arlen napsal Over The Rainbow, melodii poctěnou mnoha cenami, anebo Mary Poppins (1964) s Julií Andrewsovou v hlavní roli (byla též představitelkou My Fair Lady) s hudbou Richarda M. Shermana a Roberta B. Shermana, vešly do dějin filmu jako mistrovská díla. Od té doby dával vždy v dobách krize význačným americkým hudebním skladatelům práci a chleba Hollywood. Naproti tomu vázal ovšem film talenty, které tím byly pro muzikál ztraceny. Patří k nim Jimmy McHugh, Harry Ruby, Richard Whiting, Harry Warren a Jimmy Van Heusen.*“¹¹⁹

Hudební filmy, které měly zábavní charakter, se začaly utvářet společně se vznikem ozvučeného filmu a jejich vývoj byl prolínán vývojovou linií forem hudebního divadla. Znatelně na vývoj hudebně-filmové tvorby působily i proměny jazyka či módní etapy populární hudby. Kinematografie sama o sobě měla rychlý a uspěchaný vývoj. Kvůli těmto příčinám měl hudební film složitou a nejednoznačnou budoucnost. Mnohotvárnost byla do jisté míry způsobena také formováním několika vlivy současně. Zmíněné vlivy na sebe

¹¹⁸ Heřman, 1964

¹¹⁹ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 57

vzájemně působily, a to mnohdy i protichůdně. Po desetiletí byly spatřovány souběžně různé typy hudebních filmů. Toto se událo v relativně krátkém časovém období. Masová produkce byla natolik rozsáhlá, že bylo třeba zrození nové formy co by konkurence. Hudební a převážně zábavní průmysl byl doslova přesycen a nezbývalo tedy mnoho místa pro zaujetí divákovy pozornosti či lépe dostat se do divákovy obliby. Východisko spočívalo v pozvolném vývoji muzikálu, který se zrodil později. Třicátá léta znamenají pro hudební filmy úspěšnou dobu, kdy jejich vývoj zaznamenal největší rozkvět. Jak už bylo výše řečeno, hudební film vznikl v těsné návaznosti na vznik zvukového filmu, což bylo nečekaným vývojovým zvratem. Prvenství v tomto uměleckém odvětví zaznamenal Al Jolson, který byl proslavený především z amerických music-hallů, ve filmu *Jazzový zpěvák*. Při komplexním rozebrání vyjde však najevo, že *Jazzový zpěvák* stále ještě formou patří mezi němé filmy, do kterého je vloženo nemnoho dialogů a šlágrů. Hollywood hudební film svými činy podporoval a s tímto úmyslem byl rozhodnut i pokračovat, jelikož viděl jeho potenciál. Následoval další film s Jolsonem nazvaný *Zpívající bloud* byl finančně velmi úspěšný, což upoutalo pozornost Hollywoodu o to více. Společně s tímto filmem se v téže době promítal i film *Král jazzu*, ve kterém ve dvoubarevném podání zaznívala Gershwinova *Rhapsody in blue* či *Melodie Brodwaye*. Zvuk byl módním prvkem a celosvětovou senzací, tak tomu bylo i v Evropě. Ve stopách Američanů, jež v tomto oboru byli v předstihu, šla německá společnost Ufa. Počátečním krokem bylo pozvání proslulého hollywoodského režiséra Josefa von Sternberga. Operetní film *Modrý anděl* proslavily písně, které se rozšiřovaly i na deskách. Nastala éra patřící jen hudebnímu filmu, který se tak náhle stal jak módním prvkem, tak i výdělečným obchodem. Hudební film se rychle rozrůstal a rozšiřoval, proto nastala potřeba nových, dosud neznámých filmových hvězd a kvalitních, dílo ovládajících, režisérů. Překážkou nebyl ani původ či působení režiséra a tak se ke slovu ve filmovém světě dostali i režiséři z Evropy. K těmto uznávaným a zdatným filmařům patřil i Němec Ernst

Lubitsch, který byl pod dlouholetým vedením Maxe Reinhardta, jež svého času působil i v Česku. Česká jeviště výrazně ovlivnila jeho režijní koncepcí. „Lubitsch měl přímo *offenbachovsky* vyvinutý smysl a cit pro zábavné žánry a uměl je dělat na vyšší profesionální úrovni než jiní.“¹²⁰ Lubitsch proslul celou řadou filmů, jakými byly *Přehlídka lásky*, *Monte Carlo*, *Kouzlo valčíku* a *Veselá vdova*. Zmíněná díla, jako jedny z posledních děl té doby, oplývala záchvěvy tehdejší filmové módy a právem se tak řadila k dílům nejúspěšnějším a tedy i nejvýnosnějším. Písňe obsažené v těchto filmech se honosně zpívaly po celém světě, kde byly dobře známy. Byly pomyslným prahem, na kterém se začala utvářet zvuková kinematografie. Tvůrce Lubitsch vycházel ve svých dílech z operety, kterou co by starou zažitou formu, uměl přetvořit do nové netypické a neotřelé formy. Výsledný umělecký film měl kompletně novou podobu s jistým vkusem a švihem dané doby. Výraznou osobností jeho filmů byl Maurice Chevaliere, který taktéž vycházel z music-hallů. Chevalierův zpěv byl naprosto odlišný od operetních manýrů zejména proto, že ve svých počátcích vycházel z parlandového stylu francouzského šansonu. Lubitscheho hudební díla se vyznačovala vytríbeným smyslem pro humor, jistou lehkostí, důvtipem a zejména potřebnou inscenační nápaditostí, jež jeho díla bezpochyby odtrhávala od všedních děl předešlých.¹²¹

3.1.1 Hudebně životopisná díla

Od těchto prvopočátků zvukových děl nedocházelo k otrlým pokusům osvětlit výsledné umění jak tvůrčích tak i interpretačních osobností hudebního světa. Bylo zřejmé, že by tyto případné pokusy nebyly shledány za dostatečně seriózní, a že by postrádaly jistou úroveň. Vyňaté úryvky vybraných operních výstupů či symfonií utlačovaly podstatnou kresbu života osobnosti. Výsledný portrét dané osobnosti se nechtěně, ale nevyhnutelně ztrácel v hudbě. I za této

¹²⁰ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 17

¹²¹ Schmidt-Joos, 1968

situace se část hudebníků měla k protestům proti výňatkům motivů z jednotlivých partitur a proti fragmentárním přílišným citacím. Hudebně životopisná díla byla uzpůsobena potřebám hudby, které se dostávalo větší pozornosti a zákonitě i prostoru na úkor popisu života osobnosti. Filmová tvorba na tuto skutečnost nebyla připravena a uzpůsobena. Nelze však odepřít jistou osvětovou zásluhu hudebně filmovému životopisu. Osvětová činnost byla stále vyvíjena, i když nebyla nikterak zásadní a výjimečná. Byla však důležitou součástí této tvorby, zejména v období před vznikem televize. SSSR byl zemí, kde si tento žánr vybudoval pevné a stabilní zázemí, a byl zemí, ve které byli tvůrci hodni svého jména. Příkladem pak může být Arnštanova *Bouře v opeře* nebo Alexandrovův *Skladatel Glinka*. Tato díla však neztratila původní úmysl a bravurně dokázala přiblížit osobnost nám prezentovanou i její tvůrčí zrod či prameny umělcovy hudebnosti. Neopomenula ani na vysvětlení společenských vlivů, jež měly na osobnost značný dopad či rodinné a osobnostní dispozice určující umělcův další vývoj. Dispozice formovaly umělcův osobnostní talent a jeho pokrok ve vývoji komponování děl. V průběhu doby je dobře znatelný pokrok ve filmových prostředcích, jež byly v sovětském filmu užívány. Dobře patrné byly i ideově umělecké principy.¹²²

V hudebním zpracování životopisného filmu se problémy vyskytují především v hudbě, která je do žánru přináší, co by objekt i subjekt děje. Hudební materiál je tedy potencionální hrozbou pro dějovou linku. U typu biografických děl o známých umělcích šlo především o důkladné zobrazení a vykreslení jejich života. V této fázi se čerpalo a parazitovalo především na přitažlivosti a poutavosti honosného a známého jména. Dalším požadavkem bylo vysvětlení jejich dosavadního umění, což bylo složitější fází. Je faktem, že pro vizuální stránku filmové řeči, tedy pro obrazový řád, je vhodnější vkládat především vizuálně sdělné a smyslově konkrétní výtvary. Tyto hmatatelné plody umění se následně snáze včleňují a vmísí do filmové struktury. Oproti

¹²² Bor, 1987

tomu stojí například různé partitury, které se vizuálně hůře naznačují. V knize *Hudební filmy a muzikál* se k dalším nesnázím vizuálního zobrazení hudby autor vyjadřuje takto: „...a hlavně úsporněji z hlediska filmového času, protože hudba, hudební forma se vyvíjí v rozměrech neadekvátních omezené minutáži a metráži hraného filmu.“¹²³

3.1.2 Filmová opera

Filmová opera, která patří taktéž mezi hudební žánry, vytlačuje samotný film z centra pozornosti do pozadí. Míra prostoru, kterou mu ponechává, je daleko menší než tomu bylo u žánru předcházejícího, tedy u hudebního životopisu. Opera je velkou hudební formou, jež potřebuje veškerou dostupnou pozornost a tím se ujímá dějové linky téměř beze zbytku. Bor ve své knize píše: „...výjimečné pokusy kinematografie volně s svými prostředky přetlumočit tradiční formu opery a vytvořit vlastní nový typ zpívaného filmu, je třeba konstatovat, že filmová opera v autonomním smyslu zůstává pojmem vlastně napořád ještě ideálním. V praxi jde většinou jen o filmové zachycení a zobrazení hudebně dramatického díla ověřeného už v operním divadle.“¹²⁴ Zmiňovaný postup s sebou však stále nese jisté problémy a obtíže, které je zapotřebí postupně překonat a zcela je odstranit. Potíže způsobuje především fakt, že opera je útvarem ve své původní podobě divadelním a také že její formy disponují přílišně velkým rozsahem s pomalým průběhem. Opera je oproti zákonitostem filmu druh tvůrčího smýšlení zcela odlišný. Rozličnost je viděna i ve vnímání těchto opačných druhů, což způsobuje nesnadnost vzájemného sloučení. Filmové zobrazení však přináší i jisté výhody pramenící z masové publicity, kdy hudebně zpracované drama překračuje pevně dané hranice jevištního zpracování. Takto proniká z izolovaného divadla pomocí filmové a televizní techniky k masovému publiku. Film naopak čerpá z věhlasu

¹²³ Bor, V. – *Hudební filmy a muzikál*, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 8

¹²⁴ Tamtéž, s. 11

operních představení, ke kterým přidává hodnoty filmové. Tato kombinace o to silněji přitahuje pozornost okolní společnosti, na kterou o to intenzivněji působí. Musí však ze společné spolupráce pramenit výhodné spojení jak pro film, tak i pro operu. Vynikajících výsledků bylo dosaženo v prezentování národní klasiky v Sovětském svazu, kde tímto dosáhli kvalitních prepisů známých oper. Pro tyto účely využili tradici a rozsáhlých inscenačních možností. Příkladem je interpretace Musorgského Borise Godunova ve Velkém divadle v Moskvě, kde vynikly i grandiózní sbory. Mnohé ze zfilmovaných oper plní funkci, jež je spojena s pouhým uchováním divadelních představení. Některé z nich se však všemožně snažily o vymanění se z divadelních forem tak, aby i nadále byla zachována hudební struktura a podstata, kterou musely bez výjimky respektovat. Hudební a nakonec i divadelní zákonitost jsou však v rozporu s potřebami filmové tvorby. „*Byly to filmy, které pronikly z kulis do plenéru a rozehrály děj operního libreta v širším prostoru a volnějším způsobem. V tomto případě jsme sice viděli očima kamery bohatěji rozvinutý obraz, ale nakonec zase zcela převládl svět opery.*“¹²⁵ Tyto zfilmované opery však s sebou nesou dílčí úspěchy, které jim nelze odepřít. Stále však nebyla naplněna potřeba po oživení opery. Formou pokusů však bylo postupně dosaženo jistého pokroku. Tohoto pokroku dosáhl německý novátorský režisér Walter Felsenstein, který je význačnou osobností evropské divadelní tvorby. Pracuje se zcela ojedinělým postupem jevištního zpracování oper. Důkazem novátorské práce je i jeho filmové ztvárnění Beethovenova *Fidelia*. Na dramaturgické stránce tohoto odlišného díla spolupracoval se skladatelem Hansem Eislerem. Výchozí dílo neodpovídalo pasivní konvenční ilustraci, jak tomu bylo u ostatních autorů doposud. O Felsensteinově pojetí: „*Hlavním znakem Felsensteinova pojetí bylo, že ve filmu inscenuje valnou část sólových a souborných zpěvů ne jako operní výstupy, ale jako vnitřní život dramatických postav. V takových scénách slyšíme zpěv, postava na obraze však nezpívá:*

¹²⁵ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 12

*dramaticky jedná výrazem tváře, gesta, pohyby.*¹²⁶ Tuto techniku filmového vyprávění se říká také vnitřní hlas. Jedná se o jiný způsob vyjadřování. Tento pokrok znamenal posun v sebevyjádření vícero postav a to současně, souběžně či pro vícehlasou inscenaci vokální formy. Felsenstein této techniky užil zejména pro tlumočení osobních vnitřních citů několika osob. Jedná se o příklad hudebně dramatického díla, které je dramaturgicky zpracováno vhodnou a především kvalitně zvládnutou formou. Za zdařilé dílo lze uvést americkou filmovou verzi Bizetovy *Carmen*. *Carmen Jones* je dílem broadwayského uznávaného a proslulého tvůrce muzikálů Hamersteina a režiséra Premingera. Přepis byl založen také na skutečnosti, že původní verze Bizetovy opery obsahovala mimo zpěvní čísla i mluvenou prózu. K této skutečnosti se přidal i fakt, že se autoři rozhodli natočit především příběh opery, což bylo základním požadavkem. Ústřední tedy již nebyla hudba a velké hlasy. Příběh následně předělali a přizpůsobili nárokům dané doby a potřebám filmové tvorby. Filmové zpracování často těžilo z jevištní nevěrohodnosti divadelního ztvárnění některých podstatných či méně podstatných scén. Ve filmové verzi byly tyto scény detailně vyobrazeny a tímto byly tedy i přitažlivější pro samotného diváka. Film použil rozvinutou a velmi působivou sekvenci. V tomto pojetí je velmi dobře znatelná odlišnost potřeb a možností filmu a opery. Filmové natočení bylo přínosné i proto, že umožnilo daleko průkazněji vyvinout vztah mezi hlavními postavami, což divadelní opera nedokázala. I krátký filmový obraz nabízí potřebné dokreslení opery. Došlo zde však k odstranění velké hudební formy co by jednolitého celku, jež přesahovala velmi výrazně a neúnosně možnosti filmu. Ve výsledném efektu film úspěšně přeložil operu do svého jazyka tak, aby odpovídala jeho nárokům a zároveň, aby nebyla způsobena újma na kvalitě původního díla.¹²⁷

¹²⁶ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 13

¹²⁷ Bor, 1987

3.2 Krize

V knize *Muzikál* se píše: „Dvacátá léta skončila pro Broadway 29. října 1929. Toho dne došlo na Wall Streetu k burzovnímu krachu. Po deseti letech prosperity a nadbytku probudila se vystřízlivělá Amerika do gigantické hospodářské krize. Jako první byla postižena oblast zábavního průmyslu. Naděje, že návštěvnická záplava dvacátých let se po skončení krize zase vrátí, zklamala. Konkurence hollywoodského zvukového filmu a rozhlasu vedly k dalšímu odlivu obecnstva z Broadwaye.“¹²⁸ Mnohá z hudebních divadel zkrachovala a jejich provoz byl zrušen. Značná část hudebních skladatelů přešla do Hollywoodu, který vycítil velkou příležitost, jež skýtaly hudební filmy podle hudebních komedií z dvacátých let. Z mnohých divadel pak vznikla kina, což byl následek burzovního krachu a posléze vznik hospodářské krize v Americe. Pomyslné šrámy utrpěla i Broadway a ostatní divadla roku 1929 na Černý pátek. Prostor byl otevřen nástupu zvukového filmu a rozhlasových studií, což opět znatelně zasáhlo americká divadla. Hollywood stále souměrně vzkvétal, a to i v průběhu krize. To byl důvod hromadného odlivu nejen diváků, ale také umělců a talentů, kteří vyměnili prkna jeviště za filmové plátno, pro jeho obrovskou všudypřítomnou popularitu. Lákadlem a jakýmsi popudem byla i výrazně nižší cenová hladina vstupenek oproti do té doby bezkonkurenčnímu divadlu. Hollywood hojně čerpal z tradic Broadwaye a jeho dvacátých let. Tradice viděl film především v zábavnosti, revuálnosti či v nezávaznosti. „Divadelní formy, revue a vaudeville, byly hlavními na newyorské scéně před vznikem muzikálu v polovině dvacátých let minulého století. Oboje byly různé formy založené na sérii izolovaných faktorů. Po prvním roce své existence hollywoodský muzikál jen zřídka používá formy revue, preferuje více sjednocenou hudebně - komediální strukturu.“¹²⁹

Roku 1940 byl natočen film pojmenovaný *Strike Up the Band* režiséra

¹²⁸ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 56

¹²⁹ Feuer, J. - The Hollywood Musical, Bloomington : Indiana Univ. Pr., 1982, s. 94

Busby Berkeley, který byl zároveň i choreografem. S původním divadelním muzikálem měl však společné pouze melodie od skladatele George Gershwin. Dílo *The Band Wagon* skladatele Arthura Schwartz, který tvořil pro divadelní scénu, a s literární částí od Kaufmana a Dietze, bylo i po více než dvaceti letech natolik populární a vyhledávané, že jej přední hollywoodští filmaři a tvůrci chtěli přetvořit do filmové adaptace. Broadwayský tvůrce Cole Porter vytvořil taktéž pozoruhodné dílo nazvané *Gay Divorce*, jež si vybral i Hollywood pro jeho zaznamenaný úspěch. Filmový název byl drobně pozměněn a sice na *The Gay Divorcée*. K obměně názvu došlo kvůli zásahu ženských spolků, jež rozhořčil původní název (v překladu totiž zněl *Veselý rozvod*). Spolky prý na rozvodu neshledávají nic veselého. Roku 1955 byl natočen film podle divadelní předlohy *Porgy a Bess*, natočeným režisérem Fredem Zinnemannem. Ve filmové verzi muzikálu *Pal Joey* ztvárnil hlavní roli Frank Sinatra.¹³⁰

3.3 Na základech operety

V Německu a také v Rakousku, se postupem doby vyprofiloval jiný typ hudebního filmu, který však vývojově zůstal dosti pozadu oproti typu předešlému. Celé série tohoto nového směru se opíraly o vídeňskou operetu, na které značně závisely a ze které ve své podstatě vycházely. Vytrvale těžily především z vídeňské operety - z její dlouholeté tradice, kterou byla proslulá. Naneštěstí však záhy sklouzl ke kýčovitosti. Příkladem mohou být následující díla *Dvě srdce ve tříčtvrtečním taktu* či *Kongres lásky*. Tomuto předcházela revuální filmová vlna z amerického kontinentu. Později se objevila i evropská verze těchto zpracovaných děl, jež byla hojně produkována. Popisovaný filmový druh vznikl převzetím některých prvků dané formy z amerických hudebních divadel. Přinášel s sebou nejružnější tanečníky, pěvecké talenty, komiky, šlágry a džezové kapely. Tyto komponenty byly spojeny jen ryze

¹³⁰ Prostějovský, 2008

formálně. Tato série počínala *Broadway Melody* a vrcholu dosáhla érou swingu tanečními filmy s Fred Astairem, u nás v téže době také populárními. Ona série načerpala v americké hudební filmové sféře řadu důležitých či nezanedbatelných zkušeností. Přínosem byli i nově příchozí, nicméně velice nadaní umělci skladatelé, jakými byli Berlin, Kern, Gershwin, Porter, ale i mnohé jiné stejně podstatné profese.¹³¹

3.4 Ve stínu Sovětského svazu

Polovina třicátých let je ve znamení vůdčího postavení Sovětského svazu v oblasti hudebního filmu. V centru pozornosti je významný režisér Grigorij Alexandrov, jenž natočil úchvatné filmy *Cirkus* či *Volha, Volha... Celý svět se směje*, natočený roku 1934 s hudbou Izáka Dunajevského. V těchto filmech není hudba jen efektním artiklem, ale součástí filmu, jež splňuje dramatickou funkci. „*Spolupracovník Eisensteinův se přiblížil hudebnímu filmu poprvé z hlediska experimentu – jeho debut Sentimentální romance natáčený v Paříži s Eisensteinem, byl avantgardním pokusem vytvořit scénérie a krajiny k hudbě. Tento film rozebral také Siegfried Kracauer spolu s Disneyovou Fantasií a Menottiho zfilmovanou operou Medium. Ze Sentimentální romance se zpravidla cituje sekvence s montáží Rodinových soch, plošně snímaných, spojená s lyrickou hudbou.*“¹³² Po této tvořivé zkušenosti se však začal Alexandrov ubírat zcela opačným směrem, sice začal natáčet lidovější verzi filmu: hudební veselohru. Jeho inovátorská tvorba spočívala ve vnesení humorné složky do filmových hudebních děl. Jeho kvalitní výkon a úspěch dokončených děl byl zapříčiněn především tím, že byl velmi náročný, co se týče úrovně scénářů a samotných námětů. Řadu písemně dokončil, ale k jejich natočení nedošlo. Hudební komedie, které zrežíroval, byly specifické jistou nevídanou dynamikou, bujarým elánem a nic

¹³¹ Heřman, 1964

¹³² Bor, V.– Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 18

nepředstírajícím optimismem. Zrcadlil se v nich jejich vlastní vnitřní svět. Hudební žánr již nutně a nezbytně potřeboval svěžest a srdečnost s jakou přišel Alexandrov. Podstatou novátorství byl tedy vtip, strhující tempo, klauniáda a především melodické písně Dunajevského, který vynikal v lehké hudbě. Alexandrovova teorie byla založena na tezi, že hudební komedie je uměním přesným, pro které jsou nezbytné značné zkušenosti a pravidelné zkoušky tvůrčího kolektivu, jež se na zrodu díla podílí. Alexandrov prvotně chtěl: „Vytvořit novou formu hudební veselohry a hudební satiry, která by se vysmívala negativním rysům lidské psychiky, a sílit a vychovávat charakteristické vlastnosti nových sovětských lidí...“¹³³ Dalším výtečným režisérem byl Ivan Pyrjev, který taktéž pravidelně spolupracoval s Dunajevským. Pro úspěšný vznik nezapomenutelného díla je vždy zapotřebí úzké a intenzivní spolupráce mezi režisérem a scénáristou tak, aby byla v harmonii a navzájem své myšlenky nepotlačovali a neutápěli. Filmař musí již od scénáře počítat nejen stále s hudbou, ale dílo vidět i ve větších hudebních souvislostech a tak ho i psát. Příkladem harmonizujícího utváření díla je film *Kubánští kozáci* či *Veselý jarmark*. Hudební dramaturgie Pyrjeva měla skutečnou profesionální úroveň a povahu celého díla formovala specifickými žánrovými prostředky. Podobně si uzpůsobovala i podobu díla. Ve *Veselém jarmarku* se netradičně využilo písně, což bylo potřebnou dovedností pro zvládnutí hudebního díla. „Na kontrastních, vtipných i lyrických písních je postavena hned celá exposice děje, písně zde charakterizují vztahy postav i situace, doslova hýbou příběhem a v závěru dává píseň vysvětlující smysl celému rozuzlení děje, dokonce jako hlavní a jediný vyjadřovací prostředek.“¹³⁴ Tento film v sobě odrážel prvky vaudevillu či operety a revue. Funkční využití písní bylo pod autorstvím této dvojice natolik přínosné a nepřehlédnutelné, že zde vyvstala otázka, jestli tímto neutrpěla píseň na své

¹³³ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 19

¹³⁴ Tamtéž

kvalitě. To je však vzápětí striktně vyvráceno samotným výkonem těchto autorů. Je nutné podotknout, že vývoj písňové dramaturgie a hudebního filmu vůbec vede v konečném důsledku ke vzniku samotného muzikálu. Historické prvenství, i to kvalitativní, drží stále Amerika. Co se týče kvalitativního pohledu, lze uvést příklad za všechny, muzikál *Zpívání v dešti*, jež byl uveden v roce 1952 a je právem považován za jeden z nejzdařilejších a nejpovedenějších muzikálů vůbec. Tento muzikál je postaven na humoru: „...muzikál si dělá legraci z pionýrských dob zvukového filmu, tzv. talkies.“¹³⁵ Není však jedinou zemí, ve které dochází k vývoji podobného hudebně dramatického žánru tak, aby vyhovoval muzikálu. Významné bylo i francouzské skladatelské seskupení Šestka, jež hojně komponovalo hudbu pro film. Byli jimi Darius Milhaud, Artur Honegger a Georges Auric. Kladným uměleckým činem bylo shledáno na americkém kontinentě dílo od Aarona Coplanda k filmu podle Steinbeckova románu *O myších a lidech*. Copland byl uznávaným komponistou. Anglii obohacují o svou uměleckou tvorbu v oblasti hudebních filmů především příslušníci starší generace Ralph Vaughan Williams, ale i mladší Benjamin Britten. Soudobý hudební film se utváří v závislosti na odlišných tradicích a různorodém klimatu, jež tuto uměleckou tvorbu obklopuje. Film *Paraplíčka ze Cherbourgu* byl natočen ve Francii režisérem Jacquesem Demym, který spolupracoval se skladatelem Michaelem Legrandem. Dílo je od samého počátku až do úplného konce dílem zpívaným, ale není to operní výplod. Není to ovšem ani muzikál, jelikož se v něm netančí. Jedná se o zpívaný film. Nebo také: „*Anebo přesněji film mluvený s hudebním citem a v souladu s partiturou jako je tomu v operním recitativu nebo při melodramu. Jenže tato hudební mluva zní civilně, bez pathosu, podobá se spíš konverzačnímu dialogu než řeči opery. Ve vzrušujících místech, například v hádce, zrychluje tempo a mění rytmus, tam kde mezi postavami promlouvá citový vztah, slyšíme naopak jak hudební mluva nabývá zpěvnosti, tak se*

¹³⁵ Barber, N., Barratt, M., Blackwood, A-Zázrak zvaný hudba, Praha Knihcentrum, 1997, s. 50

*promění přímo v píseň. Dvojice milenců má dokonce svoji ústřední píseň, která jde celým filmem až po závěr. ... Právě francouzský šanson je oním typem mluvené nebo deklamované písně, právě v šansonu zní recitované slovo tak zpěvně.*¹³⁶ Vypráví se také formou šansonu. Toto dílo lze nejlépe charakterizovat jako film – šanson. K typu děl šanson patří notná dávka sentimentu, jež tvoří neodmyslitelnou součást. Místy se ze zpívané řeči v některých partiích stává záležitost stereotypní až únavná, což jsou nekvalitně realizované části, které nejsou pravidlem a není jich mnoho. Oblíbenými tedy nebyly jen šláгры z filmových hudebních revuí, ale také hudba původně složená pro film, která proniká na koncertní pódia. Příkladem hudby, určené v původním záměru pro film, může být hudba od skladatele Vaughana Williamse, který složil hudbu k Ejzenštejnovu filmu *Alexandr Něvský*. Toto dílo proslulo co by monumentální kantáta. Skutečná, promyšlená hudba, která je plná dramatického cítění a je vynalézavá, chápeme ji jako nedílnou součást filmové tvorby, jako potřebnou složku, jež nám umožní plně si vychutnat onen prožitek.¹³⁷

Následující konstatování vyplývá ze samé podstaty umění, a sice že technika filmová značně ovlivňuje techniku skladatelskou: *...konkrétní filmové prostředí dává skladateli možnost pracovat i s konkrétními zvuky...*¹³⁸

3.5 Nová vlna

Tzv. novou vlnu tvořil i vřhlasný režisér filmových muzikálů Jacque Demy. Pro ukázkou jeho tvorby lze uvést *Les parapleuies de Cherbourg* z roku 1963 nebo *Les demoiselles de Rocheford* uváděn roku 1966. Zmínku najdeme i v publikaci Prostějovského: „První zmíněný získal Zlatou palmu na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes, oba tituly byly mezinárodně

¹³⁶ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 34

¹³⁷ Heřman, 1964

¹³⁸ Heřman, Z. – Melé divadlo hudby, Praha: Mladá fronta, 1964, s. 43

úspěšné a získaly i scénickou podobu.“¹³⁹ Autorům hudby u těchto děl, Michelu Legradovi a Andrému Prévinu, se posléze dostalo uznání i ve Spojených státech, kde se podíleli na realizaci spousty dalších podobných projektů. Jako typově odlišnou lze označit filmovou muzikálovou fantazii *Moulin Rouge*. Tvůrce této opulentní show, jak je také často označována, je režisér Baz Luhrman. Roku 1961 byla světově uvedena filmová verze *West Side Story*, která byla právem shledána za úspěšnou a je označována za film velkých kvalit. Film se dočkal ocenění Filmové akademie.¹⁴⁰

Producent Gabriel Pascal přišel ve třicátých letech s filmovou verzí *Pygmalionu*, avšak proti Shawově vůli. Vrcholu úspěšného díla dosáhla i filmová verze *The Sound of Music* Richarda Rodgersa, na jejíž promítání chodilo stále více a více diváků, a tak lámala kdejaký rekord v návštěvnosti. Návštěvnost nebyla jedinou oblastí, ve které byla tato hra úspěšná. Úspěch slavil i soundtrack z roku 1965, který se ve Velké Británii držel na prvních příčkách hitparády déle než dva roky. Tato skutečnost byla o to více údivná a nečekaná, protože to bylo v době, kdy byl celý svět fascinován a zachvácen vlnou popularity Beatles a Rolling Stones. Filmovému zpracování se dostalo i dílu *Camelet*, muzikál tvůrců Frederica Loeweho a Lerneru, jež působil co by skladatel. Filmový přepis byl z roku 1967. Filmovou verzi *Hello Dolly!* měl na svědomí v režii Gen Kelly: „...ani velký úspěch však nemohl zabránit skutečnosti, že *Hello Dolly!* byla jakousi labutí písni dnes klasických muzikálů šedesátých let se vším, co k nim patří.“¹⁴¹ Prostějovský dále rozebírá filmové zpracování úspěšného vyčnívajícího divadelního muzikálu *Hair*: „Dramatickou stavbu a dějovou kostru získala až filmová verze Miloše Formana z roku 1979, která zároveň oslabila pacifistickou tendenci a naopak aristotelsky zformovala tragický osud hlavní postavy. Vzhledem k tomu, že film

¹³⁹ Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 52

¹⁴⁰ Barber, Barratt, Blackwood, 1997

¹⁴¹ Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 35

přišel až po skončení vietnamské války, ale na druhé straně relativně brzy na to, aby se stal historickou reflexí, nesklidil příliš velký úspěch. Přesto se však v průběhu doby zařadil mezi kultovní filmy své kategorie.“¹⁴² Ken Russel natočil roku 1975 filmové dílo, adaptaci divadelního *The Who's Tommy*. Divadelní příběh je daleko civilněji zpracován než ona zmíněna filmová adaptace. Hoggardová píše: „Divadelní příběh je civilní oproti filmovému, kde má značný rockový patos od kostýmů po vnitřní hysterii, jakou v sobě nese *Jesus Christ Superstar*. O to však emotivněji působí ve filmu katarzní momenty a závěr.“¹⁴³ Filmové *Chicago* od režiséra Roba Marshalla se těšilo úspěchu stejně tak jako jeho obnovená nastudování na Broadwayi a v Londýnském East Endu. Filmová premiéra byla z roku 2003 a toto dílo bylo následně v průběhu doby oceněno šesti Oscary. Počátek sedmdesátých let je symbolem vzniku nejen *Chicaga*, ale i děl jakými byl *Cabaret*. Ne všechny muzikály si stály tak, aby se o nich dalo říci, že byly úspěšnými. Příkladem za všechny pak může být filmové přepracování z roku 2006 muzikálu *The Producers*, jehož původní verze patří k tzv. variantám „back-stage“. Na jeho vzniku se podílel jediný člověk, jenž zastal napsání hudby, textů i libret – Mel Brooks. Prvotní verze byla natočena roku 1967. Brooks vytvořil karikaturu Broadwaye a satiricky popsal tamní poměry. Příčinou onoho nezdaru je nejpravděpodobněji chybné přenesení jevištního humoru na filmové plátno. Událo se to mechanicky bez jakékoliv reflexe a bez možností vyslechnutí reakcí. *The Rocky Horror Picture Show* byl zcela opačným případem, který se diametrálně lišil. Autor Richard O'Brien bravurně zvládl sepsání vlastního příběhu, hudby i písňových textů. Premiéra se konala v New Yorku roku 1973. Verze promítaná v řadě kin měla značný vliv na podobu inscenace tohoto díla. Především prostor, který mu byl dopřán, byl tím vlivným faktorem. Amerika dlouho vytrvávala v odmítání divadelní verze. Teprve po uvedení filmového ztvárnění byl *Rocky* rodáky

¹⁴² Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 35

¹⁴³ Hoggardová, P. – Muzikál na prahu tisíciletí, Brno: RETYPO, 2000, s. 25

přijet. Zdráhání bylo tedy u konce. Paradoxem však je, že zatímco divadelní verze slavila salvu úspěchů v Anglii, ta filmová (uznávaná v Americe) zde naprosto propadla v zapomnění a nesetkala se s pochopením a s akceptováním, natož potom s přijetím. Na americkém kontinentě se stala kultovní záležitostí a těšila se přízni ctitelů. Do dnešní doby je na Manhattanu fungující klub věnovaný proslavenému Rockymu a podobně nazvaný: *Rocky Horror Show Club*. Kladné přijetí bylo způsobeno či zapříčiněno právě podobností s *Hair* v reagování na vývojová stadia společnosti cestou otevírání tabu a tabuizovaných otázek. Dílu bylo dopřáno i silného morálního podtextu. Filmové animované podoby se dočkalo dílo nazvané *The Wall*. *Evita* a *Tommy* se taktéž pyšnila, co by muzikálová díla, filmovým zpracováním. *Mary Poppins*, je chvalně známá muzikálová pohádka z filmové dílny Walta Disneye.¹⁴⁴

3.6 Televizní forma hudebních žánrů

Z knihy *Muzikál expres*: „*Takřka nikdo nepočítal s tím, že se nové medium televize stane tak silnou konkurencí divadlům a kinům. Ti, kdož měli v newyorském divadelním světě rozhodující slovo, navíc televizní konkurenci nepřímou podpořili tím, že preferovali etablované autory a tvůrce z let třicátých a čtyřicátých.*“¹⁴⁵ Z těchto důvodů přešla řada autorů z Broadwaye do různých televizních studií, kde mohli dát plně k dispozici svůj talent a dál jej svobodně rozvíjet.

Typické vlastnosti příznačné pro filmové hudební žánry, jsou přeneseně platné i pro hudební díla uváděná v televizi. Působnost televizní tvorby je však natolik rozsáhlá, že se zde hudba uplatňuje mnoha různými způsoby. Leccos z uplatněných postupů v televizní tvorbě lze zpětně aplikovat na tvorbu hudebních děl ve filmové podobě. Prvotní komunikace v televizi je formou

¹⁴⁴ Hoggardová, 2000

¹⁴⁵ Prostějovský, M. – *Muzikál expres*, Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 30

obrazové informace a hudba má spíše doprovodnou funkci. Odlišně jsou však brány pořady hudební, v nichž dominantní složku zastupuje právě hudba. Problémem hudebních pořadů je vhodné zvolení obrazových prostředků: „*A to i v původních televizních hudebních útvarech, jako jsou inscenovaná píseň, televizní opera nebo televizní hudební film.*“¹⁴⁶ Náročná situace nastává v televizní dramaturgii ve chvíli, kdy je potřebné zvolit vhodnou koncepci hudební a obrazové komposice a dbát na vazbu obou těchto složek. Je žádoucí uspokojit vizuální zájem diváka, což je primárním požadavkem, ale zároveň s tímto upoutat onu pozornost i k hodnotám hudebním, pokud jsou tyto hodnoty účelem pořadu. Bor v knize *Hudební filmy a muzikál* píše: „*Navazovat, respektovat a usměrňovat tento dvoufázový anebo zprostředkovaný kód není jistě snadné ani z hlediska dramaturgie ani pro hudební režii. Uvážíme-li však, že právě televize může nabídnout nejlepší hudební hodnoty všech žánrů nejširším společenským vrstvám, a to i tam, kde není síť divadel k realizaci oper ani symfonických orchestrů, vystoupí teprve masový význam televizního média pro šíření hudební kultury.*“¹⁴⁷ Hudební televizní film není nikterak omezen pravidly a podmínkami přímého přenosu. Proto není bezprostředně závislý ani na čase ani na prostoru, který tvoří vizuální vjem dané souvislosti hudební události. Hudební dílo televizního typu má tedy obvykle předem danou nahrávku, ze které vychází, jejíž kvalitní připravenost je určující. Kvalita je požadavkem i u písní, kompletních skladeb, či zkomponované hudby k operní tvorbě nebo k původní televizní opeře. V publikaci je zmíněno: „*K nahrávce jsou zpravidla dodatečně natáčeny (playback) záběry s interprety písně, virtuosy, s operními zpěváky (v opeře někdy s herci místo zpěváků).* Obraz se ovšem nemusí držet jen interpretů, ale využívá i dalších inscenačních možností: ilustruje událost, o níž se zpívá, hledá optickou metaforu k hudbě orchestrální, komorní (i operní) nebo obrazové

¹⁴⁶ Bor, V. – *Hudební filmy a muzikál*, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 43

¹⁴⁷ Tamtéž

*symbols, ireálné výtvarné komposice, trikové záběry apod.*¹⁴⁸ Televizní film hudebního žánru není závislý na autentickém pozadí. Úmyslně se tedy využívají umělá pozadí v závislosti na rozmanitých filmových postupech, jež toto umožňují. Zástupcem je možno jmenovat postup zadní projekce. Zmíněna nezávislost na určitém čase autentické povahy otevírá pomyslné dveře k možnosti poskytnout pohled do zákulisí či do života umělce, jež považuje za osobní.

Kombinované pořady

Televizní tvorba je typická i tím, že se v ní často setkáváme s tzv. kombinovanými hudebními pořady. Do těchto pořadů se řadí hudební dokumentaristika, význačná pro náhledy do života koncertních umělců či skladatelů. Krom pohledů do života umožní i pohled do tvůrčího procesu, hudebního zákulisí a také vizuálně popíše samotný zrod hudebně-dramatické inscenace. Odlišně se zobrazují hudebně televizní filmy, výchovné pořady, revuální show a folklorní pásma.

Samostatné pořady

Samostatné hudební pořady, stojící v protipólu ke kombinovaným hudebním pořadům a mající obdobný výčet, jež začíná jednotlivou inscenací písně a končí přehlídkou dechové hudby anebo hudby džezové. Inscenovaná píseň je specifikum televizní hudební formy. Ve většině případů se jedná o verzi hudebního televizního pořadu, který: „...*inscenuje filmovou technikou zpěváka (orchestr) nebo sám obsah písně do určitého prostředí, děje, příběhu, často i do taneční podoby.*“¹⁴⁹ Uvedená forma není velikostí nevhodná pro zpracování do filmové podoby hrané v kinematografických zařízeních, je

¹⁴⁸ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 34

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 44

ideálním pro televizní přepracování. Mluvíme o nejmenším hudebním žánru vůbec, ve kterém režiséři mohou výstižněji a přesněji uplatnit specifické postupy ubírající se cestami jak humoru, tak i gagu či šansonové poetičnosti a oblíbené parodie. Vizuelní složka k hudební předloze a její komponování je sestavována dvěma způsoby. První představuje korespondující složku vizuelní a to přímo s hudbou. Chtěný účinek je vizuelní přiblížení divákovi, a to v co možná nejvěrohodnější podobě, to, co bezprostředně se znějící hudbou souvisí. K tomuto přístupu se Bor vyjadřuje následovně: „*Ve volbě záběrů, osvětlení, prostoru i střihu dbá režie toho, aby byla plně respektována melodická, instrumentální, tempová, dynamická i tektonická výstavba hudby, její vzepětí i uvolnění apod.*“¹⁵⁰ Vyvstává však obava, že složka obrazová bude jen pouhým pasivním popisem ztvárněné hudby. Prosazovaná norma je však stále tvůrčím procesem narušována, z čehož vyplývá, že nelze s určitostí stanovit uzavřený kodex, závazný pro prezentaci vizuelní složky. Druhým způsobem komponování tkví v inspirování hudby složkou vizuelní. V inscenované písni se tento způsob konkrétně využívá tak, že je zpěvákovi stvořen jakýsi příběh, ve kterém zpěvák nejen zpívá, ale i jedná a hraje. Příběh vždy musí splňovat požadavek návaznosti na zpívanou píseň. Nabízí se však i možnost vizuelní realizace toho, o čem píseň pojednává. Často se vymýšlejí gagy anebo se text ironizuje. „*V symfonické hudbě se někdy uplatňují vizuelní ilustrace (obrazy nebo fotografie, související s dobou, k níž hudba náleží), jindy paralely, jindy se rozvíjejí zcela volné obrazové asociace, obrazové symboly a metafor, abstraktní výtvarné kreace atd.*“¹⁵¹ Obdobných postupů se hojně využívá i v původních televizních operách.¹⁵²

¹⁵⁰ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 45

¹⁵¹ Tamtéž

¹⁵² Bor, 1987

3.6.1 Důležitost hudební složky

V televizních hudebních filmech je zásadní dokázat upoutat zájem o hudbu co by přednostní složku. Je nepřipustné, aby hudba byla překryta, přeplácána obrazovým doprovodem, jenž divákovu pozornost odvede opačným směrem. Morální povinností zde vyvstává nutnost zachování obrysu či podstaty předlohy. Tento proces je tvorbou, nikoli pouhým opisem. Konečným výsledkem je potom zcela nový výtvar. „*To znamená, že filmové zobrazení hudební skladby pro televizi by se mělo legitimovat jako dílo specificky televizní (autonomní) přičemž by vystihovalo podstatu a charakter hudby. ... nesprávné zobrazení hudby tedy nepřímou dokazuje její emocionální určitost.*“¹⁵³ Mnohdy však adaptace není vhodná pro dosažení svébytnosti díla. Ona svébytnost se snadněji dosahuje původní látkou, jež byla kompletně od svého prvopočátku myšlena a především tvořena tak, aby odpovídala a vyhovovala vyjadřovacím prostředkům daného média. Důležitou funkcí hudebních filmů uváděných v televizi je rozšiřování publicity umělecké hudby, což je hudba hodnotná. Televize je nepostradatelnou v tom smyslu, že se zásadně zasloužila o rozšiřování kultury obecně a šíření hudebních hodnot. Prvořadým úkolem je donutit diváka se do inscenace zaposlouchat, pak může zprostředkovat skutečné hodnoty hudební nahrávky. Nezáleží, či by spíše nemělo záležet, na složce obrazové, tím spíše není prvořadým cílem ukojit divákovu vizuální mechanickou pozornost, ale je potřebné povzbudit či ponuknout potřebu poslechu a tím i aktivovat schopnost vnořit se do nitra hudby. Bor ve své publikaci uvádí: „*Herbert von Karajan říká o svých televizních filmech: Mým cílem je vtáhnout posluchače optikou do akustického zážitku.*“¹⁵⁴ Schopnost zaujmout diváka a vtáhnout jej do hudebního zážitku prostřednictvím technologie se daří filmům dokumentárním, životopisným medailonům či třeba portrétům. Dále je v knize uvedeno vyjádření o těchto

¹⁵³ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 46

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 47

formách: „*Mohou se držet své věci a přímo z ní těžit informace a fakta, která diváka zaujmou tak, že bude zvědav na příklady a argumentaci hudbou. Hudba je sice řečí citů, ale film se k ní dostane asi nejlépe přes divákův rozum – mluvím především o uměleckém dokumentu, o populárně naučných žánrech.*“¹⁵⁵ McLuhan, povolaný člověk v odborných věcech týkajících se televizní praxe, se věnuje obzvláště funkci didaktické v televizi: „*A poučení může upoutat, může být dokonce zábavné. Koncepce informativní a poznávací prokáže hudbě lepší služby než tvorba bez funkce, řádu a smyslu.*“¹⁵⁶

Televizní anebo filmový muzikál se typově řadí k žánrům hudebně dramatickým. Historie vzniku a vývoje je neoddělitelně spjata s historií hudby. Muzikál bez hudební složky, vmísené do struktury těla muzikálu, je naprosto nemyslitelný a nemožný. Filmový muzikál má kořeny v divadelním prostředí. Filmový muzikál má však své stylistické problémy, především pokud se jedná o hudební složku. Tato vývojová linie, jež vznikla z té divadelní, využívá veškeré technické a technologické vymoženosti kinematografie, mluví jejím soudobým jazykem a vyvíjí se jak ojedinele sama o sobě, tak i s vývojovým proudem filmového umění. Stále se klade důraz na sledování filmového pokroku a jeho následování. To, co platí pro film obecně, platí i pro filmový muzikál. Nejde se oprostít od problémů a čerpat jen z toho kladného a prospěšného. Tyto prvky se jen specificky modifikují a upraví tak, aby odpovídaly nárokům muzikálové tvorby. Vstupuje-li do děje filmu hudba, nese s sebou cizorodost pro tento žánr a má znatelně odlišné tempo. Hudební složka se rozpíná, vyžaduje značný prostor, který nutně potřebuje pro svou vyjadřovací schopnost. Tímto zmenšuje ten filmový dějový prostor, který je určen pro samotné sdělení. Hudební režie filmové tvorby následně pak řeší: „...*spojení obrazové složky se znějící hudbou tím obtížněji, že hudební dílo je vytvářeno valnou většinou symetricky (repetice, pravidelné hudební*

¹⁵⁵ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 47

¹⁵⁶ Tamtéž

*periody atd.) zatímco vizuální rovina filmu se odvíjí nesymetricky stálým obrazovým pohybem vpřed.*¹⁵⁷ Je důležité s touto specifikací začlenění hudebních komponentů do filmu neustále počítat a brát ji na zřetel tak, aby posléze nedošlo ke kvalitativnímu znehodnocení či poškození výsledného filmového díla.

¹⁵⁷ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha: Akademie múzických umění, 1987, s. 8

4 ČESKÝ MUZIKÁL A DOMÁČÍ SCÉNA

V knize *Muzikál* je psáno: „Už léta se ozývá volání po náhradě za operetu, která umělecky zachází na úbytě, volá se po jevištním hudebním útvaru, který by vyplnil mezeru mezi náročnou zpěvohrou a nízkým vaudevillem, kabaretem či operetou.“¹⁵⁸

Zaměříme-li se nejprve na samotný název „muzikál“ musíme konstatovat, že v tomto případě došlo k násilnému počestění výrazu přejatého z amerického prostředí, tedy slova musical. Nebylo však možné, aby se československá hudební tvorba nazývala honosným slovem musical. Takovéto označení by bylo absurdní stejně tak jako je absurdní hovořit o americké hudební komedii jako o muzikálu a nikoli musical.¹⁵⁹ V knize *Muzikál je, když...* se píše: „Snad jen pro úplnost konstatujme, že musical je zkratka (elipsa) původně dvouslovného výrazu musical comedy, hudební komedie.“¹⁶⁰

V Československu vznikl muzikál nezávisle na muzikálu americkém. Nedodržoval ani jeho zvyklosti v produkční oblasti či praktikách. Československý muzikál tak vytvořil svou vlastní tradici. Historii lze doposud rozdělit na tři období. První z těchto období je ohraničeno lety 1927 až 1948. V tomto údobí je vystihnuta doba před samotným vznikem muzikálu. Datuje se od premiéry *Vest Pocket Revue* a počátečním vystupováním Voskovce a Wericha v Osvobozeném divadle. Období je zakončeno prvním úspěšným uvedením amerického muzikálu na evropské scéně. Bylo to provedení *Divotvorného hrnce*. Padesátými léty je datováno období druhé, které v muzikálové tvorbě znamená významný zvrat a je tedy obdobím pro muzikál velmi důležitým. Poslední období trvá od roku 1958 až do dnešní doby.

¹⁵⁸ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 249

¹⁵⁹ Osolsobě, 1967

¹⁶⁰ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 3

4.1 Dějiny divadelního muzikálového žánru

Na některých prvcích, které jsou převzaté z revue, muzikál samotný vznikl. Prvky ze zmíněné revue, byly přejaty především z malé revue, pro kterou měli Voskovec a Werich vymyšlen vlastní termín, nazývali ji Kapesní revue či vest-pocket. Revue byla tedy výchozí formou pro vznik nového hudebního umění. Ve třicátých letech se tato výchozí forma usměrnila především na pokusy o ucelenější zobrazení skutečnosti, díky čemuž by se lépe integrovala. Osvobozené divadlo však nevyspělo do potřebné míry pro muzikálovou tvorbu v hudebním a zpěvním tvaru. Pěvecká složka zůstávala i nadále pod požadovanou úrovní a normou muzikálu. Muzikálu od Voskovce, Wericha a Ježka však stále scházela vyváženost, v popředí pozornosti stála velmi progresivní složka baletní.

Osvobozené divadlo, stejně tak jako americká divadla, je založeno na hudbě, tedy konkrétně na jazzu. Z toho vyplývá, jaký důraz byl kladen na hudební složku. V tomto ohledu již nelze tvrdit, že Osvobozené divadlo nebylo na americké tvorbě závislé. *Vest Pocket Revue* se skládala z amerických šlágrů a přejímání tvorby ze zámoří nebylo již ničím netypickým a neobvyklým. Působení Osvobozeného divadla bylo ke škodě přerušeno válečným obdobím, to se ale nedá konstatovat o vývoji divadelnictví a hudby. Tato odvětví umění se neustále tvarovala a měnila tak, aby byly vytvořeny vhodné podmínky pro vznik onoho muzikálu. Poválečná tvorba Voskovce a Wericha navázala tam, kde před válkou skončila. Posléze došlo k propojení a vzájemnému působení mezi evropským a americkým muzikálem. Prvním dílem zmíněného propojení byl výtvar *Divotvorný hrnec*, tedy *Finian's Rainbow*, uvedený v Praze roku 1948. Zasadil se o rovnost lidí. *Divotvorný hrnec* byl první skutečně úspěšnou inscenací, která vznikla v Americe a byla uvedena i na evropském kontinentě. Osvobozené divadlo úzce souviselo s kulturou, s revue, s avantgardní literaturou, divadlem a v neposlední řadě i s hudbou. Schmidt-Joos ve své publikaci říká: „Přibližně v téže době, kdy Osvobozené divadlo dospívá

*k velkému, tj. revuálnímu muzikálu, vzniká i tradice muzikálu komorního, intimního, a to v malých hudebních komediích, pěstovaných na činoherním základě Oldřichem Novým.*¹⁶¹ Význam a vliv Osvobozeného divadla nabral v průběhu války na důležitosti. Válečné období jeho potřebnost jen posílilo. Mělo i velice hlubokou tradici, která stejně tak jako onen vliv jen vzrostla. Ve válečném období byla moc ilegálních textů velmi silná. Zrání poválečných osobností jako byli v Náchodě Vratislav Ježek, v Rychnově Šlitř, v Pelhřimově budoucí divadlo satiry, v Plzni Horníček, nebo v Brně Lubomír Černík, bylo ve jménu Voskovce, Wericha a Ježka. Druhé, již zmíněné období, které začíná léty 1948 a končí o deset let později, přerušilo započatý vývoj muzikálové tvorby. Zásahy do kultury a do vývoje satirického umění byly velmi dalekosáhlé a nevratné. Nepravdivě byla vytvořena zcela umělá koncepce lidové kultury. Snaha o modernizaci či reformu anebo o přetvoření byla u hudebního divadla. Bylo potřebné obměnit styl divadla, ale vše se mělo udát bez přímého kontaktu s publikem. V zorném úhlu oné reformy stály zábavně-hudební žánry. Reforma, která měla napomoci vytvořit v hudebním divadle vhodné podmínky pro vznik muzikálu a modernizovat jej, nakonec vedla k jednoznačně opačnému výsledku. Do pozornosti se dostala historicky starší opereta. Současné divadlo bylo odsunuto do pozadí. Repertoár Osvobozeného divadla se tedy opět navrátil ke starým zvyklostem a písničkám a jako jediné co zůstávalo, co by pojítka s tradičním domácím muzikálem, byly Ježkovi písničky. Do tohoto období ovšem spadá i několik málo významných událostí. Za takovou událost lze považovat především první český filmový muzikál Radokův *Divotvorný klobouk*, ke kterému složil hudbu Jiří Sternwald roku 1952. Tento muzikál byl často kritizován za přílišný formalismus. Další význačný čin byl první český rozhlasový muzikál *Sto dukátů za Juana* z roku 1953, ke kterému napsal Vladimír Dvořák libreto a hudbu Zdeněk Petr. Významný byl i Radokův komorní muzikál *Stalo se v dešti*, který vznikl roku

¹⁶¹ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 251

1955. Texty napsal Jiří Aplt a Mojmír Drvota, hudbu pak Oldřich Letfus a Jan Kaláb. K důležitým patřilo i ironické Jedenácté přikázání z roku 1950, k němuž zkomponoval hudbu Jiří Sternwald. Spadá sem i Divadlo komedie. Svými písničkami a veselohrami navazovalo na tradici hudební komedie. V operetním provedení hudebních děl tvořil činoherní režisér Karel Konstantin. Druhé období je zakončeno ředitelováním Jana Wericha, který byl současně i hercem a autorem v Divadle satiry, pozdějším ABC. Začátek třetího období je doprovázen dvěma velkolepými událostmi. První z nich je vznik a založení tzv. malých divadel a uvádění jednotlivých zahraničních muzikálů na české a slovenské scéně. Za dalekosáhlé a neopakovatelné po významové stránce, lze ovšem označit vícero různorodých událostí. Například snaha o obnovu československé taneční písničky, či zrod a rozmach televizní písničky, modernizace československého jazzu, obroda satiry a v neposlední řadě i rozmach literatury a především filmu. Kulturní politika této doby byla značně uvolněná a vítala každý pokus o oživení tradic. Muzikál, jenž přichází po desetileté odmlce na československou divadelní scénu, je muzikál italský. Přesněji se jedná o hudební komedii Garineiho, Giovanniniho a Kramera pod názvem *Když je v Římě neděle*. Premiéra v Československé republice byla roku 1958 ve Státním divadle v Karlíně. Nenastalo již žádné omezení v tvorbě a tak se zde zanedlouho objevily další muzikály z Itálie, jako například *Dobrou noc Bettino*, *Mandarin pro Teofila*, *Ruggantino*, *Amore Mio*. Tyto hudební hry byly v zápětí následovány hrami anglického původu. Příkladem mohou být *Bleší trh*, *Balada o dr. Crippenovi*. Následně přišly hry francouzsko-anglické, jakým byly právě *Sladká Irma* a konečně i muzikály americké *Kiss me Kate*, *My Fair Lady*, *Kankán* a *Hello Dolly*. V souvislosti s tímto trendem uvádění zahraničních muzikálů, byly praktikovány časté pokusy o jejich napodobení. Snaha o jejich kopírování byla však neúspěšná a nesetkala se s valným ohlasem. Pokusy byly především na operetních scénách pod názvem

„musical“.¹⁶²

V knize *Muzikál* se píše: „*Kdyby neexistovalo nic jiného než tyto pokusy, měl by pravdu zlomyslný paradox tvrdící, že před válkou u nás nikdo o muzikálu nemluvil, nic jako muzikál neoznačoval, a přece u nás muzikál existoval, zatímco dnes je všechno samý musical i muzikál – a muzikál při tom nikde.*“¹⁶³ Důvodem tohoto paradoxu byly neúspěšné a často uměle vynucené pokusy, plynoucí z druhého období. Při bližším určení se převážně jednalo o upřímné pokusy, které byly východiskem pro potřebu nového ztvárnění umění. Snaha dlouhodobě šla k vyprofilování hudebního divadla do nové inovativní podoby. Názvy jako byly například: nová opereta, nové hudební divadlo, zpěvohra byly záhy konstatovány jako zcela nedostačující a nevyhovující účelům. Kvalit, jakých dosahovalo Osvobozené divadlo v umělecké tvorbě, již nedosahovalo žádné další divadlo. Avšak význam tzv. malých divadel byl pozoruhodný a nepostradatelný. Ukazovala novou, dosud neobjevenou cestu, kterou se muzikálová tvorba mohla ubírat, aniž by její vývoj stagnoval. Výše zmiňovaná cesta inovace divadla tzv. za studena, zapříčinila odcizení diváka od jevištního ztvárnění a výjevů. Tomuto nezdaru se chtěla malá divadla vyhnout, a proto zvolila cestu přímé komunikace s publikem. Jejich cílem bylo vtažení obecnosti do samotného děje, zapojit jej do něj a tak mu nabídnout nevšední pohled na umění a zcela neopakovatelný zážitek. Důraz byl kladen na jednotu, účast a souznění pomocí písniček. Tato malá divadla byla často označována jako československá off-Broadway. Podařilo se jim obnovit odkaz dřívějšího Osvobozeného divadla. Malá divadla byla založena na obdobném systému, jakým se řídilo právě Osvobozené divadlo, a sice na svobodnosti, spontánnosti, autentickém postoji a především jednotě mezi jevištěm a hledištěm. Písničkou lze docílit pocit sounáležitosti a soudržnosti. Tak tomu bylo například v Semaforu, v Rokoku a v Apollu. Nelze však mluvit o plně vyvinutém

¹⁶² Schmidt-Joos, 1968

¹⁶³ Schmidt-Joos, S. – Muzikál, Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1968, s. 253

muzikálu, jakým měl v prvopočátcích být. Nejblíže tomu, aby byl muzikál opět tím, čím byl v době rozkvětu a vrcholu Osvobozeného divadla, bylo hudební divadlo Semafor. Jeho povaha a charakter je založena na hudbě, což je základním faktorem pro obnovu muzikálové tvorby v její původní podobě. Semafor pracuje s hudebními čísly na základě vyprávění. Děj tedy není nosným pilířem hudebních čísel, jak tomu bylo dříve u muzikálové tvorby. Semafor dovede působivým způsobem vyprávět i nepodstatné skutečnosti a přesto se jeho vývoj zastavil teprve v samotných zárodcích dramatického umění. Semafor prezentoval více než dramatickou formu, formu epickou. Formu, kterou se Semafor zabýval a kterou nejčastěji ztvárnil, nebylo možno označit za čistě muzikálovou. Nejblíže, jak se ve svých dějinách Semafor k muzikálové tvorbě jen velmi hrubě přiblížil, bylo v úvodní hře *Člověk z půdy* z roku 1959 či v *Jonáši a tingltanglu*, který byl uveden v roce 1962 a v neposlední řadě ve významné *Dobře placené procházce* roku 1965. Tyto hry se sice nedají a nemohou popravdě označovat za muzikál, ale je nutno přiznat, že dokonale plní jeho veškeré funkce, které jej charakterizují. Všeobecně panovala obava, že evropský způsob divadelního umění není schopen plně vyhovět všem nárokům, které jsou pro muzikálovou tvorbu nutné a potřebné. Nároky byly viděny v podobě požadavků pro kvalitní obsazení představitelů každé role, jež jsou schopni hrát, zpívat a tančit.¹⁶⁴

Význačnou osobností, která se podílela na znovuvzkříšení československého muzikálu, byl Vratislav Blažek společně se skladatelskou trojicí Jiří Malásek, Jiří Bažant a Vlastimil Hála. Pod vedením této tvořivé skupiny vznikl muzikál jak na prknech divadla, tak i ve filmu, nazvaný *Dáma na kolejích*. Stalo se tak roku 1966. Blažek ve svých dílech dbá na emocionalitu, která vychází z dramatických zdrojů. Své muzikálové hry zakládá na společenské a morální závažnosti tehdejší doby. V tvorbě Blažka již není patrný ústřední motiv hudby, hudba je vždy jen nástrojem dramatického

¹⁶⁴ Schmidt-Joos, 1968

sdělení. Jen postupně lze vypožorovat propojení písní v ději. Problémem však zůstává jejich integrace do děje. Podstatné pro hodnotný a přínosný muzikál je schopnost autora vyjadřovat se pomocí muzikálové formy, jež sděluje onen příběh. V uvolněném či epickém tvaru nejsou dány takové požadavky, nejsou ani kladeny takové nároky, jaké jsou kladeny například v sevřeném realistickém muzikálu. Obtížněji se v tomto náročném tvaru vyjadřuje podstata muzikálu. Volnost v každé scéně je patrná v prvním muzikálu Jana Schneidra *Labyrint světa a lusthaus srdce*, napsaná na motivy předlohy Komenského *Labyrintu* roku 1962. Hra byla vytvořena ve spolupráci s Jaroslavem Jakoubkem pro Rokoko. Po dramatické scéně slavil *Labyrint světa a lusthaus srdce* úspěchy, opačně tomu však bylo ve hře *Gentleman* z roku 1967, kde přílišná volnost ve skladbě byla na škodu. Přehnaně intenzivně zde působí otázka teenagerských gangů. *Gentleman* jsou zobrazeni v prostředí ryze fiktivním, barvitě vykresleném, jehož folklór, tedy zpěvy a tance nevyjímaje, jsou zde prezentovány. Lze jej nazvat úspěchem, jelikož jsou zde bravurně zakomponovány československé problémy. Úctyhodná tu byla i stránka spolupráce mezi kamennými divadly, zpěváky a tanečníky patřícími k malým divadlům a začínajícími interprety. V tomto období, kde teprve docházelo k vývoji muzikálové tvorby v Československu, došlo k několika současným paradoxům. K těmto případům se řadí i skutečnost, kdy byly muzikály inscenovány v zahraničí, ale nikoliv v Československu. Tímto případem je hudební hra Miloše Vacka, libretisty Tibora Sedína a Iva Havla *Noc je můj den*. Dalším paradoxním případem jsou muzikály psané československým skladatelem pro zahraniční zájemce v cizině, například muzikál Jaromíra Dlouhého *Der Flaschenteufel* a *Die Drei Musketiere*, hraných v NDR. Do zahraničí pronikl i vyloženě televizní muzikál *Napravení* Jima Valentina, jehož libreto napsal Walló a hudbu Harry Macourek.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Bauer, 1999

Ve třicátých letech vyšel programový článek, který vytvořili a uveřejnili Voskovec a Werich. Uvažují v něm nad myšlenkou tzv. „dvojí skutečnosti“. Teze je založena na existenci vyjádřené skutečnosti vnější, která je tvořena životními zkušenostmi a vyjádřené skutečnosti samotného uměleckého díla. Životní skutečnost nás podle tohoto konstatování neustále obklopuje. Toto vehementně propagoval a prosazoval realismus. Ta skutečnost týkající se uměleckého díla je v tomto případě tvořena výhradně divadlem. V publikaci se v souvislosti s tímto píše: „*Vyhlásili kdysi – ve shodě s myšlenkami a náladami své doby a generace – autonomii divadelní skutečnosti, svobodu a nezávislost světa divadla na světě kolem – a nemíní se této autonomie a nezávislosti vzdát. Jde jim i nadále o osvobozené divadlo a o to, aby divadelník zůstal svobodným tvůrcem skutečnosti divadelní, ale zároveň o to, aby se předtím dosyta najedl skutečnosti lidské, sociální a politické.*“¹⁶⁶ Tato myšlenka se v jádru zabývala situací divadla českého a srovnávala jej a porovnávala s evropskou skutečností. Epocha politického muzikálu je úzce svázána právě s Osvobozeným divadlem. Jedná se o tzv. „social conscious“. Český muzikál si vzal prvky ze „smart revue“, ze které prakticky i vznikl. V případě české tvůrčí scény se však nejednalo o „smart revue“, ale o tzv. „chytrou revui“. Jelikož se československá muzikálová tvorba příliš neohlížela na tu americkou, nebrala ani příliš na zřetel tamější vývojové tendence a nové trendy v muzikálovém žánru. V našich podmínkách se tak ujal název „vest pocket revue“, tedy termín označující revui do kapsy u vesty. Tato varianta české revue, vznikla ze staré výpravné revue, tedy konkrétněji si z ní vzala novou jevištní formu. I tento žánr byl dobově značně ovlivněn, především životní situací té doby. V publikaci se uvádí, že i přesto bylo třeba: „*zaklínit děj: ani divadelní, ani filmový, nýbrž revuální.*“¹⁶⁷ Charakteristické bylo využití každé potencionální příležitosti a neopomenout tak nabízených možností, jež jsou neupotřebitelné

¹⁶⁶ Osolobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 29

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 149

v ostatních divadelních žánrech. Nově vzniklá revuální forma přestala ignorovat potenciál moderní taneční hudby, jejíž scénické využití není ještě příliš propracované. Revue, je-li: „*správně pochopena, může udržovat celý scénický aparát v tempu di foxtrot, jediném to přípustném revuálním tempu.*“¹⁶⁸ Nepostradatelnou je v tomto revuálním útvaru také komika, která je postavena na základech dělat si legraci pro legraci a nikoli podrobit někoho této legraci. Komikův záměr je dostat se duševně co nejblíže divákovi, což se dostane prostřednictvím, či snad spíše pomocí, parodie. V případě splnění těchto základních požadavků bude revue brána nikoli jako odnož, konkurence či obrození divadla, ale bude si svým vlastním jevištním útvarem. O vest pocket revui se píše jako o: „*útvary, který není ani činohrou, ani operou či operetou, ani revuí, útvary, který spočívá v první řadě na skoro absolutní komice centrálních rolí, na parodickém ději, na groteskních figurách a na fonetickém zpěvu k moderní taneční hudbě.*“¹⁶⁹ Osvobozené divadlo se postupem doby vyprofilovalo v uměleckou scénu mající všechny potřebné atributy důležité pro profesionální revuální divadlo. Angažovalo lidi nejpovolanější a nejvýraznější, kteří oplývali značným talentem. Takovým člověkem na svém místě můžeme nazvat skladatele Jaroslava Ježka. Ježek se pyšnil všestranností a především neuvěřitelnou neomylností stylového cítění. Dalšími, kteří patřili k význačným osobnostem, byl režisér avantgardního typu a režijní teoretik Jindřich Honzl. Honzl byl teoretikem světového rozhledu. Joe Jenčík byl baletním myslitelem a především choreografem, jehož přístup je shledán za originální. Jenčík měl velmi odvážné projekty, které v upjatém baletním světě nemohly být realizovány. Prvními hrami tohoto typu, avšak stále ještě amatérskými, byly: *Vest pocket revue* z roku 1927 a o rok později *Smoking revue*, která byla taktéž neprofesionálně udělána. Takovou to úroveň lze najít i v amerických univerzitních tzv. „Varsity Show“. V knize *Muzikál je, když...* je uveden výrok

¹⁶⁸ Osolobě, I. – *Muzikál je, když...*, Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 150

¹⁶⁹ Tamtéž

Voskovce a Wericha z jejich rozhlasové přednášky: „*Kdysi umění skutečnost na dobro opustilo, protože mu páchla. Dnes skutečnost smrdí a umělec se musí spojit s učenci a politiky, aby mrtvolu odstranili...naopak je povinností umělcovou zachovat svoje profesionální stanovisko i nadále, být autonomním tvůrcem a modelovat zase jen z materiálů sobě vlastních, totiž z par, pěny, plamenů a zrcadel, s jedinou podmínkou, že se před tím nají syrové skutečnosti.*“¹⁷⁰ Postupně začala díla uvedená v Osvobozeném divadle nabývat zřetelnějšího integrovaného tvaru a sice, že ze samotné revue se stával v pozvolném procesu muzikál. Revue se vyznačovala mnohostí a ta se nakonec začala podřizovat a přizpůsobovat jednotě ve sdělované myšlence. Konkrétně se pak měnily podklady pro fonetické zpěvy v textech Voskovce a Wericha na satirické muzikály, které si však i nadále uchovaly a udržely jistou fonetičnost a hravost. Postupnou profesionalizaci můžeme spatřovat roku 1929 v revui s exotickými prvky *Fata Morgana* a *Ostrov Dynamit* z roku 1930. Prvky integrace jsou obsaženy ve hrách: *Sever proti Jihu*, *Don Juan & Comp*, k němuž napsal hudbu Ježek, a která se řadí k nejucelenějším muzikálovým partiturám a *Golem* uveden roku 1931. První satirickou hrou je *Caesar* z roku 1932. Hra *Robin zbojník* je jakýmsi ústupem od politického nádechu, ale je také pokrokem v integraci. Také se zde zkouší postup melodramatický, později typický a osvědčený v muzikálové tvorbě. Vše je směřováno do mírného parodistického náznaku. Hudební komedie, jak je označována hra *Svět za mřížemi* z roku 1933, je spíše typově zpěvohrou. *Osel a stín* je příkladem revuálního a politického divadla, které utváří a pozměňuje dějinný vývoj a dějiny samotné. O rok později vzniká dílo nazvané *Slaměný klobouk*, jež je předzvěstí muzikálových adaptací činoherního rázu, avšak stále se neřadí k muzikálům. Politický čin Osvobozeného divadla je vnesen do hry *Kat a blázen* uveden roku 1934. Zde je vyobrazen protifašistický boj. Revuální návraty pak jsou díla: *Vždy s úsměvem*, *Panoptikum* a *Panoráma*. Jsou to

¹⁷⁰ Osolobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 150

návraty k formám předcházejícím muzikálovému divadlu. Známa je pak i *Balada z hadrů*, která v mnohém předstihuje muzikálový vývoj. Činoherní adaptace je potom *Nebe na zemi*. V roce 1936 je stvořen muzikál *Rub a líc*, je pokusem o muzikál politický, nejedná se však o realistické dílo. *Rub a líc* je vysoce integrovaným dílem ve všech svých složkách. Jedná se o složky písní a baletní složky. *Rub a líc* bylo dílo netradiční a netypické pro dosavadní tvorbu Osvobozeného divadla, ale formou blízké tvorbě americké. *Těžká Barbora* je tanečně, dějově i hudebně velmi vydařené dílo, opět s vysokou integrovaností. Vystihuje zdařile ucelené lidové divadlo: „...znovu objevující – tentokrát už vážně - v nejkritičtějším momentu příběhu princip muzikálové katarze a využívající ho hudebně k nejdynamičtější písni celé hry.“¹⁷¹ Poslední hru Osvobozeného divadla představuje roku 1938 *Pěst na oko*, což je protifašistický manifest za svobodu a optimismus. Formou se jedná o revui, která má ovšem tendence utvářet dějiny a je udělána v bojovném duchu s vysoce integrovanou myšlenkou. Osvobozené divadlo a díla uváděná na prknech jeho jeviště utvářela dějiny. V lecčems československé divadlo předstihlo ve vývoji i v kvalitě divadla americká. Avšak ono Osvobozené divadlo nebylo jen pouhým prostředkem uměleckého sdělení, ale bylo místem shromažďování lidí a místem, kde se vytvářela naprostá jednota mezi jevištěm a hledištěm – sounáležitost. Dějiny národa utvářelo, až do roku 1938, kdy bylo zavřeno. Avšak jeho výjimečnost je znatelná dodnes, především pak ve schopnosti naslouchat svému publiku. Nástupcem Ježka a pokračovatelem v duchu jeho tvorby jsou poté skladatel písní St. E. Nováček a dirigent Karel Vlach. Divadlo Voskovce a Wericha po válce uvedlo první muzikál nejen v Československu ale i v Evropě, *Divotvorný hrnec* z roku 1948. Tento zahraniční muzikál byl na dlouhou dobu jediným závanem muzikálové tvorby, který Československu byl dopřán. Nastává muzikálový a jazzový útlum. Toto bezčasí bylo vyplněno alespoň hrami s písničkami pořádané v Divadle

¹⁷¹ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 154

komedie: „...*Blažkův varietní Pan Barnum přijímá, Nituška Oldřicha Nového v Karlíně, naštěstí existoval, žil, tvořil a psal svoje hudební komedie v divadle Na Fidlovačce Karel Konstantin (od té doby znám muzikál Polská krev), naštěstí existovaly hry Voskovce a Wericha, naštěstí rozhlas vysílal a stovky ochotníků hrály cervantesovskou adaptaci Vladimíra Dvořáka a Zdeňka Petra Sto dukátů za Juana, první český rozhlasový muzikál, naštěstí byl Radokův a Sternwaldův Divotvorný klobouk v nevděčné roli nepochopeného prvního českého filmového muzikálu.*“¹⁷² Údobí nezdarů v muzikálové tvorbě skončilo nástupem Wericha a Horníčka v *Divadle satiry*, které bylo zanedlouho přejmenováno na *Divadlo ABC*, které znamenalo v české tvorbě mnoho a kterému se zdárně povedlo obnovit a takřka i vzkřísit to, čím bylo nebo spíše mohlo být Osvobozené divadlo v prostředí českého muzikálu. Prvními slibnými díly, jež se ubíraly patřičným směrem a které měly i slibný rozběh, byly díla: *Husaři, Limonádový Joe, Helenka je ráda* z roku 1957. Nadšení z nové tvorby, jež neskončila jen u navázání na tvorbu předchozí, ale která tvořila vlastní dějiny, skončilo onemocněním Wericha a jeho následným odchodem z divadla. Uvedením *Divotvorného hrnce* Československo předběhlo celou Evropu, ale i přesto bylo zapotřebí po ztrátě Wericha začínat s muzikálovou tvorbou opět znova, a to i v objevení a čerpání ze světové muzikálové tvorby. Průlom nastal ve chvíli uvedení muzikálu z italské tvorby *Když je v Římě neděle* autorů Garineiho a Giovanniniho z roku 1958, který byl úspěšný ve všech československých hudebních divadlech. Avšak z politických důvodů, i přes nepřehlédnutelný věhlas, byl předčasně stažen. Stažen byl i pro údajnou morální závadnost. Toto dílo započalo éru dovozu mnoha dalších hudebních děl, jež měla obohatit domácí scénu, příkladem můžeme uvést: *Dobrou noc, Bettino!* známa z roku 1960 či *Mandarin pro Teofila, Enrico 61, My dva a želva* či díla anglického původu: *Bleší trh, Espresso bongo, Balada o Dr. Crippenovi, Trampoty profesora Prilta* a francouzsko-anglické hry: *Sladké*

¹⁷² Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 173

Irmy. Dovoz se nevyhnul ani americkým dílům *Kiss me*, *Kate*, *My Fair Lady*, *Kankán* a *Hello Dolly!*. Zásluha je v převážné většině směřována k divadlům operetního typu, jen několik málo divadel činoherních se přičinilo importem těchto děl. Neduhý českého muzikálu spočívají v analogických postupech a analogických úvahách, které jsou patrné v díle *Slavnost v Harlemu*, jehož libreto napsal Josef Pávek a hudbu Alexej Fried či *Noc je můj den*, tragický muzikál, jehož autorem textů je Ivo Havlů a hudebním skladatelem je Miloš Vacek. Poslední zmiňovaný muzikál, který je založen na principu biografie, však neporozuměl samé podstatě muzikálové tvorby a vůbec pojmu muzikál.¹⁷³

Zrod muzikálového divadelního umění na českém a slovenském území byl v počátcích provázen řadou pokusů. Tyto pokusy se netýkají jen muzikálů, ale i divadel operetních, činoherních i divadel malých forem. Závažnou složkou, jež tvořila značnou část repertoáru těchto divadel, tvoří v dnešní době muzikály dovážené. Tzv. „ansámblы“ těchto divadel se v čase proměňují. Proměňují se v závislosti na míře ovlivnění, kterou jim dopřeje dovážená tvorba, tento proces je však velmi pomalý. Uvedení *My Fair lady* bylo vnímáno jako jakási zatěžkávací zkouška, která byla i vpravdě existenční zkouškou, jež prověřila tato divadla. Jediným neduhem je zde spatřován nedostačující soubor. V knize *Muzikál je, když...* autor Osolsobě zmiňuje fakt, že autorský potenciál je na domácí scéně stále velmi nízký: „...zatouží-li český autor či skladatel napsat český muzikál, zatouží-li český herec hrát muzikál, málokdy zatouží psát jej (nebo hrát jej) právě pro tato divadla. Předsudky, podceňování a ignorace nejen zvenčí, ale i uvnitř těchto souborů, neprofesionalita nejen uvnitř, ale i zvenčí – v suverénním posuzování a rozhodování nezasvěcených o specifických a životních otázkách... Největším nebezpečím operetních souborů byla a je i nadále falešná integrace, integrace zvnějšku, od formy a nikoliv zevnitř, od příběhu, od obsahu. Operetní pracovník – herec, dirigent, dramaturg – je takřka od přirozenosti nakloněn

¹⁷³ Osolsobě, 1967

k tomu, aby dával přednost integrované formě – byť prázdné – před sdělením, obsahem, který se nepodařilo dost integrovaně vyjádřit. ... právě proto se daleko lépe a přirozeněji budoval nový integrovaný tvar od zcela rozpadlé formy revue.“¹⁷⁴ Česká operetní divadla si vytyčila cíl, který byl v podstatě shrnut do programu – vytvořit český muzikál. Tehdy, když byl uveden *Řím a Lady* se však mluvilo o tzv. „československé socialistické operetě“ či o „nové operetě“. Vlastnostmi se však příliš nelišily, různé byly jen názvy, ale pořád bylo ústředním prvkem veselé moderní divadlo o současnosti a o lidech, které se vyznačovalo pravdivostí v obsahu a moderností v užívaných prostředcích. Tehdy vznikly některé hudební komedie, které disponovaly a mluvily mateřštinou, a které nepodléhaly operetním tradičním schématům či politickému schematismu. Inteligentními hudebními veselohrami byla označována díla, jež splňovala výše uvedené specifikace. Byla to: *Teče voda proti vodě*, *Usnul v pyramidě* od Karla Konstantina. Kritika tehdejší doby jim sice velmi striktně a jednoznačně upřela uměleckost a konstatovala patřičný nevкус těchto děl. Jediné co jim nebylo možné upřít, byl vtip. Za pozoruhodnou a formou povedenou lze považovat hudební komedii, kterou uvedl spoluzakladatel textařské tradice v českém filmovém šansonu a především filmový režisér K. M. Walló. Událo se tak roku 1960 a hra se jmenovala *Filmová hvězda*. Z českého šansonu však písňové ztvárnění převzalo jen melancholii a smutek, což znamenalo jisté ochuzení.¹⁷⁵

Zaměříme-li se na slovenský muzikál, opět byl vývoj započat sérií pokusů. Jedním takovým byl od Milana Nováka a Jána Ševčovice *Nie je všedný deň* z roku 1960: „...komedie sympatická svým zvilým bratislavanstvím.“¹⁷⁶ Slovenská tvorba se často ubírala snazší a především rychlejší cestou v podobě adaptací z osvědčené činohry. Lze uvést hru *Hej*

¹⁷⁴ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha : Editio Supraphon, 1967, s. 176

¹⁷⁵ Osolsobě, 1967

¹⁷⁶ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha : Editio Supraphon, 1967, s. 177

pane Kapelníku, k této hře složil hudbu Miloš Machek a texty napsal K. M. Walló a dále pak komedie Oldřicha Daňka *Svatba sňatkového podvodníka*, jehož autoři písní byli Suchý a Šlitř. Tyto poslední zmíněné pokusy však došly nikoli k formě muzikálové, ale jen k formě komedií s písničkami. Lehkými hudebními komediami, které si tento název udržely, byly hry Josefa Koenigsmarka *Čert jde do finále* a *Co tomu řeknou lidé*, pro které složil hudbu Jaromír O. Karel. Hudební dramatizace *Černá kočka přes cestu* měla již některé znaky hodny opravdového muzikálu. Libreto napsal M. V. Kratochvíl a F. Daniel, hudbu J. F. Fischer. Tradičním, z činoherních divadel, je nazýván soubor Městských divadel pražských, který si i tuto muzikálovou tradici udržoval po dlouhou dobu. Výjimečné postavení si získalo i přispěním textaře Ornesta. Osolobě píše: „i v oboru komedie s písničkami podařilo se dosáhnout trvalých hodnot a stálejšího spojení, než jakou bývá scénická hudba k jedné inscenaci (*Jak je důležité mít Filipa*).“¹⁷⁷ O muzikálovou tvorbu se pokoušela mnohá pražská divadla, úspěch tedy slavila počinem, kdy v divadle S. K. Neumanna vzali komedii Hughese a navázali spolupráci se Suchým a Šlitřem, kteří tuto komedii zhudebnili a otextovali. Výchozím dílem roku 1959 pak bylo *Jessie Simple se žení*. Výjimečnost tkvěla v tom, že tato hra neprahla a netoužila po exotičnosti, ale že naopak čerpala z toho, co spojuje hudebnost Harlemu s hudebností pražskou a to také posléze patřičně vyzdvihla. O muzikálovou tvorbu se pokusilo i divadlo E. F. Buriana, ve kterém je také znatelná vynikající tradice typická pro syntetické divadlo. Díla Buriana mají: „...stále přesvědčivou sílu a stejně intenzivní schopnost burcovat svědomí a etiku člověka. Burian, který pochopil princip lidové tvorby a uvědomoval si její funkční poslání v životním kontextu, dokázal dramaturgicky promyšleným záměrem a při tom ne příliš složitými scénickými prostředky, dát vybraným folklorním motivům náležitou a přesvědčivou sdělnost a při tom jim ponechal

¹⁷⁷ Osolobě, I. – Muzikál je, když..., Praha : Editio Supraphon, 1967, s. 177

jejich vlastní jedinečnou poetičnost.“¹⁷⁸ V Bassově parodické epopeji z fotbalového prostředí našlo divadlo emocionální látku, která byla prostoupena potenciálem k úspěšnému přijetí u diváků. Mluvíme zde o *Klapzubově jedenáctce* známé z roku 1965, na jejímž libretu se podepsal Radůz Chmelík a Ilja Racek. Hudbu složil J. O. Karel. Nelze konstatovat, že snahy o muzikálovou tvorbu byly směřovány jen na pražská divadla. Snahy vyvinulo i divadlo pardubické a hradecké.¹⁷⁹

Přirozeným východiskem pro vznik muzikálu jsou tzv. „malé formy“. Hudební komedie právem náležela mezi ony malé formy, což dokazuje program dobově vůbec první premiéry *Semaforu*, což byla hudební komedie *Člověk z půdy* autorů Suchého a Šlitra, kde bylo obsaženo jejich vyznání náklonnosti k této formě. Zaměření a směr, kterým se divadlo *Semafor* vydalo, bylo mezi divadly jeho typu velmi ojedinělé: „...všechna divadla tohoto typu sice užívala hudby a zpěvu, písniček a jazzových (nebo moderních tanečních) rytmů, jejich ambice byly však především literární, takže vzniklo celkem oprávněně podezření, že celá ta generace, která dala vznik hnutí divadel malých forem, uchyluje se k divadlu jen z nedostatku jiných publikačních možností, jen jako k náhražce svobodné generační tribuny...“¹⁸⁰ *Semafor* však tohoto literárního rázu nenabyl. Původem je divadlem hudebním, jehož ambice vycházejí a které se vyvinuly z orchestru. *Semafor* je divadlem vzniklým klasicky z těla hudby a především je tvořeno duchem hudby. K těmto kladům se obvykle přikládá ještě potřeba radosti z hudby. Dílo *Taková ztráta krve* je známo svým naprostým nezájmem o integrovaný tvar. Dílo pochází z roku 1960 a je proslulé opakem integrovanosti, je uděláno ve vysoce uvolněném tvaru. Uvolněnost je dědictvím Osvobozeného divadla, k němuž, co by k odkazu, se všechna divadla malých forem výrazně hlásí. První hry *Semaforu*

¹⁷⁸ Mlíkovská, J. - Vyprávění o tanci na jevišti, Praha : NIPOS-ARTAMA, 2009, s.21

¹⁷⁹ Osolsobě, 1967

¹⁸⁰ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha : Editio Supraphon, 1967, s. 180

nejsou slučitelné s realistickým pojetím a za reálná se ani nepovažují: „...nejdůležitější skutečností, která se tu neustále připomíná, není fiktivní skutečnost příběhu, ale skutečnost muzikantů, orchestru, zpěvu, hlediště a jeviště, skutečnost divadla. ... proto schůdnějším řešením než integrovat písně do děje, ukázalo se integrovat – nebo spíš volně vkládat písně do vyprávění...“¹⁸¹ Tyto hry směřují k desintegraci, kde všechny složky vystupují ojedinele, zcela samostatně a jen ojedinele se spojují ke společnému výstupu nebo účinku na scéně či na jevišti. K těmto složkám náleží vtíp, orchestr, píseň či zpěvák. Tzv. „charakter epiky se zpěvy a tanci“ mají díla *Zuzana je sama doma*, *Zuzana je zase sama doma*, *Zuzana není pro nikoho doma* a *Šest žen*, ve kterém je tento charakter nejpatrnější. To, co by se nesnadno realizovalo na jevišti, je zdařile uděláno realizací slovní. Charakteristickou formou *Semaforu* je minstrel show, jež odpovídá jeho univerzálním možnostem a schopnostem. Bylo napsáno: „*Je to sice minstrel show bez vnějšího znaku blackface, ale se všemi znaky podstaty tohoto žánru: je to divadlo, hrajících, mluvících, zpívajících a odvažujících se hudebníků.*“¹⁸² Repertoár toho, co tito mistři svého umění, tedy hudebníci, mohou a jsou schopni zahrát, je sice velmi úzce specifikován a je velmi omezený, ale to, čemu vtisknou své umění je zahrané dokonale. Minulý režim nedovoľoval shlédnout na české scéně proslulé muzikály světové úrovně, které zprostředkovávají soukromé společnosti. Bylo nemyslitelné, aby se zde vyskytovala zahraniční tvorba. Současnost je však mnohem příznivější a Petr Novotný označil Prahu bez nadsázky za muzikálové velkoměsto. Novotný skládá i pomyslnou poklonu rychlosti rozvoje právě města Prahy. Nalezneme zde prý nespočet žánrových forem, jež jsou předkládány divákům, najdeme tu však i různé variace stylových a jevištně-technologických forem. Dalšími formami, jež jsou hojně rozšířeny, jsou formy organizační. Praha v dnešní době nabízí nespočet variací těchto složek, jež

¹⁸¹ Osolobě, I. – Muzikál je, když..., Praha : Editio Supraphon, 1967, s. 180

¹⁸² Tamtéž, s. 181

obohacují muzikálovou tvorbu. V Česku pozvolna vznikalo muzikálové zázemí, které je potřebné, ba přímo nutné, pro kvalitní produkci uměleckých děl. I přes tuto plodnou půdu pro muzikál je zde problém s přílišnou snahou o komerční a finančně produktivní muzikál, kde není brána na zřetel jeho kvalitativní stránka. Vystává zde však otázka, kterému muzikálu přiřknout prvenství v Čechách. Východisko této otázky nalezneme v roce 1948, kdy Voskovec a Werich uvedli slavnostně americký muzikál *Divotvorný hrnec*. Šedesátá léta znamenají pro český muzikál dobu liberálnější, která přichází nejprve v podobě filmových muzikálů. Brzy po některých pokusech se vyjevilo, že poetika specifická Semaforu se nedá snadno či spíše vůbec převést bez ztrát kvalitních rysů do výpravného filmu. Po uměleckém půstu, jež v Česku nastal, se společně s filmovou tvorbou začala tvořit i ta divadelní. Primární místo zde zaujímalo Hudební divadlo v Karlíně pod vedením režiséra Ludvíka Žáčka. Prvotní hrou byla roku 1964 *My Fair Lady*, která je považována za klasický muzikál. Pokračování v muzikálové tvorbě převzal první původní český muzikál *Gentleman* autorů Bedřicha Ondráčka a Jana Schneidera. Viditelně je však tato zdařilá inscenace inspirována a značně ovlivněna *West Side Story*. *Gentleman* byli úspěšní také pro doprovod orchestrem Karla Vlacha. V režimu přípravy byl i další muzikál *Hello, Dolly* režiséra Karla Jerneka, který zatoužil do titulní role obsadit Adinu Mandlovou, což se však v prostředí socialistického Československa, v komunistickém režimu nezdařilo. Záhy navazovala i premiéra na československé scéně *West Side Story*. Přerušení nastalo roku 1968: „...do nadcházející normalizační doby se muzikály jako umění západní provenience jaksí nehodily.“¹⁸³ Karlín se k nim nečekaně vrátil přelomem sedmdesátých a osmdesátých let. Skutečná muzikálová horečka přišla až s díly *Les Misérables* a *Jesus Christ Superstar*, který žánrově náleží do rockové opery. *Dracula* se řadí k tzv. popové opeře. Karlín nebyl jediným muzikálovým divadlem, pozornost se upírala i k divadlu

¹⁸³ Bauer, J. – Muzikálový triumf, Praha : BRÁNA, 1999, s. 9

v čele s Petrem Novotným, k divadlu Spirála. Působit tam začala společnost Musical. Ve Spirále byl také uveden *Jesus Christ Superstar* a *Evita*. Společnost Musical v současné době adaptuje na divadlo palác U hybernů. Dalším příkladem je pronajaté Kongresové centrum společností Nota Bene Musical, jež si toto místo vybrala pro uvedení muzikálu *Dracula*. V divadle Pyramida uváděla agentura Orfeus představení *Hair*. Producent Michael Prostějovský si pro uvedení adaptace Dvořákovy opery *Rusalka* vyhlídl a vybral moderně pojaté divadlo Milenium. Důvodem neúspěchu děl, jakými byla *Jeptišky* na scéně Divadla Jiřího Grossmanna a *Pěna dní* v divadle ABC, byl především nevhodný přístup produkce k těmto inscenacím, který byl zjevně naivní, ale příčinu možno hledat i ve zvolení špatného sálu.¹⁸⁴

Silnou hudební tendencí se pyšnil Semafor, jež s diváky souzněl rázem písní a v míře a formě humoru. Tradiční byla i jednota mluvení a zpívání s lyrickou specifikou, což bylo nadbytek toho, co potřebuje muzikálový příběh.

4.2 Muzikálová tvorba ve filmovém prostředí

Filmové muzikály byly tvořeny podle metody Larse Schmidta, která byla využívána v americkém prostředí systémové produkce. Metoda byla vystavěna na vytvořeném souboru vždy jen pro určité dílo. Zejména díky této metodě byli roku 1963 *Starci na chmelu* dopracováni do podoby filmového scénáře. Původně však byli určeni pro divadlo. Došlo k tomu především kvůli snaze ubránit muzikálové umění před další deformací, které by se mu dostalo v tehdejších poměrech a možnostech divadelní scény. *Starci na chmelu* tak byli prvním skutečným československým muzikálem od dob slávy Osvobozeného divadla, který měl politický podtext a tehdejší generací byl vnímán jako osobitý protest proti tehdejšímu režimu. „*Nejslavnější český filmový muzikál, který doposud nebyl překonán. Jednak předvedl mezigenerační konflikt odlišného pojetí morálky, ale především dokonale naplnil pravidla žánru. Celé*

¹⁸⁴ Bauer, 1999

je to jako z jednoho kusu, kde nic netrčí, a naopak vše do sebe perfektně zapadá...“¹⁸⁵ Tento snímek zapříčinil natáčení řady hudebních filmů v tehdejší Československu.¹⁸⁶

Český filmový muzikál je obohacen o kvalitní tvorbu Vratislava Blažka. Blažek ve své předešlé tvorbě věnoval veškeré své úsilí činohře a činoherní komedii, jakou byla například díla *Třetí přání* či *Příliš štědrý večer*. Muzikálovou formu si však vzápětí vybral především pro její sdělnost. Osobnost Blažka umí a především má co sdělovat a vůbec myslet muzikálovou formou tak, aby neztratila tato forma své charakteristické rysy. Blažek působil nejprve v *Divadle Satiry*, kde čerpal z umění Voskovce a Wericha. Nejprve tvořil spíše revuální díla jakým je *Pan Barnum přijímá*, což byl jakýsi rámec pro music-hally či revuální představení. Autorskou účast si tento brilantní tvůrce připsal na filmu *Hudba z Marsu*, což bylo nakročením k muzikálové tvorbě. Blažek nebyl však jediným českým umělcem, který přispěl k rozvoji a zkvalitnění muzikálové tvorby. Dalšími byli režisér Ladislav Rychman, skladatel Jiří Malásek, Jiří Bažant a Vlastimil Hál. Tito jmenovaní však neznali muzikál z přímé bezprostřední zkušenosti, znali jej jen zprostředkovaně, což navozuje o to větší obdiv k úrovni jejich tvorby. Zprostředkování bylo většinou formou snímků, desek, nahrávek či muzikálových filmů starších uvedení. *West Side Story* byla příležitostně promítána ve své filmové verzi. Touto skutečností byli nuceni vytvořit si pro český muzikál vlastní podmínky a pravidla, která by vyhrazovala a ohraničovala tuto formu. Vlastní nastavené podmínky byly příznakem izolovanosti. V době, kdy panovaly tyto podmínky, vznikali *Starci na chmelu* a *Dáma na kolejích*. I přes neznalost muzikálové tvorby tvůrcům však stačilo jen pochybné tušení a to, co se o muzikálu všeobecně vědělo a říkalo: „...a byla tu přímá zkušenost z pražské staggiony *Everyman's Operry* a *Gershwinovou Porgy a Bess*, s domácí tradicí hudebního divadla: byla tu

¹⁸⁵ Rohál, R., Chadima, V. - České zpívající filmy, Havlíčkův Brod : Petrklíč, 2010, s.7

¹⁸⁶ Rohál, Chadima, 2010

renesance písničky, malých scén a jazzu. A byla to domácí tradice hudebního divadla a hudebního filmu (*Osvobozené divadlo* a filmy Voskovce a Wericha), dobře zapsána do vědomí i podvědomí, byl tu *Divotvorný hrnec* kdysi na divadle a *Divotvorný klobouk* kdysi ve filmu, jemuž jedině přísluší hrdý titul prvního českého filmového muzikálu, byly tu hudební filmy (mimo jiné právě i *Blažkovy*, třeba *Cirkus bude*), byly tu inscenované televizní písničky (kromě jiných i *Rychmanovy*).¹⁸⁷ Z *West Side Story* utvořil autorský kolektiv *Starci na chmelu* jakýsi prototyp ukázkového muzikálu, který je přesně takový jakým má skutečný muzikál být. Avšak *West Side Story* byla dílem ojedinělým svou formou a typem. V americkém prostředí je vrcholnou tvorbou, je to zdařilé dílo, jež je kvalitativně nepřekonatelné, avšak v českých poměrech (pro kolektiv autorů *Starci na chmelu*) je pouhým počátkem a tedy i východiskem pro další tvorbu. Dálkovým studiem, podle českých autorů jediného pravého muzikálu (*West Side Story*), byly odvozeny základní charakteristiky muzikálu: „...taneční integrace (*Muzikál...je příběh, kde se dnešním způsobem myslí a žije a tančí, a kde pohyb a hudba jsou rovnocennými partnery*), společenská angažovanost (*Muzikál není opereta a liší se od ní tím, že v něm vždycky jde o vážnou věc...*), emocionálnost (*Muzikál potřebuje příběh, pokud možno jednoduchý příběh, a pak také potřebuje hrdinu, postavu, které by divák mohl držet palce...*) a mateřština (*Pokud jde o nás, my se snažíme dostat do muzikálu všechny oblíbené hudební žánry současnosti... Myslím, že je dokonce nutné, aby se v muzikálu prosazovala dobrá móda*).“¹⁸⁸ *Starci na chmelu* se těchto vlastností drželi velmi pevně, což je dobře znatelné a patrné nejen v písničkách, ale i v zobrazených reáliích. Ve *Starcích na chmelu* je emocionalita založena nejen na lyričnosti příběhu, ale také na dramatičnosti. Nechybí ani vážná společenská myšlenka. Řeší se zde i mravnost a otázky s ní spojené. Osolobě říká že: „*Starci jsou muzikál nepatetický s velkým patosem a*

¹⁸⁷ Osolobě, I. – *Muzikál je, když...*, Praha : Editio Supraphon, 1967, s. 185

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 186

silnou katarzí. ... textově jsou písně sice na okraji: svým gestickým a optickým obsahem, svými pohybovými příležitostmi míří – ať už doslovně nebo metaforicky – přímo do středu příběhu... Celá věc je však integrována nikoli hudebně, ale pohybově a tanečně.“¹⁸⁹ Pokud jde o onu katarzi, pak se nejedná o katarzi hudební. Zařazení písní není integrované, písně jsou řazeny jen okrajově nikoli na hlavní ose příběhu. *Starci na chmelu* vznikli původně pro divadelní ztvárnění, což se záhy ukázalo jako neproveditelné. Jiným případem byla *Dáma na kolejích*, která vznikla přímo pro filmovou produkci s filmovým scénářem. *Dáma na kolejích* vznikla bez vlivu jakéhokoliv vzoru, naprosto samostatně. I myšlenka tohoto muzikálu je odvážná a naléhavá. Tematicky odpovídá svému podtitulu, je vskutku smutnou zpěvohrou. V knize *Muzikál je, když...* se píše: „*Je to opět muzikál, z jehož každé stránky, situace, repliky a noty zaznívá mateřština. ... Tentokrát jsou to písně přesně na ose děje, jsou to hudební a zpěvní čísla se zřetelnou metaforičností zpěvu a hudby a tance, čísla ve zkratce a metafoře podávající zhuštěné epizody příběhu.*“¹⁹⁰ Po formální stránce je toto dílo velmi vyspělé. Lze konstatovat, že se jedná o vysoce integrovaný muzikál. Pokračovatelem stylu, který *Dáma na kolejích* nastavila, byl připravovaný muzikál *Šeherezáda*, jež postupovala taktéž k větší integraci, než tomu bylo doposud. Neděje se to ovšem na úkor společenského zaměření, od něhož nedochází k ústupu. Pouze forma je zde exotickým prvkem. Vratislav Blažek je dramatik, kterého český muzikál velmi potřeboval, a který mu mohl nabídnout značný talent a nápaditá zpracování. Plně tak zvládl muzikálovou formu, což je i ve světě v takovéto míře vzácností: „*dramatici – tj. autoři, kteří umějí psát (původní) příběhy pro divadlo, nepíší je obvykle formou muzikálu, a pokud je píší, umějí jen velmi zřídka touto formou skutečně myslet: naopak ti, kdož umějí touto formou myslet, jsou jen zřídka autory původních her, pracují spíš jako adaptátoři cizích látek, zruční muzikáloví technici: nejsou to obyčejní*

¹⁸⁹ Osolobě, I. – *Muzikál je, když...*, Praha : Editio Supraphon, 1967, s. 186

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 188

autoři inspirovaní, pro něž je muzikál se vším všudy od libreta až po texty formou jejich sebevýrazu.“¹⁹¹ V dílech pocházejících od Blažka, je tento sebevýraz obsažen v každé řádce. *Starci na chmelu*, *Šeherezáda* i *Dáma na kolejích* jsou ve svém původu jen lyrickými básněmi či spíše lyrickými výpověďmi. *Dáma na kolejích* byla zpracována i do divadelní podoby. Premiéra byla v Brně roku 1966. Osolsobě se také v publikaci zmiňuje o *Rokoku*: „...které se z kabaretní a politické satirické scény stalo největším rezervoárem talentů našeho pop songu a které chce a může pěstovat komorní muzikál.“¹⁹² Vpravdě originálním dílem je *Labyrint světa a Lusthaus srdce* od Jana Schneidera z roku 1962, k němuž složil hudbu Jiří Jakoubek. Schneider je také autorem *Gentlemanů* s hudbou Bohuslava Ondráčka.¹⁹³

Hlavní vývojová etapa hudebního filmu české kinematografie probíhala ve třicátých letech. Vlivným faktorem, který určoval směr vývoje, bylo především hudební divadlo, ale také filmová móda a trendy, či zábavná hudba a v neposlední řadě i džez. Inspiraci čerpal český hraný film především ze zahraničních pramenů a z importu těchto děl. Nápodoba těchto vzorů vedla k tendenci, že zde nebyly žádné čisté odrůdy hudebního filmu a ubírali jsme se cestou, kdy je produktivnější či spíše žádanější a především běžnější praxí přejímání těchto vlivů, než si utvořit vlastní. Avšak i k ryze vlastní tvorbě jsme se postupem doby dopracovali. Předchůdcem hudebního filmu byla forma filmu s písničkami, který se sám stále ještě vyvíjel. Píseň byla dříve jen koncentrovaný prostředek vytvářející, či spíše spoluutvářející kvalitní filmovou hudbu. Píseň tedy ještě nebyla v pozici hybné síly děje. Bor píše: „*Písní se vtiskoval filmu charakter doby, píseň shrnovala náladu dějové situace.*“¹⁹⁴ Ve filmu *Před maturitou* autorů, kteří znamenali pro český hudební film mnoho,

¹⁹¹ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha : Editio Supraphon, 1967, s. 189

¹⁹² Tamtéž, s. 190

¹⁹³ Osolsobě, 1967

¹⁹⁴ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha : Akademie múzických umění, 1987, s. 20

Vladislava Vančury a E. F. Buriana, nebylo postavení písně ještě nikterak důležité, své postavení si teprve musela upevnit. Dílo bylo protkáno džezovou hudbou a samozřejmě i džezovou písní. Burian působil i jako džezový autor písní i jako vedoucí džezového orchestru. Česká hudební scéna však potřebovala obměnu, aby neustrnula a dala průchod nové formě, formě vyspělejší. Té doby přišel na českou scénu Jaroslav Ježek. Tíhnul k humoru a za své působení v hudebním prostředí sklídl zásluhy za vytvoření nejosobitějšího stylu viděného v evropském džezovém prostředí. Muzikálnost, kterou vkládal do své práce, často přesahovala hranice samotného džezu. Mimo jiné se zabýval i tvorbou foxtrotu, blues a komponoval také sonáty. Prvním filmem vrcholné éry Osvobozeného divadla s písněmi Ježka a v podání Voskovce a Wericha, byl *Pudr a benzin* v režii Jindřicha Honzla. Textaři obsažených písní jim vtiskli inteligentní humor a patřičný vtip a zaručili jim masovou účinnost a sdělnost. Ježek proslul schopností užití hudby výmluvným způsobem, v mnoha situacích se ve scénických hudbách osvědčil. Jeho písně se vyznačovaly výraznou melodičností. Osobní zpovědí pak Ježkovi byla jeho blues, která měla až intimní charakter či niternou podobu. Splín a smutek, který byl také běžnou součástí jeho písní, vyobrazoval cítění se tehdejší generace, tzv. „saxofonové generace“. Bylo-li potřeba, dovedly jeho písně s patřičnou kuráží vyzdvihnout odhodlání této generace. Tento postup, výjevu odhodlání, je dobře znatelný ve filmu *Svět patří nám* režírovaném Martinem Fričem. Bor se v publikaci zmiňuje o tom, že Ježek: „výmluvně proměňoval charakter téže písně do různých nálad podle povahy dějové situace.“¹⁹⁵ Osvobozené divadlo bylo orientováno politicky či spíše společensky progresivně, ale především aktuálně. Tato avantgardní modernost, příznačná této kultuře, značně ovlivnila český hudební film. I k filmové tvorbě neodmyslitelně patří humor, satira a další žánry komedie. Stagnace nastala ve chvíli, kdy byl vývoj přerušen válkou. V poválečném období se povětšinou navázalo tam, kde se přestalo, a tak

¹⁹⁵ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha : Akademie múzických umění, 1987, s. 23

pomalů spěly filmy s písničkami k podobě muzikálu. Po válce se objevil Radokův film *Divotvorný klobouk* od Klicpery. Dílo je adaptací veseloherního divadla, které tato hudební forma vstřebala. *Divotvorný klobouk* byl nečekaně sjednoceným dílem, kde se zpěv a mluvená slova brilantně pojila. Písně byly autora Jiřího Sternwalda, jež je dokázal velmi citlivě nasměrovat dějem, a které sledovaly a přizpůsobovaly se změnám či proměnám nálad a forem. Podobných postupů se drželi ve své tvorbě i Podskalský a Rychman. Sternwald navodil jistou emocionalitu díla. Dynamiku a umocnění děje dosahoval pomocí sboru. *Hudba z Marsu* měla jako podklad vysloveně hudební příběh. Hudba zde byla nejpodstatnější složkou a často se ujímala vedení i ve způsobu vyprávění. Mnohokrát využívaný situační humor byl v tomto díle postaven do souhry s vtipem hudebním. Finále bylo pojato jako kolektivní. Avšak stále zde do muzikálnosti, tedy do muzikálu v pravém slova smyslu, chyběl tanec. Tanec který by měl dramatickou funkci. Později došlo k účinnému spojení složky taneční s mluveným a zpívaným textem na Slovensku. Josef Mach byl českým veseloherním režisérem a natočil hudební film *Rodná zem*, jež byl vpravdě originální a vskutku ojedinělý svého druhu. Hudba pro tento film, Tibora Andrašovana, vycházela ze slovenského folklóru. Sice byla shledána za nevidaně přitažlivou, ale opět se stále ještě nedalo mluvit o muzikálové formě. Folklór se v té době těšil lidové tvořivosti v početných souborech. Inspiraci zde nabízely především sovětské hudební komedie Alexandrova a Dunajevského, proto autor dospěl k netradiční formě, do té doby zcela atypické. Východisko čerpal také z americké filmové revue. Čestmír Mlíkovský, ve spolupráci s Lubošem Fišerem, a jeho dílo *Okurkový hrdina*, hudební forma pojatá jinak, pojata ze strany civilního příběhu.

Na počátku šedesátých let se český hudební film znatelně přiblížil k muzikálové formě. Důkazem byla *Ztracená revue* od Podskalského, která roku 1961 dokázala, že i česká scéna je hodna muzikálu. Dílo bylo takřka úplně oproštěno od mluvených scén a zaměřilo se na tanec a zpěv. Kvůli této

skutečnosti se jedná o nakročení od revuální tvorby k té muzikálové. Záhy na to přišlo dílo *Revue pro banjo* od téhož autora.¹⁹⁶

O zrodu prvního českého muzikálu se mluvilo v souvislosti s dílem *Kdyby tisíc klarinetů*, kterému ale v konečné podobě chybělo to nejzákladnější a nejpodstatnější co má muzikál mít, a sice nosný příběh. Nechyběl zde jen příběh, ale také integrace jednotlivých složek do celku. Nejvýrazněji to bylo znatelné na taneční složce, jež byla uměle přidána vnějším způsobem. Režiséři Jan Roháč a Vladimír Svitáček dosáhli i přes zmíněné nedostatky masové odezvy. Příčinou onoho nezdaru, bylo podcenění žánrových specifikací. Kýžené formy muzikálových žánrů dosáhl až film *Starci na chmelu* od Ladislava Rychmana a se scénářem Vratislava Blažka, ve kterém splynuly potřebné složky, a došlo k propojení do jednolitého celku. „*Legendární český filmový muzikál je postaven na groteskní možnosti přeměny zbraní v hudební nástroje.*“¹⁹⁷ Původně vznikl tento film na základech souboru leporelem Divadla Na Zábradlí z roku 1958. Autorem byl Jiří Suchý a název vznikl pojmenováním pásma výstupů písničků a povídaní. Ponechána zde byla základní myšlenka, některé z postav a písniček, což bylo následně doplněno a rozšířeno několika motivy a dalšími písničkami. Jistá společenská angažovanost byla citelná i ve filmu Rychmana a Blažka *Dáma na kolejích*. Zaznívají zde závažné a mravní otázky společensky v té době aktuální. Avšak její emocionální účinnost nedosahovala takové míry, jakou měla ve filmu *Starci na chmelu*. Přínosem byl v přiblížení se divákovi způsobem vtipného citování či parafrázování lidových písní, jež byly všeobecně dobře známy. Rychman pokračoval filmem *Hvězda padá vzhůru*. Textů písní se v tomto případě ujal Jiří Štáidl, který přišel s neobvyklou nabídkou převyprávění *Strakonického dudáka*, tedy s nápadem adaptace klasické látky. Filmové dílo *Šíleně smutná princezna* se řadí do žánru pohádkové komedie a je doplněno tak, aby

¹⁹⁶ Bor, 1987

¹⁹⁷ Rohál, R., Chadima, V. - České zpívající filmy, Havlíčkův Brod : Petrklíč, 2010, s.27

splňovalo podmínky stanovené pro hudební filmy, je tedy obohaceno o hudbu a písničky. Post režiséra zastával Bořivoj Zeman a scénáristou se stal František Vlček. K tomuto snímku dospěli tak, že jako základ využili námět staré pohádky. Původně byla pohádka klasického stylu, avšak režisér Zeman bravurně do děje zakomponoval prvky, které nejsou pohádkové, ale moderní. Díky této inovaci se v pohádce objevuje smích Vlasty Buriana či němé grotesky Charlie Chaplina. Autoři toto dílo pojali zcela netradičně, pojali jej moderně a příběh začlenili do moderního světa, proto výše zmíněné prvky nepůsobí rušivě ani násilně nemění charakter filmu. *Šíleně smutná princezna* vznikla v roce 1968, kdy byly poměry značně uvolněné a tak nastala situace, kdy byly do filmu vkomponovány věty, jež v pozdější době nebyly v souladu s režimem a hrozilo, že film na ně doplatí a stanou se mu osudným. Dalším z české filmové dílny lze uvést dílo *Ta naše písnička česká*. Jedná se o písničkový film, jež je kompletně celý postaven na neuhasínajícím obdivu českého národa k písním Karla Hašlera. Film jej oslavoval, ale především oslavoval Prahu, která neskrývaně byla pro tvůrce výjimečná. Tvůrci chtěli oživit Hašlerovu tradici a vměstnat ji do celovečerního filmu. Cílené bylo i vzdání pocty tomuto výtečnému písničkáři konce devatenáctého a počátku dvacátého století. Písničky zde nejsou do filmu vsazeny násilnou formou, ale volně navazují na děj, ke kterému se i vztahují. Černou komedií s prvky detektivní zápletky a s lehkým nádechem politického thrilleru je film *Zločin v šantánu*. Dílo vzniklo podle námětu Josefa Škvoreckého a písničky jsou čerpány od autorské dvojice Suchý-Šlitr. Do příběhu a do děje vstupuje místy i politika, která je zde vykreslena ve světlech tehdejší doby. Premiéra filmu byla roku 1968, což byla naprosto odlišná doba, než ve které se film natáčel. To je pravděpodobně jeden z hlavních důvodů, pro který začali diváci v díle vnímat i politický podtext. Výjimečný je svým pojetím film *Zpívající film*, který je černobílým stříhovým snímkem. V tomto díle se objevují některé z pěveckých i tanečních scén z předešlých českých hudebních filmů. Premiéra tohoto snímku byla roku 1973 a režisérem mu byl Vladimír Sís. Jednotlivé ukázky z filmů

předešlých, jež byly použity, jsou kvalitně propojeny s dotáčkami, které bylo nutné udělat. Nepřekonatelný je i film *Noc na Karlštejně*, který je všeobecně považován za úspěšný filmový muzikál. Je zde zpracována divadelní hra, která je dobře známa, jež je doplněna současnými písničkami. Ve svém žánru se řadí k nejzdařilejším a nejpovedenějším. Dílo natočil pod svým vedením Zdeněk Podskalský, kterému šlo o to zpřítomnit starou látku a to vše formou muzikálu. Rozhodl se však zachovat obsažené archaismy v jednotlivých dialogích a historický kolorit. *Romance za korunu* byla komedií s písničkami a byla postavena na české pop-music. Kritika ji však řadí mezi výplody normalizační kinematografie, a tak hodnotu tohoto díla naprosto odsoudila. Dílo bylo uvedeno v raně totalitní době roku 1975. Režisérem byl v tomto případě Zbyněk Brynych. Hudební komedií, řadící se k těm zdařilejším, je film *Jen ho nechte, ať se bojí* režiséra Ladislava Rychmana. Ve filmu se objevují herci ze Semaforu Sobota, Šimek a Nárožný. Premiéra byla naplánována na rok 1978. Nekladl si nároky atakovat muzikálová díla a vydávat se za honosný muzikál. Neskrytě přiznával, že je založen na jednoduchém ději. Písničky Bažanta a Maláska, známých skladatelů, sice děj nikterak neposouvají, ale působí líbivým dojmem. *Trhák* je: „Český revuální film ve filmu, v němž zpívají a tančí ti, které jsme doposud ještě zpívat a tančit neviděli.“¹⁹⁸ Snímek natočil Zdeněk Podskalský a scénáristy se stali Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák. Tento hudební film plný humoru a notné dávky nadsázky měl premiéru roku 1981. Legendárními hity šedesátých let je protkán film *Rebelové* - písničkový retrofilm. Celovečerní film natočil režisér Filip Renč, který na scénáři spolupracoval ještě se Zdeňkem Zelenkou a Janem Drbohlavem. Příběh tohoto díla je vyprávěn zábavnou formou v pozitivním nadhledu.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Rohál, R., Chadima, V. - České zpívající filmy, Havlíčkův Brod : Petrklíč, 2010, s.175

¹⁹⁹ Rohál, Chadima, 2010

5 SLOŽKY MUZIKÁLOVÉHO UMĚNÍ

Hudba

„Nechť je muzikál tím, čím chce být. Komu se nelíbí, nechť jde domů. Jen jedno nesmí muzikálu chybět: hudba! – Oscar Hammerstein.“²⁰⁰

Písně a vůbec hudba jako taková, která tvoří celek muzikálu, nesmí děj roztrhávat, ale naopak musí z něj vyrůstat. Hudba musí umocňovat děj jednotlivých scén a melodií i textem zdůraznit její nejpodstatnější rysy. Obvyklé také je, že nositelem děje je právě často píseň či balet. Pro orchestr je důležitý především jazz a jazzová tvorba tolik potřebná pro „swingování“. Muzikál je vždy vytvořen na základech populární hudby, která má nejširší posluchačskou základnu a která udává celkový hudební charakter. *„Především muzikály s operní formou pak striktně odlišují a rozeznávají klenuté melodie, které se stávají hity, často později žijícími vlastní život, a na druhé straně dynamické dialogové skladby střídající rytmy a tempa, ve kterých se nezdá se setkávají nejrůznější hlasové rejstříky. ... Dá se tedy shrnout, že muzikál v každém případě vyžaduje cit pro napětí, vřelý milostný příběh, věrohodnost postav a jejich charakterů, prostor pro uvolnění diváka v průběhu vedlejších dějů, smysl pro detail a humor. Každý muzikál, i ten s tím nejzávažnějším tématem, musí obsahovat rovněž brilantní komické hudební číslo.“²⁰¹*

Hudebníkům, vykonávajícím aktivně své řemeslo, se doba rozmachu němého filmu postarala o dostatečný přísun pracovních příležitostí. Biografie menšího typu měly k dispozici k jednotlivým promítáním klavíristu, který jejich potřebám naprosto dostačoval a vyhovoval. V reprezentativnějších biografiích stále účinkoval živý orchestr. Té doby se hudba nekomponovala zvlášť ke každému filmu, třídilo se tedy z hudebních zásob, jež byly dostupné:

²⁰⁰ Bez, H. – Muzikál, Bratislava : Opus, 1987, s. 12

²⁰¹ Prostějovský, M. – Muzikál expres, Brno : Větrné mlýny, 2008, s. 23

„k jezdeckým scénám filmů o divokém západě se obyčejně hrála předehra k Lehké kavalerii od Franze Suppého, Rossiniho předehra k Vilému Tellovi se bohatě uplatnila pro své tempové odstíny a pro hudební znázornění bouře, a zrovna tak se na pořad dostaly ovšem i dobové šláгры.“²⁰² Hraný film, který byl v biografickém sále předváděn, se často nehodil žánrově či spíše obrazovým vizuálním zpracováním k hudbě, jež jej měla doprovázet a podpořit jeho hodnotu a tím umocnit divákův zážitek. A naopak - průvodní hudba mnohdy s filmem nekorespondovala. Úctyhodné a světově významné skladby často zaznívaly k filmům, jež byly hodnotově podúroveň dané skladby. Roku 1926 začal působit později věhlasný biograf v New Yorku na Manhattanu *Opera House*. Vůbec prvním promítáním ozvučeného filmu byl celovečerní *Don Juan*. Avšak i toto uvedení filmu bylo velmi problematické. Zvukovým efektem, jež byl charakteristický pro tento druh filmu - pokračovatele němému filmu, bylo totiž jen synchronizované zachycení hudby na gramofonovou desku. Gramofonová deska tedy nahradila sedící orchestr před diváky.²⁰³

Vzácnost hudby si mnohdy neuvědomujeme a leckdy i záměrně přehlízíme. Hudební skladby jsou brány jako samozřejmost. Mnozí skladatelé se snaží vymanit ze šedi běžné hudby a ze zažitého stylu a uchylují se tedy stále častěji k hledání nových postupů při komponování, či hledají nové zvukové odstíny. Je potřebné pro udržení zájmu o hudební tvorbu, hledat stále jiné způsoby tvorby a nedržet se jen toho obvyklého. Kompoziční práce má své zákonitosti, kterých se do této doby tvůrci drželi, ale v současné době se od těchto postupů odklánějí. Výstižné je i tvrzení: „*Hra na jednotlivé nástroje se mechanizuje, konstruuje se zvukové generátory, autoři konkrétní hudby využívají zvuků, šumů a rachotů, jimiž jsme obklopováni v denní skutečnosti.*“²⁰⁴ Je potřebné brát ji plně na vědomí a vkládat do ní patřičnou

²⁰² Heřman, Z. – Melé divadlo hudby, Praha : Mladá fronta, 1964, s. 40

²⁰³ Heřman, 1964

²⁰⁴ Heřman, Z. – Melé divadlo hudby, Praha : Mladá fronta, 1964, s. 8

důležitost, a se stejnou důležitostí ji i tak brát.

Zvuková složka, jež je důležitou ne-li nejpřednější složkou muzikálové tvorby, je ve své podstatě představována komponováním jevištní hudby. Tento proces komponování je podpůrnou složkou jevištního jednání, které takto doplňuje či prokládá jednotlivými skladbami. Další variantou jevištního komponování je, že daná skladba je přímo součástí děje a celé inscenace. Nepopíratelné místo má i: „...celkový zvukový plán, jenž běží pod jevištním děním i v podobě pouhých jevištních ruchů a šumů či dokonce ticha, a patří do ní i způsob stylizace řeči od zpěvu až po stylizovanou intonaci, rytmus.“²⁰⁵

Základním prvkem, utvářejícím v počátcích muzikálovou hudbu, byl nepochybně jazz. Původně pochází z jižanského města v USA, z New Orleansu. Zrodil se v devadesátých letech minulého století a je proslavený svými barvitými tóny a stylem, jež dokáže bravurně vykreslit děj příběhu a navodit potřebné emoce: „U jeho zrodu stála afroamerická hudba, která spojila energii a rytmy africké hudby s prvky hudby evropské.“²⁰⁶ Zrod tohoto atypického hudebního žánru znamenal počátek nového odlišného hudebního stylu. Ve svých počátcích byl jazz razantně odsuzován a striktně kritizován. Zanedlouho však byl rozšířen po Spojených státech a následně po celém světě. Moc tohoto stylu spočívala ve schopnosti uchvátit a zaujmout publikum. Význačnost jazzu oslovit diváky byla často spojována s jedinečnými osobnostmi, jakými byli Louis Armstrong, znám svým charakteristickým chraplavým hlasem či svým všestranným talentem a neméně věhlasný klavírista Duke Ellington. Společně s nimi se prosadily i neméně nadané zpěvačky Bessie Smithová, známa svou typickou bluesovou tonalitou, která využívá stupnice se sníženými tóny (blue-tóny) a Billie Holidayová. K značnému rozšíření swingu, což je styl jazzové formy, došlo ve třicátých letech díky kapelníkům Bennymu Goodmanovi a Glennu Millerovi, který ve

²⁰⁵ Richter, L. – Praktická dramaturgie v kostce, Praha : Dobré divadlo dětem, 2003, s. 8

²⁰⁶ Barber, N., Barratt, M., Blackwood, A.-Zázrak zvaný hudba, Praha: Knihcentrum, 1997, s. 50

třicátých letech vedl přední americký swingový big band. Příznivci a posluchači této odnože se rychle rozrůstali. Zvrat přišel v období po druhé světové válce, kdy Charlie Parker a Miles Davis posunuli jazz na vyšší úroveň umění a vytvořili z něj podstatně složitější hudbu. V dnešní době je nespočet jazzových stylů, počínaje klasickým a tradičním neworleanským a konče jazz rockem, což je syntéza mezi rockem a jazzem. Pokusy o spojení jazzu s populárním rockem byly započaty již v sedmdesátých letech. Rockové hudbě, známé pro svůj výrazný a silný rytmus, se v počátcích zrodu v USA říkalo rock-and-roll, bylo tomu tak v padesátých letech. Na rozšíření jazzu a na jeho proslavení se po Spojených státech nese značné zásluhy právě Louis Armstrong, který tomuto proslavení pomáhal svými nahrávkami. Další význačnou osobností nebývalého talentu je Thelonious Monk. Monk byl klavíristou, pro něhož byla specifická bohatá invence. Společně s Charliem Parkerem se podílel na vzniku tzv. bebopu: „...svou divokostí a rychlým tempem šokoval mnohé příznivce tradičního jazzu.“²⁰⁷ V šedesátých letech vznikl avantgardní jazz, často označován jako free jazz. K řadě uznávaným hudebníkům se připojil i Wynton Marsalis, který proslul brilantní technikou hraní na trubku. Irving Berlin dopomohl jazzu k výslunnému místu v muzikálové tvorbě. Jazz se tímto stal důležitou a nepostradatelnou součástí většiny muzikálových představení. *Jazzový zpěvák* se vyznačoval především prvenstvím, které spočívalo v synchronizaci hudby orchestru se zpěvem, a ve kterém zazněla píseň z úst Al Jonsona nazvána *Sonny-boy*.²⁰⁸

Ve svých počátcích muzikálového umění byly písně brány spíše jen jako pouhá dekorace chudých příběhů. Významný zvrat nastal ve dvacátých letech, kdy Jerome Kern umělecky ztvárnil dílo *Show boat*, což bylo dílo průkopnické. Průkopnické v tom smyslu, že poprvé byly písně jádrem a podstatou příběhu, staly se jeho součástí a to i v případech, kdy se muzikály

²⁰⁷ Barber, N., Barratt, M., Blackwood, A.-Zázrak zvaný hudba, Praha: Knihcentrum, 1997, s.50

²⁰⁸ Barber, Barratt, Blackwood, 1997

dotkly vážnějších témat té doby. Třicátá léta byla ve znamení netradičních melodií a textů, které uvedli a kterými se i proslavili Cole Porter, George a Ira Gershwinovi, Richard Rodgers a Lorenz Hart. Padesátá léta kompletně ovládl Stephen Sondheim svým skladatelským talentem. Na tento talent navazovalo období věnované a zasvěcené rockovým operám a rockové hudbě vůbec. Léta sedmdesátá a osmdesátá ovládl A. L. Webber. Zpěv a tanec nepochybně patří do rozsáhlého výčtu divadelních syntéz. V hudebním divadle tvoří jeho přímou součást, součást neodmyslitelně danou tomuto modelu. V tomto modelu je nositelem hudebního principu orchestr a: „...*nositelem zpěvu a tance jsou zpívající a tančící herci či tanečníci, tedy ti, kdo jsou sami zároveň nositeli samého jádra divadelního principu.*“²⁰⁹ Orchestr se svou funkcí řadí ke složkám výpravným a to především tím, že náleží a jednoznačně patří k divadelní výpravě, což je označováno za vnější výbavu představení uváděných v divadlech, ale taktéž orchestr patří k činitelům vypravujícím či narativním a epickým. K vnější výbavě se taktéž řadí optická výprava nebo výpravnost náležící kostýmům a dekoracím.

Hudba ve filmovém pojetí

Hudba, brána jako specifické umění, provázela film již v jeho počáteční fázi, ve fázi němého filmu. Přímého spojení se však dočkala až v éře zvukového filmu. Postupně se stávala hudba náležitým prostředkem filmového výrazu a řadila se tak k hlavním možnostem filmového vyjádření emotivních či jiných složek nesoucích konkrétní sdělení divákovi. Hudební složka se proměňovala a vyvíjela společně s uměním filmovým a s jeho technologiemi a možnostmi. Byla do jisté míry závislá na faktorech určující tyto filmové možnosti. Tento typ hudby lze také označit za jistou komponentu hraného filmu. Doprovodná hudba a hudba podkreslující zvukový film vedla ke zrodu

²⁰⁹ Osolsobě, I. – Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, Praha : Editio Supraphon, 1974, s. 78

hudebních filmů, považovaných za regulérní filmový žánr. Hraná hudební filmová díla se vyvíjela v kontextu celé kinematografie a jejich jednotlivých filmových odnoží. Postupem doby se dramaticky funkční hudba z filmového plátna vytrácela a rapidně ubývala. Podobný osud postihl i divadelní umění, kdy byl zaznamenán značný odliv scénické hudby, kde již není vyžadován tak značný symfonický aparát, jak tomu bylo v dobách dřívějších. Lze konstatovat, že nároky na hudební složku opadávaly. Důvodem je strukturální proměna a charakterová změna. Na vině je především poválečná situace, která ovlivnila velmi významným způsobem tematiku kinematografie. Odlišnost spočívala ve snaze přiblížit se skutečnosti. I za těchto předpokladů a i přes tyto pokusy je vždy film pouhým stylizovaným projevem uměleckého zaměření. V samotném hudebním umění však také dochází k posunům ve vývoji a ke sledování odlišných trendů. Hudba se nepochybně stále vyvíjí a proměňuje v době, či spíše společně s dobou a stále se zde objevují nové styly, které významně působí i na hudbu použitou ve filmovém prostředí. Hudební kulisa je divákem často zanedbatelná a jen v malé míře ovlivňuje jeho prožitek z filmového díla, lze s ní však navozovat různé pocity a nálady, které má divák prožívat. Přesycenost a přemíra zvuků, jež jsou hojně využívány ve filmové tvorbě, vede k divákově zmatenosti či diskvalifikování pozice hudby což následně vede k degradaci. Hudba je integrována do dějové linky filmového díla. Tato umělecká složka je schopna komunikace na úrovni emocí a také disponuje svou vlastní vnitřní sémantikou, typickou jen pro ni samou. Důležitost je spatřována ve sdělnosti této hudby a především v její srozumitelnosti, což je hlavním požadavkem pro úspěch filmu. Svou specifičností vytváří pocitový komentář dějového příběhu. Podstatné jsou i: „...metaforičnost, poetická funkce a zevšeobecňující schopnost hudby... Typičtější je pro dnešní stav formule realistická, kdy se autor snaží začlenit hudbu jako integrovanou složku obrazově zvukové materie, autenticky zachycující životní skutečnost.“²¹⁰

²¹⁰ Bor, V. – Hudební filmy a muzikál, Praha : Akademie múzických umění, 1987, s. 5

V některých z filmových děl se filmaři uchýlili k tzv. hudbě v obraze, kdy zdroj oné hudby vidíme současně i na plátně. Veškeré tyto postupy záleží vždy na povaze díla a na individuálnosti autora.

Film se od divadelního pojetí neliší jen hudební složkou, ale má také své specifické způsoby vyjadřování a výrazové prostředky, ke kterým se řadí především sled záběrů. *„Sled (zvukových) záběrů, vzájemně diferencovaných svou délkou, velikostí a vnitřním obsahem, je hlavním výrazovým prostředkem filmu, onou řečí filmu, ve své univerzálnosti použití tak podobné normální lidské řeči a při tom od řeči tak odlišné a odlišné vůbec od všech dosud známých výrazových prostředků umění.“*²¹¹ Sled záběrů, hlavní výrazový prostředek, vtiskuje filmu jistou specifičnost a lze konstatovat, že je univerzální. Film je formou poznání, což platí i pro ostatní umění. Skladba záběrů prakticky vypovídá o umělecké představě filmového tvůrce. Film čerpal ve svých začátcích z divadelní kultury a společně s divadlem se řadí k tzv. dramatickým uměním.²¹²

Tanec a pohybová skladba

Významná část, jež by měla předcházet samotné tvorbě choreografie, je volba myšlenky co by stěžejního a nosného pilíře. Je to závažný úkon, jež určí hlavní záměr a téma celé skladby. Nejprve je potřebné vyhledat si námět skladby, pak přichází na řadu ono hledání myšlenky: *„...jejíž naplňování umožní sestavit jednotlivé pohyby a motivy podle určitých principů do jednoho uspořádaného celku.“*²¹³ Obsah pohybové skladby disponuje jistými vnitřními kvalitami, které využívají jednotlivých principů tvorby. Zásady se nutně musejí shodovat s požadavky, jež jsou kladeny na úroveň zpracování. Každá skladba,

²¹¹ Forman, Z. - Výrazové prostředky filmu a televize, Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1970, s.11

²¹² Forman, 1970

²¹³ Novotná, V. – Pohybová skladba, Praha: Karolinum, 1999, s. 14

má-li být úspěšná, musí mít dynamickou linii, kterou umožňují právě zmíněné principy. Naplnění těchto principů vytváří celkový dojem a ovlivňuje vnímání skladby. Princip celistvosti je závislý na dokonalém souladu jednotlivých složek, které tvoří pohybovou skladbu, což jsou pohyb, hudba a choreografie. Vhodné uspořádání kompozice zapříčiňuje ucelenou představu o skladbě. Divákovi je tam dopřáno pochopení myšlenky a samotného záměru. Podstatné pro celistvost je vyváženost mezi formou a strukturou skladby. Uspořádání hudební předlohy, na kterou následně navazuje sama choreografie, je nepostradatelné pro onu celistvost. Dalším principem je princip gradace pohybu. Tato gradace je dvojího typu, vzestupná a sestupná. Vzestupná gradace se vyznačuje tím, že spějeme k určitému a konkrétnímu vrcholu. Napětí v tomto případě neustále narůstá, stejně tak jako narůstá síla a energie. Vyvrcholením je myšlený prvek obtížnosti či jistá originalita anebo výrazný pohyb. Oproti tomu sestupná gradace spěje k postupnému uklidnění. Jsou zde obsaženy výrazové a emocionální podněty, jež jsou znatelné. Jakýkoliv typ gradace může probíhat v prostoru, čase či síle. Pohyb je možno formovat do tzv. dynamického oblouku, což je bráno od přípravy k onomu vyvrcholení až po závěr opačného procesu, po uzavření doznění. Následující princip je principem kontrastu. Je žádoucí, aby skladba nepůsobila na diváka bezvýrazně a monotónně. Proto lze využít kontrastních momentů jakékoliv složky. Takto dosáhneme vyniknutí určitého jevu, což povede k zaujmutí diváka. Zdůraznění je závislé na závažnosti dané části skladby. Cílem je dosáhnout aktivní pozornosti u diváka. Kontrastu je možno využít v prostoru, čase, síle, v rytmu a tempu. Princip opakování je neméně důležitý. Tento princip se často vyskytuje v samotné hudební předloze, ba přímo v její stavbě. Základ tvoří periodický princip, který je založen na rozrůstání hudební myšlenky, a to rozrůstání symetrickém. Některý motiv, jež působí zajímavě, se může posléze stát charakteristickým pro část skladby či pro skladbu celou. Posledním z principů, jež je nutné si uvést, je princip variace: „*Variace je opakování obměněného pohybového motivu, části, celků, při zachování žánrové a stylové jednotnosti*“

skladby. Rozvíjení a změny motivů jsou rozpracováváním myšlenky skladby.“²¹⁴
V taneční průpravě muzikálové tvorby je stěžejní nepochybně balet. Od tohoto typu tance se vyžaduje dokonalá a bezchybná přesnost, ale i temperament.²¹⁵

Taneční složka konkrétního díla se mnohdy podle potřeby doplňuje lidovými prvky, či se těmito prvky inspiruje. Uplatnění těchto prvků je často závislé na dobovém cítění a momentální společenské situaci. Významnou osobností pro jevištní umění byl E. F. Burian, který se svými díly vrací k počátkům lidové poezie: „*Dramatický účín této poezie vyvoláváme, že jednak vracíme lidové verše hudbě – tedy do jejich původní podoby – jednak stavíme úmyslně proti sobě protiklady, to je lyriku proti epice, tragiku proti komice...*“²¹⁶ Tanec je: „...nejstarší a nejexpresivnější forma komunikace. Od nejstarších dob byl tanec, stejně tak jako hudba, úzce spojen s rytmem každodenního života.“²¹⁷ Tancem lze zajímavě vyprávět příběhy právě díky odlišným a charakteristickým krokům a rytmy, kterými disponují všechny taneční styly. Výrazové možnosti tanečních stylů jsou neomezené a leckdy volné. „*Moderní výrazový tanec se oprostil od mnoha konvencí klasického baletu. Často se nevztahuje ke konkrétnímu příběhu, ale klade si za cíl vyvolat v divákovi určitou náladu nebo pocit.*“²¹⁸

Pohybová skladba je především prokomponovanou strukturou, kterou utváří nejen složka pohybová a hudební, ale i choreografická, výtvarná, režijní a literární. Potřebné je, aby všechny tyto komponenty vedly a směřovaly k umělecké sféře. Tato skladba a především její tvorba, je procesem tvůrčím, který je založen na hledání nových postupů a nacházení zcela originálních řešení. Určující je také vhodnost výběru vyjadřovacích prostředků a volba

²¹⁴ Novotná, V. – Pohybová skladba, Praha : Karolinum, 1999, s. 18

²¹⁵ Novotná, 1999

²¹⁶ Mlíkovská, J. - Vyprávění o tanci na jevišti, Praha : NIPOS-ARTAMA, 2009, s.20

²¹⁷ Barber, N., Barratt, M., Blackwood, A.-Zázrak zvaný hudba, Praha:Kniha,1997, s. 96

²¹⁸ Tamtéž

správné formy pro realizaci. Výběr myšlenky díla je i výběr obsahu díla. Myšlenka následně prostupuje celou skladbou a do jisté míry ovlivňuje i zvolení stylu a žánru vůbec. Zasluhou myšlenky je i udržení a zachování celistvosti skladby. Principy tvorby se řídí jistými zásadami ve výstavbě.

Choreografie

„Choreograf je skladatel baletu, který myslí v choreografických obrazech. ... pod pojmem choreografie rozumíme tvořivý proces, umění vytvářet – komponovat – taneční dílo pro diváky. Spojuje v sobě umění múzické a umění výtvarné, opírá se o dramaturgii, hudbu, výtvarnou stránku a interprety. ... ten, jenž píše pohybem, obrací se z tohoto jeviště prostřednictvím tanečníků k divákům.“²¹⁹

Funkce, jež zastává choreograf, je spjata s uměním jevištního vyjádření a jevištního umění. Potřebná je i notná dávka talentu, bez kterého dílo ztrácí uměleckou hodnotu a především emocionální hodnotu. Ve své podstatě nezáleží na druhu jeviště či typu scény, vždy se jedná o dílo určené divákům, tedy o práci pro diváky. Konstatování, že nezáleží na druhu jeviště, je pravdivé do té míry, kdy se bavíme jen o talentu. Přestává být pravdivým ve chvíli, kdy je řeč o technice choreografie či o volbě vhodných postupů při ztvárnění určitého díla pro určité pódium. Oproti tanci je řeč velice chudá na schopnost vyjádření lidských citů a emocí. Nové téma, určené ke zpracování, vyžaduje i nové výrazové prostředky, což je dospění k novým tvarům pohybu a pohybovým kombinacím, dosud nevídaným. Je však nemožné opomíjet znalost a uvědomování si záměru jak uměleckého, tak i myšlenkového. Posláním choreografa je hledání vzájemného vztahu mezi hudbou a tancem tak, aby výsledným efektem bylo obohacení obou těchto složek. Hudební umění je určující pro taneční složku, kterou ovlivňuje prostřednictvím hudebního rytmu,

²¹⁹ Mlíkovská, J.–Vybrané kapitoly o choreografii, Praha:SPN, 1990, s. 7

melodie a melodické linie a především dynamiky, jež je složkou výrazového projevu. Dynamika znamená odstupňování síly a je v ní obsažena největší část emocionálního potenciálu. Finální formu taneční kompozice tvaruje také pomocí své emocionálnosti. Po hudbě je také požadováno, aby oplývala kontrastujícími částmi či jistou dramatičností a především, aby v sobě skrývala napětí. Tanec nevyhledává komplikované skladby, jež jsou pro taneční ztvárnění velmi obtížné a složité. Choreografie jako taková, jako specifická umělecká činnost, se neustále rozvíjí a s tím i její možnosti. Proto se nevhodnost hudby pro taneční vyjádření snižuje. Hudebně-taneční dílo se řídí jinými kritérii, než která jsou kladena na samotnou hudbu. Estetika je zde brána odlišněji a je na ni taktéž odlišně nahlíženo. Pro úspěšné napsání a nastudování choreografie je podstatné dobré pochopení hudby, ve které se často skrývá inspirace (či spíše je tam tato inspirace ukryta). „*Tanec je schopný hudebně akustické postupy a vývoje převést do vizuální podoby a s použitím nejrozmanitějších tanečních technik v nejrozmanitějších pohybech lidského těla je učinit viditelnými. Jde při tom v podstatě o poetickou výpověď hudby, o taneční zobrazení citových postojů a psychických hnutí.*“²²⁰ Taneční projev je obohacen výrazovou schopností, je tedy schopen vypovídat pomocí pohybu. Taneční pohyb musí vycházet z obsahu, myšlenky, děje a ze situace.²²¹

Choreografie je příznaková ve chvíli, kdy se začíná výrazněji odlišovat od pravděpodobného a předpokládaného, v tuto chvíli se objevuje i její samostatná estetická funkce.

²²⁰ Mlíkovská, J. – Vybrané kapitoly o choreografii, Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1990, s. 43

²²¹ Mlíkovská, 1990

Balet

„Poezie, malířství a tanec, pane, nejsou – anebo by aspoň neměly být nic jiného – než věrná kopie krásné přírody. ... Ačkoli se podílí s nejlepšími dramaty o přednost zaujmout, dojmout a upoutat diváky půvabem nejdokonalejší iluze, přece nikdo netušil, že by mohlo hovořit k duši.“²²²

Balet je hudebně-dramatická forma určená k jevištnímu zpracování. Tanečníci využívají rozsáhlé škály nejrůznějších pohybů a pohybových výrazů tak, aby co nejvěrohodněji a co možná nejnázorněji vyjádřili určitý děj či pocit. Baletní umění je bezpochyby podrobena vkusu a nadání daného umělce. Umělec vtiskuje tomuto mnohotvárnému umění duši, cit a vkládá do něj emoce, jež posléze působí na vjemy divákovi. Balet je vysoce integrovanou formou. Ukázkovým dílem, ve kterém je zastoupena kvalitní baletní složka, je dílo *West Side Story*. Tento balet vznikl z hudební komedie a tím i z divadla revuálního žánru. Balet je zde postaven do ústředí pozornosti a osvojil si syntetické prostředky tvořící hudební divadlo jako komplexní celek. Muzikál směřuje k integraci baletní, taneční ale i pohybové. Choreograf a režisér Jerome Robbins spojil prvky a sjednotil styly baletu, jiveu a latinsko-amerického tance v jednotný sourodý celek ve hře *West Side Story*.²²³ Pro jazzbalet je nepostradatelný rytmus. Stejně tak nelze opomenout důležitost rytmu ve velkých baletních stylizacích či jeho důležitost pro moderní taneční divadlo. Absence tohoto prvku je považována za nedostatek a za ochuzení. I baletní umění musí mít kompoziční výstavbu a výstavbu dramaturgickou.

²²² Noverre, J. G.–Listy o tanci a baletech, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984, s. 15

²²³ Noverre, 1984

Herectví

Podle Hanse Weigela vyhledávají velcí herci nevýznamná díla, v nichž mohou zcela svobodně rozvinout své umění. Pro obsazení do muzikálu je určující všestranný herecký talent. Vybraný herec musí bezpodmínečně umět zpívat, tančit, je vhodné ovládat i pantomimu a akrobacii. Pokud se pozornost upře na muzikálového účinkujícího, je nutno zmínit úryvek z knihy *Muzikál v Čechách aneb Velký svět v malé zemi*: „Zkrátka ideální muzikálový interpret by měl tančit jako člen baletu, zpívat jako hvězda pop-music (eventuálně operního ansámblu) a ze slov dialogu utkat charakter své postavy jako čelný činoherec.“²²⁴ Příkladem nesnadné práce hereckých talentů je i filmová verze *West Side Story*, ve které byli účinkující nuceni ze strany režiséra Jeroma Robbinsa, zůstat ve svých rolích i mimo natáčení ve svém reálném životě. Tímto přístupem bylo dosaženo rádoby reálného či reálně vypadajícího napětí.²²⁵

Skrze herce dochází k předávání nejrozličnějších významů dané inscenace. Různorodost je spatřována v odlišnosti pojetí a provedení ztvárněné role. K vytvoření postavy na základě dramaturgovi (autorovi) představy, využívá herec svůj hlas a pohyb, který propůjčuje smyšlené postavě, a které tímto vtiskuje specifické rysy. V moci postavy je také skutečnost, že svým jednáním může pro určitý cíl donutit další postavy jednat či reagovat - toto se pak nazývá dramatickým jednáním.

Kulisy a kostýmy

„Soudobá operní díla dnes už slavného Roberta Wilsona a Phillipa Glasse, prezentovaná v Brooklyn Academy of Music, na Broadwayi, a konečně v Metropolitní opeře v New Yorku...se řadí k formálnějšímu typu avantgardy,

²²⁴ Vaněk, J.–Muzikál v Čechách aneb Velký svět v malé zemi, Praha : Knihcentrum, 1998, s.18

²²⁵ Barber, Barratt, Blackwood, 1997

využívající neobvyklých výtvarných, zejména architektonických a choreografických prvků, rozšiřující podstatnou měrou výrazové možnosti hudebního divadla.“²²⁶

Pro jevištní scénografii bylo často využíváno video projekcí či moderního tance. Snahy byly po oživení a obměně muzikálové formy, proto se hledaly nové styčné plochy mezi dříve vzniklými formami vaudeville a experimentální jevištní performancí. Scéna je nositelem výtvarného principu, eventuálně se toto dá přenést na kostým.²²⁷ „*Muzikál je tedy balet, který mluví a zpívá. Anebo také opera, která tančí a mluví. Anebo také činohra, která zpívá a tančí. Anebo prostě divadlo, které mluví, zpívá a tančí. A nezapomeňme: divadlo, které tím vším něco říká.*“²²⁸

²²⁶ Hoggardová, P. – Muzikál na prahu tisíciletí, Brno: RETYPO, 2000, s. 75

²²⁷ Hoggardová, 2000

²²⁸ Osolsobě, I. – Muzikál je, když..., Praha: Editio Supraphon, 1967, s. 135

ZÁVĚR

Podrobně byla v této práci vykreslena historie a dějiny hudebně divadelních žánrů, ale i žánrů určených k filmovému zpracování. Výsledný obraz je o to přesnější, jelikož jsou brány v úvahu i formy časově předcházející muzikálu, které se však významně podílely na jeho utváření a na následném vývoji. Tyto formy jsou zde nejen zmíněny, ale podrobně zpracovány tak, aby bylo navázáno potřebné souvislosti právě s tvorbou muzikálovou. Výsledkem práce je i kýžené rozdělení na domácí a zahraniční tvorbu, což umožňuje lepší přehlednost. Podařilo se nám vhodně zakomponovat do práce i kapitolu, kterou tvoří výhradně složky muzikálové tvorby. Tyto složky jsou stěžejním prvkem muzikálu a je tedy více než nutné si je nejen vypsát, ale i je zhodnotit.

Muzikálový žánr je výchozím stylem, jenž byl smíšen z několika rozličných druhů, jakými byla například revue či minstrel show. Z těchto jeho předchůdců si vypůjčil či vybral některé ze svých specifik, na kterých postavil své základy, a které se však dále vyvíjejí a mění. Muzikál není konečnou formou a je nemožné tedy s přesností určit, kam se tato forma ubere. Lze jen odhadovat. Vývojovou linii muzikálu můžeme nasměrovat, ale je mnoho okolních trendů, které jej mohou ovlivnit a natočit zcela opačným směrem. Jedná se především o umělecký styl, proto je mu ponechána jistá volnost a nespoutanost. Jistá má pouze dějinná fakta, jež nejdou nikterak pozměnit, ale budoucnost je mu zcela otevřena a diváky je netrpělivě očekávána. Obliba stále roste a počet divácky stálého obecenstva neustále narůstá, proto je i v zájmu budoucího vývoje a udržení se v centru pozornosti, aby stále sledoval nové prvky pro něj vhodné, aby neusnul na vavřínech a aby se nestal nudným přežitkem. Svoji roli v perspektivách vývoje, hrají i komorní divadla, která se stávají velmi populárním trendem. Mají zcela jinou akustiku a atmosféru, jsou něčím tak specifickým a odlišným, že přitahují pozornost diváků. Zážitek ze hry uváděné na scéně komorního divadla je zcela odlišný od prožitku z prostorově rozsáhlejších a scénicky větších divadel. Jediné co staví překážku

do cesty mezi věrným divákem a muzikálem je cena vstupenek.

Perspektivy a vývojové tendence, které lze muzikálovému umění přisoudit, jsou velice nejasné a nemohou být směrodatné. Tento fakt je dán především stálým a do současné doby ještě nepřerušným vývojem. Zmíněná hudební forma není doposud ustálená a je možno konstatovat, že bude i v budoucnu vstřebávat prvky okolních forem a tím bude získávat neustále jinou, odlišnou podobu. Ať již hudebně-divadelní či hudebně-filmová forma je složena z rozličných prvků jako je hudba, tanec, zpěv a mnohé další. Proto je namístě konstatování, že jakékoliv změny, kterými jsou zasaženy právě zmíněné prvky, do jisté míry ovlivní i výsledný vzhled právě muzikálové formy. Je vyloučené, že by tyto změny nikterak neovlivnily muzikálovou tvorbu. Odlišnost pojetí muzikálového umění je v jednotlivých kulturách patrná. Tyto kultury se navzájem ovlivňují a není tomu jinak ani u této tvorby. Je častým faktem a mnohdy i vítaným faktem, že se přebírají prvky či se česká scéna nechá inspirovat scénou zahraniční. Perspektivy vývoje jsou odkázané především na modernizaci technického a technologického zpracování jednotlivých děl. Neustálý pokrok v technologických postupech je důležitý i pro umění. Vyvíjí se například zvukové a akustické přístroje, jež umožňují kvalitnější přísun zpěvu či doprovodných zvuků divákovi. Technický pokrok bude pokrokem i v muzikálu. Toto hudební umění je protkáno řadou dílčích složek, které se na jeho vzniku významně podílejí a je tedy zřejmé, že jejich vývoj ovlivní i vývoj této tvorby.

Podnětem pro další zkoumání pak může být práce zaměřující se výhradně na taneční či hudební složky muzikálové tvorby, které se pyšní rozsáhlou historií a bez kterých by muzikál nemohl být tím, čím je. Jsou jeho neoddělitelnou součástí a jejich kvalita je rozhodující pro úspěšný muzikál.

SEZNAM POUŽITÉ ČESKÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- BARBER, N., BARRATT, M., BLACKWOOD, A. *Zázrak zvaný hudba*. 1. vyd. Praha : Knihcentrum, 1997. ISBN 80-86054-10-1.
- BAUER, J. *Muzikálový triumf*. 1. vyd. Praha : Brána, 1999. ISBN 80-7243-047-5.
- BOR, V. *Hudební filmy a muzikál*. 2. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1981.
- FORMAN, Z. *Výrazové prostředky filmu a televize*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1970.
- HEŘMAN, Z. *Malé divadlo hudby*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1964.
- HOGGARDOVÁ, P. *Muzikál na prahu tisíciletí*. 1. vyd. Brno : Retypo, 2000. ISBN 80-902925-0-X.
- KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu*. 1. vyd. Praha : Academia, 1994. ISBN 80-200-0481-5.
- MLÍKOVSKÁ, J. *Vybrané kapitoly o choreografii*. 1. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1990.
- MLÍKOVSKÁ, J. *Vyprávění o tanci na jevišti*. 1. vyd. Praha : NIPOS-ARTAMA, Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2009. ISBN 978-80-7068-231-9.
- NOVERRE, J. G. *Listy o tanci a baletech*. 2. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1984.
- NOVOTNÁ, L. *Pohybová skladba*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-860-3.

OSOLSOBĚ, I. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1974.

OSOLSOBĚ, I. *Muzikál je, když...* Praha : Editio Supraphon, 1967.

PROSTĚJOVSKÝ, M. *Muzikál expres*. 1. vyd. Brno : Větrné mlýny, 2008. ISBN 978-80-86907-49-9.

RICHTER, L. *Praktická dramaturgie v kostce*. 1. vyd. Praha : Dobré divadlo dětem, 2003. ISBN 80-902975-1-X.

ROHÁL, R., CHADIMA, V. *České zpívající filmy*. Havlíčkův Brod : Petrklíč, 2010. ISBN 978-80-7229-235-6.

SCHMIDT-JOOS, S. *Muzikál*. 1. vyd. Praha-Bratislava : Editio Supraphon, 1968.

VANĚK, J. J. *Muzikál v Čechách aneb Velký svět v malé zemi*. Praha : Knihcentrum, 1998. ISBN 80-86054-67-5.

SEZNAM POUŽITÉ ZAHRANIČNÍ LITERATURY A PRAMENŮ

BEZ, H., DEGENHARDT, J., HOFMANN, H. P. *Muzikál*. 1. vyd.
Bratislava : Opus, 1987.

FEUER, J. *The Hollywood Musical*. Bloomington : Indiana Univ. Pr., 1982.

KREUGER, M. *Show boat: The story of a classic American musical*.
New York : Oxford University Press, 1977. ISBN 0-19-502275-0.

SWAIN, J. P. *The Broadway musical: A critical and musical survey*.
New York : Oxford University Press, 1990. ISBN 0-19-505434-2.

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Bc. Michaela Valentová

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Prezenční

Název práce: Vizuální pojetí divadelního a filmového muzikálu

Rok: 2012

Celkový počet stran: 146

Počet titulů české literatury a pramenů: 18

Počet titulů zahraniční literatury a pramenů: 4

Vedoucí práce: PhDr. Soňa Štroblová