

Oponentský posudek na bakalářskou práci Lubora Cukra

a) Režie opery Boh. Martinů Dvakrát Alexandr

Lubor Cukr se při scénickém ztvárnění neomezil na pouhou realizaci scénických poznámek uvedených v libretu, ale vytvořil velmi osobitou a originální inscenaci, přičemž plně respektoval charakter díla. Projevil se též jako dobrý scénograf, přičemž scéna nebyla pouhou dekorací, ale byla vtipně a funkčně využívána. Režisér prokázal i velmi dobrou práci se světlem.

Z jednání pěvců bylo zřejmé přesné režijní vedení. Nepochybně režisér dokázal pěvce o své koncepci přesvědčit, protože své postavy vytvářeli se zjevnou radostí a chutí. Dobrá byla i práce s mluveným slovem, které často činí pěvcům potíže.

Považuji za zbytečné se o této části práce Lubora Cukra více rozepisovat. Omezím se na konstatování, že vznikla originální inscenace, která naši fakultu na veřejnosti velmi dobře reprezentuje.

Tuto část diplomové práce hodnotím písmenem „A“.

b) Písemná práce na téma Surrealismus a dadaismus v operách Bohuslava Martinů

V písemné části své bakalářské práce Lubor Cukr bohužel už tak úspěšný nebyl. Práce obsahuje řadu chyb, nepřesností i omylů.

Na str. 16 zmiňuje pisatel okolnosti premiéry Julietty ve Wiesbadenu v roce 1959 a píše: *„Martinů sám inscenací nadšený nebyl“*. Miloš Šafránek ve své knize DIVADLO BOHUSLAVA MARTINŮ přitom na str. 279 cituje z korespondence Bohuslava Martinů: *„...bylo to něco zcela jiného, než jsem já očekával v domnění, že uvidím rekapitulaci z Prahy....Ted' je z toho drama, a sice na nůž, napětí je úžasné a drží po celé tři akty.... Je to zkrátka úplný Kafka, příšerně děsivý a fascinující. Dělal to velmi dobře..... Je to ovšem podivná historie, jak se ta muzika i na tuto koncepci hodí a přiléhá... Byl to velmi krásný večer“*. Ostatně je škoda, že s Šafránkovou knihou pisatel nepracoval (není uvedena

v seznamu literatury). Jistě by v ní našel mnoho informací, které ve své práci mohl použít.

Ve stručném životopise Bohuslava Martinů na str. 17 píše Cukr o „milovaném Schöenbergu“ a Liestalu, aniž by zmínil rodinu Sacherových, na jejíž pozvání tam Martinů pobýval a která hrála v jeho životě významnou roli. Pominout v životopisných údajích o skladateli tento vztah považuji za vážnou chybu.

Na str. 18 Lubor Cukr píše: *„Stejně jako v každém historicko-kulturním období dochází ve společnosti na konci každé etapy k vnitřnímu pnutí, začíná být začátkem 20. století přežitý i romantismus a je zřejmé, že musí přijít něco jiného“*. Věta není dobře stylisticky formulovaná, správně by měla podle mého soudu znít takto: *„Stejně jako v každém historicko-kulturním období, kdy dochází ve společnosti na konci každé etapy k vnitřnímu pnutí, začíná být začátkem 20. století přežitý i romantismus a je zřejmé, že musí přijít něco jiného“*. Možná se jedná o pouhou písarskou chybu. Nicméně je třeba vznést výhrady zejména vůči obsahu, protože romantismus byl přežitý už v konci 19. století, kdy se rodí nové umělecké směry: v 1885 je zveřejněn Manifest symbolismu, v roce 1892 uvádí Maurice Maeterlinck svoji hru *Péleas a Mélisanda*, o realismu a naturalismu nemluvě.

Nepřesnost nalezneme i na str. 22: *„....Martinů plánoval ještě operu Týden dobročinnosti, ale nikdy nebyla dokončena“*. Správně by mělo být uvedeno: *„....Martinů plánoval ještě operu Týden dobročinnosti, ale nikdy ji nedokončil“*. Skicu k této opeře totiž dokončil Milan Kaňák a v roce 2003 ji premiéroval v divadle v Českých Budějovicích, v roce 2009 byla pod jeho taktovkou dokonce nahrána v produkci Arco diva v Českém rozhlase v Plzni. Tato nahrávka tedy samozřejmě chybí i ve výčtu zvukových záznamů oper BM, uvedených na konci práce.

Na str. 23 se dočteme, že *„na textech spolupracoval Martinů s Vítězslavem Nezvalem, Vilémem Závadou a Juliem Zeyerem“*. To by asi bylo velmi obtížně proveditelné, protože básník Julius Zeyer zemřel v roce 1901. O několik řádek níže Cukr správně píše, že *„Martinů vycházel z textu Julia Zeyera“*.

Na str. 27 pisatel uvádí o opeře Alexander bis toto: „*Jedná se v podstatě o jedinou operu, která nemá s českým divadlem nic společného.*“ S tím lze těžko souhlasit. Opery Čím lidé žijí a Ženitba vznikly v New Yorku na anglický text, původní libreto Ariadny je ve francouzštině a premiéra se konala v Gelsenkirchen, Řecké pašije vznikly podle francouzské předlohy na text anglický a premiéra se konala v Curychu.

V práci nelze přehlédnout i další stylistické a gramatické chyby, z nichž zmiňuji větu na str. 14: „*Ve Švýcarsku dokonce uspořádali na Martinů sbírku a za vybrané peníze mu koupili dva lodní lístky z Lisabonu do Ameriky, bylo ale ještě příliš brzy, stále neměli výjezdní povolení.*“

Ve formálně dokonale práci by se také nemělo stát, že se na str. 13 dočteme, že skladatel pracoval „... opět na Nezvalův text..“, aniž by dříve o skladatelově spolupráci s Vítězslavem Nezvalem padla nějaká zmínka. Podobně na str. 15: „...*Martinů přijímá na léto znovu nabídku vyučovat v Berkshine*“, přičemž o jeho pedagogické činnosti v tomto městě čteme poprvé. K těmto chybám pravděpodobně došlo mechanickým opsáním textu z odborné literatury.

Bez komentáře ponechávám autorem uváděné údaje na str. 29 a 30, kde píše o premiérách v Čechách v Brně.

Nejzávažnější nedostatky práce však shledávám v problematických závěrech, ke kterým pisatel dochází na konci své práce. Na str. 32 o operách BM píše, „*že téměř v každé z nich najdeme nějakou stopu surrealismu a dadaismu, výjimkou by snad mohly být opery Čím lidé žijí, Ženitba a Mirandolina.*“ Tuto tezi nelze přijmout. Blíže pravdě by bylo, kdyby první část této věty zněla takto: *téměř v každé z nich najdeme nějakou stopu surrealismu nebo dadaismu.* Operou, která obsahuje prvky obou uvedených uměleckých směrů, je podle mého názoru pouze opera Dvakrát Alexandr, ve které dadaistické principy představuje zpívající obraz, surrealistické sen Armandy. Slzy nože, Tři přání a Hlas lesa jsou podle mého soudu čisté dada-opery (ostatně autorem libret dvou z nich je ideolog dadaismu Georges Ribemont-Dessaignes). Blízko k dada má i Veselohra na mostě. Nedomnívám se však, že lze v těchto operách nalézt nějaké motivy podvědomí, které – jak Cukr správně uvádí na str. 19 – je podstatou surrealistické estetiky. Operami s výraznými prvky surrealismu jsou bezesporu Julietta a Ariadna, kde však naopak

nenacházím žádné dadaistické prvky. Hry o Marii vnímám jako morailitu, ve které dada ani surrealismus nenacházím. Zbývají Řecké pašije, ve kterých je sice scéna Manoliová snu, která však nemá žádnou konotaci k podvědomí, je to sled realistických obrazů, ve kterých vystupují postavy opery.

Cukr závěrem píše: „...*jistě by bylo možné vidět všechna jeho operní díla v ještě zábavnějším světle, než se na první pohled jeví.....Martinů myslel v první řadě na to, aby pobavil diváka.*“ Tyto teze je podle mého soudu třeba zásadně odmítnout. Martinů, zejména ve svých vrcholných dílech, za které považuji Ariadnu a Řecké pašije, o žádné pobavení diváka neusiloval a zábavného je v nich pramálo. Martinů rozhodně *nemyslel v první řadě na to, aby pobavil diváka*. Byl to velmi seriózní umělec, který složitě hledal vlastní umělecký výraz. Byl nepochybně člověkem velkého rozhledu a duševní hloubky, širokého vzdělání, s pevně ukotvenými etickými a morálními postoji. Redukovat tvůrčí aktivity Bohuslava Martinů v oblasti opery na snahu skladatele *pobavit diváka* považuji za zcela nepřipadné.

Písemnou část diplomové práce hodnotím písmenem „B“.

V Praze dne 19. 5. 2016

MgA. Tomáš Šimerda