

POZNÁMKY O SOCIÁLNYCH ASPEKTOCH MUZIKÁLOVEJ TVORBY

Miloslav Blahynka

Abstrakt

V súčasných kontextoch hudobného divadla patrí muzikál k najobľúbenejším žánrom. Interpretácia muzikálu predpokladá vysokú schopnosť divadelnej syntézy a inteligenciu. Muzikál má schopnosť nielen zábavnou, ale aj ďalšími sociálnymi funkciami hudby a divadla spájať veľké, rôznorodé skupiny ľudí. Sociálna funkcia umenia okrem iného spočíva v tom, že človek poznáva realitu prostredníctvom znakov. Chápanie ľudského sveta ako ľudskej konštrukcie dosahuje v znakovom charaktere umenia svoj vrchol. Muzikál má svoju spoločenskú, umeleckú aj estetickú šancu práve v naplnení tohto ideálu, v ktorom estetika ozvláštni život, umenie spoločnosť a zachová si svoje vyššie ambície, vrátane kriticizmu, ktorý smeruje k spoločnosti nielen vecne, ale aj citovo – v tom zmysle, aby sa vnímateľ muzikálu oprostil od falošných emócií a smeroval k pochopeniu toho, čo treba cítiť ako úprimné. V tom má muzikál šancu dotknúť sa vysokej kultúry – a vo svojich najlepších výtvoroch sa mu to už viackrát podarilo.

Kľúčové slová

muzikál, muzikálová tvorba, hudobné divadlo, hudobno-zábavné divadlo, pohybový, tanečný, herecký, spevácky, hudobný talent, interpretácia muzikálu, divadelná syntéza, muzikál ako komerčný divadelný fenomén, muzikál ako sociálny fenomén, sociálne funkcie hudby a divadla, muzikál a populárna hudba, divadelná komunikácia a jej sociálne dimenzie, intencia autora, diela a intencia vnímateľa, dramatický konflikt, časové dimenzie inscenácie.

Abstract

According to the contemporary contexts of the musical theatre, musical belongs to the most popular genres. Interpretation of the musical requires high capability of the theatre synthesis and intelligence. Not only due to the

entertaining function, but also due to the other social functions of the music and theatre, musical manages to unit a big and disparate group of individuals. The social function of the art lies, inter alia, in the fact, that a man recognises the reality at the hand of symbols. Understanding of the human world as the human frame reaches in the symbolic nature of the art its height. Musical has its social, artistic and also aesthetic prospects to fulfil this ideal, where the aesthetics makes the life more vivid, the art animates the society and keeps its higher ambitions, including criticism, which heads for the society not only on the systematic level, but on the emotional level, as well – with the intent that musical receiver absolves from fake emotions and aims to the understanding thereof, what needs to be felt as something sincere. On that point, musical has an opportunity to touch the high culture – and actually, by the mean of its best works, it has already succeeded for several times.

Keywords

Musical, musical production, music theatre, musical-entertaining theatre, locomotive, dance, dramatical, cantorial talent, musical interpretation, theatre synthesis, musical as the commercial theatre phenomenon, musical as the social phenomenon, social functions of the music and theatre, musical and popular music, theatre communication and its social dimensions, author's intention, the intention of the play, receiver's intention, dramatic conflict, time dimensions of the staging.

Štúdium muzikálu a muzikálovej tvorby sa stalo módou. V súčasných kontextoch hudobného divadla patrí muzikál k najobľúbenejším žánrom. Kto by sa nechcel stať muzikálovou hviezdou? Túžba po uplatnení sa v tomto type hudobno-zábavného divadla sprevádza nejedného mladého herca, speváka a tanečníka a takisto veľa jeho kolegýň. Talent v zmysle pohybového, tanečného, hereckého, speváckeho talentu je základným predpokladom. Ale tisícky mladých ľudí vedia pekne spievať, prirodzene a s tanečnou eleganciou sa pohybovať, vedia hrať a majú prirodzený sklon presadiť

sa na javisku. Ale iba málo z nich sa presadí v oblasti **interpretácie muzikálu.**

Nazdávam sa, že popri súhrnu týchto talentov treba mať na interpretáciu muzikálovej tvorby ešte niečo navyše. Schopnosť tieto talenty spojiť, nájsť medzi nimi premostenia, ktoré na javisku pôsobia prirodzene a divadelne účinne. To predpokladá nielen spojenie jednotlivých talentov, hľadanie vyváženosti medzi nimi, ale aj vysokú schopnosť **divadelnej syntézy a inteligenciu.**

Inteligencia je základným predpokladom na to, aby muzikálový herec vedel jednotlivé zložky talentu integrovať do javiskovo hodnotných a esteticky účinných podôb. Inteligencia v muzikálovej interpretácii takisto znamená **zodpovednosť.** Zodpovednosť sa realizuje tromi smermi – voči obecenstvu, voči autorom, inscenátorom a kolegom na javisku a voči sebe samotnému. Ak chce muzikálový interpret pochopiť prítomnosť muzikálu, mal by rozumieť aj jej minulosti a mal by byť oboznámený so špecifikami žánru. Teda základné minimum teoretických a historických poznatkov by malo byť jedným z prvých impulzov, od ktorých by sa mala odvíjať interpretácia muzikálu.

Žijeme v dobe **úpadku** muzikálu. Vedľa seba žije niekoľko typov muzikálov. Súčasný muzikál je nielen hudobným divadlom a zábavným hudobným divadlom, ale aj čisto **komerčným** divadelným fenoménom. Muzikál sa vždy vo svojich dejinách usiloval aj o komerčný úspech, ale váhy medzi komerčnosťou a umeleckosťou sa nikdy tak jednoznačne a bezvýhradne neprevážili na stranu komerčnosti ako v posledných rokoch, keď vznikajú muzikály na akúkoľvek tému, od ktorej si možno sľúbiť komerčný úspech. Práve v takej chvíli dejín žánru má

význam zamyslenie sa nad jeho sociálnymi a estetickými otázkami. Práve problém estetickej a umeleckej hodnoty a s nimi do značnej miery spojenej sociálnej (*zábavnej hodnoty*) má v časoch deklinácie umeleckej kvality mimoriadny význam. Som presvedčený, že všetci, čo majú s muzikálom niečo spoločné (*tvorcovia, inscenátori, muzikáloví interpreti a diváci*) by mali vedieť posúdiť kvality súčasného aj minulého muzikálu a mali by si uvedomele pestovať určitý estetický a umelecký ideál spojený s muzikálom. Riešenie niektorých estetických, teoretických, pojmových a umelecko-historických otázok môže v súvislosti so stavom muzikálu v dnešnej spoločnosti posilniť práve tento svet ideí a ideálov a vyprovokovať zamyslenie sa nad otázkou kde sme a kam smerujeme a kam chceme smerovať v muzikálovej tvorbe, interpretácii a recepcii.

Muzikál je nielen umelecký, ale aj **sociálny fenomén**. Výskumy **vzťahu spoločnosti k hudbe a k divadlu** potvrdzujú širšie orientovaný záujem verejnosti o muzikálovú produkciu. Nie vždy sa však obecnosť orientuje v estetických otázkach. Muzikál má schopnosť nielen zábavnou, ale aj ďalšími **sociálnymi funkciami** hudby a divadla spájať veľké, rôznorodé skupiny ľudí. Vyhranenosť záujmu o žáner je typologicky celkom iná než je to v prípade iných divadelných druhov (činohry, operety, baletu, moderného pohybového a tanečného divadla a pod.).

Muzikál je z tohto hľadiska typicky **novodobý fenomén**. Je naviazaný na snahy v oblasti **populárnej** hudby, aby čo najväčšie množstvo ľudí recipovalo konkrétne hudobné skladby a aby sa cítili v účinku hudby čo najviac jednotní. Snahy moderných usporiadateľov koncertov populárnej hudby sú z tohto hľadiska totožné so snahami

producentov muzikálových inscenácií. Aj v jednej aj v druhej oblasti je sociálna funkčnosť a masový spoločenský účinok druhu veľmi intenzívne v popredí. Výstižne to pomenoval Deems Taylor:

„V dejinách západnej kultúry boli známe len tri formy javiskovej zábavy, ktoré vo svojej dobe prinášali peniaze a súčasne i umelecké diela: veľká talianska opera, viedenská opereta a americká hudobná komédia. Môžeme byť hrdí na to, že jedna z nich patrí nám.“¹

Spojenie komerčného a umeleckého aspektu netreba v dejinách hudobného divadla podceňovať. Celé dejiny hudobného divadla oscilujú medzi exkluzivitou a snahou o masový dopad. Nielen talianska opera, ale aj ďalšie operné štýly a školy sa usilujú o masovú recepciu operného umenia.

Muzikálová tvorba sa orientuje na všetky sociálne skupiny obyvateľstva. Nie je pravda, že muzikál je spoločensky určený predovšetkým strednej vrstve podnikateľov a „bielych golierov“, **sociálne zázemie** tohto žánru je oveľa širšie. V časoch svojho vzniku a v prvých desaťročiach svojho vývinu sa muzikál orientoval na ľudí, ktorí mali afinitu k modernej populárnej hudbe, neskôr k džezovej alebo rockovej hudbe. Išlo vtedy takisto o generačné stanoviska, ktoré sa prejavovali príklonom k určitému typu tvorby, poslstva a žánrovosti. Z tohto hľadiska najviac generačne stmelujúco na muzikáli pôsobili hudobno-intonačné vrstvy a príbeh. Muzikálový príbeh neraz priamo prostredníctvom umeleckých paralel, prirovaní a metafor poukazoval na konkrétne spoločenské problémy. Azda najtypickejším príkladom takého muzikálu sú *Vlasy*,

¹ TAYLOR, Deems: *Some Enchanted Evenings. The Story of Rodgers and Hammerstein*. Harper & Brothers, New York, 1953, s. 17.

ktoré odzrkadľujú životné skúsenosti, pocity, názor na život a na svet konkrétnej generácie ľudí, ktorí prežili na svojej koži azda najintenzívnejšie rozpory doby, v ktorej žili. Aj dnes vznikajú muzikály, ktoré sa z bahna komerčnej trápnosti a malomeštiactva povznášajú k tomu, že chcú chápať funkciu umenia v súčasnej spoločnosti nielen ako zábavu a **show**, ale aj ako iniciujúcu mravnosť a spoločenskú kritickosť.

Muzikál nie je **experimentálnym divadlom**. Všimnime si, že experimentálne výboje v hudbe alebo v dramatickej tvorbe, prípadne aj v divadelnej inscenačnej praxi sa muzikálovej tvorby dotýkajú zväčša až vtedy, keď sa spoločensky kodifikujú a prenesú z oblasti experimentu do sféry bežne používaných výrazových a významových prostriedkov. Preto niekedy u muzikálu badáme buď v oblasti štýlovosti hudby alebo v oblasti spôsobu dramatického spracovania výraznejšie väzby na minulosť než na prítomnosť. Napríklad, jeden z najslávnejších moderných muzikálov *My Fair Lady* má niektoré črty operety.

Pre muzikál je základný východzí bod **príbeh**. Príbeh má nielen čisto estetické kvality (*spôsob jeho umeleckého štruktúrovania*), ale aj sociálne kvality: poukazuje na konkrétne sociálne fenomény, obracia sa na sociálne konkrétne publikum, poukazuje na človeka v dnešnej spoločnosti a na problém komunikácie. Všimnime si, že zápletká veľkého počtu muzikálov sa odvíja od komunikačných nedorozumení.

Divadlo, vrátane muzikálu, je umelecký fenomén založený na **komunikácii**, slúžiaci komunikácii, rozvíjajúci komunikáciu a zobrazujúci komunikáciu. Skúmať kvalitu tejto komunikácie v súvislosti s muzikálovou tvorbou je významná úloha odborného výskumu muzikálu.

Principiálne, ak uvažujeme o muzikáli z hľadiska **sociálnej dimenzie komunikácie**, ukazuje sa, že treba sledovať niekoľko tendencií (*Umberto Eco ich nazýva intenciami*) súvisiacich s výkladom posolstva diela: na prvom mieste treba sledovať **intenciu autora**, tj. význam, ktorý sa usiloval do svojho diela začleniť autor, paralelne s intenciou autora možno sledovať **intenciu samotného diela**. Tretiu dimenziu vnáša do výkladu diela vnímateľ, ide teda o **intenciu vnímateľa**, diváka a poslucháča, ktorý môže do výkladu diela vnášať celkom novú dimenziu než autor.

Intenciu autora možno rekonštruovať z prameňov, ktoré sa viažu na vznik diela a do značnej miery aj z diela samotného, najmä ak sa nám podarí pozeráť sa na neho z fenomenologického hľadiska, teda autenticky, bez prímiesí a aktualizácií, ktoré do neho vnášajú ďalšie výklady. Intenciu diela môžeme rekonštruovať jeho analýzou, intenciu diváka skúmaním recepcie diela. Keďže muzikál je divadelným umením, na pólu autorstva bude stáť nielen autor libreta a hudby, ale aj režisér, dirigent a všetci, kto dávajú dielu konkrétnu inscenačnú podobu a inscenačný výklad.

Výklad muzikálu sa však môže diať na základe veľmi rôznorodého vnímania: divák si robí úsudok a názor nielen na základe vnímania muzikálu na divadelnom predstavení, ale aj na základe recepcie jeho segmentov (*napríklad na základe počúvania výberu muzikálových šlágrov*), často recepcii muzikálovej hudby predchádza návšteva predstavenia, ale môže to byť aj naopak. Pre iných môže byť východiskom pre výklad a interpretáciu muzikálu jeho príbeh, **naratologická štruktúra**. Ide tu o výklad muzikálu z jeho segmentov. Často dokonalej recepcii predchádza recepcia týchto torzovitých

segmentov. Typickým príkladom je, ako v recepcne fungujú obľúbené muzikálové piesne (*napríklad Maria alebo Memory*) bez akýchkoľvek kontextov na pôvodnú štruktúru muzikálu, v ktorom hrajú rolu ťažiskových piesní. Z tohto hľadiska zasahuje muzikál ako kultúrny a sociálny fenomén zo sféry vyššej kultúry do sféry masovej kultúry. Ak by sme prijali členenie kultúry Dwighta MacDonalda na „culture“, „midcult“ a „masscult“ muzikál zasahuje do všetkých troch sfér, do každej z nich inými svojimi ambíciami. Umberto Eco v podobnej súvislosti poukazuje, ako diela reprezentujúce fenomén tzv. konzumného románu (*napríklad Hellerova Hlava XXII*) ťažia z umeleckých a kompozičných postupov avantgardnej prózy.²

Ivo Osolobě poukazuje na fakt, že hudba muzikálom dáva predovšetkým lyrickú dimenziu.³ Práve táto lyrická dimenzia spôsobuje, že výklad muzikálu divákovi môže byť prostredníctvom lyrickej dimenzie hudby oveľa širší než je iba výklad čisto dramatických a naratívnych štruktúr muzikálu.

Lyrická dimenzia muzikálovej hudby na jednej strane svojim konkrétnym štýlom odkazuje vnímateľa a jeho výklad diela do sféry spoločenského zázemia tejto hudby (*napríklad rocková alebo sentimentálna pieseň*), na druhej strane, podobne ako v opere prináša táto hudba kus **abstrakcie** a asociácií na všeobecné nálady a city, takže touto ambivalentnosťou otvára priestor pre širšie spektrum výkladov.

² ECO, Umberto: *Skeptikové a teshitelé*. Praha : Argo, 2006 (2. vyd, do češtiny preložil Zdeněk Frýbort), s. 57.

³ bližšie o tom: OSOLSOBĚ, Ivo: *Marsyas, Apollón... a Dionýsos. Přibližování k muzikálu*. Brno : Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění. 1996.

Prostredníctvom lyrickej dimenzie hudby sa divák dostáva bližšie k hrdinovmu vnútornému svetu a k jeho mysleniu. Akoby sa v muzikáli realizoval prechod od vonkajšej reality k **realite vnútorného prežívania**. Aj preto sa často texty muzikálových piesní orientujú na niekoľko kľúčových slov, ktoré sú spôsobom hudobného stvárnenia zdôraznené sťa emblém, ktorý akoby poukazoval na akúsi myšlienku, ktorá sa v duši hrdinu stále vracia a prostredníctvom jednoduchej lyrickej a jej zodpovedajúcej poetickej dimenzie. Muzikálová pieseň je spätá s **atmosférou okamihu**, nie je len čímsi doplnkovým (*ako to môže byť napríklad v hre so spevmi*). Na rozdiel od (*dobrej*) opernej árie viac než vnútorné rozpory postavy a z nich prameniacci **dramatický konflikt**, poukazuje na dominantné myšlienky, ktorým sa hrdinovia v konkrétnej chvíli zaoberajú. Nemusí ako v opere a hudobnej dráme vyhrocovať dramatickú situáciu, ale môže ju osvetliť z hľadiska názoru, typu a charakteru konkrétnej postavy (*konkrétnych postáv*). Štruktúra muzikálového textu určuje aj **časové dimenzie inscenácie**.

Lyrická dimenzia v sebe zahŕňa aj sociálny rozmer. Je určitou formou obrany proti sentimentalite, proti chápaniu muzikálu ako sociálnemu fenoménu, ktorý má slúžiť iba na zábavu a uvoľnenie. Taký muzikál by sa čo skoro stal iba novodobou plytkou operetou, ktorá vedie k úteku pred skutočnosťou a k potláčaniu autentických citov prostredníctvom sentimentality. Túto náhradnú funkciu by novodobý nemal plniť.

Sociálna funkcia umenia okrem iného spočíva v tom, že človek poznáva realitu prostredníctvom znakov. Chápanie ľudského sveta ako ľudskej konštrukcie dosahuje v znakovom charaktere umenia svoj vrchol. Muzikál má svoju spoločenskú, umeleckú aj estetickú šancu práve v

naplnení tohto ideálu, v ktorom estetika ozvláštni život, umenie spoločnosť a zachová si svoje vyššie ambície, vrátane kriticizmu, ktorý smeruje k spoločnosti nielen vecne, ale aj citovo – v tom zmysle, aby sa vnímateľ muzikálu oprostil od falošných emócií a smeroval k pochopeniu toho, čo treba cítiť ako úprimné. V tom má muzikál šancu dotknúť sa vysokej kultúry – a vo svojich najlepších výtvoroch sa mu to už viackrát podarilo.

Literatúra:

- Brockett, Oskar: Dějiny divadla. Praha: Lidové noviny 1999.
- ČERNÝ, František: Otázky divadelní režie. Praha : Melantrich 1988.
- DRLÍK, Vojen: Muzikál. Fragments úvah. In: SPURNÁ, Helena: Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty. Praha : Národní divadlo, 2004, s. 55 – 67.
- DRLÍK, Vojen: Prolegomena ke každému příštému bádání o operetě. In: SPURNÁ, Helena: Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty. Praha : Národní divadlo, 2004, s. 45 – 54.
- DVOŘÁK, Jan: Malý slovník managementu divadla. Praha : Nakladatelství Pražská scéna, 2005.
- GRUN, Bernard: Dejiny operety. Bratislava: Opus, 1980.
- HOGGARDOVÁ, Pavlína: Muzikál na prahu tisíciletí. Brno : Retypo, 2000.
- OSOLSOBĚ, Ivo: Muzikál je když... Praha : Editio Supraphon, 1967.
- OSOLSOBĚ, Ivo: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Praha: Supraphon, 1974.
- OSOLSOBĚ, Ivo: Marsyas, Apollón... a Dionýsos. Přibližování k muzikálu I., II. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 1996.
- PAVIS, Patrice: Divadelní slovník. Do češtiny přeložila Daniela Jobertová. Praha : Divadelní ústav, 2003.
- PAVLOVSKÝ, Petr: Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník. Praha : Nakladatelství LIBRI a Národní divadlo, 2004.
- SCHMIDT-JOOS, Siegfried: Muzikál. Praha – Bratislava : Editio Supraphon, 1968.

SPURNÁ, Helena: Nástin vývoje inscenační praxe v operním divadle. In: SPURNÁ, Helena: Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty. Praha : Národní divadlo, 2004, s. 351 – 405.

TAIROV, Alexandr: Odpoutané divadlo. Do češtiny přeložila Alena Morávková. Praha : Akademie múzických umění, 2005.

URSÍNOVÁ, Terézia: cesty operety. Bratislava: Opus 1983

Doc.PhDr. Miloš Blahynka, CSc

Katedra hudobnej teórie

Fakulta hudobná

VŠMU Bratislava

blahynka@posta.axonpro.sk