



- *Tereza Hadravová / Přemysl Martinek* ➤ 4



- Významová schémata v muzikálech ➤ 7  
➤ *Martin Sutton*

- Určení základní struktury muzikálu s ohledem ➤ 11  
na postavení diváka v rámci textových mechanismů  
➤ *Jim Collins*



42. ulice / Na cestě k filmu ➤ 22  
➤ *Andrea Slováková*

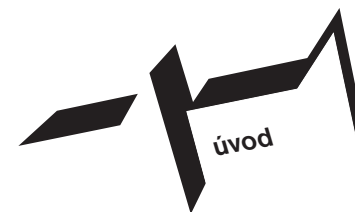
- Zpívání v dešti / Reel Life or Real Life Romance? ➤ 25  
➤ *Tereza Hadravová*

- Slečinky z Rochefortu ➤ 28  
➤ *Helena Bendová*

- Hodinářova svatební cesta korálovým mořem ➤ 31  
➤ *Václav Vondra / Petr Marek*



- Střízlivý úvod do Petra Marka ➤ 35  
(s dobovým prvkem obrany)  
➤ *Bohdan Karásek*



## Úvod

### > Tereza Hadravová, Přemysl Martinek

„Jestliže je prvním jazykem filmu ticho a druhým zvuk, potom můžeme za jazyk třetí považovat tanec, protože ten spojuje pohyb s hudbou a, ve svých nejdramatičtějších okamžicích, se od slov odděluje.“<sup>1</sup>

Ačkoliv téma letošního semináře bylo zvoleno bez přímé reference k ročníku minulému, po krátkém zamyšlení lze zaměření na *muzikál* pochopit jako logické vyústění diskuze o *zvuku ve filmu*. Zvuk a muzikál spojuje celá řada okamžitých asociací – od jednoduchého spojení mezi *muzikou* a *zvukem* po subtilnější asociaci utvořenou na základě znalosti dějin zrodu zvukového filmu.<sup>2</sup> Výše jsem však měla na mysli méně zjevnou, ale pevnější návaznost. Minulý rok jsme publiku představili takové filmy, ve kterých se zvuková stopa vymaňuje ze svého klasicky podřízeného, doprovodného postavení a stává se rovnocenným partnerem obrazu. Jediným žánrem, který tuto obrácenou hierarchii podporuje z definice, je právě muzikál. Tanec, jenž je ústředním definičním rysem žánru, můžeme pak vnímat jako výraz takové nadvlády zvuku (hudby) nad obrazem nebo, chcete-li, jako transformaci zvuku v obraz.

Tancem jako metaforou svobody a jeho antagonizmem k represivním narativním postupům v amerických muzikálech se zabývá Suttonova studie *Významová schémata muzikálu*. Tento krátký text poskytuje srozumitelný úvod do hlavního napětí konstituujícího strukturu žánru. I v druhém překladu, který tento sborník přináší, Collinsonově *Určení základní struktury muzikálu s ohledem na postavení diváka v rámci textových mechanismů*, je tanec hlavním zkoumaným schématem. Collinsona, který žánr muzikálu definuje pomocí jeho eskapistické funkce, zajímá, jakým způsobem muzikál „tančí s divákem“. Tanec, který Sutton chápe jako vyjádření svobody, není pro Collinsona než specifickým mechanismem sutury.

Druhá část sborníku se týká jednotlivých, na semináři uváděných děl. Andrea Slováková se ve svém textu *Na cestě k filmu* věnuje *Čtyřicáté druhé ulici*, ve které se choreografovi a tanečnímu režisérovi Busby Berkeleymu podařilo odpoutat tanec z divadelního parketu a získat jej pro film. Tereza Hadravová se ve svém textu o *Zpívání v dešti* zabývá vztahem fikce a reality, který tento film explicitně komentuje. *Slečinky z Rochefortu*, které Helena Bendová zkoumá na pozadí Altmanovy žánrové studie, podle autorky přesně ilustrují hlavní rysy žánru. Veselohra *Hodinářova svatební cesta korálovým mořem* je v tomto sborníku zastoupena neméně veseloherním dobovým textem, který vyhledal a uvedl Petr Marek.

Závěrečný text, se poněkud z tohoto sborníku vymyká. Petr Marek je po Martinu Ježkovi druhým českým „podivným“ filmařem, jehož filmům patří poslední den semináře. Jak ospravedlnit tento posun (nejen za hranice žánru muzikálu, ale i za hranice žánrovosti vůbec) před čtenářem,

kterého dramaturgická tradice semináře nezajímá? Myslím, že univerzální odpovědi může být citát, kterým autor, Bohdan Karásek, svůj *Střízlivý úvod do Petra Marka* uzavírá.

Na závěr bychom rádi poděkovali těm, kteří se letos přípravy semináře zúčastnili. Máme na mysli především časopis *Cinepur*, který nejen v osobě své šéfredaktorky Heleny Bendové, sestavil dramaturgickou koncepci semináře, ale také ve svém posledním, tj. dvacátém devátém čísle muzikálu věnoval velkou pozornost a poskytl tak semináři vynikající teoretické zázemí, tomuto sborníku pak lepší start a zasvěcené čtenáře. Hold bychom také rádi vzdali vedení *Městského domu kultury v Sokolově*, panu Strejcovskému, který nám svou vstřícností velmi ulehčil organizaci celé akce. Je nabíledni, že za realizaci tohoto sborníku nejvíce vděčíme autorům předkládaných studií, kterým patří také naše největší poděkování.

<sup>1</sup> Chumo II, Peter, N., *Dance, Flexibility, and the Renewal of Genre in Singin' in the Rain*, *Cinema Journal* 36, 1, 1996. Str. 42–43.

<sup>2</sup> *The Jazz Singer* (1927), první filmový muzikál, je zároveň jeden z prvních zvukových filmů.



## Významová schémata v muzikálech

### > Martin Sutton

Při pohledu na „klasický“ hollywoodský muzikál se setkáváme s jedním zásadním rozporem: pocit energie, svobody a optimismu doprovází pocit zákazů a represe. Muzikál *Seven Brides for Seven Brothers* sice začíná fyzicky náročnou choreografií, která je vyjádřením osobní svobody, zároveň však končí svatbou z donucení. Tyto protikladné síly spočívají na jedné straně v postavách herců v hlavních rolích a v tanci (pocit svobody), na straně druhé v konvenčních, smírlivých dějových postupech (pocit represe). Právě tímto rozporem se budeme dále zabývat.

Pokud se jedná o vztah mezi dějem a tancem, v zásadě existují dva typy muzikálů. První jsou ty, které tento vztah zřetelně oddělují (především muzikály Busbyho Berkeleyho), a druhé jsou muzikály, které se snaží daný rozpor překlenout a uvádějí tanec jako „přirozenou“ součást děje (zejména muzikály studia MGM ze 40. a 50. let 20. století a většina pozdějších). Nás bude zajímat typ druhý, v němž navzdory spojení tance a děje na obecné rovině výstavby vzniká mezi těmito dvěma stylistickými prostředky zajímavé napětí.

Muzikál je v podstatě žánr, který se zabývá obrazem romantiky a rebelství a jejich dennodenním bojem proti omezujícímu, „realistickému“ společenskému řádu. Takový boj vyrůstá z napětí mezi realistickým dějem a efektním tancem plným fantazie. Za tímto napětím stojí celý vypravěčský realismus, který je dědictvím románu 19. století (lineární děj, chronologický vývoj, pravidelné schéma citů). Tanec funguje jako přerušení ve vyprávění a fantaskní odbočka, která se divákovi zničehonic postaví do cesty a zase zmizí. Děj samotný však tanec obklopuje, usměrňuje a hlídá jeho dráždivé, nerealistické výstřelky. Děj tak přebírá roli „super-ega“ vůči vzpurnému „id“ – tanci.

Pravděpodobně nejznámější ze všech muzikálových tanečních výstupů, titulní píseň v *Zpívání v dešti*, je klasickým příkladem takového napětí. V tomto výstupu je Kellyho jakoby dětský tanec (skáče do louží, točí se s otevřeným deštníkem) náhle přerušen vstupem policisty, který se na jeho skotačení dívá nelibě. Je zde přímý rozpor mezi chováním a prostředím. Ulice uprostřed města, zvláště pak ulice v hustém dešti, není místo vhodné k tanci. Vážnost scény je zvýrazněna velkým nápisem „Umělecká škola Mount Hollywood“, který vstupuje do záběru ve chvíli, kdy se zde objeví policista. Policista má na sobě těžký černý plášť do deště a čepici, ale Kellyho logický rozdíl mezi mokrým a suchým zjevně nezajímá. Tento strážce pořádku, představitel zdravého rozumu, vypadá nadmíru výhružně. Vrhne na Kellyho káravý pohled a Kelly pomalu odchází, již jako „normální“ občan, stejný jako ti, které cestou míjí na chodníku. Kellyho zde v momentě, kdy se střetly síly „rozumu“ (postava policisty) a osobní svobody (tanec), přemohla opravdovost děje.

Při tomto tanci déšť jednoduše a působivě znázorňuje nepřízeň osudu, kterou běžný člověk zakouší v každodenním životě. Kelly je vlastně zamilovaný, ale dějové spojitosti poukazující na tuto skutečnost jsou natolik nahodilé, že nás režie filmu nutí všimát si spíše obecnějších psychologických stavů. Takový obecný pocitový stav navozuje scéna pod úvodními titulky, kdy tři hlavní

postavy v dešti krácejí zaklesnuty do sebe směrem ke kameře, na sobě jasné žluté nepromokavé pláště a na tváři široký úsměv. V titulním tanci Kelly dočasně překonává nepřízeň osudu tím, že okolní prostředí přemění na nový svět.

Podobný vztah mezi postavami a prostředím je pro daný žánr naprosto typický a zasluhuje si bližší prozkoumání. Muzikály často využívají reálné prostředí jako jsou hřiště pro kolečkové brusle, fotbalové stadiony a jejich okolí, lodní paluby, divadelní jeviště, tělocvičny, nákupní zóny, venkovské dvory, parky a pochopitelně taneční parkety. Tato místa se často opakují, neboť všechna slouží jako záminka k pohybu. Zároveň je jim společný prvek „hry“; nedochází na nich pouze k vybití potlačované energie, ale všechna poskytují příležitost k imaginativnímu objevování.

Prvek hry a imaginativního objevování (pro koncepci hlavních muzikálových postav je zcela zásadní) se obvykle odvíjí od prostoru a rekvizit. Otevřený prostor je v muzikálu to nejexpresivnější prostředí – poskytuje tělu dostatek místa k pohybu a při pohybu získává prostor k rozvíjení i mysl. Taneční pohyby dodávají neutrálnímu prostoru důležitý význam. Tanečník nebo taneční dvojice prostor zcela obsáhnou a přemění ho v jiný svět – jejich svět. Takto aktivovaný prostor se zřetelně objevuje ve *Zpívání v dešti*, kde Kelly a Reynoldsová přemění zšeřelé filmové studio v nový svět, který je výrazem jejich rostoucí lásky. Prostor čeká na interpreta a objevitele a předměty uvnitř tohoto prostoru (jejich počet je obvykle malý, ale smysl obrovský) získávají nový význam přesahující jejich běžnou funkci.

V *The Night They Raided Minsky's* upozorňuje Norman Wisdom Britta Eklanda na to, že v groteskách mají předměty jiné využití než normálně: kbelík slouží k tomu, abyste si v něm uvěznili nohu, ze schodů se padá, do sklenice strčíte ruku a nemůžete ji vyndat, ze sifonové lahve stříkáte po lidech. Muzikály, které čerpají mimo jiné i z grotesek, podobně využívají dekorace a rekvizity vlastním způsobem. Ve výše zmíněné scéně ze *Zpívání v dešti* se z potmělého filmového studia prostřednictvím imaginativní přeměny předmětů stává romantické prostředí. Malovaný horizont se změnil na „romantický obzor“, umělý kouř na „mlžný závoj z hor“, umělý vítr na „lehký večerní vánek“, oblouková lampa na „měsíční svit“ a tak dál. Podobně ve *Three Sailors and a Girl* přemění radost ze života hlavních postav otevřený prostor garáže a veškeré její zařízení ve zcela nové prostředí. Pojízdné plošiny slouží jako nebezpečný taneční parket, hadice se vzduchem syčí do rytmu, otřesy autobaterie fungují jako katalyzátor pohybu a záběr shora ukáže tanečnicka stepujícího na stoupající zdvihi pro auta. Ve většině „typických“ hollywoodských muzikálů bychom našli celou řadu dalších příkladů: vika od popelnice připevněná k nohám tanečnicka tria v *It's Always Fair Weather*, vybavení domácnosti, které Judy Garlandová v *A Star is Born* mění v muzikálové rekvizity, studna, kam se házejí mince pro štěstí, květináče a masky, kolem nichž tančí Kelly ve snaze zapomenout na svá trápení v *Anchor's Aweigh*, pokřivená zrcadla a neobvyklé hrací automaty, kolem kterých poskakuje Astaire v *The Band Wagon*, tělocvična – a v ní míče, lana, houpačky a koně –, již prozkoumávají Durante a Sinatra, aby unikli před svými problémy v *It Happened in Brooklyn*.

K této přeměně běžných předmětů dochází prostřednictvím velké síly představivosti hlavních postav. Předměty a prostředí každodenního světa („reálného“ světa), jak ho zachycuje okolní děj, získávají využitím během tance nový význam. Hrdina vítězí nad dějem tím, že mění čistě logické vztahy mezi nejrozumnějšími předměty. Na okamžik se svět otáčí podle představ takového snílka. Zatímco horor odhaluje temnější stránku lidské duše, v muzikálu převládá stránka jasnější, pozitivní. Muzikálový hrdina je postava, která je v rozporu se svým okolím a jeho statickou povahou a má řadu společných rysů s umělcem, jenž vezme svět a nově ho přetvoří podle vlastních představ.

Od úvah o typickém hrdinovi, o tanci a jejich vzájemném vztahu se nyní musíme přesunout k regulativní funkci děje. Klasickou muzikálovou narativní linii můžeme – značně zjednodušeně – popsat takto: jediná postava nebo skupina postav, řada nedorozumění, zmatků a osobních krizí, rozřešení, kterého hlavní hrdina dosáhne tak, že se připojí k nějaké etablované skupině.

Muzikály využívají různé úvodní scény, aby navodily pocit osobní osamělosti. Několik příkladů: Richard Harris stojí sám v lese a zamyšleně hledí do dál (Camelot), Yves Montand vypráví jeden vtip za druhým a společnost kolem velkého stolu se poslušně baví (*Let's Make Love*), nadhled na Audrey Hepburnovou v knihkupectví ponořeném do tmy (*Funny Face*), tři vojáci, kteří se zrovna vrátili do civilu, v noci tančí na vydlidněné newyorské ulici (*It's Always Fair Weather*), dva muži ztracení v mlze na skotských blatech (*Brigadoon*), scénky z běžného dění na ulici zachycené bloumající kamerou (*An American in Paris*), Judy Hollidayová sedí v malé telefonní ústředně a umožňuje svým stejně osamělým zákazníkům udržovat kontakt jeden s druhým (*Bells Are Ringing*), Judy Garlandová z otevřené plošiny ve vlaku upírá zadumaný pohled do mraků (*The Harvey Girls*), Frank Sinatra, kterého policie vyhnala z města (*Pal Joey*).

V *Donu Juanovi* se Byron zmiňuje o obecně platném pravidle, podle něhož: „Všechny tragédie končí smrtí a všechny komedie končí svatbou.“ Muzikál výjimku z tohoto pravidla určitě netvoří, i když slovo svatba budeme muset chápat v širším smyslu i jako „sňatek“ dvou kulturně přijímaných protikladů. Muzikály obvykle končí šťastně – uzavírá je buď skutečná svatba nebo nějaká jiná slavnostní akce (ty jsou vždy výrazem společenské sounáležitosti).

Obzvlášť vhodný příklad těchto narativních schémat nalezneme v muzikálu *The Band Wagon*. Typického hrdinu (hraje ho Fred Astaire) nejprve spatříme jako tanečnicka bez angažmá, jak si to rázuje po železničním nástupišti a zpívá „I'll Go My Way By Myself“. Poté zažije několik osobních a pracovních neúspěchů, které spolu vzájemně souvisí. Film se chýlí k závěru ve chvíli, kdy Astaire sestupuje ze schodů a tiše si pohvizduje tutéž melodii. Dole na jevišti ho očekávají všichni jeho spoluúčinkující včetně hlavních protagonistů (mezi nimi je i Cyd Charisseová, do níž je zamilovaný) a oslavují úspěšné představení. Společně si zazpívají refrén z hymny showbyznysu „That's Entertainment“ a film končí. Nalezneme zde mnoho zajímavých míst souvisejících se závěrečným souzněním. Oslava je znamením toho, že Astaire nakonec pohltila určitá etablovaná skupina. Přestože se vlastně nejedná o představení, celý závěrečný výstup se představení podobá. Všichni společně zpívají na jevišti mezi dekoracemi a představení se stává součástí života a život součástí představení.

Režisér Minelli nechtěl, aby oslava působila přirozeně a spontánně, a raději volil vysoce stylizovaná seskupení a formální úpravy, aby zdůraznil jednotu postav a představení, umění a života.

Skutečný nebo symbolický sňatek je tedy doprovázen smířováním kulturních protikladů. V muzikálu *Seven Brides for Seven Brothers* spojují závěrečné svatby venkov (chlapci) a město (divky), prostředí přírodní a kulturní, sílu a intelekt. Módní přehlídka firmy Sladké sny, závěrečná scéna z *The Pajama Game*, při níž John Raitt a Doris Dayová procházejí uličkou mezi sedadly a v legračním výstupu předstírají, že jsou ženich a nevěsta (oba jsou oblečeni v jednom pyžamu), představuje usmíření obchodních a osobních záležitostí. Závěrečný tanec v muzikálu *Funny Face* „S Wonderful“, během kterého fotograf Astaire odtančí s modelkou Hepburnovou (zrovna předvádí svatební šaty) do venkovské scenérie, ukazuje smíření umění a života, kulturního a přírodního prostředí. *The Harvey Girls* končí podobně, a sice sňatkem Garlandové a Johna Hodiaka na venkově, který je opět výrazem smíru kultury s přírodou. V *Annie Get Your Gun* se setkává umění a život ve chvíli, kdy hlavní hrdina s hrdinkou vyjíždějí do nového představení jako „partneři“, a záběr shora odhalí, že tvoří součást pravidelné formace jezdců na koních. *Showboat* (verze z roku 1936) i *Bye Bye Birdie* končí tím, že lidé na jevišti zpívají společně s postavami rozmístěnými v hledišti. *Hello Dolly!* spěje do finále svatbou váženého a čestného majitele venkovského obchodu s prohnanou, oportunistickou obchodnicí z města.

Muzikál nakonec ze vzpurných snů udělá konformisty. Děj převládne nad tancem a hlavní hrdinové dosáhnou jen zdánlivého vítězství. Získají partnera nebo životní šanci, po kterých toužili, ale zároveň je prostřednictvím nějaké etablované skupiny pohltní společnost a její normy. Ženy jsou kupříkladu donuceny přijmout postavení, které jim určila mužská heterosexuální společnost. Doris Dayová v *The Pajama Game* ztrácí jakožto vedoucí odborů důvěru okolí, když se stane milenkou vedoucího oddělení. Hlavní hrdinka ve *Funny Face* obětuje svůj intelektuální, „beatnický“ životní styl ve chvíli, kdy se může provdat. Calamity Jane musí změnit drsný způsob oblékání a chování, aby působila více „žensky“ a upoutala pozornost Howarda Keela. Podobně se musí přizpůsobit každý outsider s vlastním názorem na svět. Kelly coby bláznivý snilek v *The Pirate* je přinucen zkontrolovat svou představitost pod šibenicí. Nezkrotní, divocí hrdinové v *Seven Brides for Seven Brothers* jsou namířeni pistolí přinuceni oženit se a přijmout zvyky civilizované společnosti.

Zdá se, že „klasický“ hollywoodský muzikál chce to i ono: chce vytvářet svobodomyšlné, svérázné hrdiny a zároveň kolem nich budovat cenzorskou narativní stavbu. Snahu vyřešit tento paradox jsme sledovali na výše uvedených závěrech. Sny se mohou uskutečnit, ale nikoliv nad rámcem obecně přijímaných hodnot. Jinými slovy, zbavíme se paradoxu tím, že místo něj dosadíme jiný.

## Určení základní struktury muzikálu s ohledem na postavení diváka v rámci textových mechanismů

> *Jim Collins*

V historii filmové kritiky nalezneme nespočet studií věnovaných žánru gangsterského filmu nebo westernu, ale jen hrstku seriózních prací o muzikálu. Muzikál vždy byl považován za nejvíce „únikový“ žánr hollywoodské produkce, který slouží „čistě pro zábavu“, a proto si prý nezaslouží kritickou pozornost. Avšak téměř se nemluví ani o povaze tohoto eskapismu, ani o nepopíratelné popularitě tohoto žánru. Tento příspěvek je tedy pokusem o analýzu eskapismu prostřednictvím zkoumání tance a písní v řadě filmů s cílem poukázat na komplexnost textových mechanismů, zvláště s ohledem na postavení diváka v rámci textu.

Pro analýzu jsem zvolil muzikály s Fredem Astairem a Ginger Rogersovou vyrobené ve studiích RKO v letech 1934 až 1938, konkrétně *The Gay Divorcee* (1934), *Top Hat* (1935), *Follow the Fleet* (1936), *Swing Time* (1936), *Shall We Dance* (1937) a *Carefree* (1938). Obecně jsou považovány za synonymum únikové zábavy. Tyto filmy nespojují pouze Astaire a Rogersová coby hlavní představitelé, ale celý filmový štáb, v jehož čele stojí producent Pandro S. Berman a dále scénáristé Alan Scott, Ernest Pagano a Dwight Taylor, kameraman David Abel, choreograf Hermes Pan a hudební skladatelé Irving Berlin a George Gershwin. Tyto filmy jsou typickým příkladem žánrového přístupu, který tvoří pravý opak přístupu autorského. Mezi filmy, které režíroval Sandrich, a Stevensioným filmem (*Swing Time*) není v zásadě žádný rozdíl, a autorství proto musíme připsat celému štábu, nikoli pouze jednotlivci.

Chceme-li popsat konkrétní vzorec nebo způsob uspořádání, který je pro tyto filmy společný, musíme postoupit dál než jen k tematickému a ikonografickému vymezení a analyzovat skutečné textové mechanismy. Budu tedy používat určitou typologii tanců a písní v těchto filmech. Níže uvedené kategorie nejsou v žádném případě vyčerpávající a mohou se vzájemně překrývat. Každá z kategorií však představuje specifickou funkci uvnitř textu. Pro pojmenování jednotlivých kategorií jsem vždy zvolil charakteristickou píseň:

„Shall We Dance“ – příběh nebo rozmluva

„The Continental“ – oslava tance

„Cheek to Cheek“ – sexuální moc tance

### I. Shall We Dance - příběh nebo rozmluva

I přesto, že filmy s Astairem a Rogersovou se málokdy přímo zmiňují o hospodářské situaci 30. let dvacátého století, z písní se neustále dozvídáme, že podmínky nejsou zrovna růžové. Na těchto zmínkách je zajímavý fakt, že jsou spojené s výzvou k posluchačům, aby nezoufali a raději

si zatancovali. Slova písně „Shall We Dance“ představují jakousi muzikálovou hymnu a dokonale zachycují protiklad, o němž tato kategorie písní pojednává.

*Přestaň protahovat obličej, pojd' se trochu pobavit, proč chceš být stále smutný?  
Chceš-li, aby ti patřil celý svět, obuj si taneční střevíce.  
Přestaň ztrácet čas, obuj si taneční střevíce, uvidíš jak se ti zlepší nálada.  
Zatančíme si, nebo budeme sklíčeně sedět?  
Zatančíme si a budeme šťastní?  
Poddáme se beznaději nebo si zatančíme a na starosti zapomeneme?  
Život je krátký a my nemládeme,  
Tak se trochu víc snaž,  
Měla byste si trochu zatančit, mladá dámo, a vy pane též  
Tančete, kdykoliv to jde.*

V písni „Let Yourself Go“ nalezneme stejný protiklad sklíčenosti a tance:

*Až vkročíš na parket, zapomeneš na všechny trable,  
Až začneš tančit, zapomeneš na všechny smutky.  
Tak pojd', nebuď sám, na parketu se budeš cítit jako doma,  
Vznášeš se jako pířko,  
Nech se hudbou vést,  
Nech se hudbou vést, uvolni se a nech se vést,  
Uvolni se, nemáš se čeho bát,  
Noc je chladná, ale hudba tě rozpálí,  
Tak pojd', trochu se přitiskni a ať tě ani nenapadne říct ne, pane,  
Ať jsi řezník, bankéř, úředník či zelinář,  
Nech se hudbou vést.  
(Z filmu *Follow the Fleet*)*

Ve scéně, která předchází písni „Let's Face the Music and Dance“\*, se Fred Astaire chystá spáchat sebevraždu, protože přišel o veškerý majetek, ale nakonec zachrání Ginger Rogersovou z jejího pokusu o sebevraždu a zpívá:

*Třeba nás čekají samé nepříjemnosti,  
Ale dokud máme měsíc, hudbu, romantiku a lásku,  
Postavme se hudbě a zatančeme si.*

\* Kromě významu „postavit se hudbě“ může anglické „face the music“ také znamenat „přijmout odpovědnost za své činy, nést následky“ (pozn. překl.)

V písni „Slap That Bass“ se znovu objevuje výzva k tanci, který vyléčí všechny chmury:

*Drum, drum, drum, trápení, není tu pro tebe místo,  
Zabrnej na tu basu, použij ji jako léčivé tonikum,  
Zabrnej na tu basu, tu svou filharmonii si nechte,  
Drum, drum, drum, a budeme mít všechno co potřebujeme,  
Drum, drum, drum, světem vládne hrozný zmatek,  
Všichni ti politikové a daně, lidé si brousí kudly,  
Šťěstí se vytratilo.  
Drum drum, drum drum, rytmus tě povede,  
Budoucnost mě nepálí, jenom kdybych tak sehnal  
Někoho, kdo zabrnká na tu basu.  
Šťěstí není žádný rébus,  
Když poslouchám bručení té velké basy.  
(Z filmu *Shall We Dance*)*

V tomto písňovém textu nalézáme nejdůležitější rys jedinečného vztahu, který muzikál navazuje s divákem. Základem všech pojetí eskapismu je přání navodit pocit důvěrného spojení s divákem, které se zde projevuje opakováním zájmené struktury já/ty. Velmi užitečná pro charakterizaci tohoto vztahu je práce Emila Benvenista, v níž autor nabízí jedno zásadní rozlišení. Zájmena já/ty zdůrazňují, že v dané scéně se jedná spíše o rozmluvu (*discours*) nežli příběh (*histoire*). Stručně řečeno, Benveniste chápe příběh jako vyprávění ve třetí osobě, které potlačuje všechny znaky *énonciation*\*\* a záměrně přehlíží přítomnost čtenáře. Na druhé straně rozmluva je způsob vyprávění, které používá zájmeno „já“ a tím neustále implikuje nějaké „ty“ a vykazuje přítom znaky *énonciation*.<sup>1</sup> Christian Metz ve svém článku „Histoire/Discours (note sur deux voyeurismes)“<sup>2</sup> použil toto rozlišení ve vztahu k filmu. Jak říká, „tradiční film sám sebe prezentuje jako příběh. Pokud jej však vnímáme z hlediska záměru tvůrců, z hlediska vlivu na diváky atd., jedná se o rozmluvu. Taková rozmluva a samotný princip jejího působení potom spočívá v tom, že skrývá znaky *énonciation* a naoko se tváří jako příběh.“ Toto rozlišení platí pro westerny a gangsterky, nicméně na muzikály ho již zcela vztáhnout nelze. Ve filmech s Astairem a Rogersovou a v řadě dalších „klasických“ muzikálů, jsou pravidelně přítomné znaky *énonciation*, které mají vyvolat dojem, že celé dílo je rozmluva v procesu tvoření.

\*\* *énonciation* – Tento pojem se vztahuje k procesu tvoření dané promluvy. Do angličtiny ho nelze jednoduše přeložit jako „enunciation“ (výrok, výpověď, vypovídání), neboť anglický výraz může znamenat buď činnost nebo výsledek, proces vypovídání (*énonciation*) nebo to, co bylo vypovězeno (*énoncé*). Benveniste tento pojem používá pro označení procesu, kterým mluvčí prochází při tvoření promluvy. V této promluvě se ustavuje jako mluvčí a předpokládá – explicitně nebo implicitně – existenci příjemce svého sdělení.

<sup>1</sup> Benveniste, Emile, *Problemes de linguistique générale*, Paříž, Gallimard, 1966.

<sup>2</sup> Metz, Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Paříž, 10/18, 1977.

S tímto falešným dojmem souvisí i další ústřední bod ve vztahu mezi textem a divákem. Podle Metz je jedním z nejdůležitějších rysů vyprávění v tradičním hraném filmu fakt, že „film se neodhaluje. Sledují ho, ale on se nedívá, jak ho sledují. Přesto ví, že ho sledují. Ale nechce to vědět.“ Toto opět může platit pro jiné filmové žánry, rozhodně ale ne pro muzikál, který si je přítomnosti diváka neustále vědomý a využívá ji. Vědomí o divákově přítomnosti je zdůrazněno jednak pohledem postav do kamery (*regard*) během písní a použitím zájmen v textech. Například Astaire zpívá „Shall We Dance“ přímo publiku a oslovuje ho „ty/vy“ – „*měla byste si trochu zatančit, mladá dámo, a vy pane též...*“ V refrénu dokonce používá zájmeno „my“, které při vytváření zdánlivě důvěrného vztahu mezi hercem a divákem ještě značně přesahuje vztah já-ty. Píseň „Let Yourself Go“ je celá určená nějakému „ty“ („*Až začneš tančit, zapomeneš na všechny smutky.*“) a v závěru je ještě více posílena verš „*Ať jsi řezník, bankéř, úředník či zelinář/Nech se hudbou vést.*“

Přítomnost diváka je rovněž dána najevo v diegetickém světě filmu. Objevují se zde časté záběry obecnstva a subjektivní záběry z pohledu imaginárního diváka uvnitř diegetického publika. Například úvod filmu *Swing Time* tvoří subjektivní záběr z pohledu imaginárního diváka nebo nějakého „ty/vy“ sedícího na balkoně uprostřed diegetického obecnstva, které pod ním zřetelně vidíme, a na jevišti tančí Astaire. Stejný typ subjektivního záběru z pohledu imaginárního diváka se objevuje v písní „Top Hat“ ve stejnojmenném filmu. Zde je diegetické obecnstvo ještě více zdůrazněno. Astaire zde „zastřelí“ své sboristy hůlkou a potom ji namíří do publika a „vystřelí“. V následujícím záběru vidíme skupinu diváků, jak před „výstřelem“ uhýbají. Diegetické publikum je zdůrazněno i ve filmu *Shall We Dance*. Zatímco na pódiu probíhá představení, Edward Everett Horton se v hledišti baví s přítelem a diegetičtí diváci je napomínají, aby byli zticha. Ti dva se nedají a začnou napomínat diváky a tento „soubor“ je zachycený nejprve subjektivním záběrem z pohledu diváků a poté subjektivním záběrem z pohledu Hortonova. V jednom okamžiku se diegetické obecnstvo obrací na skutečné diváky v kině a okřikuje je, aby nevyrušovali, obě strany si přitom hledí do očí a diegetické publikum zde přímo uznává přítomnost diváka.

Další prostředek používaný k přímému oslovení diváka se objevuje ve chvíli, kdy se postavy obrazejí k diegetickému publiku, ale publikum ze záběru mizí a postavy hovoří přímo k divákovi. Tento postup je využíván natolik často, že není možné popsat všechny případy, ale příklady nalezneme v písní „Shall We Dance“, „Waltz“ z filmu *Swing Time* nebo v písní „Let Yourself Go“.

Přítomnost diváka je prostřednictvím těchto odlišných forem přímého oslovení (pohled, zájmena, zahrnutí do diegetického světa, reframing) dána najevo a použita v textu k tomu, aby diváka začlenila do světa filmu. Diváci muzikálu jsou přizváni, aby se přímo zúčastnili dění ve filmu: „*Obuj si taneční střevíce, přestaň ztrácet čas/Obuj si taneční střevíce, uvidíš, jak se ti zlepší nálada.*“ Je důležité, aby divák měl pocit, že se filmu účastní, protože samotnou podstatou tohoto typu textu je oslava zábavy. Účastní-li se divák rád, podílí se na úspěchu představení. Divák se vlastně nachází v paradoxní situaci: s hrdiny filmu se může ztotožnit, pouze pokud se dobře baví,

ale dobře bavit se bude jedině tehdy, když se ztotožní s postavami. Tato situace vyplývá z toho, že tanci nebo zábavě se přisuzuje maximální důležitost. Pokud se tedy člověk nebaví, znamená to, že patří k onomu nudnému, všednímu světu, nad kterým Astaire a Rogersová vítězí. Divák, který normálně bývá jen pasivním svědkem vyprávění bez prvků rozmluvy, v muzikálu přejímá aktivní roli, neboť jeho postavení jakožto diváka je pro úspěch žánru esenciální.

Muzikálový text není úspěšný proto, že – jak to popisuje Metz – se jedná o rozmluvu, která se tváří jako příběh, ale spíše proto, že jde o příběh, který se tváří jako rozmluva. Nejenom, že uznává přítomnost diváka, ale vytváří navíc dojem, že se divák podílí na tvůrčím procesu. Pro ilustraci tohoto rozdílu dobře poslouží následující schémata:

I.	Já/ty	II.	Já/ty
Průmysl	On	Průmysl	Já/ty
Text	Divák	Text	Divák

#### TRADIČNÍ TEXT

#### MUZIKÁLOVÝ TEXT

Obě schémata ukazují, že rozmluva mezi filmovým průmyslem (Hollywood, tvůrce filmu atp.) a divákem tvoří základní vztah, na kterém je vystavěn text, a je z nich patrné, jaké různé formy může text přebírat, aby tento vztah naplnil. Ve schématu č.II účinnost rozmluvy mezi filmovým průmyslem a divákem zcela závisí na úspěchu falešné rozmluvy mezi textem a divákem.

U těchto filmů, produktů 30. let dvacátého století, je vztah já-ty zcela zásadní pro to, aby mohly působit jejich ideologické mechanismy. Stavba muzikálu je zosobněním toho, co Althusser nazývá *interpellation* jedince v rámci textu. *Interpellation* je klíčový pojem pro pochopení ideologického dopadu rozmluvy v muzikálovém textu. Podle Althussera „*toute idéologie interpelle les individus concrets en sujets concrets*“ („*každá ideologie se na konkrétního jedince obrací jako na konkrétní subjekt*“).<sup>3</sup> Za příklad si bere křesťanskou ideologii, v níž Bůh promlouvá přímo k subjektu. Aby byl text účinný, musí čtenář věřit, že je to právě a jenom on, komu je určena věta typu „*A takto k tobě pravím ...*“ Ve výstavbě textu je vyčleněné prázdné místo, které umožňuje „povolat“ čtenáře, a každý ideologický text si přeje, aby jedinec v textu zareagoval „*Ano, to jsem já.*“ Pro muzikál je důležité, aby se divák v textu poznal dvakrát. Pouze je-li divák takového dvojího rozpoznání schopen, může zažít pocit sounáležitosti s textem a uvěřit, že je pro rozvíjející se zábavu nepostradatelný. První kategorie písní („Shall We Dance“) musí právě tuto funkci splňovat a přitom maskovat standardní, „příběhový“ vztah mezi divákem a textem, kontaktem typickým pro rozmluvu. Tím dosáhne toho, že divák vstoupí do textu jako aktivní a dobře se bavící „ty“. Právě síla takového kontaktu dělá z tance tak přesvědčivou alternativu beznaděje.

<sup>3</sup> Althusser, Louis, „Idéologies et appareils idéologiques d'Etat“, *Positions*, Paříž, Editions sociales, 1976.



## II. The Continental - oslava tance

Druhá základní kategorie písní, „The Continental“, představuje úplnou oslavu tance. Tyto písně předem počítají s písněmi z kategorie první, „Shall We Dance“, neboť již nenabízejí tanec jako alternativu k beznaději, ale vycházejí z předpokladu, že divák již byl o důležitosti tance přesvědčen. Tento předpoklad se odráží v umístění takových písní v rámci filmu. Pravidelně se objevují uprostřed filmu nebo v jeho druhé polovině a předcházejí jim přinejmenším dva jiné tance. Ve všech filmech s Astairem a Rogersovou kromě jednoho nalezneme alespoň jednu píseň, která uvádí nějaký nový tanec: „The Continental“ v *The Gay Divorcee*, „The Piccolino“ v *Top Hat*, „I'd Rather Lead a Band“ ve *Follow the Fleet*, „Bojangles of Harlem“ ve *Swing Time* a „The Yam“ v *Carefree*. Tyto písně jsou věnované pouze zdůraznění pozitivní úlohy tance. Zmínky o jiných tancích jsou odrazem předpokladu, že tanec má zásadní význam. Například v písní „The Yam“ nalezneme následující zmínky:

Nepřišel jsem tančit charleston,  
Nepřišel jsem rozjet Ball the Jack,  
Nepřišel jsem tančit Susie Q,  
Ani se natrásat v rytmu Black.  
Nepřišel jsem tančit Big Apple,  
Nepřišel jsem tančit Shag,  
Ale jsem tu, zlato, abych tančil Yam,  
Protože Yam teď nejvíc frčí.

Dokonce se dozvíme, jak se Yam správně tancuje: „*Zvedni ruku a zhoupni se, jako když neseš táč.*“ Astaire i Rogersová nám tanec ochotně předvádějí. Touha začlenit diváka do světa filmu je vizuálně ztvárněná ve scéně, kde si Astaire a Rogersová vybírají členy diegetického obecnstva a tanec je učí, takže na konci písně již všichni tančí Yam.

Podskupinu druhé kategorie písní s názvem „The Continental“ tvoří taneční sóla Freda Astaira, v nichž je kladen velký důraz na jeho brilantní taneční um. Tyto výstupy oslavují tanec, ale spíše než na tanec jako takový se zaměřují na osobu Astaira. Mezi takové taneční výstupy patří například „Free For Anything Fancy“ a „Top Hat, White Tie, and Tails“ ve filmu *Top Hat*, stepování na hudbu z gramofonu se špatně nastaveným počtem otáček v *Shall We Dance*, tanec za doprovodu kapely, která mimo záběr střídá nejrůznější rytmy ve *Follow the Fleet*, druhá polovina tance „Bojangles“ v *Carefree*, kde Astaire vidíme jako tančící stín, a tanec „Sing for your Supper“ v *Gay Divorcee*. Význam těchto virtuózních vystoupení si blíže vysvětlíme ve spojitosti se třetí kategorií, ale zmiňují se o nich i zde, neboť je zřejmé, že jejich funkce částečně spočívá v oslavě tance.

Oslava tance má takovou váhu proto, že zachycuje posun hodnot, který je pro fungování muzikálových mechanismů zcela zásadní. Ekonomický úspěch, jenž je ve skutečném světě tak vysoce ceněn, je ve fiktivním muzikálovém světě nahrazen úspěchem v lásce a tanci. Avšak nejedná se o prostou výměnu jednoho za druhé. Eskapismu v muzikálu je dosaženo pouze prostřednictvím neustálých odkazů na skutečný svět a právě tyto odkazy tvoří základ posunu hodnot. Nejenom, že úspěch v lásce a v tanci nahrazuje úspěch ekonomický, ale ve filmech s Astairem a Rogersovou působí přímo protikladně. Například ve *Swing Time* je jeden úspěch možný pouze na úkor druhého. Vydělá-li Astaire příliš mnoho peněz, bude se muset vrátit ke své snoubence a ukončit milostný poměr s Ginger Rogersovou. Pokud však finančně neuspěje, může zůstat s Rogersovou a být tím pádem úspěšný v lásce. Tento protiklad je uveden do pohybu již na začátku filmu, kdy se otec nevěsty pokrytecky spokojí s vysvětlením, že Astaire zmeškal svatbu s jeho dcerou proto, že vydělával peníze. Tato změna postoje je jasným projevem otcovy lásky k penězům, kterou staví nad štěstí vlastní dcery. Jeho tvrzení, že „*peníze jsou známkou charakteru*“, působí v dané situaci ironicky, neboť se ukazuje, jak bezcharakterní boháči jsou. A tak ještě před tím, než se v New Yorku začne odvíjet ústřední příběh, ekonomický úspěch získává značně negativní konotace.

Ve *Swing Time* jsou během celého filmu k popisu milostných vztahů používány ekonomické pojmy. Při demonstraci na hotelové chodbě Astaire na svém transparentu neprotestuje proti špatnému ekonomickému zacházení, kterého se mu od Rogersové dostává, ale proti nespravedlivému zacházení v lásce. Další součástí této „ekonomiky lásky“ tvoří filmové jméno Rogersové, Penny. Její jméno je opakovaně zdůrazněno v písní „Never Gonna Dance“. První verš „*And so, I'm left without a penny*“, („*A tak jsem zůstal bez (jediné) penny*“), se v průběhu písně opakuje jako „*And so, I'm left without my penny*.“ („*A tak jsem zůstal bez své penny*.“) Dověšením této „ekonomizované lásky“ je kombinace filmových jmen Astaira a Rogersové „*Lucky Penny*“ („*penny pro štěstí*“).

Tentýž posun hodnot vystupuje do popředí i ve filmu *Shall We Dance*, kde oba druhy úspěchu stojí proti sobě. Protiklad zde tvoří vysoké klasické umění ztělesněné baletem a populární umění ztělesněné hudební revue. Přestože je Astaire úspěšný baletní tanečník, touží stepovat, a především tančit s Rogersovou, která účinkuje v populární show. V písní „*Slap That Bass*“ vysloveně říká: „*Tu svou filharmonii si nechte.*“ Ve filmu dvakrát spatřujeme popularizaci Astairova tance písemně, a sice v novinových titulcích „*Jazz-Ballet Merge*“ („*Jazz a balet se spojují*“) a „*Broadway and Ballet Merge*“ („*Broadway a balet se spojují*“). Astairův poslední taneční výstup kombinuje balet s populárními styly, což je výrazem jeho vnitřního konfliktu, a na konci, kdy Astaire získá Rogersovou, populární tanec vítězí. Motiv úspěchu se nevytratil, pouze se změnila hodnoty. Namísto peněz získává Astaire dívku v souboji s protivníkem, který prohraje proto, že je „*bohatej řouma z Park Avenue*“.

Vycházíme-li z takto postavených protikladů, dalo by se očekávat, že Astairovi protivníci budou bohatí obchodníci, tedy lidé, kteří nepatří mezi umělce. Není to však pravda, jeho protivníkem ve *Swing Time* je Ricardo Romero, zpěvák a kapelník. V *Top Hat* má za protivníka také tvůrčího

umělce, designéra, který zároveň i zpívá. Klíčový rozdíl nespočívá v tom, že Astaire je umělec, ale v tom, že je tanečník. Je úspěšný právě proto, že umí tancovat. Ve *Swing Time*, *Carefree*, *Top Hat*, *Shall We Dance* a *Gay Divorcee* se láska Astaire a Rogersové zrodí poté, co si spolu poprvé zatančili. Síla tance je v těchto filmech ještě více zdůrazněna tím, že Astaire si znovu získá lásku Rogersové tancem ve druhé polovině filmu. Síla tance je pravděpodobně nejzřetelněji vidět v *Carefree*. V písni „Change Partners“ Astaire, který v tomto filmu hraje psychiatra, Rogersovou zhypnotizuje právě tancem.

### III. Cheek to Cheek - sexuální moc tance

Uvnitř diegetického světa filmu má tanec ohromnou moc, neboť se opakovaně objevuje jako metafora sexuálního aktu. Tyto tance, které Astaire a Rogersovou poprvé svedou dohromady, představují samostatnou kategorii. Oslavují tanec, ale ne tak, jako první a druhá kategorie. Tyto písně nevidí tanec jako alternativu k beznaději nebo jako oslavu sebe sama, ale jako prostředek sexuálního sblížení. V „Cheek to Cheek“ Astaire zpívá:

V nebi, cítím se jako v nebi, srdce mi tluč tak, že skoro nemohu mluvit,  
Zdá se, že nacházím štěstí, které jsem hledal,  
Když jsme spolu a při tanci přiložíme k líčku líc.

Všechny tyto intimní tance – „Never Gonna Dance“ (*Swing Time*), „Change Partners“ (*Carefree*), „Night and Day“ (*Gay Divorcee*) a „Lovely Day“ a „Cheek to Cheek“ (*Top Hat*) – mají celou řadu společných vlastností, kterými se od ostatních tanců zřetelně odlišují. Za prvé, v těchto výstupech zcela chybí jeden ze základních rysů první a druhé kategorie, tj. diegetické publikum. Zároveň se zde nevyskytuje diegetický orchestr, který se v prvních dvou kategoriích také běžně spatřujeme. Stejně tak se v kategorii „Cheek to Cheek“ neobjevuje diegetický taneční parket nebo nějaká nutnost tančit (například veřejné vystoupení). Tyto tance jsou výlučně soukromé vystoupení. I když spolu Astaire a Rogersová začnou tančit na parketu mezi ostatními, od tohoto veřejného parketu se oddělí a dokončí tanec na parketu jiném, soukromém. Je tomu tak v „Cheek to Cheek“, „Change Partners“ a v „Night and Day“. V „Never Gonna Dance“ se tanec sice odehrává na veřejném parketu, ale až po zavření klubu a Astaire a Rogersová jsou zde úplně sami.

Součástí tohoto soukromí je fakt, že zde většinou chybí pohled do publika, a voyeurismus, o němž hovoří Metz v souvislosti s filmem jakožto příběhem, se objevuje pouze u těchto soukromých tanců. Například když v „Night and Day“ Astaire a Rogersová začínají tančit, kamera je spolu s nimi v místnosti, ale potom se náhle vzdálí a hledí na tančící dvojici zvenku, oknem přes záclony. Potom se kamera přesune zpět do místnosti, ale tentokrát přímo pod stůl, odkud vzhlíží na tanečníky, a záběr lemují nohy a deska stolu. Není náhoda, že povaha vyprávění se prudce

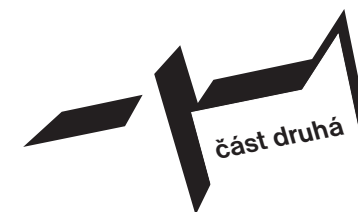
mění z rozmluvy na příběh právě v okamžiku největší intimity.

Intimnost těchto tanců nezdůrazňuje pouze absence diegetického publika a orchestru spolu s umístěním kamery, ale jejich sexuální povahu zřetelně naznačují samotné taneční pohyby. V závěru písně „Night and Day“ opustí Astaire a Rogersová parket a jdou si odpočinout. Astaire ji jemně usadí na židli a zlehka si oprašuje ruce jako nad dobře vykonanou prací. Stejně sugestivní pohyby spolu s hudebním frázováním se objevují v „Cheek to Cheek“. Hudba se od začátku tance postupně rozvíjí, až znenadání na okamžik utichne. Náhlá pauza nastane ve chvíli, kdy si Astaire přehodil Rogersovou přes paži, podírá ji záda a ona zakloní hlavu a spustí ramena s výrazem naprostého odevzdání se. S ohledem na hudbu a taneční pohyby představuje toto naprosté znehybnění ve chvíli, kdy jsou Astaire a Rogersová v tak sugestivní poloze, symbolický nebo metaforický orgasmus. Těsně před náhlou pauzou hudba zrychlí a naopak po ní je pomalejší a klidnější.

Taneční výstup „Never Gonna Dance“ ve *Swing Time* mísí sugestivní taneční pohyby s tempem a frázováním v hudbě. Na začátku Astaire zpívá Rogersové, že pokud ji opustí, již nikdy nebude moci tančit. Když dozpívá, začnou tančit. Nejprve si zopakují kroky svého prvního společného tance na taneční akademii a potom znovu tančí svůj první skutečný tanec. Pohybují se s čím dál větší intenzitou a tempo hudby se při tom zvyšuje. Na této scéně je zajímavé to, že poté, co dozní úvodní píseň, hudba pokračuje a s ní začíná tanec, ale zpěv ustane. V tancích jako „Change Partners“ nebo „Cheek to Cheek“ pozorujeme nejenom posun od veřejného parketu k soukromému, ale i posun od verbálního vyjádření k neverbálnímu, které tvoří součást náznaku sexuálního aktu.

V těchto filmech je opakovaně naznačována falická moc tanečníka Astaire. V tanci „Bojangles of Harlem“ mají Astairovy ohromné chůdy nepochybně působit jako falické symboly. Ale co je vzhledem ke struktuře tance v textovém systému důležitější, je to, že Astairovy sólové výstupy, o nichž jsme se zmínili v rámci kategorie The Continental, ukazují jeho brilantní um a sílu. Vztah mezi taneční virtuozitou a virtuozitou v sexuálních vztazích je ještě zdůrazněný nedorozuměním mezi Astairem a Rogersovou v *Gay Divorcee*. V tomto rozhovoru se Rogersová mylně domnívá, že Astaire je gigolo, nikoliv tanečník, a tak ji jeho poznámky o tom, že rozdává radost tisícům mladých dívek a přináší jim uspokojení, uvádějí do značných rozpaků. Tato scéna je záměrně komická a nedorozumění se nakonec vysvětlí, ale myšlenky, že Astaire je někdo, kdo poněkud pochybným způsobem vnáší radost do života tisíců dívek, se divák nezbaví.

Tato typologie má být pouze východiskem pro studium textových mechanismů obsažených ve vybraných muzikálech. Eskapismus těchto filmů závisí na celém textovém aparátu, který si zajišťuje úspěch tím, že zhudebňuje svět. Muzikál vytváří nejen podmínky pro včlenění diváka, ale prostřednictvím oslavování sebe sama v něm vyvolává touhu být včleněn. Neodmyslitelná role diváka ve vztahu ke strukturování muzikálu je základem pro úplnější porozumění specifickému uspořádání prvků, které tvoří žánr muzikálu. Aby byla studie žánru úspěšná, musí stejně jako muzikál zdůraznit existenci diváka.



**Martin Sutton:** Patterns of Meaning in the Musical

**Jim Collins:** Towards Defining the Matrix of the Musical Comedies

in *Genre: The Musical*, Altman, Rick (ed.), Routledge and K. Paul, British Film Institute, London, 1981.

Přeložila **Markéta Voračová**

## Na cestě k filmu

> *Andrea Slovák*

Bezmála 90 minut primitivní příběh, hromádka narativních klišé a naivních usmívajících se tváříček, ale na konci najednou vidíte choreografii bílých skvrn, kameru jezdící pod štíhlé nohy tanečnic či točící se až k závratí, obrazce vytvořené z vlnících se těl. Zapomenete na jeviště a hlediště a jste ve filmu. Na *42. ulici* přitahuje ten ryze filmový kousek. Kvůli oněm několika minutám stojí za to se dívat na tento tuctový příběh o broadwayském režisérovi, jenž chce dokonale připravit svou poslední hvězdnou show, o jeho přední tanečnici a mladičkém talentu, který náhodou dostane prostor se projevit. Především kamera a zvuk, tu dokonale promyšlené, tam zas s hodně popuštěnou fantazií, dávají tomuto filmu z roku 1933 rozvernou lehkost i vizuální poutavost. *42. ulice* není muzikál, je to taneční film, kde tanec a hudba jsou odděleny od vyprávění jako jevištní výstupy, ale především závěrem stojí u zrodu skutečného filmového muzikálu - **choreografie** tu totiž začíná existovat **pro kameru** a ne pro jeviště.

Kamera jezdí i panorámuje najednou, na detaily se nesoustředí, ale s celky si dynamicky hraje, využívá se především v možnosti vidět masu lidí zblízka, a pak z velkého odstupu a během vzdalování si mapovat prostor, který postupně ve svém zorném úhlu rozevírá. Stříhové konvence jako zatmívačky stíračky fungují jako ozvláštnění především ve spojení se zvukem, o němž můžeme minimálně říct, že není mechanický, ale myslí se na práci s ním. I když zvukové stopě dominuje dialog přerušovaný písničkami, vystupují tady i pokusy o estetickou práci se zvukem, hned v úvodě nastříhaná stejná slova vyřčená jinými lidmi, hovor v telefonu rozdělený uprostřed věty, hluk na patře v hotelu, kde se koná večírek, pak ale úplné ticho, když hrdinka sejde o patro níž.

Zápletka je až trestuhodně jednoduchá, i dějové zvraty primitivní (Peggy odpadne vyčerpáním, ostentativně se vystěhuje atp.). Narativní obraty se zachraňují **definitivami** - musí to být nejlepší výkon, je to Peggino první, režisérovo poslední představení - jednoduchá profilace postav je taktéž založena na takovoto vyhraněnosti. Jednoduchý příběhový vývoj s puncem těchto definitiv je okořeněn závanem osudovosti, životně důležité náhody. „*Je to představení, ne předvádění*“ - v útržcích občas zazní podobná zásada. Odkazuje k určité hodnotě (v tomto případě samotným filmem dost popírané) - ani muzikál by neměl být jen efektní podívanou, ale kvalitním celkem.

Celá tvář filmu je hodně namalovaná, učesaná, atraktivní - všichni se pořád usmívají. Krásně se však pracuje s výrazem pohybu - **vyjadřování tělem** je jednou ze základních charakteristik postav - hlavní hvězda je distingovaná, má naučeně uhlazené pohyby, hýbe se jemně, s chladnou nonšalancí, kdežto Peggy se pohybuje i tančí hruběji, trochu neohrabaně, a to i na závěrečné scéně. Z jejího ještě málo opracovaného pohybového projevu však číší energie původního odevzdání se tanci, ještě se jí všechny kroky a obraty nestaly rutinou, u ní má každý obrat svůj původní náboj.

Záběr místy pracuje s vnitřními rámy (malé divadlo, okénko v autě, scéna jeviště), ulice v zadním okénku auta se sice nehýbe, ale motiv scény ve scéně, inscenace v inscenaci je pěkným odkazem ke způsobu vzniku scény. Filmový muzikál tedy svůj vývoj počíná tím, že se filmem dívá na svůj divadelní vznik. Jednou z atraktivit příběhu *42. ulice* je pohled do zákulisí divadelního muzikálu. „Výroba“ divadla je zde **přiznaná**, ukázaná (i když především efektně - zuřivý režisér, přepracovaná tanečnice, večírek, problémy s penězi - jistě vychází z reálných podnětů, ale stylizace je evidentní). Nepřímo, a víceméně nechtěně, tak ale přiznává výrobu filmu - auto na divadelní scéně připomíná auto před divadlem, jehož budova je naprosto očividně pouhou ateliérovou kulisou. I hádky s producenty, zákulisní boje o roli hlavní hvězdy, nutnost mít hvězdu k prodeji představení - to vše je mechanismus showbusinessu, který by byl jistě tak odhalitelný u samotné filmové produkce.

*42. ulice* je lehký příběh (a opravdu i ve smyslu prodejný), kamera ho nijak necítí, neprožívá, je hlavně vševědoucím pozorovatelem a je zainteresovaná pouze v momentech tanečně - vizuálních výbuchů. Obraz hraje silnou roli, nejvíc ale když se odtrhne od popisnosti a funguje v intencích vlastních kvalit. Nastane tady chvíle **tmy** - je využita na změnu situace. Obraz se násobí a vytváří minimalistické obrazce ze zmnožených nohou a tváří, pak se vrátí k původnímu modu a v diagonální řadě zdůrazní stejnost - obraz svou vlastní potencií vytěžil z **multiplicity** svou speciální estetiku.

Závěrečná scéna nejdřív objímá celý prostor - i hlediště, pak se soustředí na jeviště, kamerou ho zmapuje zleva doprava, pak nazpět, přirozeně se k němu přiblíží, ale v momentě, kdy do něj vstoupí, překročila tu nejzásadnější prostorovou hranici, vstoupila do světa fiktivního, ten se pro ni stal domovským prostorem, a kamera už funguje jen v rámci něj. Točí se nahoře, jezdí po zemi, visí ze stropu - **pohyby tance tryskají pro kameru, ne pro jeviště**, celá ulice tančí, schody jsou dům, bílé skvrny se přelévají jedna do druhé, točící se kola vytváří imanentní tanec geometrických drobností, kamera odvázaně pulzuje spolu s rytmem obrazů. Tady začíná muzikál.

**42nd Street** (Bacon, L., USA, 1933) *Produkce:* Hal B. Wallis, Darryl F. Zanuck *Scénář:* Bradford Ropes (předloha), Rian James, James Seymour *Kamera:* Sol Polito *Hudba:* Harry Warren *Choreografie:* Busby Berkeley *Střih:* Thomas Pratt, Frank Ware *Obsazení:* Warner Baxter (Julian Marsh), Bebe Daniels (Dorothy Brock), George Brent, Ruby Keeler, Guy Kibbee, Una Merkel, Ginger Rogers (Ann Lowell) a další.

**Lloyd Bacon** (1889 – 1995) pocházel z divadelní rodiny. Začínal jako herec, v letech 1915 – 38 hrál v desítkách filmů, mj. i ve filmech Charlieho Chaplina. V roce 1923 poprvé režíroval (*Radio Romeo*), stal se produktivním hollywoodským režisérem – rychlým, výkonným a neinvenčním. Točil průměrně pět filmů ročně. Většina z nich se odehrává v prostředí hvězd a je propletená romantickými příběhy.

**Busby Berkeley** (1895 – 1995) byl jedním z největších choreografů amerického filmového muzikálu. Svoji kariéru začal v americké armádě, kde jako důstojník režíroval prohlídky vojáků. Po návratu z války se stal hercem, asistentem režie v divadle a později, když se projevil jeho talent pro inscenování tanečních čísel, stal se jedním z vrcholných broadwayských tanečních režisérů. Dal se najmout i pro film, ale nebyl spokojen s možnostmi své práce, kterou omezoval režisér a stříhač filmu (taneční režisér pouze trénoval a zkoušel taneční čísla). Chtěl tanec i filmově zrežírovat – přesvědčil nejdřív Samuela Goldwyna, pak ho najali Warner Brothers pro svůj nový projekt *42. ulice*. Berkeley ve filmu plně režíroval všechna velká taneční čísla. Pak vytvářel taneční výstupy do téměř všech muzikálů, jedním z nejslavnějších byli *Zlatokopové* (1935), dělal choreografii i pro filmový taneční debut Gena Kellyho (*For me and My Girl*). Přizpůsobil divadelní akce filmové dynamice a položil tak základy filmové taneční choreografie.

## Zpívání v dešti: Reel Life or Real Life Romance? <sup>1</sup>

> Tereza Hadravová

Červený koberec, který je v centru pozornosti diváků fiktivních i reálných v prvních minutách filmu, symbolicky spojuje ulici s kinem, tedy vnější, skutečný svět, plný hluku, napětí a násilí s prostorem uvnitř, fiktivním světem, příslibem lásky, uvolnění a bezpečí. Právě po tomto koberci se před bouřícím davem fanoušků defilují samy „zářné hvězdy filmového nebe“ <sup>2</sup>. Přehlídka je uzavřena příjezdem ne žádanějších z celebrit – Dona Lockwooda a Liny Lamontové. Tento božský pár se uprostřed koberce zastaví a Don se s diváky podělí o příběh svého úspěchu. Tuto pozici na rozhraní mezi světem fiktivním a skutečným, místo, odkud lze volně pokračovat oběma směry, můžeme pochopit jako metaforickou definici prostoru, ve kterém se nejen samo *Zpívání v dešti*, ale potažmo i muzikál jako takový odehrává.

Ačkoliv se jedná o krátkou sekvenci, není naznačená interpretace nadsazená. Filmu *Zpívání v dešti* teoretici konsensuálně rozumějí jako muzikálu, jenž reflektuje vývoj a povahu svého žánru. Carol Cloverová dokazuje, že *Zpívání v dešti* se záměrně dopouští chybné interpretace historie muzikálu <sup>3</sup>. Ačkoliv se může její argumentace jevit jako příliš subtilní a zatížená, lze se jí přinejmenším nechat inspirovat k podobně zkoumavému postoji ke způsobu, jakým tento muzikál svůj žánr definuje.

*Zpívání v dešti* klade opakovaný důraz na nedůvěryhodnost fiktivní narace. Když se Don pustí do vyprávění svého příběhu, je nám, reálným divákům, zpřístupněn i pohled „do zákulisí“ – jsme svědci záznamu skutečného (?) dění, ke kterému tvoří Donovo současné vyprávění pouze ironický doprovod <sup>4</sup>. Fiktivní posluchači, kteří jsou, jak víme, zcela odkázáni na Lockwoodova slova, nemohou rozumět tomuto podvodu. Tento krok na jednu stranu skutečnému publiku poskytuje požitek z „kognitivního náskoku“, zároveň je však i svého druhu varováním – nejenom před pouze zvukovým (či pouze vizuálním) <sup>5</sup> médiem, ale i před přílišnou vírou ve skutečnost vyprávěného příběhu obecně.

<sup>1</sup> Tento titlek časopisu *Screen Digest* se objevil na moment v záběru v první scéně filmu. „Reel“ znamená „cívka filmu, filmový pás“.

<sup>2</sup> Takto se Lina Lamontová sama ve filmu později tituluje. Celá replika zní: „Člověk? Já nejsem člověk. Jsem ‘zářící hvězda na filmovém nebi’.“

<sup>3</sup> Clover, Carol, J., „Dancin’ in the Rain, *Critical Inquiry*, Summer, 1995. Hlavní nedostatečnost vidí autorka v nepřiznání pro Kellyho taneční techniku evidentně nejvýznamnějšího zdroje: pouličního černošského stepu. Ve filmu nachází několik „překrnutí“, která tuto potlačovanou vzpomínku vyjevují – např. Cosmův „mezi-návrh“ jména plánovaného muzikálu *Dancing Mammy* nebo na černochoy namaskované bělochy, kteří Dona míjejí na place. Podle Cloverové čerpá velká část diváckého požitku právě z těchto polo-lží.

<sup>4</sup> Doporučuji stránky <http://www.filmsite.org/sing.html>, na kterých je možné se seznámit s tabulkovým zpracováním obsahu obrazu versus zvuku Donova příběhu.

<sup>5</sup> Domnívám se, že v intencích filmu je tato výstraha adresovaná divákům němému filmu, ke kterému tento pouze zvukový „film“ jednoznačně odkazuje. Rozpojení obrazu a zvuku se ve filmu objevuje ještě několikrát, vždy s negativním hodnocením pravdivosti takto kusého svědectví. (Viz např. natáčení milostného láskování němou kamerou, při kterém si Don s Linou vyřizuje úcty nevybíravým způsobem.

Stín lživosti, který *Zpívání* takto hodilo na svůj vlastní děj, je vyvažován jasem čisté pravdy, která září tam, kde končí příběh – mimo pouhá slova či obrazy. Je to pravda tělesného pohybu, tance. Chumo II si všimá, že v *nejdramatičtějších chvílích tance nastává ticho, které by ovšem nemělo být zaměňováno s tichem němého filmu*.<sup>6</sup> Právě tyto momenty, kterým jiný autor připisuje *nejen* funkci *vybíjení potlačované energie, ale také schopnost imaginativního objevování* <sup>7</sup>, slouží jako alternativa k šablonovitému a potenciálně lživému příběhu o štěstí a úspěchu jako nutných výsledcích poctivé práce a čestného přístupu.<sup>8</sup>

Na začátku filmu je hranice mezi fikcí a realitou zřetelná: Kinosál Graumanova Čínského divadla představuje prostor zasvěcený fikci a ulice před ním, zaplněná davem fanoušků, je skutečností. Nejen Lockwoodovo „narativní číslo“ v úvodní scéně, ale především taneční čísla během filmu tuto diferenci porušují. Nejznámější sekvence žánru muzikálu vůbec, tanec „Zpívání v dešti“, se odehrává právě na ulici, která je navíc bičována proudy deště, jenž „*je i na Kalifornii nezvykle silný*“. Kellyho bláznivý tanec tak vyjadřuje úplné vítězství fantazie nad nehostinnou, nevládnou realitou. Film *Zpívání v dešti* tak vytváří zvláštní rovnici: Tomu, čemu jsme zvyklí dávat jméno „skutečnost“, přisuzuje záporné znaménko a to, co obvykle nazýváme fikci, představuje jako prostor, ve kterém se nachází pravda. Fiktivní svět je vyhnán z kina do ulice (na plátně zůstávají, jak poznamenává přemoudřelá Kathy Seldon, *pouze stíny*) a z ulice do kina, skrýt se před nepříjemným deštěm, pospíchají skuteční lidé.

Ne každý divák však tuto reverzi potvrdí. Děj se přes svou banalitu a neuspokojivost stává hlavním „motorem“ diváckého prožívání a šťastné splynutí Dona a Kathy, reálné i fiktivní, vytouženým koncem. Skutečný divák je (s)veden stejným scénářem, jako dav fiktivních fanoušků blaženě se vlnící při zaslechnutí (možnosti) zvuku svatebních zvonů. Chumo II sleduje nezničitelnou iluzi v jiné fázi filmu: *Demystifikační muzikálové číslo* „Byla's pro mne stvořena“, které se odehrává v přiznaně uměle navozené atmosféře, ani náznakem nezmenší víru v povětrnostní podmínky následného čísla, „Zpívání v dešti“,  *které evidentně vyžaduje přístroje vytvářející iluzi deště. „Zpívání v dešti může odhalovat tajemství Hollywoodu,“ shrnuje autor tento paradox, „a v tentýž okamžik (nechat diváka) těmto kouzlům plně propadnout – je to mezní optimismus v moc víry.“* <sup>9</sup>

<sup>6</sup> Chumo II, P., N., „Dance, Flexibility, and the Renewal of Genre in *Singin' in the Rain*“, *Cinema Journal*, 36, 1, 1996. Str.42. Tentýž autor, ovšem v jiné souvislosti, použije dokonce sousloví „pravda“ tance. Str. 47.

<sup>7</sup> Sutton, M., „Významová schémata v muzikálech“, *tento sborník*, s.

<sup>8</sup> Mimoходом, tento příběh je skutečně velikou lží, jak dokazuje ve svém textu již zmíněná Cloverová. V krátkosti, moralitka o šťastném navrácení ukradeného talentu je ve zvráceném protikladu k vlastní *kanibalistické* praxi tvůrců filmu – nejenom, že celkem dvanáct ze čtrnácti písní muzikálu je přebraných odjinud, ale, konkrétně, daběři, kteří se na vzniku filmu ve skutečnosti podíleli, nejsou uvedeni ani v závěrečných titulcích. Viz: Clover, Carol, J., „Dancin' in the Rain, str. 722 a dál.

<sup>9</sup> Chumo II, P., N., „Dance, Flexibility, and the Renewal of Genre in *Singin' in the Rain*“, str. 51.

**Singin' in the Rain** (Donen, S., Kelly, G., USA, 1952) *Produkce:* Arthur Freed *Scénář:* Betty Comden, Adolph Green *Kamera:* Harold Rosson *Hudba:* Lennie Hayton, Nacio Herb Brown *Choreografie:* Gene Kelly *Střih:* Adrianne Fazan *Obsazení:* Gene Kelly (Don Lockwood), Donald O' Connor (Cosmo Brown), Debbie Reynolds (Kathy Seldon), Jean Hagen (Lina Lamont), Millard Mitchell, Cyd Charisse, Rita Moreno a další.

**Gene Kelly** ( Eugene Curran Kelly, 1912 - ) Od svých 14 let tančil Gene se svými sourozenci v amatérském vaudeville. Roku 1932 založil „The Gene Kelly Studio of the Dance“. O šest let později debutoval na Broadwayi v *Leave It to Me*, prorazil v Saroaynově hře *The Time of Your Life*. Roku 1941 dostal nabídku z Hollywoodu, ve svém prvním filmu *For Me and My Girl* tančí s Judy Garland (choreografie: Busby Berkeley). V *Cover Girl* (1944) je Kelly poprvé zároveň choreografem. Po válce se Kelly objevuje ve většině muzikálů (*Living in a Big Bay, The Pirate, Take me out to the Ball Game*). Jeho režijní debut *On the Town* (s Donenem) byl zároveň prvním filmem natáčeným mimo studio. *Američan v Paříži* (Minelli) získal sedm oskarů. Následovalo *Zpívání v dešti*, považované za nejznámější muzikál všech dob.

**Arthur Freed** (Arthur Grossman, 1894 – 1973) Jeden z nejvlivnějších mužů v Hollywoodu začínal jako pianista ve vaudevillu, později se stal textařem a producentem u MGM. Společně se svým spolupracovníkem, skladatelem Nacio Herb Brownem, složil desítky muzikálových standardů. Jako producent kolem sebe soustředil celou řadu vynikajících režisérů, tanečníků atd. (Freed měl na talenty „čích“), a známky jeho rukopisu nese mnoho amerických muzikálů. Roku 1951 stál v pozadí dvou filmů, které nejlépe reflektují vliv „Freedovy jednotky“ (Freed Unit) na žánr muzikálu – *Američana v Paříži* a *Zpívání v dešti*.

## Slečinky z Rochefortu

> Helena Bendová

*Slečinkami z Rochefortu* vzdal francouzský režisér Jacques Demy explicitní poctu klasickému americkému muzikálu, a to především období tzv. integrovaného muzikálu 40. a 50. let. Nejde přitom ale o pouhé nostalgické, „fanouškovské“ citování (jako třeba v - ostatně podařeném - Branaghově muzikálu **Marná lásky snaha**): Demy tu přesně vyhmatavá klíčové rysy žánru a dovádí je k dokonalosti.

Klasické muzikály se na jednu stranu snažily o co nejplynulejší přechody mezi tanečními čísly a „normálním“ dějem, na druhou stranu ale často zvýrazňovaly předěl mezi snovým, imaginárním, jevištním atd. světem čísla a (fiktivně) reálným světem děje, onu hranici mezi nimi.<sup>1</sup> Ve *Slečinkách z Rochefortu* je elegantní plynulost přechodu mezi číslem a dějem dovedena ke svému maximu. Postavy se pouští do zpěvu a tance leckdy uprostřed dialogu, ne-li přímo věty, bez sebemenší změny výrazu, bez předělu, bez zaváhání, bez potřeby jakéhokoli „realistického“ vysvětlení jejich náhlého přechodu k tanci a zpěvu. Hudba Michela Legranda zní a „rozpohybovává“ akci (vizuálně v pohybu postav a kamery i narativně díky svému emotivnímu působení) takřka celou dobu filmu. Hudba jednotlivého čísla začíná často hrát o něco dříve, než se postava pustí do zpěvu, a zní ještě chvíli po „konci“ čísla, resp. zvětšuje a snižuje svou hlasitost a intenzitu průběžně, rušíc jakékoli ostré hranice mezi číslem a dějem. Zatímco klasické muzikály někdy poněkud trpí tím, že děj mezi jednotlivými čísly je pouhou „vatou“ sloužící k přípravě čísla, jež v sobě koncentruje takřka veškeré kouzlo a energii filmu - jakoby navzdory příběhu, který pozastavuje<sup>2</sup>, v tomto filmu se dialogové a zpívané scény nedostávají do opozice, ale jsou zcela jednotlívým, stále dramatickým proudem postaveným na touze po shledání několika do sebe zamilovaných mužů a žen, kteří se vzájemně hledají a přitom neustále míjejí. Zcela přesně, tanečně rytmizovány - a to po celou dobu, nejen během „čísel“ - jsou v tomto filmu jak pohyby herců, tak pohyby kamery (jež pomocí precizního, naprosto promyšleného rámování vytváří jednotlivé, kompozičně dokonalé vizuální „figury“ i elegantně působné přechody mezi nimi) a dokonce i samotného děje (který je strukturován především skrze paralely, variace, série apod., vytvářející dohromady dějovou strukturu ve formě jakéhosi symetrického ornamentu). Hudebnost a roztančenost tu díky všemu výše zmíněnému dokonale prostupují celý film, vytvářejíc nerozdělitelný celek světa děje a světa tance. Městečko Rochefort se všemi svými obyvateli je prodchnuto hudebním rytmem, který může kdykoli „vyrazit na povrch“ v náhlém ladném roztančení kteréhokoli z chodců procházejícího i kdesi úplně v pozadí scény, resp. obyvatelé tohoto města jakoby tančili skoro pořád - i ve chvíli, kdy *nejdou v záběru* (jak nám sugerují scény, v nichž hlavní hrdinové procházejí ulicemi města).

<sup>1</sup> Aby dosáhli obojího, uchýlovali se autoři např. k tomu, že původní plynulý přechod do jiného, fantaskního světa byl posléze realisticky motivován - jako třeba v Minnelliovi muzikálu *Pírák*, kde se na závěr ozřejmí, že to celé byl jen sen hlavní hrdinky.

<sup>2</sup> Narativní „slabost“ muzikálů, vedoucí ke krásně absurdním narativním zlomům, nelogičnosti a heterogenosti děje apod., je možné považovat ovšem stejně dobře za jeden z jejich největších kladů.

Pro muzikál typická hra s hranicí mezi realitou a utopií tu není ovšem zrušena: dochází mezi nimi k nekonfliktnímu (o to více udivujícímu) smíšení nesmazávajícímu jejich diferenci, k odhalení jejich *komplementárnosti*. Rick Altman si ve své knize *The American Film Musical* všimá, že každý muzikál obsahuje nějaký utopický sen, nějaký svůj svět „tam za tou duhou“, po němž touží hlavní hrdinové. Muzikálům bývá kvůli tomu vyčítáno, že slouží coby únikový žánr, kdy onen sen, po jehož uskutečnění touží hrdinové filmu i diváci, je leckdy skutečně zcela neuskutečnitelný a fantazijní, odvádějící diváky od problémů reálného života. Sen hlavních postav ze *Slečinek* - nalézt muže (či ženu) svého života - náleží nicméně k těm několika málo utopiím, které si (ještě) můžeme dovolit. Utopičnost *Slečinek* je velmi silná (neskrývá, že jde o jakýsi exces ve vztahu k tomu, co je běžné a možné v realitě), ale zároveň velmi „vážná“ (dotýkající se s naléhavostí diváka, fungování našeho ne-filmového světa).

Podle Ricka Altmana žánr muzikálu obsahuje specifickou „duální“ narativní strukturu založenou na vytváření paralel mezi scénami a písněmi dvou hlavních hrdinů (muže a ženy), přičemž prostřednictvím paralel a variací stejných motivů se mezi nimi ustanovuje jakési narativní pouto, mířící k finálnímu sblížení - jak shrnuje Petra Hanáková: „(...) muzikál je vystavěn na principu rozpojení „duetu“ mezi záběry či scénami, a směřuje k duetu konečnému, který definitivně spojí oba protagonisty.“<sup>3</sup> I tento klíčový princip žánru Demy důvtipně odhaluje a používá ve zdokonalené, maximálně intenzivní a propracované formě: celý film je postaven na opakování a variování několika písní, přičemž každá píseň zpravidla slouží coby společná pro jeden pár (nejen milenecký, ale třeba i pár hlavních hrdinek). Každá z písní, spojená se dvěma postavami, se tak stává potenciálně znakem chybění jedné z osob a zároveň znakem možného spojení dvojice<sup>4</sup>, jinak řečeno vyjádřením touhy jako komplexní kombinace pocitu absence, vzpomínky a očekávání.

<sup>3</sup> Petra Hanáková: *Alternace a paralely. Struktura muzikálu*. Cinepur 2003, č. 29 (září), s. 29.

<sup>4</sup> Fakt, že jednotlivým postavám jsou přiděleny „jejich“ písně, umožňuje vytvářet zcela novátorskou „hudební naraci“, kdy je děj propracované vrstvy pomocí hudby střídající často v rychlém sledu motivy jednotlivých písní, upomínající tak bezeslov na jednotlivé, momentálně nepřítomné postavy a jejich individuální příběhy.



**Les Demoiselles de Rochefort** (Demy, J., Francie, 1967) *Scénář:* Jacques Demy  
*Kamera:* Ghislain Cloquet *Hudba:* Michel Legrand *Choreografie:* Norman Maen *Střih:* Jean Hamon *Obsazení:* Cathrine Deneuve (Delphine Garnier), George Chakiris (Etienne), Françoise Dorléac (Solagne Garnier), Jacques Perrin (Maxence), Mechel Piccoli (Simon Dame), Jacques Riberolles, Gene Kelly, a další.

**Michel Legrand** (1932) Hudba Michel Legranda doprovází řadu francouzských filmů, včetně Godardových (*Femme et une Femme*, *Vivre sa Vie*), spojován je však především se jménem režiséra Jacquese Demyho (*Lola*, *La Baie des anges*, hlavně však *Les Parapluies de Cherbourg* a *Les Demoiselles de Rochefort*, *Peu d'ane*, *L'Evenement le plus important depuis que l'homme marché sur la lune*, *Lady Oscar*, *Parking*). Legrand má nejbližší k jazzu, dokáže však s lehkostí procházet různými hudebními styly. Podle R. Nesse, autora hesla „Legrand“ v IDFF je „*Legrandův charakteristický typ pop-music, svého času velmi módní, dnes již zastaralý.*“

## Hodinářova svatební cesta korálovým mořem

> *Petr Marek*

Jeden z nejbizarnějších českých filmových projektů. Jeden z největších dětských filmových zážitků. Český pokus o bezbřehou crazy-komedii v helzapopinské tradici. Luděk Sobota, Ladka Kozderková, Miroslav Šimek, Karel Augusta, Petr Svojtka, Ivan Vyskočil, Marie Rosůlková, Míla Myslíková, Naďa Urbánková, Karel Gott a další řadí podle co možná nejbezuzdnějšího scénáře, který ovšem trpí i crazy – dýchavičností a tlačení na humornou pilu. Dobové přijetí nádherně ilustruje následující článek z pera šéfredaktora časopisu **Kino** Václava Vondry, který se snaží být humornou modelovou polemikou o novém tvaru, která smiřuje „konzervativní“ a „avantgardní“ názor ve smyšlených postavách diskutérů „Pana Starého“ a „Pana Jarého“. Myslím, že i dnes lze tento text, při zobecnění na jakýkoli „umělecký nestandard“, považovat za aktuální:

### Svár o hodinářovu cestu (a nejen o ni)

**Pan Starý:** Poslyšte, přáteli...Když už mluvíme o Hodinářově svatební cestě... Proč to byla cesta – korálovým mořem?

**Pan Jarý:** Asi vám uniklo, že jde o filmovou crazy-komedii.

**S:** Takže to korálové moře...

**J:** ....je slovní hříčkou a naznačuje už v názvu filmu, že celý jeho děj je jednou velkou hyperbolou čili nadsázkou. Vzpomeňte si, jak představitel nápovědy zacinká v závěru korálky. To jako místo cesty korálovým mořem... V takové crazy-komedii je prostě dovoleno všechno.

**S:** Aha! Takhle to tedy je!

**J:** Jak já to vidím, pokusili se autoři natočit nový typ bláznivé komedie, ve které si dělají legraci z klasické filmové dramaturgie, ale zároveň i tak trochu sami ze sebe.

**S:** A z diváka taky?

**J:** To záleží na něm... Divák, který postřehne, že autorům komedie šlo ve všem všudy o jakýsi bláznivý svět nadsázky, pochopí, že byl na chvíli do tohoto světa rovněž vtažen, přijme zákony hry a nemůže mít pocit, že si z něho někdo dělá legraci.

**S:** A co když většina diváků tenhle podivný autorský úmysl nepostřehne?

**J:** Jsem přesvědčen o opaku! Ale i kdyby... Nebyl by to první ani poslední umělecký experiment, jehož smysl diváci zpočátku nepochopili.

**S:** Říkáte – zpočátku... Víte, já jsem byl na Hodinářově svatební cestě záměrně dvakrát. Na odpoledním představení v Blaniku... Je mi to moc líto – ale diváci zůstali až do konce filmu dost studení. A moc smíchu v hledišti slyšet nebylo.

**J:** Domníváte se, že komedie je dobrá jen tehdy, když se diváci při ní váli smíchy? Mohou být přece také veselohry, při jejichž humoru se divák pouze usmívá.



**S:** Tohle není ten případ. Sám jste řekl, že jde o bláznivou komedii. Takže by se měli diváci náramně bavit. Ale pokud se pamatují – smáli se unisono asi dvakrát... Podruhé, když si pan Augusta usekl řeznickou sekýrou konečky prstů. A jeho kolega mu je zabalil do papíru...

**J:** A kdy se, podle vás, smáli poprvé?

**S:** Hned na začátku při trikových titulcích. Když se flákota hověziny mlaskavě miliskovala s budíkem... Poslyšte, já se od té doby štitím vzít doma budíka do ruky. Pořád mám lepkavý pocit a strach, že se zamažu od krve.

**J:** To jsou jen vaše ryze subjektivní pocity. A navíc jste měl zřejmě smůlu na spoludiváky. Já viděl Hodinářovu svatební cestu ve společnosti mladých lidí – a ti se bavili výtečně. Nevím, jestli tím filmu neublížím, když řeknu, že ho brali tak trochu jako studentskou recesi.

**S:** Výjimečně s vámi souhlasím... Když například ti tři pánové z chóru vypustí pod Karlovým mostem Vltavu jako vodu z umyvadla... ano, to je pravá studentská recese. Jenomže tisíce diváků už dávno nejsou studenty.

**J:** Rozumím! Teď začnete hubovat na mládí, kterému nic není svaté.

**S:** Hubovat – to ne... Ale spíše mně bylo smutno, když zazněla Smetanova hudba ve scénách, které jsou jí naprosto nedůstojné. Třeba když se řeznice a hodinář brodí Vltavou s chrochtajícím vepříkem v náručí...

**J:** Probůh, to si opravdu myslíte, že Smetanovi musí člověk naslouchat vždy jen s vážnou tváří a se zavřenýma očima?

**S:** Určitě ne! Vzpomeňte si jen na předposlední spartakiádu. Jak funkčně a nádherně využili autoři pro cvičení žen motivy Smetanovy Mé vlasti... Ale když zazněly ve scénách Hodinářovy svatební cesty – to bych si pravdu nejraději zacpal uši a zavřel oči.

**J:** Přece nechcete věčně vidět v klasicích jen bronzové busty, kterých se nikdo nesmí ani prstíčkem dotknout? Promiňte, že použiji tenhle nomen omen – ale nejste už opravdu tak trochu – starý?

**S:** Ano... tak trochu – určitě! Ale zas ne tolik, abych nepoznal, kde ve filmu byla překročena míra vkusu a tak zvané nadsázky.

**J:** Nezapomeňte, že ten film otočil mladý režisér. Že to byl jeho celovečerní debut a sbíral v něm zkušenosti.

**S:** Snad právě proto měl točit docela jiný film. A ne žánr, ve kterém je – jak sám říkáte – dovoleno téměř všechno.

**J:** Mýlíte se. Tenhle žánr mohl natočit právě a jedině mladý režisér.

**S:** Ani v tomhle žánru neznamená mládí zaručený úspěch.

**J:** Stejně jako stáří neznamená patent na rozum a zaručený odhad pro správnou míru vkusu.

**S:** Jistě. Ale konečnou mírou úspěchu každé komedie zůstává pořád reakce diváků. A ta byla – podle mého názoru – přinejmenším rozpačitá.

**J:** Jste od přírody morous a proto od počátku proti té komedii zaujatý. A přitom jste si ani neuvě-

domil, kolik výtečných herců a zpěváků v ní hraje.

**S:** Ano... už proto by se měla líbit. Ale já mám dojem, že spíše jen přitahuje.

**J:** Snad jste už někdy slyšel o tom, že rozesmát filmového diváka bývá většinou daleko těžší než ho rozplakat?

**S:** V tomhle případě se režisérovi nepovedlo ani jedno ani druhé.

**J:** Zase přeháníte. A navíc nemůžete vědět, zda se mu to nepovede příště.

**S:** Ani netušíte, jak upřímně bych mu to přál. Aby se lidé smáli, až by plakali... Myslím, že právě takové slzy náš film moc a moc potřebuje!

(von) KINO č. 16, 1980

### **Hodinářova svatební cesta korálovým mořem**

*Režie:* Tomáš Svoboda

*Scénář:* Vladimír Kalina, David J. Novotný, Tomáš Svoboda

*Kamera:* Jan Čuřík

FSB 1978



## Střízlivý úvod do Petra Marka (s dobovým prvkem obrany)

> Bohdan Karásek

Když mi kamarádka, studující brněnské filmové vědy, nedávno řikala o svém úmyslu napsat určitou tamní práci na téma filmu *Láska shora*, poznamenala zároveň, že ještě předtím ale musí „načíst Derridu“. Vzpomněl jsem si na to ve chvíli, kdy sám začínám uvažovat, jak co nejpřesněji zpracovat a postihnout sdělovací techniku či estetické pole Markových filmů, případně koho bych měl pro ten účel také „načíst“. Použil jsem právě, dílem bezděčně a dílem záměrně, dva celkem krkolomné termíny (díly jdou v uvedeném pořadí: bezděčný nápad, záměrně ponechán)<sup>1</sup>. Povšechný obsah těch termínů je asi domyslitelný, přesto mi ve svém kontextu připadají čímsi obhroublé. Tato skutečnost už by mohla být dobrým ukazatelem uvažování o sdělovací technice, případně estetickém poli Petra Marka a jeho tvorby.

Slovo „technika“ okamžitě působí představou konání pomocí nějakého stroje. Či přesněji, vnucuje dojem čehosi mechanického, automatického, co každý manipulát musel těžce ovládnout neboli nadřít, aby vůbec mohl svůj nástroj využívat. Slovo „pole“ vzbuzuje zdání něčeho předem (vědomě) vymezeného. Tyto okamžité významové asociace mají své opodstatnění; stěží si představíme dílo s absencí jakéhokoli (vymezeného) estetického pole, vytvořené bez použití jakékoli techniky (jež bude mít v důsledku vždy příznaky automatismu). V žádném případě to nelze prohlásit o filmech Petra Marka – nechceme-li se dopouštět žurnalistických invektiv. Ale právě v jejich případě je dlužno prvotní významy zblízka prohlédnout a důkladně zvážit možné interpretace. Opakem mechaniky může být chaos, avšak také spontaneita; opakem vymezeného může být bezbřehé, avšak také svobodné, právě vznikající. Rozdíl mezi těmito neslučitelnými kategoriemi by mohl být lidově vysvětlen kritériem, „zda tu je čeho se chytit“. Spontaneita, na rozdíl od chaosu, či svoboda, na rozdíl od bezbřehosti, dávají vzniknout jazyku, tedy něčemu k rozumnění.

Filmy Petra Marka, vedeny *technikou spontaneity*, disponují jazykem rozvitým a rozvázaným, a přitom jasným a rozumným – divák, aby prohlédl, nemusí mhouřivě zaostřovat. Takže mám-li jej nějak přiléhavě pojmenovat, nenapadá mě nic jiného, než absolutní varianta bez oklik. 'Jazyk Petra'.

Také on totiž jako by žádných oklik neužíval – což je pochopitelně jen velmi sugestivní zdání. Stylizační okliky jsou nutnou způsobovou esencí každého, nejen uměleckého sdělení, ale právě proto je důležité – a velmi nezvyklé – už jen ono zdání jejich absence (rovná se zdání absence „techniky sdělení“ či „estetického pole“), alespoň v tom smyslu, jak je cítíme z Markových filmů oproti převažujícím filmům „oficiálního“ ražení. Tato specifika, spočívající v tendenci přímé cesty, tendenci obcházení oklik (!), se dá skutečně nejlapidárněji a dosti poučně přiblížit právě u srovná-

<sup>1</sup> Není však právě cosi podobného „sdělovací technice“, prostě principem Markova vyprávění? Tedy že tímto, a jedině tímto způsobem se v jeho díle doplňuje bezděčnost a záměr?

ni s klasičtějším kinematografickým přístupem, ovšem tentokrát se zdržíme hodnocení jednoho či druhého ve prospěch věcného, možno-li objektivního popisu.

Film podle Petra Marka je jaksi *sobě blíž*. Je tvořen sám ze sebe, respektive tvorba probíhá takřka současně s myšlením. Jako by obzvláště často sám sebe ohmatával a zkoumal, což se projevuje nejen příznačnými a z podstaty zábavnými prvky subverze, ale i intimnějším, méně postihnutelným oparem zostřeného vnímání, lpění, prohlížení každé události, která se odehrává před zrakem (takto personifikovaného) filmu. Film sám sebe obepíná, tvoří sebou uzavřený prostor (estetické pole?), v tomto smyslu zákonitě zúžený a tím koncentrovaný. Tento rys ve vnímání mnohých způsobuje jistý nekalý ‘autistický’ punc, či z jiné strany zas nežádoucí znamení tvůrčího egoismu. V rámci obecného systému recepce to není ojedinělý druh úsudku: podobné klasifikaci mohou vedle filmů a dalších artefaktů podlehnout i lidé, kteří krouží kolem své osoby soustředěněji než je zvykem – aniž by se proto hned uzavírali vnějšímu světu, či aniž by svým počínáním sledovali nějaké vlastní (sobecké) zájmy. (Pro úplnost i zajímavost se hodí dodat, že ve vnímání jiných ona zostřenost a koncentrovanost, včetně přínáležitého pojetí filmového času, zase navozuje asociace uvolněnosti halucinogenního druhu, takže tvůrce je milým, leč zcestným způsobem podsouván marihuanový zdroj jeho inspirace.<sup>2)</sup>

Vlivem popsané vlastnosti, tedy úzké vazby mezi myšlenkou a činem, tu nedochází ke klasickému tření tvůrčích vrstev, z jakého bychom byli vědomě upomínáni na „práci“ konanou při tvorbě, tedy na překonávaný odpor. Zatímco klasický film postupuje po uvážení scénáristicko-režijních krocích, Markův plyne tokem univerzálně-autorských myšlenek. Ne náhodou celá skupina Markových filmů vytváří ‘genetický druh’ spřízněný výrobním postupem lineárního skládání materiálu přímo v kameře, tedy bez dodatečných obrazových střihů. Právě tato skupina (začatá tuším *Filmem Petra* a čítající dále mj. *Stejně hrdiny, jiné... (příhody)*, *Svět hlemyzu* a prozatím nakonec *Mého snu čert*) reprezentuje v rámci celkové tématicko-strukturální škály nejosobnější linii.

Pro vytyčení oné škály v komplexnějších, byť hrubých rysech poslouží malá pyramídka, kterou však klidně můžeme postavit na špičku (jen její prostřední člen příznačně zůstává na stejném místě). Jak už jsem naznačil, ohniskem této pyramidy je tvůrce sám, avšak právě nikoli jako „tvůrce“, nýbrž prostě lidský subjekt, jenž:

myslí  
hraje (si)  
předvádí (se)

<sup>2</sup> Dle tvůrce sdělení se něco takového odehrávalo v souvislosti s filmem *Láska shora*.

*Aspekty myšlení, hry a inscenace*, traktovány způsobem toku, se v jednotlivých filmech různě mísí a poměrují, a možná, že by se – za propadnutí fanatickému škatulkování – dal každému filmu vždy určit jeden z nich, který převažuje nad ty ostatní <sup>3</sup>, ovšemže za předpokladu, že všechny tři položky nejsou jen třemi jmény pro jednu vlastnost.

Vydeme-li z předpokladu, že gramatikou *jazyka Petra* je tok, potom tu gramatika nebude fungovat jako něco předem daného, nýbrž něco, co vzniká teprve řečí. Přesto ve svém výsledku splňuje funkci gramatiky, tedy vytváří systém. Tato prvotní touha mluvit, namísto prvotní intence naplnit větu může vzbuzovat vřelé sympatie na straně těch, kdo se tímto mluvením dokážou bavit, a opovržení na straně jiných, kteří se jeho sugestibilitou nedali „zmást“ – takže jsou zmatení opravdu. Jisté je, že těmto filmům opravdu chybí cosi jako ‘efekt propracovanosti’, který je pro velkou část publika podmínkou nezbytnou k tomu, aby se vůbec vydrželo dívat a pokoušelo bavit.

Absenci tohoto efektu také považuji za stěžejní příčinu oficiálního odmítnutí *Lásky shora* <sup>4</sup>, jakoli byla jen jedním článkem z celkového řetězce formulovaných výhrad. Slušný člověk-kritik se cítil tvůrcem odstrčen kamsi za pomezí clonu, odkud smí pouze v nestřežených chvílích nahlížet. Dovnitř dění je připuštěna matně definovaná hrstka bližních v údělu <sup>5</sup>, pro nikoho jiného film není srozumitelný.

Vědomí tohoto zařazení musí být – alespoň v mojí představě – pro každého tvůrce vysoce traumatizující, a zejména pro takového, jenž přirozeně a plynně hovoří některým z jazyků příbuzných jazyku Petra. Takový autor se musí smířit hned s několika krutými skutečnostmi najednou: za prvé s tím, že se mu publikum řízeně štěpí na nějaké „bližní“ a nějaké „cizí“, když přece své filmy točí pro všechny – pro publikum vcelku. Za druhé s tím, že okruh jeho publika nepřesahuje okruh jeho tematiky (neboli: že jeho filmy budou konzumovat jen lidé, o kterých je točí). Petr Marek přitom nikdy své publikum nijak proklamativně nezužoval; chce točit pro každého (chce, aby každý byl

<sup>3</sup> Zde si dovoluji připomenout subjektivní výběrovou filmografii, kterou zároveň dle pomyslných genetických druhů člením do několika seskupených množinek. Nelze to bohužel jinak než velmi nepřesně, zejména v případech některých titulů. Leč:

*90/240 minut v Solingenu* [pro neznalce uvádím, že jde o dvě délkové varienty jednoho filmu] (1995)

*My Life Opodál* (1996)

*České Pulp Fiction a Blair Witch* (2000)

*Stejně hrdinové, jiné... (příhody)* (1997)

*S Majdalenou film* (1997)

*Film Petra* (1996)

*Svět hlemyzu* (1998) souhrnně autorem označované jako „trilogie bílostí“

*Mého snu čert* (2001)

*Moje milé děti* (1995)

*Láska shora* (2002): tento titul pro mě představuje zákonitou syntézu postupů, vyskytujících se dříve v čistších formách a nyní propojených a soustředěných trychtýřem 16mm kamery Bolex, umožňující natáčet záběry v maximální délce třiceti sekund. Vzhledem k tomuto syntetizujícímu zúročení je zcela v řádu věcí, že *Láska shora* je Markovým prvním distribučním titulem.

<sup>4</sup> V denním tisku se mohl zákonitě objevit ohlas jen na poslední film, a to zřejmě jen díky povinnosti reflektovat vše, co se v čerstvé domácí produkci vyskytne. Ovšem nemám důvod pochybovat, že vyslovený názor se potenciálně vztahuje na celou tvorbu Petra Marka, a ostatně nejen jeho.

<sup>5</sup> Viz též „kamarádů“, „zasvěcených“, a podobně.

tím, o kterém točí, a vlastně s geniální naivitou <sup>6</sup> rovnou předpokládá, že tomu tak je.) Subtilní, bezelstný způsob „bez oklik“, který by dle jisté logiky mohl ručit za realizaci tohoto přístupu, je mnohým očím naopak clonou.

Zdá se, že blíže lidský, či – aby nedošlo k nežádoucímu smíšení – „kamarádský“ styl těchto filmů se nehodí k obecné akceptaci už proto, aby na jisté (pohodlné) platformě zůstal alespoň základní pořádek. Tu se mi neodbytně hlásí citát, s nímž je možné se po svém vyrovnávat na různých platformách; každopádně v dané souvislosti obsahuje mnoho dráždivých impulsů, jimiž skončí tento krátký „úvod do Petra Marka“:

*„Historie nás učí, že obyčejné může být chápáno jako zúžení neobyčejného, ale neobyčejné nemůže být chápáno jako rozšíření obyčejného. Logicky i kauzálně je neobyčejné tím rozhodujícím, protože představuje (ať to zní jakkoli podivně) komplexnější kategorii.“*

(Edgar Wind: Metoda pozorování <sup>7</sup>)

<sup>6</sup> Spojení „geniální naivita“, jedno z mála, v němž zmínka geniality nepůsobí nestoudně, jsem bohužel nedal dohromady já. Načetí jsem je z knihy prof. Ivo Tretery *Nástin dějin evropského myšlení*, z doušky o Anaximandroví, jenž „s geniální naivitou antcipoval objevy moderní vědy, zejména descendeční teorii: člověk pochází z živočichů jiného druhu, totiž z ryby.“

<sup>7</sup> Načteno ovšem z knihy Jamese Hillmana, jejíž titul *Klíč k duši* tvoří Metodě pozorování úhledný pendant.

**Petr Marek** Narozen 1974 v Prostějově. Známý též jako Muzikant Králíček. Režisér (*Láska shora* (2002), *Všechno na Mars* (2001), *České Pulp Fiction a Blair Witch* (2000), *V centru filmu – v teple domova* (1998, TV), *My Life Opodál* (1996), *240 minut v Solingenu* (1995), *Bajesta Gumbrina* (1993)), herec (*Ulice* (Gogola, J., 2002), *Láska shora*, *České Pulp Fiction*, *Příběh vody* (Janeček, V., 1996), *240 minut v Solingenu*), scénárista a skladatel (...)

*musik!*

**CINE  
PUR**

Hors Série