

STUDIE

MONIKA BÁRTOVÁ

OPERETA VERSUS MUZIKÁL

Opereta a muzikál, dva svébytné žánry ‚totálního divadla‘ nebo tzv. čtvrtého divadelního proudu, které se oba, i když každý v jiné době a na jiném místě, vyvíjely v opozici proti tzv. čistým žánrům, jakými byla opera, činohra a balet, bývají často dávány do vzájemných souvislostí. Muzikál je pak považován za „moderní formu operety“, jejího legitimního dědice (Hořínek, 1968:38) nebo „operetu bez kýče“. (Schmidt-Joos, 1968:21)

Souhrnným pojmem ‚romantické hudební divadlo‘, které neukazuje život jaký je, ale jaký by měl být, charakterizuje oba žánry, operetu i muzikál, také Richard Kislán. (1980:2) Podle něj stejně jako romantická poezie 19. století utíkala od domácího prostředí do vzdálených exotických zemí, uchyluje se sem i toto ‚romantické divadlo‘, které si vytváří svůj vlastní svět, v němž intelektuální názory ustupují citům, vášeň vítězí nad slušností a z centra všech věcí vyzařuje romantická láska, jež, stejně jako ve středověké trubadúrské poezii, znamená lásku ideální – nezištnou, duchovní a věčnou. (Kislán, 1980:3) V hudebním divadle je pak podle něj ve službách romantických ideálů vše, včetně písní a tance. V tomto neobvyklém světě je vše smyšlené – lidé se nechovají v běžném životě tak, jak se chovají v hudební show. Právě tato Kislánova charakteristika se velmi dobře hodí na operetu, nelze ji však aplikovat na muzikál, který dnes pokrývá velmi širokou škálu hudebního divadla, a to jak tematicky, tak žánrově.

Názor o přímé souvislosti operety a muzikálu najdeme v řadě odborných publikací dodnes. Například Attila E. Láng tvrdí, že: „Muzikál je lepší operetou, když jej někdo posuzuje ze strany příběhu a opereta lepším muzikálem, když v popředí stojí její hudební bohatství. Zkrátka: muzikáloví libretisté stavějí příběh dokonaleji, jsou ‚důvtipnější‘, zato operety mají nápaditější hudbu.“ (Láng, 2001:108).

Opereta a muzikál sice patří k druhu hudebního divadla, které „mluví, tančí a zpívá“ (Osolobě, 1967) a z hlediska zastoupení a funkce jednotlivých složek by se daly nazvat „totálním hudebním divadlem“ (Kislán, 1980:4), ale podle řady znaků, jimiž se vzájemně odlišují, je patrné, že se nejedná o starší a novější formu jednoho a téhož žánru. Rozdíl jsou nejen v tematice jednotlivých děl, ale i v jejich stavbě, v používání ustálených schémat a klišé, v exotičnosti a každo-

dennosti či v irealitě a realitě námětů i použitých postav a jejich zpracování a v neposlední řadě ve stránce hudební.

Rozdíl je také v době a v prostředí, v němž oba žánry vznikaly. Zatímco opereta je žánrem hudebně-zábavného divadla, který se vyvíjí pod vlivem tradice komické opery a vaudevillu od poloviny 19. století v Paříži¹, po níž záhy přebírá pomyslné žezlo Vídeň² (s vlastní tradicí mozartovských singspielů a vídeňského lidového divadla), muzikál se vyvíjí počátkem 20. století v New Yorku,³ který je v té době významným kosmopolitním centrem. Tehdy se zde rozvíjí řada žánrů hudebně-zábavného divadla – ať již domácích amerických (minstrel show, variety show / vaudeville, burleska, extravaganza), anebo importovaných z Evropy, mezi nimiž dominuje vedle revue především opereta. Na charakteristické znaky a zákonitosti těchto dvou věčně spojovaných žánrů i na rozdíly mezi nimi se pokusím poukázat v následujících kapitolách.

I. OPERETA

I.1. POJEM OPERETA

Slovo *opereta* se vyskytovalo již v 17. století. (Talaváňa, 1960:483) Tehdy však znamenalo slavnostní příležitostný kus, provozovaný kapelou a zpěváky nejčastěji na panských dvorech. Přibližně od poloviny 18. století slovo *opereta* označovalo *drobnou operu*, co se týká délky, lehkosti námětu a hudebního zpracování. I „otec operety“, Jacques Offenbach, znal původně slovo opereta právě ve významu „malé opery“. Srovnávání s operou a označování za její pokleslou formu se opereta neubrání ani později. Ještě v *Ottově slovníku naučném* (1902:805) najdeme pod heslem *operetta* vysvětlení, charakterizující operetu jako malou operu: „Operetta jest krátká opera neb opera drobného genu, v níž se střídavě mluví a zpívá... Nyní znamená opereta operu burleskní a karikaturní, děje nížce komického i parodistického, hudby bez vážných affektů.“

-
- 1 Za první operetu bývá považována aktovka *Dva slepci* Jacquese Offenbacha, který ji uvedl 5. 7. 1855 ve svém divadle Bouffes-Parisiens; první celovečerní operetou je pak Offenbachův *Orfeus v podsvětí* (1858).
 - 2 Za první vídeňskou operetu bývá považována aktovka Franze von Suppé *Pensionát* (1860). Prvním skutečně významným dílem vídeňské operety však byl až *Indigo a čtyřicet loupežníků* (1870) Johanna Strausse ml. Suppé, Strauss a Karl Millöcker jsou zástupci tzv. Zlatého věku vídeňské operety, který končí s jejich smrtí na konci 19. století. Od počátku 20. století pak pokračuje tzv. Stříbrný věk vídeňské operety, jehož nejvýraznějším zástupcem je Franz Lehár, v jehož díle dál vzkvétá tradice vídeňské operetní školy. Její sláva doznívá až do smrti jeho současníka, Emmericha Kalmána.
 - 3 První jednoduché hudební komedie ovlivněné dalšími existujícími žánry hudebně-zábavného divadla, a to jak evropskými importy, tak americkými formami, vznikají v Americe v díle Eda Harrigana a Tonyho Harta již v osmdesátých letech 19. století. První skutečně americké hudební komedie George M. Cohana, který bývá někdy nazýván mužem, jenž „udělal muzikál muzikálem“ vznikají již od samého počátku 20. století. Za první novodobý muzikál však bývá pokládána až Kernova-Hammersteinova *Loď komediantů* (Show Boat, 1927).

Když se pak v první polovině 19. století hledal vhodný název pro formu, kterou Offenbach vytvořil, uvažovalo se o pojmech jako *bouffonnerie musicale*, *opérette bouffe*, *opera parodie*, *buffo opera*, *komická opereta*⁴ apod. (Budiš, 1970:18) Ruský teoretik I. Nestjev ji také jako „*lehkou, populární komickou operu, ve které se střídají mluvené dialogy s nesložnými hudebními formami*“ ještě ve 20. století charakterizoval. Hudební formy, kterými opereta promlouvá, jsou podle něj blízké „masovému bytu“. (Talaváňa, 1960:483) Tím je to, co si lidé denně zpívají, pískají a tančí.

Až kolem poloviny 19. století se ustálil výraz *opereta* ve smyslu, jaký známe dnes (Talaváňa, 1960:483): pro jevištní hudební dílo s mluvenou prózou, ve francouzské větvi zaměřené ke kritice, parodii nebo karikatuře soudobých nešvarů. Zdeněk Hořínek ve své studii o těchto žánrech definoval operetu následovně: „Opereta je maškaráda: v bohatě pomalovaných kulisách se odehrávají staré obehnané historiky se starými obehnanými konci; pod skvostnými kostýmy, honosnými jmény a dlouhatánskými šlechtickými tituly se krčí banální, prostoduché a průhledné charaktery přízemních zájmů a rozměrů, přízemních ctností a přízemních neřestí. Exotika, vznešenost, velkosvětská rozmařilost, světácká gesta degenerovaných aristokratů, záplavy šampaňského, kouzlo podsvětí, cikánská romantika – to všechno jsou jen masky a šminky, jež mají zastřít vnitřní chudobu a nedokrvenost.“ (Hořínek, 1968:36)

Operetu však nelze odsuzovat jako ‚hloupý‘ či ‚pokleslý‘ žánr. Vytváří si svůj osobitý, nereálný svět, žije svůj vlastní život. „Využívá všech ingrediencí romantického divadla 19. století: lásky, dobrodružství, barevnosti, hudby, tance a všeho ostatního, co nám dovolí utéct od hloupé, každodenní rutiny. V exotickém nebo malebném prostředí se hrdina a hrdinka do sebe zamilují, dojde ke komplikacím, opět se shledají. Dobré věci triumfují, zlo utrpí porážku. Život napodobuje pouťavé romantické představy.“ (Kislan, 1980:96).

Kromě obecných zákonů dramatických má opereta i své zákony vlastní. V tom také spočívá její základní problém – v konvenčnosti a v opakujících se typech schémat, postav a jejích základních vztahů. Až na drobné výjimky má opereta ustálenou tříaktovou formu⁵ a jednotlivá jednání se drží jednoho všeobecně platného schématu – v prvním jednání se hlavní pár seznámí, zamiluje a na konci rozejde, ve druhém dějství se střídavě hádá a usmíruje (na konci dojde buď k vyřešení zápletky, nebo k jejímu vyhocení) a ve třetím aktu potom následuje velké operetní finále, kde se pro změnu (opět až na výjimky, např. některých děl „operetního reformátora“ Franze Lehára) všichni usmíří a vezmou.

Názory na operetu se po celou dobu její existence různí. Jedni ji považují za ‚hloupou a pokleslou‘, jiní se rádi nechají vtáhnout do jejího pohádkového světa.

4 Offenbachův současník Florimond Hervé svá díla od roku 1842 označoval většinou jako ‚vaudeville-opérette‘, od roku 1856 jako ‚opérette‘ a od roku 1865 ‚opéra bouffe‘ Jeho nejznámější dílo, *Mam'zelle Nitouche*, je v originále označena podtitulem ‚comédie-opérette‘ (Talaváňa, 1960:482).

5 Jacques Offenbach psal kromě jednoaktovek operety dělené do pěti aktů. Tříaktová forma se ustálila především v klasické vídeňské operetě.

Zatímco například rakouský skladatel Ernst Křenek ji označil za „jeden z nejžalostnějších projevů duchovního úpadku“ a „otřesný a slabomyslný produkt, postrádající jakýkoli humor“ (Křenek, 1962:26), polský dramatik Witold Gombrowicz o ní zase mluví jako o jedné z „nejšťastnějších, jakou si lidstvo vytvořilo“. V předmluvě ke své hře *Opereta* pak uvádí: „Zatímco opera je útvar těžkopádný a beznadějně odsouzený k nabubřelosti, opereta je pro mě divadlem dokonalým, dokonale divadelním pro svou božskou pitomost, nebeskou sklerotičnost, pro nádherné sebeokřídlování pomocí zpěvu, tance, gesta, mimiky...“ (Gombrowicz, 1979:2)

I.2. OPERETA JAKO SPOLEČENSKÁ SATIRA

Pro operetu jakožto druh veseloherního hudebního divadla byla vždycky příznačná lehkost, lehkomyšlnost a bezstarostnost. Chce především bavit – přinést jednoduchý příběh, krásné melodie, bohaté kostýmy, lesk, slávu a dojemný konec, většinou šťastný. Nedělá si starosti s řešením závažných morálních a sociálních problémů, což ovšem neznamená, že na ně, především ve své první vývojové fázi, parodicky nepoukazuje.

V době svého vzniku se totiž opereta, stejně jako dnes muzikál, snažila reagovat na aktuální dění své doby. Offenbachovi libretisté Meilhac a Halévy dokázali do svých textů uložit narážky na aktuální společenskou situaci (soukromý život hodnostářů, falešné vojáctví, poměry u dvora). Např. když měla premiéru Offenbachova první celovečerní opereta *Orfeus v podsvětí* (1858), bylo jasné, že antika je v tomto případě jen záminkou, protože se jedná o soudobé Pařížany ve starořeckých kostýmech, a Jupiter na Olympu že není nikdo jiný než císař Napoleon. *Pařížský život* (1866) zase zkomponoval Offenbach ke světové výstavě v roce 1867 a jeho libretisté dali divákům příležitost nahlédnout do denního života pařížských bulvárů za Napoleona III. Ve *Velkovévodkyni z Gerolsteinu* (1867) si pro změnu posvítili na napoleonskou generálskou kliku a dokonale zesměšlili vojáky z povolání. Její aktuálnost se ukázala tak markantní, že ji režim při první příležitosti zakázal.

Opereta – především její větev francouzská⁶ – přinášela pohled na společenský život.⁷ Nechtěla pro něj ale nacházet řešení, jak se o to někdy snaží muzikál, ale pouze jej parodovat.⁸ Opereta do sebe také dokázala vstřebat vlivy města. To je

6 Vídeňští libretisté místo společenské satiry psali spíše nevinné grotesky bez vztahu ke skutečnosti. I když i zde najdeme několik závažnějších témat – v Millöckerově *Žebravém studentovi* se jedná o národně-osvobozenecký boj Poláků proti Sasům, v *Cikánském baronovi* se ukazuje na rasovou, romskou problematiku atd.

7 Někdy ovšem také odsuzovaný; např. jeden z Offenbachových současníků, Charles Lecocq, považoval společensko-kritické zaměření operety za nevhodné. V časopise *Temps* napsal: „Opereta... potřebuje velké luxusní náklady, aby neupadla do hrubosti a všednosti.“ Za dostatečné považoval dekorace a zářivou výpravu. (Budiš, 1970:25)

8 Parodie a travestie byly nejvlastnější doménou tržištních divadel. Z těch vzešel vaudeville, který pak stál u vzniku francouzské opery comique a naznačil cestu také Offenbachovi: ukázal, jak na jeviště dostat živé popěvky a taneční rytmy, jimž byl na jeviště oficiální Opéry Comique vstup zakázán.

zároveň znak, který má s muzikálem společný – pro jejich vznik byla vždy příznačná velkoměsta (v rámci Evropy především Paříž, Vídeň a Londýn) a oba žánry dokázaly naslouchat novým hudebním podnětům. Zatímco muzikál ovlivnil a do sebe vstřebal především jazz a později např. rock, opereta dokázala exploatovat dobové módní tance – galop, kankán, polku či valčík. Právě po hudební stránce promlouvala opereta ke svým posluchačům jejich ‚materštinou‘. Proto byly např. ve Vídni ve své době tak populární operety Johanna Strausse ml. – dokázal v nich totiž promluvit k divákům jejich jazykem. Valčík vládl Vídni, a proto dominoval i v jeho díle. A vzhledem ke slabým libretům tkvěla síla vídeňské operety právě – a pouze – v hudbě. Se stejným přístupem později přišli i autoři muzikálů – i oni naslouchali hudebnímu jazyku své doby a ten se snažili aplikovat do svých děl. Na rozdíl od operety však kladli velký důraz také na libreto.

I.3. SCHEMATIČNOST OPERET A JEJÍ POSTAVY

Na rozdíl od muzikálu je opereta žánrem, který pracuje s ustálenými schémata a klíšé, které velmi zřídka variuje, stejně jako s několika typy postav, s nimiž – jako s „ustálenými charaktery“ – pracuje. V každé operetě většinou najdeme tři páry: milovnický (1. subreta /A/ a 1. tenor-milovník /B/), mladokomický (2. subreta /C/ a 2. tenor-mladokomik /D/) a starokomický (3. subreta /E/ a „vysloužilý“ milovník /F/). Ty většinou doplňuje sluha nebo služka /G/, který v díle zaujímá větší či menší prostor.⁹

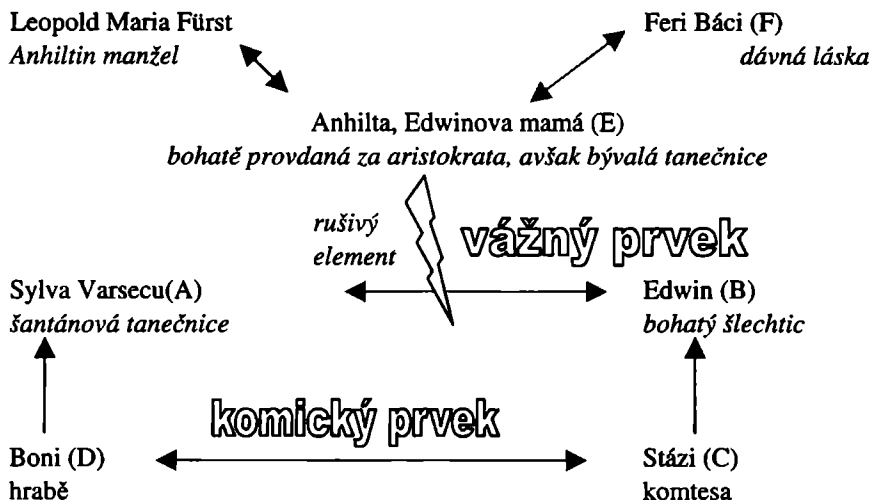
Nejosvědčenější operetní model je následující: chudá dívka nebo chudý mladík neurozeného původu se zamilují do bohatého partnera opačného pohlaví (A→B nebo B→A), pochopitelně původu urozeného (nebo obráceně). Během tří jednání pak projdou různými situacemi, aby nakonec zjistili, že jsou vlastně všichni urození a mohou se bez problémů vzít. Do toho se objevuje mladokomik (D), nešťastně zamilovaný do první subrety (A), snažící se získat její srdce, aby nakonec našel srdce dívky docela jiné (C). Ona dotyčná, kterou našel (C), zase marně usilovala o srdce 1. milovníka (B). Mezi tím se pohybuje sluha nebo služka (G), zaujímající větší či menší prostor a podle toho také hrající přiměřenou úlohu v ději. Aby to nebylo tak „jednoduché“, objeví se do toho všeho ještě matka, tatíček nebo tetička či strýček jednoho z hrdinů (E), často vdova nebo vdovec, který nebo která „mladým“ do vztahu mluví, a samozřejmě i pro něj / pro ni vhodný partner (F), aby se nakonec mohly slavit tři svatby současně. Toto je pochopitelně „ideální“ operetní situace. Někdy – jedná se však o výjimečné případy¹⁰ – také dochází k tomu, že se všechny páry rozejdou (*Země úsměvů*, *Giuditta*). Milovnický pár pak vnáší do operety vážný prvek, mladokomický pár a postavy rodičů, tetiček a sluhů pak prvek komický.

⁹ Na rozdíl od muzikálu se totiž opereta nevyhnula ani typickému obsazování účinkujících dle ustálených oborů, např. subreta, milovník, mladokomik apod. Muzikál klade stejnou váhu jak na hlasové, pohybové a herecké schopnosti interpreta, tak na jeho fyzické dispozice pro danou roli.

¹⁰ Především u operet autora Stříbrného věku vídeňské operety, Franze Lehára, který přišel s úmyslem ji reformovat tím, že ji přiblíží k opeře. Lehár mj. odstranil tradiční happyend a rozšířil mollové plochy své partitury, a tím si také vysloužil označení ‚génius operety v moll‘.

Příkladem výše zmíněného může být následující graf:

E. KALMÁN: ČARDÁŠOVÁ PRINCEZNA



I.4. OPERETNÍ LIBRETA

Operetní libreta se většinou nevyznačovala příliš širokým tematickým záběrem, spíše se vždy točila kolem ustáleného modelu, a proto jejich kvalita (stejně jako tomu bylo předtím u *opery comique*) byla většinou velice špatná. Snad to bylo také způsobeno malým zájmem skladatelů o kvalitní texty. Např. Johann Strauss ml. se domníval, že pro kvalitní operetu stačí dobrá hudba. To ovšem vedlo k sériové výrobě špatných operet s plytkými librety; proto je také většina děl tohoto žánru bez přepracování či úpravy libreta dnes nehratelná.

Teoretik Josef Kotek (1959:177) vidí základní slabiny operetního libreta ve třech bodech: za prvé v dramatické nesourodosti rovin, v nichž probíhá fabule operetního libreta; jedná se o nelogický a povětšinou schematizující přístup libretisty k jednotlivým postavám (především mlado- a starokomického páru) a k dějům. Za druhé v námětové a výrazové jednostrannosti libreta, které je důsledkem šablonovitě se opakující jednostrannosti prostředí a situací (s čímž souvisí nezbytnost někam vsunout zpěvní a taneční čísla). A za třetí v problému hereckého podání.

Jaroslav Hach (1960:422) charakterizuje operetní libreta jako „špatná a scetná, protože jsou vypreparovaná, popisná, šablonovitá – v principu stará jako Metuzalém“. Základní důvod tkví podle něj v tom, že se operetní libreto ustálilo jako specifický, vyhraněný a kanonizovaný útvar, který mohou psát jen „znalci“, kteří vědí o jeho zákonech, šablonách a ustálených postavách.

I.5. OPERETA JAKO ZÁBAVA

Opereta chtěla především, stejně jako počátkem 20. století revue, bavit a oslňovat. Nenajdeme v tomto žánru dílo, v němž by chyběla nějaká blyštivá plesová (nebo alespoň davová) scéna, aby se dámy mohly předvést ve velkých, honosných toaletách a pánové ve fracích. Například Nedbalova *Polská krev* začíná na plesu ve Varšavě, první jednání Kalmánovy *Čardášové princezny* zase v budapešťském varieté Orfeum a následně druhé jednání nás přenáší na ples v paláci Lippert-Weylesheimů ve Vídni, celý děj Lehárovy *Veselé vdovy* se pak odehrává v „plesovém“ prostředí – v salónech Pontevedra v Paříži nebo v paláci Hany Glawari. V operetě se totiž pořád něco slaví (i když k tomu není důvod), tančí se, veselí, převléká do honosných kostýmů. To je záležitost, kterou řada muzikálů téměř nezná.

I.6. PRAVIDELNÁ HUDEBNÍ ČÍSLA V OPERETĚ

Kromě již výše zmíněných schémat můžeme v operetě vysledovat pravidelná hudební čísla, bez nichž se žádné dílo tohoto žánru neobejde. Jsou to například: přehra, vstupní scéna 1. subrety, ústřední píseň 1. milovníka a ústřední píseň 1. subrety, komické číslo starokomika, milostný duet hlavního páru, komický duet 2. páru, komický duet 1. subrety a mladokomika a finále všech tří aktů, která v některých dílech zaujímají značný prostor a blíží se tak komické opeře.

Tato základní hudební čísla se vyskytují s jistými variacemi v každé operetě. Objevují se ale náhle mezi dialogy, neočekávaně a bez jakékoli bližší motivace. V muzikálu pak následně dochází k posunu – zpěvní čísla získávají novou funkci, jsou integrovaná, naplněna dramatickou akcí, nepřicházejí už nahodile, ale vycházejí z vnitřní motivace postavy a jejich umístění je předem promyšleno.

Ivo Osolobě (1996:16) uvádí, že opereta jako živý žánr nepřežila rok 1960 (po tu dobu se psala paralelně s muzikálem). Již po konci Offenbachovy francouzské éry totiž došlo ve Francii k desintegraci, tedy rozpadu do revue, a ve Vídni zase naopak ke stagnaci. „Děj nových libret zdegeneroval na milostné historie, plné falešného sentimentu, rozvíjené vždy stejným fádním způsobem přes přebujelá finále druhého aktu k průhlednému happyendu. Místo dramatické stavební techniky nastupuje schéma, šablona. Kýčovitě libreto štrhává i hudbu na stejnou úroveň,“ soudí i Ludvík Žáček. (1956:818) Vývoj operety nešel a ani nemohl – využíval-li pravidelně ustálených schémat a snížil-li se podíl libretisty na řemeslné opakování známých kombinací – jít dopředu; opereta byla odsouzena ke stagnaci a k následnému ústupu. Za této situace nebyl důvod transformovat ji v žánr nový. Muzikál vznikal nezávisle na ní, jako třetí z pokusů – po *komické opeře* a *operetě* – o vytvoření původní svébytné formy čtvrtého divadelního proudu syntetického hudebního divadla.

II. MUZIKÁL

II.1. POJEM MUZIKÁL

Na rozdíl od operety pokrývá pojem muzikál velmi rozsáhlou oblast hudebně-zábavného divadla. „*Pojem musical je zkratkou původního dvojslovného výrazu ‚musical comedy‘ nebo ‚musical play‘.*“ (Schmidt-Joos, 1968:21) Již dávno není pouze divadlem, které „mluví, tančí a zpívá“ (Osolsobě, 1967), dnes naopak často v řadě svých forem eliminuje jeden (např. u rockových oper) nebo dva z těchto prvků.

Když v šedesátých letech vytvořil skladatel a teoretik Leonard Bernstein žebříček žánrů hudebního divadla,¹¹ pojem muzikál do něj nezařadil. Již tehdy si byl vědom šíře, jakou zaujímá, a jeho variability. Podle něj je muzikál žánrem, který se pohybuje mezi show a operou. Nemá stálé místo, nestojí v pevně daném bodě divadelní struktury, ale pohybuje se vzhledem k dalším žánrům – bodům struktury. Mezi oběma póly jsou pak rozdíly v záměru a ve způsobu vyjadřování, totiž: *show* chce prvořadě bavit, naopak *opera* má poslání vyšší – chce obohatit a zušlechtit emoce. *Show* je snůškou „písní a tanců, parodií a skečů, akrobacie a cvičených psů“ (Bernstein, 1968:53) a vždy se jedná o pestrou podívanou. Jediným pojítkem je tu pestrost sama. Čím více se ale představení zbavuje charakteru této skládky, tím více tihne k opeře, která chce prostřednictvím hudby vyjádřit příběh.

V souvislosti s definováním muzikálu pak Bernstein použil pojmy *vernacular* (hovorový jazyk)¹² a *integrace*, což jsou zároveň dva základní termíny, které odlišují operetu od muzikálu. Dalším z nich je nevěrohodnost operety na rozdíl od věrohodnosti muzikálu. Zatímco operetu tvoří dle něj „*exotická příchut‘*“ (Bernstein, 1968:54), muzikál používá *vernacular*, mluví tedy o věcech publiku blízkých a jejich jazykem.

II.2. ZÁKONITOSTI MUZIKÁLU

Na rozdíl od operety nemá muzikál ustálenou formu – zatímco opereta je většinou tříaktová s neměnným schématem prvního až třetího dějství, muzikál bývá dělen na akty dva. První z nich je delší, trvá většinou 90 minut, druhý, kratší, díl cca 45 minut. „Muzikál, druh hudebního zábavného divadla, podle pravidel dvěma akty tvořený jevištní kus s mluvenými dialogy, zpěvem (písně, ansámby, sbory) a tancem, který od roku 1900 v hudebně-zábavných divadlech na newyorské Broadwayi vycházel ze sloučení dřívější *minstrel show*, *vaudevillu*, operety, baletu a *revue*, je a spočívá v těsné umělecké spolupráci producenta, autora libreta, textaře, skladatele, režiséra, choreografa a dirigenta.“ (Láng, 2001:108)

¹¹ V žebříčku se vyskytovaly následující žánry v tomto pořadí: *variété*, *revue*, opereta, komická opera (anglická opereta), *opera buffa*, *opera comique*, Velká opera a Wagnerovo hudební drama.

¹² *Vernacular* je termín do češtiny těžko přeložitelný. Ivo Osolsobě používá termínu *mateřština* (Osolsobě, 1967), který však přesně nevystihuje jeho plný význam. Nejedná se totiž pouze o rodný jazyk země, ale i o společenský kontext doby, v níž žijeme.

V jeho dvouaktovém členění pak přestávka většinou nemá dramaturgický význam jako v operetě. Pro muzikál totiž neexistuje pravidlo, jak by které jednání mělo skončit. Důležité je pouze to, aby diváci zůstali před vložením přestávky v napětí. Není nutné navodit dramatickou situaci, ale probudit v publiku zvědavost na další dění na scéně (Kenrick, 1996).

II.3. DRUHY MUZIKÁLŮ

Protože muzikál zabírá nepoměrně širší námětové pole než opereta, snaží se i někteří teoretikové upozornit na druhy, které se v průběhu jeho vývoje vytvořily. Podle Američana Frankela jde o šest hlavních typů muzikálu: revue, hudební komedie, hudební drama, broadwayská opera, nová opereta a hra se zpěvy. (Frankel, 2000) Angličan Bunnet přichází s podrobnějším dělením muzikálu a mluví o následujících formách: operetní muzikál, dějový muzikál, popový/rockový muzikál, „převlečený“ rockový koncert, hvězdný vehikl, nedějový muzikál, muzikál-skoro-opera, revue a hudební přehlídka. (Bunnet, 2001)

Jejich dělení jen potvrzuje fakt, že muzikál je žánrem živým, který se neustále vyvíjí a který není možné jednoznačně pojmut do jedné definice, ani přesně určit jeho druhy.

Z hlediska důležitosti příběhu a jeho zpracování pak můžeme muzikály rozdělit na dva základní druhy – ‚book musical‘ (dějový muzikál) a ‚concept musical‘ (konceptní či nedějový muzikál). Zatímco v ‚book musicalu‘, který je formou rozšířenější, je základem libreto a hlavní ohnisko leží na příběhu a jednotlivých charakterech, autoři ‚concept musical‘ se primárně nesoustředí na dějovou linku, ale spojují jednotlivé scény točící se kolem ústředního tématu či myšlenky, jíž se podřizují všechny ostatní složky (tedy hudba, zpěv, tanec, výtvarná složka), vychází z ní a podporují ji. Postavy se zde v jednotlivých výstupech prezentují za určitým cílem. Typickým příkladem může být *Company* (1970) Stephena Sondheimova nebo Webberovy *Cats* (1981).

Linie rozšířenějšího ‚book musical‘ se rozvíjí od Rodgerse-Hammersteina, kteří svou *Oklahomou* (1943) ještě zvýšili požadavky kladené na libreto, a to až dodnes. Vychází z ní také nejvýznamnější libretista a textař německé jazykové oblasti Michael Kunze a vytváří nový evropský žánr, tzv. drama-muzikál, v němž nad všemi složkami dominuje právě příběh. Podle modelu, inspirovaného mj. Freytagovou *Technikou dramatu* a principy filmové dramaturgie, vytvořil své muzikály *Elisabeth* (1992), *Tanec upírů* (1997) a *Mozart* (1999).

II.4. POSTAVY A ZPĚVNÍ ČÍSLA V MUZIKÁLECH

Dalším rozdílem, jímž se muzikál od operety liší, je šíře postav, s nimiž pracuje. Pravdou je, že první, milovnický pár bývá většinou zachován. Ovšem i milostná tematika bývá začleněna do hlubších společenských souvislostí.¹³ Zatímco v ope-

¹³ Například v Rodgersově-Hammersteinově *Zvuku hudby* (*The Sound of Music*, 1959) nebo v Kanderově-Ebbově *Cabaretu* (1966) je vztah hlavního páru zasazen do doby nástupu na-

retě můžeme mluvit o páru mladokomickém, tedy 2. subrety a 2. tenora, v muzikálu (a především v tom současném) se většinou vytrácí. Libretisté často nechají dojít ke štěstí buď jen ústřední pár, nebo vůbec žádný, místo druhé dvojice se zpravidla objevuje pouze jedna osoba, většinou žena nešťastně zamilovaná do ústředního hrdiny, jejíž láska zůstane nejen nenaplněna, ale sama dívka velmi často končí tragickou smrtí (např. Eponina v *Bídnicích*, Lucy v *Jekyllu&Hydovi*). Můžeme zde tedy sledovat výrazný posun z komična operety do roviny tragična muzikálu, řeči publiku bližší. Autoři pak počítají s tím, že s postavou tragické ženské hrdinky se divák snadno identifikuje, sleduje její osud a nalezne v ní sebe sama, což pak vede ke vzbuzení soucitu a navození pocitu sentimentality.

U muzikálu, žánru, který se neustále vyvíjí, a jak poznamenal G. Freud, „neustrnul dosud v žádné definitivní podobě“ (Schmidt-Joos, 1968:21), nemůžeme – jako u operety – jednoznačně určit, s jakými postavami obvykle pracuje, protože vzhledem k širokému okruhu tematiky se díla značně různí. S tím souvisí i používání daných typů zpěvních čísel – u muzikálu se objevuje pouze několik čísel, s nimiž autoři pravidelně pracují – těmi jsou přehra nebo prolog, tzv. o'clock spot number, tedy ústřední píseň hrdiny a často i celého díla v prvním jednání, II-o'clock spot number, song pro hlavní hvězdu v druhém jednání, a tzv. showstopper, efektní číslo před koncem celé show, jež má mírně „pozastavit“ děj před finále a „vynutit“ aplaus. Kromě toho se autoři nevyhýbají milostnému duetu hlavního páru, duetu dvou ženských hrdinek či songu nešťastně zamilované dívky. Tato čísla se však vyskytují nepravidelně, dle uvážení autorů a vždy by měla vycházet z logiky dramatického textu.

Zatímco v operetě postavy zpravidla neprocházejí žádným vývojem a jsou stejné na začátku i na konci, postavy z muzikálů většinou vývojem projdou, často dokonce bouřlivým, který je ovlivní ať už k přeměně na jiného, lepšího, člověka, nebo jim ukáže novou, pro ně výhodnější cestu (která ovšem může skončit tragicky). „Ústředním dějovým motivem většiny muzikálů... není totiž ani tak vnější změna lidského osudu, jako spíš vnitřní přerod člověka,“ uvádí Ivo Osolsobě a pokračuje: „Muzikálový hrdina je tedy na konci příběhu jiný než na začátku... Proměna hrdiny probíhá někdy po etapách a právě ona je zdrojem emocí diváka – divák fandí svým hrdinům a raduje se z jejich sblížení, každý zlom ve hře uvolňuje divákovu emocionální energii, divák prožívá katarzi radostí...“ (Osolsobě, 1967:85) Jako příklady Ivo Osolsobě uvádí *Hello, Dolly*, kde dojde k obrácení starého držgrešle Vandergeldera, v *Muži z kraje La Mancha* dojde k proměně prostitutky Aldonzy v něžnou Dulcineu, ve *Zvuku hudby (The Sound Of Music)* zase vojáka, používajícího k výchově vojenský dril, v něžného tátu. (Osolsobě, 1967:86) Pravidlo o změně lidského osudu však nemusí platit vždy: v současných muzikálech je často možná proměna jen naznačena, hrdinové o ní sní, zpívají, ale zásahem vyšší moci (většinou nečekané smrti) není dotažena do konce nebo případně tento motiv vů-

cismu a Adolfa Hitlera k moci. Zatímco v *Cabaretu* se nacházíme v Německu na přelomu let 1929/30 a nacismus pomalu, ale jistě odhaluje svou tvář, *The Sound of Music* je zasazen do Rakouska v období anšlusu (1938/39).

bec chybí (Lucy v *Jekyllu&Hydovi*, Eponina v *Bídnicích*, Nanerl v *Mozartovi*, Norma v *Sunset Boulevardu* atd).

Zdeněk Hořínek, který za jeden z rysů muzikálu oproti operetě považuje demokracičnost, konstatuje, že „...místo degenerovaných nebo zbankrotovaných aristokratů, bohatých buržoů, papírových sultánů a princů vystupují obyčejní lidé nejrůznějších společenských vrstev...“ (Hořínek, 1968:38) Pravdou je, že až na výjimky,¹⁴ které mohou nést označení „nové operety“ (Frankel, 2000), se děj muzikálů neodehrává v nablýskaných palácích, nenajdeme tu většinou žádné oslnivé plesové scény, ale naopak výjevy z ulice a často i spodinu společnosti.¹⁵

II.5. NÁMĚTY MUZIKÁLŮ

„Muzikál má ctižádost pokrýt tematicky a žánrově stejně rozsáhlou plochu jako třeba činohra,“ konstatuje Zdeněk Hořínek. (1968:38) Zatímco opereta často řešila společenské pseudoproblémy, například jak se člověk z nižší vrstvy bez problémů dostane do té vyšší, muzikál většinou řeší otázky reálné, vycházející ze života samého. Na rozdíl od operety, která se zřídka může chlubit hodnotnými librety, pracuje muzikál s širším rejstříkem nejen personálním, ale také námětovým a fabulačním. Jeho libreto bývá proto často velmi náročné. V protikladu k operetě využívá muzikál nových dramatických a inscenačních možností, s čímž souvisí i užití moderní techniky, tj. mikrofonů a mikroportů; proto je schopný zahrnout široké spektrum forem: konvenčně vystavěná díla jdoucí v linii Rodgerse-Hammersteina a Loeweho-Lernera, broadwayské/ rockové opery Webbera či Larsona, stejně jako volně řazené obrazy bez příběhu (u ‚concept‘ muzikálů), založené na jednotlivých – po sobě jdoucích – číslech, navracejících se k původní revuální formě.

Muzikál se zabývá nesrovnatelně širším okruhem témat, než tomu bylo u operety, nevyhýbá se žádné z oblastí veřejného života od drobných lidských starostí až po otázky rasové či o vysokou politiku a hovoří i o společensky tabuizovaných problémech. „Muzikál je spíše činohra s hudbou než opereta,“ soudí na základě jeho tematického záběru Schmidt-Joos. (1968:22) Zatímco málokteré operety byly inspirovány hodnotnými literárními díly¹⁶ a často vznikaly podle ustálené šablony, v níž skladatelé obměňovali jen jména a melodie, většina mu-

¹⁴ Příkladem, který se odehrává v exotických zemích, může být Rodgersův-Hammersteinův *Král a já* (*King and I*, 1951), zasazen do království Siamu, nebo jejich *Píseň květinového bubnu* (*Flower drums song*, 1958); pohádkový námět přináší také Lerneho-Loeweho *Brigadoon* (1947) nebo *Camelot* (1960).

¹⁵ Už Gayova a Papuschova *Žebrácká opera* (1728), evropský ‚prapředek‘ muzikálu, se odehrávala v podsvětí mezi prostitutkami a kriminálníky. Děj *West Side Story* je zase zasazen do chudé čtvrti na Manhattanu, *Muž z kraje La Mancha* do vězení, *Šumař na střěše* do židovské vesničky v předrevolučním Rusku, *Činže* (*Rent*) do špinavého činžáku na okraji města, *Zvoník od Matky Boží* do prostředí pařížské ulice před katedrálou, *Jekyll&Hyde* do temných ulic Londýna apod.

¹⁶ Pokud se jednalo o literární inspiraci, většinou šlo o jednoduchou komedii nebo vaudeville. Např. Straussův *Netopýr* (*Die Fledermaus*; 1874) vznikl podle veselohry Henriho Meilhaca a Ludovica Halévya *Le Réveillon*; Lehárova *Veselá vdova* (*Die lustige Witwe*, 1905) byla inspirována veselohrou Henriho Meilhaca *Der Gesandtschaftsattasché*.

zikalových libret, která zaznamenala světový úspěch, buď přímo adaptuje známou předlohu (literární, dramatickou či filmovou), nebo se alespoň takovým dílem inspiruje. Svěrázným výběrem témat se tak muzikálu daří unikat z daných operetních schémat.

Na rozdíl od operety pokročil ale muzikál především v tom, že není útvarem uzavřeným, ale je otevřen všem novým vlivům. S tím souvisí i jeho velká námětová šíře. Především pak současný muzikál přichází s tématy, která dřív byla v hudebním divadle tabu. Od devadesátých let se v muzikálu zřetelně rýsuje linie zpracovávající témata ze života gayů, transvestitů a v souvislosti se světovou hrozbou pandemie také nemocných AIDS. Jedná se o díla s určitým posláním, která danou problematiku podávají spíše závažným, nikoli komickým úhlem pohledu. Zatímco jednotlivé postavy tohoto typu přinášejí již starší muzikály, jako např. *Cabaret* (1966), *Victor/Victoria* (1982), *Klec bláznů (La Cage aux Folles)*, 1983) či *Polibek pavoučí ženy (Kiss of the Spiderwoman)*, 1990), téma AIDS nastupuje až s akutní hrozbou pandemie v devadesátých letech, a to v dílech typu *Činže (Rent)*, 1996). Tyto muzikály se téměř vždy zřikají happyendu, často vyústí tragickou smrtí alespoň jednoho z hrdinů.

V souvislosti s aktuální světovou společenskou situací, se v muzikálu objevuje i feminismus. Oslavou ženství je např. muzikálová revue *Menopause* (2001).¹⁷ Feministický ale byl již muzikálový vaudeville sedmdesátých let *Chicago* (1975), kde se šest žen vzbouřilo, aby zabily své muže, kteří jim ničili život. Feministické téma pak najdeme i v dalším z děl devadesátých let, muzikálu *Čarodějky z Eastwicku (The Witches of Eastwick)*, 2000), jako ‚feministka‘ je do jisté míry pojata také *Elisabeth* (1992) ve stejnojmenném rakouském muzikálu.

Nejčastěji se však náměty muzikálů točí kolem života slavných osobností (*Jesus Christ Superstar*, *Evita*, *Elisabeth*, *Mozart*, *Napoleon*, *Vincent van Gogh*, *Ludwig II.*) nebo jsou adaptacemi úspěšných filmů (*Malá noční hudba*, *Sunset Boulevard*, *Tanec upírů*, *Barbarella*, *Lví král*, *Mary Poppins*, *Producenti*) či významných literárních děl (*Fantóm Opery*, *Bídníci*, *Zvoník od Matky Boží v Paříži*, atd.). Autoři se však nevyhýbají ani námětům pohádkovým, hororovým atd.

ZÁVĚR

Opereta a muzikál jsou druhy ‚totálního‘ a ‚populárního‘ hudebně-zábavného divadla, které sice spojuje několik stejných znaků, ale v zásadě se jedná o dva svébytné žánry, které vznikaly a vyvíjely se ve specifických a odlišných podmínkách. Jako žánry totálního divadla oba usilují o to, zaútočit na smysly diváka a odkrýt publiku co největší škálu zvuků, barev a pohybu (Kislan, 1980:4), kaž-

¹⁷ Jedná se o hudební parodii setkání čtyř žen (vysloužilé herečky v mýdlových operách, bývalé účastnice hnutí hippies, hospodyně a odbornice) v obchodě při výprodeji spodního prádla, které nemají společného nic kromě černé krajkové podprsenky... a ztracených vzpomínek, plastických operací, hormonů a nedostatku sexu. Show zahrnuje 28 přetextovaných hitů z šedesátých a sedmdesátých let.

dý však jinou cestou. Zatímco síla operety tkví v hudbě, protože většina jejích libret je velmi slabá a bez úprav dnes těžko hratelná, muzikál se naopak snaží divákům předložit víc – silný příběh (nebo v případě ‚concept musical‘ alespoň myšlenku) podložený kvalitní hudbou. Opereta vytváří nereálný svět, žije svými vlastními dramatickými zákony. Je žánrem schematickým, který ve tříaktové šabloně variuje jistou tzv. *Cinderella-Story*, tedy příběh o Popelce, protože v ní snadno a bez problémů zdánlivě chudá dívka často nečekaně zjistí, že je urozená a najde své štěstí. V operetě najdeme většinou tři páry postav: milovnický, mladokomický a starokomický, často také postavu sluhy či služky a ustálená zpěvní čísla. Podle předem daného schématu pak libretisté tvoří téměř ‚sériově‘ nová libreta a melodie. Opereta, s krásnými melodiemi, blyštivými kostýmy, jednoduchým příběhem lásky a až na malé výjimky končící happyendem, je zkrátka ‚hudební pohádkou pro dospělé‘, která chce především bavit. Naproti tomu muzikál vykazuje širokou žánrovou i tematickou šíři. Zatímco opereta je již žánrem mrtvým v tom smyslu, že v něm nevznikají nová díla, muzikál je dodnes živý a neustále se vyvíjí. Snaží se být ‚topickým‘ (tedy lokálním a aktuálním zároveň) nejen v hudbě, ale i v příběhu, který přenáší. Jen málo z nich je zasazeno do paláců a šlechtických sídel jako v operetě, ale často naopak volí témata z ulice i ze spodiny společnosti. Pokud opereta vůbec poukazuje na společenské problémy, dělá to ve formě parodie. Muzikál se naopak často snaží zaměřovat na společensky závažná témata a přinést na scénu i to, co bylo dlouho v hudebním divadle tabu (např. téma homosexuality nebo AIDS). Širokým výběrem témat uniká ze schematicnosti, nenabízí variovaný příběh jednoho typu, ani stejné postavy a jen velmi málo ‚ustálených‘ zpěvních čísel, a proto je velmi těžké ho jednoduše definovat. Nejvýstižnější je asi stále to, co vyslovil Leonard Bernstein v šedesátých letech – muzikál je žánrem, který se pohybuje mezi show a operou. Dnes už jej také nelze definovat jako divadlo, které ‚mluví, tančí a zpívá‘ (Oslobě, 1967), neboť v řadě forem eliminuje často jeden (to je případ rockové, broadwayské opery) či dva z těchto prvků (např. hudební přehlídka). I když muzikál i opereta patří k druhům tzv. čtvrtého divadelního proudu vyvíjejícího se v protikladu k ‚čistým‘ žánrům, jsou přesto samostatnými žánry, které žily (v případě operety) nebo žijí (v případě muzikálu) vlastní a nezávislý život ve své době a své konvenci. Každému však patří nezastupitelné místo v dějinách hudebního divadla.

LITERATURA

- BÁRTOVÁ, Monika. 2003. *Od minstrel show k muzikálu*. Brno 2003. Diplomová práce ÚDIM FF MU.
- BERNSTEIN, Leonard. 1968. Americká hudební komedie. *Divadlo*, 1968, č.5, s. 53–57.
- BUDIŠ, Ratiboř. *Nápad monsieura Offenbacha*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1970. 203 s.
- BUNNET, R. S., KENNEDY, M. P., MUIR, J. *Guide to Musicals*. 2. vyd. Glasgow: HarperCollins Publishers, 2001. 448 s. ISBN 0 00 712268–3.
- EVERETT, William A. *The Cambridge Companion to the Musical*. 1. vyd. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 310 s. ISBN 0–521–79639–3.
- FRANKEL, Aaron. *Writing the Broadway Musical*. 3. vyd. New York: Da Capo Press, 2000. 182 s. ISBN 0–360–80943–5.

- GOMBROWICZ, Witold. Komentář ke hře Opereta. *Opereta*, Praha, 1979.
- HACH, Jaroslav. 1960. Opera v malém. *Divadlo*, 1960, č. 8, s. 421–423.
- HORÁNEK, Zdeněk. 1968. Svět operety a svět muzikálu. *Divadlo*, 1968, č. 5, s. 35–41.
- KENRICK, J. *The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, TV and Film*. [on-line]. 1996. Dostupné na: <http://www.musicals101.com>.
- KISLAN, Richard. *The Musical. A Look at the American Musical Theater*. 1. vyd. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1980. 262 s. ISBN 0–13–608539–3.
- KOTEK, Josef. 1959. Soudobá opereta hledá soudobé libreto. *Divadlo*, 1959, č. 3, s. 175–179.
- KŘENEK, Ernst. 1962. Opereta a revue 1929. *Divadlo*, 1962, č. 10, s. 26–29.
- LÁNG, Attila E. 200 Jahre Theater an der Wien. Wien: Verlag Holzhausen, 2001. 231 s. ISBN 3–85493–038–0.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když...* Praha: Supraphon, 1967. 196 s. ISBN 02–332–67 09/21
- OTTA, Jan. *Ottův slovník naučný*. 18. díl. Praha: Otto, 1902. 1026 s.
- TALAVÁNA, Stanislav. Opera v malém není opereta. *Divadlo*, 1960, č. 9, s. 481–484.
- ŽÁČEK, Ludvík. Poznámky k dramaturgii klasické operety. *Divadlo*, 1956, č. 10, s. 816–819.

THE OPERETTA VS. THE MUSICAL

The operetta and the musical, two genres of the total theatre, or the fourth offshoot of the theatre, that have developed in opposition to the “pure” genres represented by opera, drama and ballet, are often thought to be connected. However, the article argues, it is necessary to differentiate between them: they are two genres independent of each other; they have emerged in different times and in different localities. Besides the operetta, the musical, which originated in New York in the early twentieth century, drew inspiration from several other genres, both American (minstrel show, vaudeville, burlesque, extravaganza) and European (operetta, revue). Therefore, the musical cannot be understood as a merely “modernized form of the operetta” or simply as its “heir”. The operetta and the musical differ in many aspects – their schematisation, choice of subject matter, the quality of their librettos and their execution, or their use of music. Thus, they are autonomous popular genres of musical theatre, in which they have assumed an irreplaceable position.