

Divadelní fakulta Akademie múzických umění Praha
Katedra teorie a kritiky

Markéta Damková: Muzikály Karla Svobody
bakalářská diplomová práce
oponentský posudek

Markéta Damková zvolila jako téma své bakalářské diplomové práce muzikálovou tvorbu skladatele Karla Svobody. O muzikály projevovala Damková zájem i při semináři kritiky, kdy své recenze často zaměřovala na tuto oblast. Za cíl své práce označila snahu zmapovat muzikálovou tvorbu Karla Svobody, pod čímž si lze představit leccos, v abstraktu se uvádí, že v práci jsou podrobně rozebrána jednotlivá díla (Dracula, Monte Cristo, Noc na Karlštejně a Golem), přičemž „autorka kombinuje dramaturgickou analýzu s historicko-teoretickým přístupem“.

Zásadní problém bakalářské práce Markéty Damkové vidím právě ve zvolené metodologii, jejímž výsledkem není analýza jednotlivých děl (především po hudební, či hudebně-dramatické stránce) a zařazení Svobodových muzikálů do kontextu či typologie domácí tvorby, ale spíše základní popis jeho muzikálových děl, respektive jejich inscenací. V úvodu se autorka práce zabývá historií zábavně hudebního divadla v Čechách. Je pochopitelné, že tak činí v nutné zkratce, nicméně ta vede k poněkud zjednodušené představě, že před rokem 1989 zde sice byla uvedena „řada slavných světových muzikálů“, ale jinak vládla muzikálová temnota, osvětlená až „návratem soukromého podnikání v 90. letech“. Skutečnost je samozřejmě daleko komplikovanější, mimo jiné tu chybí jakákoli zmínka o vzniku původních muzikálových děl před rokem 1989.

Podobě torzovitá je i pasáž věnovaná specializovaným muzikálovým scénám. Autorka svou pozornost koncentruje výhradně k pražské metropoli, kde zmiňuje vznik nových muzikálových scén, nicméně tento přístup vede k zjednodušeným tvrzením o Hudebním divadle Karlín jakožto jediné scéně, věnující se (pravda, na území hlavního města) výhradně uvádění zábavně hudebního druhu divadla. Na území Prahy to sice platí, ale vedle autorkou zmiňovaných nových scén typu Divadlo Broadway či Hybernie nelze nevnímat skutečnost, že v roce 2004 vznikla Hudební scéna Městského divadla Brno jako specializovaný a moderně vybavený prostor pro muzikál.

Součástí úvodní kapitoly je i skromný odstavec věnovaný osobnosti Karla Svobody.

Vzhledem k tématu práce bych ale očekávala podrobnější sondu do jeho života i tvorby. Damková zmiňuje Svobodu především jako autora úspěšných písní pro Karla Gotta, Helenu Vondráčkovou, Waldemara Matušku či Evu Pilarovou a autora filmové a televizní hudby, ale z hlediska zaměření práce postrádám alespoň stručnou zmínku o tom, že Karel Svoboda ve svých počátcích psal scénickou hudbu pro Laternu magiku či Divadlo Rokoko.

Stejně tak je v úvodu učiněn jen velmi stručný pokus o typologii původních českých muzikálů, které autorka vnímá a člení spíše z hlediska jejich předlohy, ale chybí jakékoli zásadnější členění podle formálního uspořádání (klasický muzikál, rocková opera, písničkál atd.), čímž by si mimo jiné vytvořila potřebnou typologii a pojmový slovník i pro charakterizaci Svobodových muzikálů.

V poslední části úvodu autorka nastiňuje strukturu jednotlivých kapitol: „každý muzikál nejprve rozebrán jako umělecké dílo ve svých jednotlivých složkách, především hudbě a libretu, a následně pak vypracována jeho inscenační tradice se zaměřením na režijní práci, jednotlivé herecké výkony a vizuální podobu konkrétního nastudování“. Tento princip autorka skutečně dodržuje, ale jednotlivým položkám věnuje ne zcela odpovídající pozornost.

Další podkapitola se zabývá prameny a literaturou. Nejdůležitějším zdrojem pro vznik práce se staly novinové výstřižky recenzí jednotlivých inscenací Svobodových muzikálů a záznamy

inscenací, včetně dokumentů o jejich vzniku.

Vzhledem k tomu, že téma práce zní Muzikály Karla Svobody a nikoli Inscenace muzikálů Karla Svobody, očekávala bych, že nejdůležitějším pramenem budou díla samotná, tj. partitura + libreto muzikálu a jejich následná analýza. Ale touto cestou autorka zjevně nešla. Nevím, do jaké míry její volbu ovlivnila nedostatečná hudební erudice ve vlastním materiálu muzikálů a z ní plynoucí nedostatek odvahy k podrobnější analýze, a do jaké míry spolupráce s vedoucím práce, nicméně její diplomová práce daleko více sleduje linii inscenační než díla samotná, jejichž samostatnou analýzu a výsledné stanovení typu svobodovského muzikálu v kontextu alespoň domácích, ne-li zahraničních tvorby, v práci postrádám.

V literatuře, z níž autorka práce vychází, pak postrádám širší základnu, než jakou autorka práce uvádí. Kromě obsáhlé databáze recenzí, kritik, reportáží o vzniku díla apod. se autorka nejčastěji odvolává na souhrnné publikace vedoucího práce Pavla Bára, přestože tu existují i další knihy - z hlediska metodologického má stále co říci zakládající dílo Ivo Osolsobě: Muzikál je když... (Supraphon, 1967), dále tu jsou knihy jako Michael Prostějovský: Muzikál extra (Větrné mlýny, 2008), Pavlína Hoggartová: Muzikál na prahu tisíciletí (Retypo, 2000), Jan J. Vaněk: Muzikál v Čechách anebo Velký svět v malé zemi (Knihcentrum, 1998) a řada bakalářských i diplomových prací vytvořených na Masarykově univerzitě v Brně, z nichž autora práce sice zmiňuje v odkazu na s. 12 dvě, ale dalo by se jich najít daleko více (mj. Jana Špulková, Monika Bártová či Kateřina Diváková).

Nejpodstatnější část práce tvoří popis vzniku a inscenační tradice čtyř Svobodových muzikálů: Dracula, Monte Cristo, Noc na Karlštejně a Golem. Zde autorka uplatňuje výše zmíněný model zkoumání, kde se zabývá podrobně vznikem muzikálu, a to především libreta, rozbořením příběhu i postav, a poté inscenacemi. Damková podniká důkladnější dramaturgickou analýzu textu z hlediska dramatické nosnosti tématu i motivů, významu a vztahů postav, přičemž do své analýzy zahrnuje i proměny jednotlivých textových verzí. Z rozboru je patrné, že v textu libreta se autorka práce orientuje lépe než v hudbě, kde je rozbor poněkud vágně postaven spíše na dojmech, než na konkrétní muzikologické analýze. Autorka sice správně rozpoznává a zmiňuje hudební inspirace čerpané z různých stylových a historických epoch, ale schází jí k tomu odbornější terminologický aparát. Svědčí o tom výrazy typu „hudba téměř syntetická“ nebo „celozpívaný muzikál“ a neschopnost charakterizovat jednotlivé hudební motivy konkrétnějším pojmovým slovníkem. Každé z tvrzení věnovaných nejen hudbě, ale i textu, dokládá autorka řadou konkrétních citací z kritických ohlasů, s nimiž má tendenci polemizovat a dílo obhajovat, takže práce místy působí dojmem, že autorka více s kritikou, místo aby argumentaci opírala o vlastní kritický názor získaný na základě analýzy díla samotného. Navíc její tvrzení v závěru práce, že „kritika často hodnotila povrchně a bez snahy o proniknutí do pravidel muzikálového žánru“ (s. 56) jednak nebere v úvahu rozdíl mezi skutečně odbornou kritikou a publicistikou, na druhé straně čtenáře napadá, že podobným způsobem si při analýze jednotlivých Svobodových muzikálů počíná i autorka práce sama.

Větší pozornost věnuje Markéta Damková inscenační podobě jednotlivých muzikálů v různých nastudováních. I zde se však vyskytují obecná a konkrétně nedoložená tvrzení typu „Bednárik však nebyl příliš inovativní“ (s. 23) či „Filip Renč mnoho vlastní invence do díla nevnesl“ (s. 25). Poměrně zvláštní je postoj autorky k údajné vulgaritě písňových textů Lou Fanánka Hagena k muzikálu Golem, kde autorka připouští, že sice žádné vulgární slovo nezazní, ale „vzniká prostor pro barvitou diváckou imaginaci, která si vulgaritu může dosadit“ (s. 49). Podobnou „práci s vulgaritou na základě divácké imaginace“ bychom ale našli u řady kvalitních dramatických i divadelních děl. A stejně problematické je i hodnocení zdařilých a nezdařených rýmů v zmíněných Fanánkových textech, alespoň na základě příkladů uvedených pod čarou. V případě výčtu mimopražských inscenací Noci na Karlštejně postrádám nastudování Východočeského divadla Pardubice, uváděného mezi lety 2001 - 2006 jak na

vlastní pardubické scéně, tak i jako letní open air na Kunětické hoře.

Vzhledem k poměrně aktuálnímu tématu práce je škoda, že autorka nevyužila možností konzultace s přímými účastníky, ba přímo podílníky na vzniku Svobodových děl, jako je Richard Hess, Egon Kulhánek, Daniel Hůlka, Andrej Besčastnyj, Leona Machálková, Jiří Korn, Lucie Bílá, Tomáš Trapl, Daniel Dvořák apod. Ale možná je to u bakalářské práce přílišný nárok, jen si myslím, že by jí kontakt s přímými svědky leccos objasnilo.

Z hlediska jazykové úrovně je práce psaná živým a čtivým způsobem, který osciluje na hranici odborného vyjadřování a popularizačního článku, přičemž často sklouzává k druhé rovině. Věty jako „Haydée je jako mořský příboj vnášející do Monte Cristova poměrně ponurého života světlo“ (s. 32) sice práci ožíví, ale zároveň působí tak trochu jako z červené knihovny. Některé (již výše zmíněné) formulace jsou pak velmi obecné a nerozvedené konkrétním příkladem. (z dalších např. „Inscenace byla kritikou označena jako vydařená“, s. 44)

Jednotlivá tvrzení týkající se díla i jeho přijetí Damková až úzkostlivě dokládá citacemi, což na jedné straně text zatěžuje (dva až tři odkazy v jedné větě), na druhé působí dojmem, že se autorka obává prezentovat vlastní názor a cítí potřebu vše vyřčené opírat o autoritu. Ale to je výtku padající spíše na vedení práce. Až na výjimky se autorce podařilo vyvarovat se gramatických chyb.

Za nepřípustné naopak pokládám zkreslení jmen citovaných kritiků - Jan Kerber (správně Jan Kerbr) nebo Jaroslav Špalák (správně Jaroslav Špulák) - v odkazech na jejich články. Nejedná se přitom o překlep, jména jsou v těchto formách citována opakovaně.

Závěrem lze konstatovat, že práce Markéty Damkové naplňuje zadání bakalářské práce tím, že je vskutku pokusem o základní zmapování muzikálové tvorby Karla Svobody, a to celkem poctivým, ale z hlediska metody poněkud sporným přístupem, opřeným především o recenzentské ohlasy inscenací. To je ale otázka koncepce a především vedení celé práce. Nároky na bakalářskou práci ale s touto výhradou splňuje, proto ji navrhuji k obhajobě s hodnocením C - D.

PhDr. Radmila Hrdinová

Otázky k rozpravě:

1/ Pokuste se na základě vámi posuzovaných muzikálů charakterizovat hudební jazyk Karla Svobody a typ muzikálu, jaký uvedená díla představují v kontextu domácí původní tvorby.

2/ Neuvažovala jste o konzultaci s některými spoluvůrci či protagonisty zmiňovaných muzikálů a proč?

3/ V čem podle vás spočívá jedinečnost a divácká obliba muzikálu Dracula, který je označován za nejlepší muzikálové dílo vzniklé po roce 1989?