

Žánrová analýza československých filmových muzikálů 60. let

Klára Neumannová

Bakalářská práce
2021

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2020/2021

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: Klára Neumannová
Osobní číslo: K18131
Studijní program: B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby
Studijní obor: Audiovizuální tvorba – Stříhová skladba
Forma studia: Prezenční
Téma práce: 1. Teoretická část:
Žánrová analýza československých filmových muzikálů 60. let
2. Praktická část:
Stříhová skladba audiovizuálního díla, nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 12min., nebo projektová část teoretické bakalářské práce.

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

2. Praktická část:

Přípustné varianty praktické části:

1) Stříhová skladba audiovizuálního díla (vyrobeného v systému řízené výroby FMK) v minimální délce 12 minut, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

2) Stříhová skladba souboru audiovizuálních děl oficiálně schváleného před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba, ve výstupní kvalitě uvedené ve Výrobní knize AAV.

3) Projektová část (realizovaná prostřednictvím metody výzkumu uměním) stříhového charakteru úzce související s teoretickou částí práce. Varianta musí být schválena před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

Další požadované materiály praktické části:

a) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo (var. 1 a 2).

b) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany (var. 1, 2, 3).

c) Anotace (var. 1, 2, 3).

d) Technický scénář (var. 1).

e) Štábová listina (var. 1, 2, 3).

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet doložení požadovaných materiálu a – h dle zadání specializace Produkce. Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy dle Výrobní knihy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

Uložení na NAS:

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1) Teoretickou práci ve formátu PDF/A a případné přílohy (zkomprimované do jednoho zip souboru) dle specifikací výše.

2) Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- h. Řádně nazvaný film/absolventské dílo odevzdávejte ve formátech splňujících vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací. 3) Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana.

Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Forma zpracování bakalářské práce: **Tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Indiana University Press, 1987. ISBN 9780253205148.
ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Bloomsbury Academic, 1998. ISBN 9780851707174.
ALTMAN, Rick. *Genre: The Musical: A Reader*. Routledge & Kegan Paul, 1981. ISBN 9780710008169.
OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967. Hudba na každém kroku (Supraphon).
ROHÁL, Robert a Vítek CHADIMA. *České zpívající filmy*. [Praha]: Petrklíč, 2010. ISBN 978-80-7229-235-6.
VALTROVÁ, Marie. *Vratislav Blažek: hráč před Bohem a lidmi*. Praha: Achát, 1998. ISBN 80-902221-8-8.
PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.
SKUPA, Lukáš. *Vadí – nevodí: česká filmová cenzura v 60. letech*. [Praha]: NFA, [2016]. ISBN 978-80-7004-172-7.
SUCHÝ, Jiří, Jiří ŠLITR, Jiří BAŽANT, Vratislav BLAŽEK, Vlastimil HÁLA a Jiří MALÁSEK. *Starci a klarinety*. Praha: BMG Ariola ČR/SR, p1964, p1965, p1996.

Vedoucí teoretické části: **doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Vedoucí praktické části: **doc. MgA. Libor Nemeškal, Ph.D.**
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2020**

Termín odevzdání bakalářské práce: **21. května 2021**

L.S.

doc. Mgr. Irena Armutidisová
děkanka

MgA. Irena Kocí, Ph.D.
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 2. prosince 2020

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou práci – nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že

- jsem na bakalářské práci pracovala samostatně a použitou literaturu jsem citovala. V případě publikace výsledků budu uvedena jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:

Jméno a příjmení studenta:

.....

podpis studenta

ABSTRAKT

Hlavním tématem bakalářské práce je žánrová analýza vybraných československých muzikálů 60. let. V teoretické části se zaměřuje především na žánr filmového muzikálu, jeho konvence a vývoj. Také poskytuje stručné shrnutí historického kontextu Československa. Konvence muzikálu jsou shrnuty do souboru otázek, které jsou v analytické části aplikovány na konkrétních osm filmů – *Starci na chmelu* (1964), *Dáma na kolejích* (1966), *Kdyby tisíc klarinetů* (1964), *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (1964), *Šíleně smutná princezna* (1968), *Ta naše písnička česká* (1967), *Bylo čtvrt a bude půl* (1968) a *Světáci* (1969). V závěru je shrnuto, jaké žánrové konvence filmy dodržují a jaké porušují.

Klíčová slova: filmový muzikál, žánr, 60. léta, Československo, hudební film

ABSTRACT

The main topic of the bachelor thesis is a genre analysis of selected Czechoslovakian musical films from the 1960s. In the theoretical part it is mainly focused on the film musical genre, its conventions and evolution. There is also a summary of the historic context of the 60s in Czechoslovakia. Conventions of the film musical is than summarized in a set of questions, which are in the analytical part applied on eight films– *Starci na chmelu* (1964), *Dáma na kolejích* (1966), *Kdyby tisíc klarinetů* (1964), *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (1964), *Šíleně smutná princezna* (1968), *Ta naše písnička česká* (1967), *Bylo čtvrt a bude půl* (1968) and *Světáci* (1969). In the conclusion it is summarized which conventions are kept and which are not.

Keywords: film musical, genre, 1960s, Czechoslovakia

Chtěla bych touto cestou poděkovat vedoucímu své bakalářské práce doc. MgA. Liboru Nemeškalo-
lovi, PhD., za opakované poskytnutí zpětné vazby a rad, které pro mě byly velice cenné.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou to-
tožné.

OBSAH

ÚVOD	10
I TEORETICKÁ ČÁST	11
1 FILMOVÝ MUZIKÁL	12
1.1 HISTORICKÝ KONTEXT.....	12
1.2 PROBLEMATIKA VYMEZENÍ ŽÁNRU	13
1.3 KONVENCE MUZIKÁLU	14
1.3.1 Hudební integrace.....	14
1.3.2 Princip kontrastů – realita a fantazie	17
1.3.3 Princip párování a spojování	19
2 FILMOVÝ MUZIKÁL V ČESKOSLOVENSKU	21
3 METODIKA	24
II ANALYTICKÁ ČÁST	27
3.1 STARCI NA CHMELU (1964)	28
3.1.1 Hudební integrace.....	28
3.1.2 Svět reality a fantazie	31
3.1.3 Princip párování a spojování	34
3.1.4 Shrnutí	35
3.2 DÁMA NA KOLEJÍCH (1966)	35
3.2.1 Hudební integrace.....	35
3.2.2 Svět reality a fantazie	38
3.2.3 Princip párování a spojování	42
3.2.4 Shrnutí	43
3.3 KDYBY TISÍC KLARINETŮ (1964)	44
3.3.1 Hudební integrace.....	44

3.3.2	Svět reality a fantazie	47
3.3.3	Princip párování a spojování	50
3.3.4	Shrnutí	50
3.4	LIMONÁDOVÝ JOE ANEB KOŇSKÁ OPERA (1964).....	51
3.4.1	Hudební integrace.....	51
3.4.2	Svět reality a fantazie	54
3.4.3	Princip párování a spojování	56
3.4.4	Shrnutí	58
3.5	ŠÍLENĚ SMUTNÁ PRINCEZNA (1968).....	58
3.6	TA NAŠE PÍSNÍČKA ČESKÁ (1967)	59
3.7	BYLO ČTVRT A BUDE PŮL (1968).....	60
3.8	SVĚTÁCI (1969).....	62
	ZÁVĚR.....	63
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	67
	SEZNAM DALŠÍCH ZDROJŮ	69
	SEZNAM CITOVANÝCH DĚL.....	71
	SEZNAM ANALYZOVANÝCH FILMŮ.....	73
	SEZNAM OBRÁZKŮ	76
	SEZNAM TABULEK.....	78

ÚVOD

60. léta jsou nepochybně fascinujícím obdobím našich dějin. Na krátkou dobu se komunistické Československo více otevřelo západním vlivům a dovolilo umělcům svobodnější projev.¹ Ve filmu to mělo dopad nejen na československou novou vlnu, ale i na více komerční žánry. Jedním z nich byl muzikál, žánr pocházející ze Spojených států.

V našem prostředí se kromě muzikálu používá i obecnější kategorie hudebního filmu, přičemž oba tyto žánry se značně překrývají. Ve své práci se proto soustředím na osm filmů z 60. let, konkrétně *Starci na chmelu* (1964), *Dáma na kolejích* (1966), *Kdyby tisíc klarinetů* (1964), *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (1964), *Šíleně smutná princezna* (1968), *Světáci* (1969), *Ta naše písnička česká* (1967) a *Bylo čtvrt a bude půl* (1968).² První čtyři filmy jsem vybrala na základě jejich zařazení mezi muzikály v online databázích, a proto je podrobím hlubší analýze. Druhé čtyři filmy jsem zvolila jako příklady hudebního filmu, jejich analýza je proto stručnější a slouží k zviditelnění hranice mezi těmito žánry.

V teoretické části práce se tedy zabývám konvencemi muzikálu. Čerpám přitom především z knihy Ricka Altmana *The American Film Musical* a z české knihy Iva Osolsobě *Muzikál je, když...*, kde se autor zabývá zejména divadelním muzikálem. Dále mi posloužily články o muzikálu z čísla časopisu *Cinepur* a ze sborníku k festivalu Film Sokolov. Kromě toho v teoretické části poskytuji i krátké shrnutí historického kontextu 60. let v Československu.

Teorii shrnuji do souboru otázek, které následně využívám při analýze. Zkoumám zejména hudební integraci, tedy jak konkrétně film vstřebává muzikálové a hudební scény do děje. Dále analyzuji vztah reality a fantazie ve filmu a princip párování a spojování. Hlavním cílem mé práce je zjistit, jak moc vybrané muzikálové filmy odpovídají konvencím svého žánru a čím se případně odlišují. Dalším cílem je na vybraných hudebních filmech ukázat, jak se mohou od muzikálu odlišovat, tedy kde přesně je hranice mezi těmito žánry.

¹ BILÍK, Petr. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 119–125. ISBN 80-85839-54-7.

² Filmy jsem vybírala na základě online databázi Filmového přehledu a ČSFD, více o svém výběru píšou v kapitole 3. Metodika, s. 24–26.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 FILMOVÝ MUZIKÁL

1.1 Historický kontext

Dějiny filmového muzikálu jsou úzce spjaty s nástupem zvuku ve filmu. Helena Bendová například píše, že již první zvukový film *Jazzový zpěvák* (1927) obsahoval tři písně, a mohl by se tedy považovat za muzikál.⁴ Od okamžiku, kdy to bylo možné, se tedy ve filmu začaly řešit možnosti spojení zpěvu (popřípadě tance) s dějem. V této době bylo velmi populární hudební divadlo a není příliš překvapivé, že podobu hudebního filmu značně ovlivňovalo.

Zatímco Evropa měla svoji tradici hudebního divadla v podobě oper a operet, pro Spojené státy to byly žánry importované.⁵ Od poloviny 19. století se tu tak postupně staly populárními dezintegrované žánry, například minstrel show, burlesque nebo velmi populární vaudeville. V něm vystupovali například kouzelníci, sóloví zpěváci, akrobati, žongléři, cvičená zvířata, populární celebrity, sbory spoře oděných tanečnic a také se mohly promítat filmy.⁶ Tato čísla nemusel pojit dohromady žádný děj nebo jednotné téma. Oproti tomu o něco integrovanější je žánr hudební revue, který byl populární od konce 19. století. Jednalo se také o žánr založený na spektakulární podívané, nicméně tentokrát už byla čísla spojená jedním tématem, popřípadě i jednoduchým dějem.⁷ Popularita těchto dezintegrovaných žánrů poklesla zejména s příchodem hospodářské krize v 30. letech a nástupem hudebního filmu. Dalo by se říct, že přidáním děje se vyvinuly v divadelní muzikál.⁸

Vliv dezintegrovaných divadelních žánrů je nicméně velmi dobře patrný i na filmové tvorbě. Například v hollywoodském muzikálu *42. ulice* (1933) můžeme vidět použití velkých sborů tanečníků a celkově práci s revuální estetikou. Přidanou hodnotou pak je to, což je objev právě tohoto filmu a jeho choreografa Busby Berkeleyho, že se využívá kamery k vytváření estetických vzorů z těl tanečníků. Došlo se k uvědomění, že filmový muzikál nemusí být pouze nasnímané divadelní představení z pohledu publika, ale že kamera může snímat akci i z „nepřirozených“ úhlů, například shora.⁹

⁴ BENDO VÁ, Helena. Gotta Dance: Stručný úvod do poetiky muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 24. ISSN 1213-516x.

⁵ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. United States: Indiana University Press, 1989, s. 119. ISBN 0-253-20514-X; OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967, s. 9–10.

⁶ THE AMERICAN VARIETY STAGE. Forms of Variety Theater. *Memory.loc.gov* [online]. The Library of Congress, 1996 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: <https://memory.loc.gov/ammem/vshtml/vsforms.html>

⁷ THE AMERICAN VARIETY STAGE. Forms of Variety Theater. *Memory.loc.gov* [online]. The Library of Congress, 1996 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: <https://memory.loc.gov/ammem/vshtml/vsforms.html>

⁸ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967, s. 28–30.

⁹ BENDO VÁ, Helena. Gotta Dance: Stručný úvod do poetiky muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 24. ISSN 1213-516x.; SLOVÁKOVÁ, Andrea. Na cestě k filmu. In: *Muzikál: Sborník k festivalu Film Sokolov*. Praha: Film Sokolov, 2003, roč. 3, s. 22–24. Dostupné z: <http://filmsokolov.cz/ke-stazeni/>

Filmový muzikál se začal postupně od divadla odpoutávat. Na rozdíl od něj mohl vykreslit více realisticky dějovou část příběhu využíváním exteriérů nebo třeba záběrů v detailu.

Muzikál je žánr, u něhož probíhal poměrně pestrý vývoj konvencí z hlediska témat. V prvních letech muzikálového filmu se využívaly spíše melodramatické milostné zápletky vyjadřující teskné emoce hrdinů, komedie převládla až od roku 1933.¹⁰ Od té doby se veselost stala běžnou muzikálovou konvencí. Muzikálové filmy z tohoto období jsou většinou optimistické a mají šťastné konce. V tanečních sekvencích také často najdeme motiv vybíjení energie a projevu svobody.¹¹

Od 50. let pak začínají muzikály reflektovat svůj žánr.¹² Znáмым příkladem je film *Zpívání v dešti* (1952), který se odehrává ve filmovém prostředí v době přechodu na zvukový film. Také se od té doby začal problematizovat optimismus muzikálu a jeho dogma šťastného konce (*West Side Story*, 1961). Například muzikál *Funny Girl* (1968) vypráví příběh o nadané muzikálové hvězdě a komičce, která dosáhne svého úspěchu v kariéře téměř okamžitě, nicméně zápletka se soustředí hlavně na její nešťastnou lásku k manželovi, který na ni žárlí. Na konci filmu se jejich vztah ani nerozpadne, ani se úplně nevyřeší jeho problémy. Od 60. let pak muzikál v Hollywoodu postupně ztrácí své výsadní postavení a začíná se točit spíše ojedinele.¹³

1.2 Problematika vymezení žánru

Profesor Rick Altman ve své monografii *Film/Genre* uvádí, že žánry můžeme popisovat dvěma způsoby.¹⁴ Jednak můžeme stanovit nějakou jednoduchou krátkou definici, např. že muzikál je film, v němž postavy zpívají a tančí. Takový popis se využívá například pro tvorbu databází. Jeho slabou stránkou je, že má často problém postihnout pestrou realitu filmové tvorby. Můžeme tedy využít druhý způsob a popsat žánr dlouze souborem konvencí, které jsme vyzorovali z nějakého vzorku filmů. Bohužel ani tento způsob není bez chyby, protože teoretické konvence se při výrobě filmů běžně porušují a vnímání žánrů se vyvíjí. Jak popisují v předchozí kapitole, vnímání „typického“ muzikálu bylo v 30. letech poměrně odlišné, než je tomu například dnes. Optimistický příběh a šťastný konec již není pravidlem, konvence se změnily.

¹⁰ BENDOVIÁ, Helena. Gotta Dance: Stručný úvod do poetiky muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 24. ISSN 1213-516x.

¹¹ Viz kapitola Svět fantazie, s. 17–18.

¹² BENDOVIÁ, Helena. Gotta Dance: Stručný úvod do poetiky muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 25. ISSN 1213-516x.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 2000, s. 216. ISBN 0-85170-718-1.

Podobně odlišné představy ale nevznikají jen v čase. Stejně tak se může lišit „typický“ západní muzikál od Bollywoodu, tedy existují odlišnosti kulturní.¹⁵ A stejně tak se může lišit i v představách jednotlivých lidí podle toho, jaké filmy zrovna viděli. Tuto problematiku vymezení žánrů řeší Rick Altman následovně: „*Místo využívání jednoho dokonalého jazyka, jak by to předpokládala většina předešlých teoretiků, žánr můžeme přiléhavě považovat za vícevýznamový.*”¹⁶

Definice a konvence muzikálu tedy nelze stanovit bezchybně a jednou provždy. I tak si ale muzikály bezpochyby nesou mezi sebou určité podobnosti, určité opakující se archetypální prvky. Ve své práci definují „typický“ filmový muzikál jako film obsahující více hudebních a tanečních scén, které mají dramaturgické opodstatnění (jsou integrovány do děje). Od hudebního filmu ho odlišují podle úrovně práce se stylizací, která je u muzikálu vyšší, a také podle použití taneční složky.

1.3 Konvence muzikálu

Konvence muzikálu jsem se rozhodla strukturovat do tří částí. První se týká integrace muzikálových scén do děje, druhá se věnuje práci s kontrastem mezi reálným dějem a muzikálovými scénami a třetí rozebírá princip spojování těchto a jiných kontrastů. Nicméně je nutné podotknout, že tato práce si neklade za cíl vyčerpávající analýzu muzikálu. V této kapitole pouze shrnuji, co osobně pokládám za důležité a pro stanovené téma podstatné.

1.3.1 Hudební integrace

V muzikálových scénách má hudba ústřední roli. Při výrobě jsou písně předem nahrané a herci, kamera, tanečníci se řídí podle nich. V samotném ději pak jsou písně nositeli důležitých motivů a mají svou dramaturgickou funkci.²⁴ Často se jedná o výraznou stylizaci.

¹⁵ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 2000, s. 16–19. ISBN 0-85170-718-1.

¹⁶ Cit. ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 2000, s. 208. ISBN 0-85170-718-1.

²⁴ BENDOVÁ, Helena. Gotta Dance: Stručný úvod do poetiky muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 25. ISSN 1213-516x.

V běžném životě většina lidí moc nezpívá a netančí, pokud k tomu nemá specifický důvod. Nicméně ani postavy v muzikálu nepoužívají tohoto výrazového prostředku bezdůvodně. Ivo Osolobě rozeznává tyto dvě motivace, které vedou postavu k tomu, aby začala zpívat:²⁵

1. Vnější důvod – když postavy zpívají tam, kde by lidé zpívali i v reálném životě. Jedná se většinou o situaci, kdy součástí děje je koncert nebo divadelní muzikálové vystoupení. Je to přirozený a jednoduchý způsob, jak integrovat hudbu a tanec do děje. Není tedy náhodou, že velké množství muzikálů se odehrává v divadelním, hudebním či filmovém prostředí (*Zpívání v dešti*, 1952; *Kdyby tisíc klarinetů*, 1964).
2. Vnitřní důvod – když postava nezpívá doslovně, nýbrž metaforicky. Taková postava může v realitě svého světa mlčet, my ale vidíme a slyšíme její pocity a myšlenky.

Tyto důvody se pak v jednotlivých filmech mohou prolínat, tedy postavy mohou předvádět čísla reálná (před publikem) i metaforická.

Typickým případem metaforického čísla mohou být milostné duety. Filmový muzikál vznikl ve 30. letech jako konzervativní žánr, zároveň ale jeho hlavním tématem byla většinou romantická láska. Pro důvěryhodnost takového vztahu ale divák potřebuje vidět nějaké momenty splynutí mezi protagonisty. A vzhledem k tomu, že sexuální vyjádření vztahu nepřicházelo v úvahu, využívalo se metaforické síly zpěvu a tance, kde se souznění dvou postav dá vyjádřit poměrně snadno.²⁶ Ačkoli v dnešní době již sexualita není tabu a může se ve filmech zobrazovat, metaforické vyjádření souznění dvou lidí formou písně stále funguje, typicky v hudebních pohádkách (*Lví král*, 1994, píseň *Can You Feel The Love Tonight*).

Díky metaforickému rozměru hudby a tance získává muzikál určitou přidanou hodnotu, které jiné žánry dosahují jen stěží. Pěvecká a taneční čísla skrývají jedinečný potenciál vyjadřovat charakter postavy nebo skupiny postav a jejich pocity.

„Forma muzikálu nutí autory, aby se osob po každé změně vnitřní situace ptali: a jakou budeš zpívat teď? A aby se každé další osoby ptali: jakou písničku asi zazpíváš ty?“²⁷

²⁵ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967, s. 65.

²⁶ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. United States: Indiana University Press, 1989, s. 129–177. ISBN 0-253-20514-X.; DUŠTÍROVÁ, Jana. Sexualita v muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 30–31. ISSN 1213-516x.; COLLINS, Jim. Určení základní struktury muzikálu s ohledem na postavení diváka v rámci textových mechanismů. Přeložila Markéta VORAČOVÁ. In: *Muzikál: Sborník k festivalu Film Sokolov*. Praha: Film Sokolov, 2003, roč. 3, s. 11–20. Ke stažení dostupné z: <http://filmsokolov.cz/ke-stazeni/>

²⁷ Cit. OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967, s. 70.

Díky hudebním motivům, jejich rytmu, textu a rozdílné interpretaci můžeme vyjadřovat vztahy mezi postavami, vytvářet kontrasty, charakteristiku situací a vývoje děje. Stejně jako dochází k vývoji postavy, může docházet i k obměnám písně, kterou zpívá, nebo se dají dva hudební motivy příslušící dvěma postavám spojit v jedné scéně do duetu, který vyjadřuje konfrontaci či souznění.²⁸ Muzikálové sekvence tedy mohou fungovat jako účinný dramaturgický prostředek. Tomu, do jaké míry film tento dramaturgický potenciál využívá, se říká hudební integrace.

Opereta a hudební revue

Ivo Osolsobě rozeznává dva předchůdce divadelního muzikálu, které navzájem stojí na opačném pólu hudební integrace.²⁹ Hudební revue je jako dezintegrováná forma rozdělená na jednotlivé složky (vystoupení). Příběh tu ustupuje do pozadí a hlavním lákadlem se stává sled čísel, která jsou poutavá a krásná sama o sobě. Oproti tomu opereta se označuje jako forma integrovaná. Všechna vystoupení se tu podřizují ději.³⁰ Muzikál, divadelní i filmový, se pak stejně jako opereta řadí mezi formy integrované.

U hudebního filmu lze integraci hudby vnímat na této škále. Některé filmy se důsledně snaží dosáhnout vysoké integrace a přibližují se tak žánru operety a muzikálu. Jiné filmy mají za cíl prezentaci jednotlivých čísel a dodržování klasické dramaturgie je pro ně méně podstatné.

Přechody

V rámci co nejlepší integrace se mnoho muzikálů snaží o plynulé spojování hudební a dějové složky a dosahují toho promyšlenými přechody. Rick Altman to popisuje jako muzikálovou zvukovou prolínačku (audio dissolve)³¹ a obrazovou prolínačku (video dissolve)³². Postava si například může začít pobrukovat před samotným zpěvem nebo rytmus její chůze začne vycházet do hudby před tím, než začne tančit. Občas ani není možné najít konkrétní bod, kdy se z reálného děje stane muzikálové číslo. „*V neurčitém okamžiku si náhle uvědomíme, že tančí, nicméně jsme ho neviděli začít tančit.*”³³

²⁸ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967, s. 65–80.

²⁹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967, s. 9–29.

³⁰ Osolsobě nicméně píše, že se může jednat integraci falešnou. Ve formě svého úpadku je opereta také jen sledem čísel, navíc se ale tváří, že se jedná o vyšší umění. Narozdíl od revue, které nepředstírá, že by bylo něčím víc, než je.

³¹ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. United States: Indiana University Press, 1989, s. 62–74. ISBN 0-253-20514-X.

³² ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. United States: Indiana University Press, 1989, s. 74–80. ISBN 0-253-20514-X.

³³ Cit. ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. United States: Indiana University Press, 1989, s. 62–74. ISBN 0-253-20514-X. Přeložila Markéta BENDOVIÁ. In: *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 25. ISSN 1213-516x.

Je to způsob, jakým se řeší problém velkého rozdílu mezi vysokou stylizovaností hudebních scén a normálním snímáním reálných scén. Kdyby byl rozdíl příliš ostrý, mohl by působit nezamýšleně komicky. Když je přechod dostatečně dlouhý, divák se na stylizaci může připravit a podvědomě ji očekávat.

1.3.2 Princip kontrastů – realita a fantazie

Hudební a taneční scény jsou v muzikálu často výrazně stylizované. Mnohokrát je lze vnímat jako přechody z reality do vlastního fantazijního světa postav.

Svět fantazie

Muzikálové scény mohou být velice filmově promyšlené. Zdaleka se nemusí jednat o pouhý záznam pěveckého a tanečního výkonu herců, od toho se filmový průmysl oprostil už v 30. letech.³⁴ Muzikál klade důraz na výtvarnou hodnotu obrazu. Pracuje s barvou, komponováním obrazu, neobvyklými úhly kamery, pohybem a rytmickým střihem.³⁵ Typické je využití skupinové taneční choreografie. Všechno musí být podřízeno hudbě, důraz se klade na synchronnost vizuální a hudební složky.³⁶

Může se stát, že se postavy v této části přemístí do vyloženě stylizovaného, fantastického prostředí. Jindy zase zůstávají v tom reálném, to se ale jejich zpěvem a tancem proměňuje. Prostor hudební scény může sloužit k vybití přebytečné energie postav. Mnohdy se jedná o hřiště, tělocvičny nebo taneční parkety. Postavy v muzikálech podobně jako postavy v groteskách využívají dekorace a rekvizity vlastním novým a neočekávaným způsobem (např. *West Side Story*, 1961, ve scéně s figurínami). Společným prvkem se stává hra, vybití energie a kreativita. Postavy unikají do vlastního ideálního světa, podobně jako divák uniká do světa filmu, přičemž dochází k pozastavení času všední reality. Rick Altman rozděljuje muzikály do tří podkategorií podle toho, o jaký typ úniku se jedná. V „pohádkovém muzikálu“ (*fairy tale musical*) postavy chtějí uniknout na jiné místo, v „zákulisním muzikálu“ (*show musical*) touží být v jiném těle a „lidový muzikál“ (*folk musical*) představuje únik do jiné doby.³⁷

³⁴ Průlomovým byl v tomto film *42. ulice* (1933, choreograf Busby Berkeley), kde díky neobvyklým úhlům kamery vytváří efektní vzory z těl tanečnic. Viz SLOVÁKOVÁ, Andrea. Na cestě k filmu. In: *Muzikál: Sborník k festivalu Film Sokolov*. Praha: Film Sokolov, 2003, roč. 3, s. 22–24. Ke stažení dostupné z: <http://filmsokolov.cz/ke-stazeni/>

³⁵ BENDOVI, Helena. Gotta Dance: Stručný úvod do poetiky muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 25. ISSN 1213-516x.

³⁶ V tomto má muzikál blízko k hudebním videoklipům, kde má také hudba dominantní funkci nad obrazem.

³⁷ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. United States: Indiana University Press, 1989, s. 127. ISBN 0-253-20514-X.

S touto touhou po úniku souvisí další typický rys muzikálu, a sice jeho boj proti realitě, proti omezujícímu společenskému řádu. Muzikálová forma, její kombinace realistického děje a stylizovaných hudebně-tanečních scén nutně vytváří napětí mezi těmito dvěma světy, reálným (rozumovým) a fantazijním. Někdy tyto dva světy stojí v opozici, jindy splývají.³⁸

Reálný svět

Nabízí se otázka, proč bychom vlastně měli stát o exkurzi do světa myšlenek a pocitů nějaké postavy. A zde právě přichází úloha mluvených částí. V ideálním případě by měly vytvářet zajímavý děj a situace, ve kterých bude divák chtít vědět, jak na to postava zareaguje.³⁹ Muzikálu se svojí metaforičností, emocionálností a romantickými zápletkami často hrozí sklon ke kýči a sentimentu. Vytvoření vtipných a sympatických postav je proto pro muzikál zpravidla velmi důležité, protože právě vtipem a sebeironií se dá sentiment zmírnit.

Postavy tedy mohou například reflektovat muzikálovou stylizovanost, typicky když náhodný kolemjdoucí realisticky zareaguje na zpívajícího protagonistu (*Singing in the Rain*, 1952). Jedná se celkově o vysoce sebereflexivní žánr. „Muzikály jsou (...) spolu s experimentálními snímky a některými uměleckými filmy (...) jedinými typy snímků, které kontinuálně poukazují na svůj nereálný status.“⁴¹ Zatímco u většiny jiných žánrů je cílem, aby divák zapomněl, že se dívá na film, muzikál se o to nesnaží. Může docházet k nerealistickým a iracionálním zvrátům, vysoké stylizovanosti, herec se může podívat do kamery.⁴² Řada hudebních čísel dokonce diváka přímo oslovuje. Aby se divák neodcizil, je nezbytně nutné, aby ho vystoupení bavilo. Pak zůstává vtažen do děje. Jakmile se mu však číslo nelíbí a nudí ho, stává se vlastně součástí reality, onoho nudného světa, proti kterému postavy bojují.⁴³

³⁸ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. United States: Indiana University Press, 1989, s. 60 a 77. ISBN 0-253-20514-X.; BENDOVIÁ, Helena. Gotta Dance: Stručný úvod do poetiky muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 25. ISSN 1213-516x.; SUTTON, Martin. Významová schémata v muzikálech. Přeložila Markéta VORAČOVÁ. In: *Muzikál: Sborník k festivalu Film Sokolov*. Praha: Film Sokolov, 2003, roč. 3, s. 7–10. Dostupné také z: <http://filmsokolov.cz/ke-stazeni/>

³⁹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967, s. 80–83.

⁴¹ Cit. VOPLAKALOVÁ, Jana. *Fikční svět amerického filmového muzikálu klasického období v produkcích Arthura Freeda*. Praha, 2000, s. 76–77. Diplomová práce. FF UK. Převzato z: BENDOVIÁ, Helena. Gotta Dance: Stručný úvod do poetiky muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 25. ISSN 1213-516x.

⁴² BENDOVIÁ, Helena. Gotta Dance: Stručný úvod do poetiky muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 25. ISSN 1213-516x.

⁴³ COLLINS, Jim. Určení základní struktury muzikálu s ohledem na postavení diváka v rámci textových mechanismů. Přeložila Markéta VORAČOVÁ. In: *Muzikál: Sborník k festivalu Film Sokolov*. Praha: Film Sokolov, 2003, roč. 3, s. 11–20. Dostupné také z: <http://filmsokolov.cz/ke-stazeni/>

Dalším způsobem, kterým muzikál bojuje proti přílišné lyričnosti, je to, že se často snaží, aby se divák mohl s postavami a situacemi snadno ztotožnit. Ivo Osolsobě to nazývá „filozofií mateřštiny“. Zatímco například vídeňská opereta 20. století byla závislá na exportu, takže si vybírala nekonkrétní, často exotická a všude stejně neskutečná témata, divadelní muzikál vznikl jako žánr prakticky neexportovatelný. Jeho cílem bylo, aby se obyčejný divák snadno vcítil do situace, takže obsahoval řadu místních a dobových narážek. Zatímco v operetě se používají básnické metafory, muzikál je schopný pracovat s vtipnými narážkami i v milostných scénách.⁴⁴ Klade důraz na „teď a tady“, je věrný „místu, v němž a pro něž vznikl, a době, v níž a pro níž vznikl“.⁴⁵ Díky tomuto pragmatickému rozměru, díky vtipům, ironii a sebereflexi, může muzikál vyvažovat svoji sentimentální a emocionální stránku. Tento rys se prolíná s žánrem romantické komedie, která pracuje stejně.

Kontrasty v muzikálu

Muzikál tedy často pracuje s tématem střetu reality a fantazie, rozumu a emocí. Podobně se dají najít i další kontrasty. Zpěv a tanec v muzikálu lze vnímat jako projev svobody a téměř anarchistické energie. Nicméně paradoxně muzikálové dějové postupy, vykreslení postav a témata mohou být často smířlivé a konvenční, jelikož se jedná o komerční žánr.⁴⁶ Můžeme zároveň vnímat regulační funkci muzikálu, kdy je nositelem požadovaných hodnot společnosti a poskytuje lidem falešnou útěchu (typicky Hollywood 30. let). Zároveň ho můžeme vnímat jako katalyzátor, který se svojí anarchistickou energií má potenciál radikálně kritizovat realitu.⁴⁷

Kontrasty lze ale vztáhnout i na postavy. Muzikál často obsahuje dominantní vztahovou linku, ústředními postavami se tak v mnoha případech stává pár. Velice často se proto tematizuje kontrast mezi mužstvím a ženstvím. Zejména v klasických hollywoodských muzikálech se také objevovala témata dětství a dospělosti nebo krásy a bohatství.⁴⁸

1.3.3 Princip párování a spojování

Tematizování kontrastů, zejména těch mužských a ženských, se může přenášet i na příběhovou strukturu. Podle Ricka Altmana bychom neměli k muzikálovému příběhu přistupovat jako k lineárnímu, nýbrž jako k paralelnímu. Často totiž dochází k párování scén hrdinky a hrdiny. Film nám například

⁴⁴ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967, s. 37–44.

⁴⁵ Cit. OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967, s. 41.

⁴⁶ SUTTON, Martin. Významová schémata v muzikálech. Přeložila Markéta VORAČOVÁ. In: *Muzikál: Sborník k festivalu Film Sokolov*. Praha: Film Sokolov, 2003, roč. 3, s. 7–10. Dostupné také z: <http://filmsokolov.cz/ke-stazeni/>

⁴⁷ BENDO VÁ, Helena. Filmový muzikál: Úvod. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 22. ISSN 1213-516x.

⁴⁸ HANÁKOVÁ, Petra. Alternace a paralely: Struktura muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 29. ISSN 1213-516x.; ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. United States: Indiana University Press, 1989, s. 16–27. ISBN 0-253-20514-X.

napřed ukáže hrdinku v nějaké konkrétní situaci a následně nám představí hrdinu v situaci podobné. Může si přitom hrát s rozdíly a podobnostmi v charakteru situace nebo v chování postav. Dalším rozdílem je, že zatímco v lineárním vyprávění by divák měl být napnutý, jak příběh skončí, u muzikálů to je častokrát od začátku jasné. Divák se tedy neptá, jak to dopadne, ale zajímá ho, jací jsou protagonisté, jak je možné, že se dají dohromady, baví ho sledovat jejich kontrasty a podobnosti. Tento konkrétní rys se nicméně vyskytuje pouze u některých muzikálů. Ať už se jedná o kontrast mezi muži a ženami, realitou a fikcí nebo mluvenými a zpívanými scénami, cílem klasického hollywoodského muzikálu není rozdělovat, ale spojovat. Svou romantickou zápletku směřuje ke svatbě, od „rozpojeného“ duetu přichází k duetu konečnému a společnému. Muzikálová katarze pak často slibuje právě toto spojení, setření všech dualit a rozdílů, ideálně v jednom společném muzikálovém čísle.⁴⁹

Klasický muzikál většinou končí šťastně. Z popelky (obyčejné ženy) se stává filmová hvězda, z neštěstí se postavy úspěšně dostanou ke štěstí, často dochází k proměně postav k lepšímu. To s sebou ovšem občas nese i patos.⁵⁰ Možná proto už od 50. let začaly vznikat muzikály, které se diktátu šťastného konce vzdaly⁵¹ (*Usměvavá tvář*, 1957; *West Side Story*, 1961; *Dáma na kolejích*, 1966; *Funny Girl*, 1968).⁵³

Ani šťastné konce, ani paralelní děj nejsou u muzikálu pravidlem. Tyto konvence porušuje řada těch nejznámějších muzikálů. V podstatě záleží na tom, jestli je muzikál zároveň i nenáročnou vztahovou komedií, pro kterou je to naopak typičtější. Dalo by se říct, že pro definici žánru muzikál je nejdůležitější přítomnost muzikálových scén, práce s tématy a kontrasty se film od filmu může odlišovat.

První podkapitola o historickém kontextu muzikálu ukazuje, že tento žánr byl během svého vzniku ovlivněn již existujícím hudebním divadlem. Druhá podkapitola upozorňuje na problematiku žánrů, která spočívá v jejich definici. V poslední podkapitole jsem se věnovala muzikálovým konvencím, což následně budu využívat při analýzách. Před nimi se nicméně ještě zastavím u kontextu hudebních a muzikálových filmů v československém kontextu.

⁴⁹ HANÁKOVÁ, Petra. Alternace a paralely: Struktura muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 29. ISSN 1213-516x.; ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. United States: Indiana University Press, 1989, s. 16–27. ISBN 0-253-20514-X.; SUTTON, Martin. Významová schémata v muzikálech. Přeložila Markéta VORAČOVÁ. In: *Muzikál: Sborník k festivalu Film Sokolov*. Praha: Film Sokolov, 2003, roč. 3, s. 7–10. Dostupné také z: <http://filmsokolov.cz/ke-stazeni/>

⁵⁰ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967, s. 84–90.

⁵¹ BENDOVI, Helena. Gotta Dance: Stručný úvod do poetiky muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 25. ISSN 1213-516x.

⁵³ Například v současném filmu *La la land* (2016) jsou postavy zpočátku budovány typicky muzikálově. Jsou nám představeny v paralelním vyprávění a jejich vztah vzniká z počáteční nevráživosti. Nicméně nakonec se po nějaké době rozejdou a protagonistka se provdá za nějakého divákovi neznámého muže. I přes tento rozdíl ale film nekončí rozkošem, nýbrž smířením.

2 FILMOVÝ MUZIKÁL V ČESKOSLOVENSKU

V Československu se první zvukové filmy začaly točit v roce 1930.⁵⁴ Toho roku vznikl například film *Fidlovačka*, což byla adaptace divadelní hry Josefa Kajetána Tyla a v klimaxu filmu tu zazní píseň *Kde domov můj*. Se zpěvem se tedy opět podobně jako ve Spojených státech pracuje již od samého začátku. Film *On a jeho sestra* (1931) například vypráví velice typický příběh mladé slečny, která se touží dostat k divadlu, kde se zrovna zkouší hudební revue. V tom jí pomáhá listonoš Brabec, kterého hraje Vlasta Burian. I přes veškeré překážky se jí to nakonec povede, vystoupení se uskuteční a má velký úspěch. Tento film byl natočen v české i německé verzi společně například s dalšími hudebními filmy *Anitou v ráji* (1934) a *Polskou krví* (1934). Dalšími hudebními filmy z 30. a 40. let jsou například *Bílá vrána* (1938), *Veselá bída* (1939) nebo *Vy neznáte Alberta* (1940).

Po druhé světové válce došlo k zestátnění kinematografie, které nicméně nevycházelo z popudu komunistické strany. Otakar Vávra v dokumentární sérii *Československý filmový zázrak* říká, že tehdejší producenti neměli dostatek peněz a státní kinematografie se jevila jako dobré řešení, které by zajistilo dostatečné financování projektů. O financích měla rozhodovat komise kulturní elity.⁵⁵ Nicméně ta se po nástupu komunismu v roce 1948 zaplnila především úředníky, kteří kontrolovali ideologickou čistotu.⁵⁶

Ideál socialistického realismu představoval ideologicky výchovné filmy, které oslavují stranu, komunismus, budování atp. Jedním z takových filmů je i hudební film *Rodná zem* (1954), což je první slovenský barevný film.⁵⁷ Tento film je oslavou lidové kultury, slovenské krajiny a tradic a zároveň komunistického budování a modernity. Protagonisty je mladý pár, který se nakonec vezme. Peripetie jejich vztahu se řeší před celou komunitou. Film poskytuje pestrý přehled folklórního zpěvu a tance, který slouží k vybíjení energie a jímž postavy se stejným nadšením oslavují hory a elektrárnu, svou kulturu i traktor.

⁵⁴ DVORÁKOVÁ, Tereza a Jirí HORNÍČEK. *Kinematografie ve 30. letech: Panorama českého filmu*. Knihu sestavil Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, s. 36–37. ISBN 80-85839-54-7.

⁵⁵ *Československý filmový zázrak*. 1. díl, Nad námi svítá. [epizoda dokumentárního seriálu]. Česká televize, 2014. čas 01:40-02:20.

⁵⁶ BILÍK, Petr. *Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970)*. In: *Panorama českého filmu*. Knihu sestavil Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, s. 95-96. ISBN 80-85839-54-7.

⁵⁷ ŠRAJER, Martin. *Rodná zem*. In: *Filmovyprehled.cz* [online]. 17. 4. 2019 [cit. 2021-03-20]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/rodna-zem>

S lidovými motivy do určité míry pracuje i hudební komedie *Divotvorný klobouk* (1952) režiséra Alfréda Radoka, která byla natočena na motivy stejnojmenné divadelní hry z 19. století. Radok po svém prvním filmu *Daleká cesta* (1949), který používá kombinaci inovativních postupů, získal pověst formalisty. Přišel následně s několika projekty, které mu ale výborem nebyly schváleny. *Divotvorný klobouk* byl natočen s množstvím zásahů do scénáře a stříhu, které nebyly v souladu s režisérovým původním uměleckým záměrem.⁵⁸

V této době se dále točily například hudební filmy *Zítřka se bude tančit všude* (1952), *Písnička za groš* (1953), *Hudba z Marsu* (1955) nebo *Hvězda jede na jih* (1958). Cenzura se ke konci padesátých let postupně trochu uvolňovala. Komunistická strana se na to rozhodla reagovat tím, že v roce 1959 na festivalu v Bánské Bystrici veřejně odsoudila tři vybrané filmy, které nějakým způsobem překračovaly hranice. Tyto filmy se tak dostaly do distribuce až v 60. letech. Patřil mezi ně například i poslední zmíněný film *Hvězda jede na jih*, ve kterém cestuje orchestr na festival do Jugoslávie. Dalším z filmů byla komedie *Tři přání* (1958), která sice nebyla hudební, ale spolupracovala na ní stejná trojice autorů jako na *Hudbě z Marsu*. Jedná se o režiséry Jána Kadára a Elamara Klose a dále scenáristu Vratislava Blažka.

Po menším šoku způsobeném Bánskou Bystricí nicméně přišlo v 60. letech uvolňování. Cenzura se zmírňovala a Československo se více otevřelo západním vlivům. Zmíněný Vratislav Blažek tak stál s režisérem Ladislavem Rychmanem u vzniku filmu *Starci na chmelu* (1964), který byl inspirovaný americkými muzikály. Ladislav Rychman o tom píše: „*Dnes to bude vypadat neuvěřitelně, ale když se tenkrát na Barrandově řeklo muzikál, tak to okamžitě vyznělo, jako že chcete dělat nějaký prozápadní styl, jako že chceme napodobovat hollywoodské manýry.*“⁵⁹ Rychman dále popisuje, že z produkčního hlediska bylo poměrně dost těžké sehnat na začátku 60. let soubor mladých lidí, kteří by uměli zpívat, tančit a pohybovat se. *Starci na chmelu* nicméně měly velký úspěch a dvojice spolu následně natočila muzikál *Dáma na kolejích* (1966). Rychman později natočil ještě v 70. letech muzikál *Hvězda padá vzhůru* (1974).

Sám scenárista Vratislav Blažek pak napsal scénáře ještě k několika hudebním filmům 60. let, konkrétně *Dva z onoho světa* (1962), *Strašná žena* (1965) a *Světáci* (1969). Na jeho postavě se také potvrzuje provázanost filmového muzikálu s divadlem. Blažek působil v Divadle satiry a kromě činohry

⁵⁸ BILÍK, Petr. Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970). In: *Panorama českého filmu*. Knihu sestavil Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, s. 109. ISBN 80-85839-54-7; KLEJDUS, Petr. Nový pořádek. Rozbor: *Daleká cesta*. In: *25fps.cz* [online]. 25. 4. 2007 [cit. 2021-03-20]. ISSN 1802-5714. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/novy-poradek/>

⁵⁹ Cit. VALTROVÁ, Marie. *Vratislav Blažek: hráč před Bohem a lidmi*. Praha: Achát, 1998, s. 96–97. ISBN 80-902221-8-8.

Příliš štědrý večer (1960) napsal i divadelní muzikál *Šeherezáda* (1967).⁶⁰ S divadlem souvisí i film *Limonádový Joe* (1964), který byl napřed vydán knižně a následně vznikla divadelní inscenace, až poté byl natočen film. Knihu i scénáře napsal Jiří Brdečka a film režíroval Oldřich Lipský. A na konec s divadlem asi nejvíc souvisí film *Kdyby tisíc klarinetů* (1964), který vzešel z divadla Semafor a je také inspirovaný dřívější divadelní inscenací. Ve filmu vystupuje řada populárních hvězd, které v té době v Semaforu zpívaly a hrály. Scénář a texty písní napsal Jiří Suchý, hudbu složil Jiří Šlitr a režie se ujali Ján Roháč a Vladimír Svitáček. Dvojice Suchý a Šlitr spolupracovala i na dalších počinech, například na hudebním filmu *Zločin v šantánu* (1968) režiséra Jiřího Menzela, filmu *Konkurs* (1963) od Miloše Formana a několika televizních filmech. Obecně se klonili většinou spíše k malým, dezintegrovaným formám než k čistému muzikálu.⁶¹

V období 60. let u nás vzniklo poměrně hodně kvalitních hudebních filmů. Došlo k uvolnění cenzury a k přílivu inspirace ze západu, což mělo vliv nejen na československou novou vlnu, nýbrž i na komerční filmovou tvorbu. S příchodem konce 60. let a okupace pak byla tvorba nové vlny ideologicky odsouzena, některé filmy byly vyřazeny z distribuce a někteří autoři emigrovali, nebo jim byla pozastavena tvorba.⁶² Mezi nimi byl i scenárista Vratislav Blažek. Většina komerčních filmů a filmařů nicméně takto přísně neskončila a mohla dále tvořit, například již zmíněný režisér Ladislav Rychman. Během normalizace pak sice hudební filmy dále vznikaly, západní inspirace nicméně opět začala být tabu.⁶³

⁶⁰ VALTROVÁ, Marie. *Vratislav Blažek: hráč před Bohem a lidmi*. Praha: Achát, 1998, s. 173–175. ISBN 80-902221-8-8.

⁶¹ OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967, s. 179–183.

⁶² BILÍK, Petr. *Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970)*. In: *Panorama českého filmu*. Knihu sestavil Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, s. 125. ISBN 80-85839-54-7.

⁶³ *Těžká léta československého filmu 1969–89: 4. díl. Principy cenzury*. [epizoda dokumentárního seriálu]. Česká televize, 2012. Dostupné také z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226284-principy-cenzury/>

3 METODIKA

Při své analýze zčásti vycházím ze sémanticko/syntakticko/pragmatického přístupu Ricka Altmana.⁶⁴ Ten především spočívá v analýze sémantických (např. typické postavy, časoprostor, formální prostředky) a syntaktických (symboly a významy, hlubší souvislosti a témata) částí. Při analýze jsem považovala za pohodlnější volně přecházet z jedné kategorie do druhé, takže nejsou nijak výslovně odděleny. Pragmatický přístup potom počítá s odlišným pojetím žánru v rámci různých skupin, typicky národnostní a dobové. Vzhledem k tomu, že se žánry z toho důvodu nedají přesně vymezit (a jednotlivé filmy se často nedají přesně zařadit), není ani mým cílem přesná kategorizace analyzovaných filmů.

Mým primárním cílem v analytické části je zjistit, nakolik československé muzikálové filmy 60. let odpovídají teoretickým konvencím svého žánru. Druhým cílem je na vybraných hudebních filmech analyzovat některé rozdíly mezi těmito žánry. V 2. kapitole teoretické části proto podrobně rozebírám znaky muzikálu. Abych je mohla nyní efektivně použít při analýze, shrnula jsem je do otázek, které jsou stejně jako v teoretické kapitole rozděleny do tří částí. První část se zabývá hudební integrací, tedy obecně dramaturgickou úlohou hudebních scén. Druhá část se zaměřuje na práci se stylizací muzikálových scén a na jejich kontrast s dějovými scénami, tedy na kontrast mezi reálným a fantazijním světem. Poslední část shrnuje další muzikálová témata, jako je práce s párováním a spojováním, s koncem filmu a s postavami.

1. Hudební integrace:

- Kolik muzikálových scén film obsahuje a jak jsou rozmístěny v ději?
- Mají postavy v jednotlivých muzikálových scénách vnitřní, nebo vnější důvod ke zpěvu? Nebo jejich kombinaci?
- Co scény metaforicky vyjadřují? Jakou mají dramaturgickou funkci?
- Obsahují scény hudební nebo taneční motivy, které se ve filmu vracejí a vyvíjejí?
- Nakolik film využívá hudební integrace? Blíží se spíše operetě, nebo hudební revui?
- Jak pracuje film s přechody mezi stylizovanými a reálnými scénami? Jsou spíše plynulé, nebo náhlé? Dá se najít jasný bod, kdy muzikálové číslo začíná?

⁶⁴ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 2000, s. 207–225. ISBN 0-85170-718-1.

2. Svět reality a fantazie:

- Pracuje se s obrazem v muzikálových scénách stylizovaně, nebo jsou čísla nasnímaná filmářsky normálně?
- Premisťují se postavy do fantazijního, stylizovaného světa, nebo zůstávají v realitě? V jakém jsou prostředí?
- Využívají scény prvek hry? Používají postavy při tanci rekvizity neobvyklým způsobem? Obsahuje scéna dojem vybíjení přebytečné/potlačované energie?
- Obsahuje film vtipné momenty nebo sebeironii? Snaží se pomocí nich (nebo jinak) vyvažovat sentiment?
- Dochází ve filmu k sebereflexi žánru? Reagují někdy postavy na muzikálovou stylizovanost? Obrací se někdy postavy přímo na diváka?
- Vyznává film filozofii mateřštiny? Obsahuje reálie odpovídající čistě 60. létům v Československu? Obsahuje místní a dobové narážky, vtipy?
- Je muzikál spíše smířlivý, nebo společensky kritický? Využívá aspekt boje proti realitě?

3. Princip párování a spojování:

- Pracuje muzikál s paralelním dějem nebo s paralelními scénami založenými na porovnávání, kontrastech a podobnostech?
- Nachází se ve filmu kontrasty mužství a ženství? Nebo jiné kontrasty založené na postavách?
- Je od začátku jasné, jak film dopadne? Drží diváka u filmu spíše děj, nebo spíše postavy?
- Obsahuje muzikál prvek spojování, setření dualit a rozdílů?
- Končí muzikál šťastně?
- Obsahuje film pozitivní vývoj postav?

Tyto otázky volně aplikuji na osm muzikálových a hudebních filmů, které v tomto období vznikly. Podle online databáze ČSFD se mezi filmové muzikály řadí *Starci na chmelu* (1964), *Dáma na kolejích* (1966), *Kdyby tisíc klarinetů* (1964) a *Limonádový Joe* (1964).⁶⁵ Podle databáze Filmového přehledu jsou to pouze *Starci na chmelu* a *Kdyby tisíc klarinetů*.⁶⁶ Tyto čtyři filmy tedy podrobím důkladnější analýze.

Hudebních filmů vzniklo v té době poměrně hodně. Na ČSFD se mezi takové řadí *Světáci* (1969), *Šíleně smutná princezna* (1968), *Fantom Morrisvillu* (1966), *Máte doma lva?* (1963), *Rusalka* (1962), *Zločin v šantánu* (1968), *Bylo čtvrt a bude půl* (1968), *Údolie večných karaván* (1968), *Strašná žena* (1965), *Ta naše písnička česká* (1967), *Lov na mamuta* (1964), *Kulhavý ďábel* (1968), *Valčík pro milión* (1960), *Dva z onoho světa* (1962), *Prosím, nebudit!* (1962),⁶⁷ tedy patnáct filmů. Filmový přehled většinu také zmiňuje a přiřazuje navíc *Konkurs* (1964) a *Slunečnice* (1965).⁶⁸ Dalšími filmy jsou například *Bylo nás deset* (1963), *Dobře placená procházka* (1966) či krátkometrážních *Sedm žen Alfonse Karáska* (1967) a *Svatební cesta aneb Ještě ne, Evžene!* (1966). Pro účely této bakalářské práce neprovádím podrobné analýzy všech filmů, zvolila jsem jen několik vybraných – *Šíleně smutná princezna* (1968), *Ta naše písnička česká* (1967), *Bylo čtvrt a bude půl* (1968) a *Světáci* (1969), které jsem podrobila stručnějšímu formátu analýzy. Mým cílem je zjistit, v čem se tato kategorie může lišit a prolínat s muzikály.

Analytická část tedy sestává z osmi analýz zmíněných filmů. Ty, co spadají podle databází mezi muzikály, podrobím analýze pomocí souboru otázek, které shrnují konvence žánru. Zbylé čtyři analýzy hudebních filmů pouze zdůrazňují výrazná specifika daného filmu. Zabývám se tedy jen některými vybranými otázkami. Z těchto analýz by mělo vyplynout, jaké konvence jednotlivé filmy dodržují a jaké porušují nebo pomíjí.

⁶⁵ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Žebříčky: Specifický výběr. *Csfd.cz* [online]. © 2021 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/zebricky/specificky-vyber/>

⁶⁶ NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. Databáze. In: *Filmovyprehled.cz* [online]. © 2018 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze?genres%5B%5D=154&year_from=1960&year_to=1969&credititems%5B%5D=&countries%5B%5D=143&typologies%5B%5D=&submit_film=Hledat&birth_from=&death_from=&compnytypes%5B%5D=&revue_types%5B%5D=&revue_authors%5B%5D=&calendar_types%5B%5D=&searchfor=film&q=

⁶⁷ ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Žebříčky: Československo, hudební žánr, rok 1960–1969. *Csfd.cz* [online]. © 2021 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: https://www.csfd.cz/zebricky/specificky-vyber/?type=0&origin=197&genre=22&year_from=1960&year_to=1969&actor=&director=&ok=Zobrazit&form_charts

⁶⁸ NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. Databáze. In: *Filmovyprehled.cz* [online]. © 2018 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze?genres%5B%5D=136&year_from=1960&year_to=1969&credititems%5B%5D=&countries%5B%5D=143&typologies%5B%5D=&submit_film=Hledat&birth_from=&death_from=&companytypes%5B%5D=&revue_types%5B%5D=&revue_authors%5B%5D=&calendar_types%5B%5D=&searchfor=film&q=

II. ANALYTICKÁ ČÁST

3.1 Starci na chmelu (1964)

3.1.1 Hudební integrace

Ve filmu *Starci na chmelu* najdeme dvacet muzikálových a jinak hudebně stylizovaných scén. Většina má metaforický význam, vyjadřuje charakter postav a situací. Pouze scéna, ve které Filip zpívá Hance (26:10) a hraje při tom na klavír, působí, že se zcela tak, jak ji vidíme, odehrává i v realitě příběhu. Podobně také scéna, kde se ostatní žáci posmívají Filipovi a skandují (42:32), by se teoreticky mohla odehrávat v realitě. Vnější důvod k tanci mají postavy i v části s oslavou (57:55), nicméně tam už dochází ke stylizaci, postavy tančí jednu synchronizovanou choreografii a navíc zpívají. Příběh se celkově odehrává v obyčejném prostředí a postavy jsou obyčejní lidé, nejsou to muzikanti ani tanečníci, proto je větší poměr vnitřních k vnějším důvodům ke zpěvu.

Tabulka 1 Starci na chmelu, seznam stylizovaných scén

scéna	začátek	konec	délka
Milenci v texaskách 1	0:23	1:31	0:01:08
Úvodní titulky	1:42	4:20	0:02:38
Sbírání chmelu	4:20	5:22	0:01:02
Chmel je naše zlato	5:22	7:15	0:01:53
Představení Hanky	7:41	8:21	0:00:40
Milenci v texaskách 2	9:31	10:12	0:00:41
Hopsa hejsa	15:45	17:54	0:02:09
Život je kolotoč	18:45	20:33	0:01:48
Život je bílý dům	0:26:10	0:27:30	0:01:20
Jakáže vlastnost odvěká	0:27:44	0:29:27	0:01:43
Den je krásný	0:31:28	0:39:16	0:07:48
Láska nebeská	0:42:32	0:42:55	0:00:23
Hodní hoši	0:44:15	0:45:32	0:01:17
Milenci v texaskách 3	0:51:41	0:52:44	0:01:03
Do gala	0:56:45	0:58:58	0:02:13
Bossa nova	1:00:54	1:02:52	0:01:58
Co ho tak dojíká	1:04:50	1:06:08	0:01:18
Milenci v texaskách 4	1:21:47	1:22:48	0:01:01
Odvrácení od Honzy	1:25:52	1:26:14	0:00:22
Milenci v texaskách 5	1:26:15	1:27:48	0:01:33
celkem			0:33:58

Píseň *Chmel je naše zlato* (05:40) nám například mimo jiné charakterizuje mladé brigádníky. Vzorně synchronizovaným pochodem parodují budovatelskou mládež 50. let, to však přerušuje výbuch energického tance. Zpívají „*Myslíme jenom na chmel...*” a v jednu chvíli to může znamenat, že myslí jako správní občané jen na práci a na to, jak pomoci svému národu, v dalším okamžiku to ale může znamenat, že myslí jenom na pivo a zábavu.

Podobně zajímavý motiv můžeme najít v části, kdy spolužačky objeví Filipa na půdě. V písni *Jakáže vlastnost odvěká* (27:44) vyjadřují svoji zlost nad tím, že místo aby spal v tělocvičně s ostatními, zařídil si individualisticky vlastní nadstandardně vybavený pokoj. Doslova ho v improvizovaném soudním jednání odsuzují za prohřešek proti pospolitosti, proti komunitě.

V jedné z nejznámějších písní z tohoto muzikálu *Den je krásný* (31:30) se pak ztělesňuje Filipova zamilovanost k Hance. Jedná se vlastně o jediný milostný duet, který spolu mají, navíc se odehrává pouze v jeho snu. Kromě ztělesnění jeho pocitů se ale dá tato část vnímat i jako metafora skutečné „pospolitosti“. Díky lásce najednou dokážou být všichni jeho spolužáci neuvěřitelně pracovně výkonní. Tato komunistická utopie se tu dostává do role absurdní představy, pouhého za vlasy přitaženého snu.

Píseň *Hodní hoši* (44:16) vykresluje antagonistu filmu, naoko slušného a pracovitého Honzu, který je oblíbený mezi učiteli i žáky. Jeho důvod, proč být hodným hochem, je ale veskrze pragmatický. Když vzorně plní všechno, co se po něm chce, a ještě víc, získává z toho řadu výhod a mnohé se mu odpustí. Tento hudební motiv se ještě jednou vrátí ve formě vyhrožování Filipovi, kdy se luskání promění v údery pěstí do dlaně (1:04:50).

Dále jsou ve filmu dvě písničky, které charakterizují dívky a chlapce. *Hopsa hejsa* (15:46) představuje Hanku jako komplexnější postavu. Na jednu stranu působí dost povýšeně, například když zpívá: „*no jak pak ne, vždyť já jsem z těch, kterým se říká kráska,*” a že si tedy z toho důvodu zaslouží toho nejlepšího partnera. Na druhou stranu se ukazuje, že jejím kritériem není moc nebo majetek („*s tím pravým i pěšky půjde*”). Mezitím kluci melancholicky řeší v písni *Život je kolotoč* (18:46), že žijí v chaotickém světě, kde se dá vyhrát jen díky vychytralosti.

Scéna s přípravou na večírek (*Do gala*, 56:45) nemá moc hlubší význam než veselé vystižení příprav, její funkce v rámci příběhu je hlavně jako odlehčení a interpunkce. Je následována písni *Bosa nova* (1:00:55), kdy se Hanka nechá okouzlit Honzou a nakrátko zapomene na Filipa.

Nakonec jsem si nechala specifickou kategorii, a sice písně tří mužů s kytarami, kteří plní funkci průvodců nebo komentátorů.⁶⁹ Objevují se v příběhu celkem pětkrát a zpívají různé sloky té samé písně *Milenci v texaskách*. Jsou to oni, kdo film na začátku otevírá a na konci uzavírá. Kromě nich a již zmíněných *Hodných hochů* jsem nenašla další případ, kdy by se píseň v nějaké formě vrátila a pracovalo by se s ní jako s motivem.

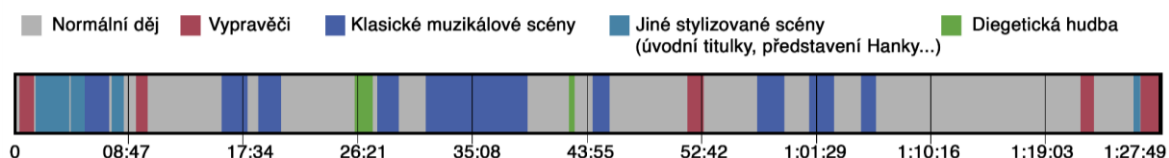
Co se týče přechodů mezi hudebními čísly a dějem, jsou většinou poměrně ostré, až na pár výjimek. Písní *Chmel je naše zlato* (05:40) předchází například minutová stylizovaná sekvence sběru chmelu, kdy ve zvuku jsou potlačeny zvukové efekty a atmosféry a děj doprovází pouze hudba, která je mírně synchronizovaná s obrazem. Tuto část přeruší Honza, když začne lézt na stožár. Během toho se vrátí zvuk prostředí. Nediegetická hudba se na okamžik přeruší, postavy zaskandují začátek písničky, načež začne krátká předehra a postavy začnou zpívat a tančit. Toto muzikálové číslo pak končí v jídelně, kdy k přechodu zpět do reality je použito rytmické mlácení do ešusů.

V jídelně se také odehraje podobně stylizovaná scéna jako na začátku, a sice představení Hanky. Hudba se opět stane dominantním prvkem, tentokrát ale zůstává zvuková atmosféra. Hančiny pohyby jsou s hudbou synchronizované. Nicméně se tam přímo nezpívá ani netančí a její příchod trvá něco přes půl minuty.

Oproti tomu například u písní *Hopsa hejsa* (15:46) nebo *Život je kolotoč* (18:46) jsou přechody poměrně ostré. V prvním případě začíná Hanka slovy „*Tento půvab nezrál jen tak pro někoho*“, která jsou doplněna baletními pózami. Píseň končí zvoláním dívek a vyhnáním předsedy JZD, který zrovna vešel do místnosti. *Život je kolotoč* pak začíná ostrým stříhem z reálné do muzikálové scény za použití hudebního zvukového můstku. Stylizovanost je nakrátko přerušena rozhovorem Honzy s jeho kumpány, který ale zůstává podkreslen hudbou a v pozadí pokračuje taneční choreografie. Scéna je pak podobně jako v prvním případě ukončena příchodem další osoby, tentokrát paní učitelky, která jim řekne, že už je deset hodin a ať jdou spát. V obou popsáných případech je prakticky celá scéna zasvěcená pouze zpěvu a tanci, jen v prvním případě choreografii předchází asi tři čtvrtě minuty normálního rozhovoru. Podobný styl krátkých přechodů v tomto filmu převládá.

⁶⁹ Jedná se o tzv. archetyp heralda. Viz LABÍK, Ludovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBum, 2013, s. 51. ISBN 978-80-87500-30-9.

Celkově tedy *Starci na chmelu* dosahují muzikálové úrovně hudební integrace. Nicméně práce s přechody a opakováním hudebních motivů je spíše jednoduchá, což je způsobeno asi i tím, že se tu nepoužívá hudební doprovod v normálních scénách. Také dochází k asymetrii z hlediska rozvrstvení muzikálových čísel do příběhu. Posledním případem, kdy zpívají a tančí samotné postavy, je píseň *Co ho tak dojíká*, která se nachází před darkest pointem. Potom už přichází jen dva hudební vstupy vypravěčů a jedna krátká stylizovaná část (odvrácení od Honzy).



Obrázek 1 *Starci na chmelu*, rozdělení normálních a stylizovaných scén

3.1.2 Svět reality a fantazie

Z hlediska práce s obrazem v muzikálových scénách dochází občas k výraznější stylizaci. Příkladem může být použití vzorů a synchronizované choreografie u písni *Život je kolotoč* (obr. 2), práce s diagonálami v *Den je krásný* (obr. 3), nebo využití výrazného barevného osvětlení v *Bosa nově*. Rytmičky zajímavá je píseň *Do gala*, kde se více pracuje se stříhem, jsou tu použity siluety postav (obr. 4) nebo třeba nakloněné záběry. Ve scénách se zpívajícími vypravěči se pracuje s kompozicemi a využívá se jejich vzájemná podoba. Obecně se v choreografiích hodně používají synchronizované pohyby všech tanečníků.



Obrázek 2 *Starci na chmelu*, píseň *Život je kolotoč*



Obrázek 3 Starci na chmelu, píseň Den je krásný



Obrázek 4 Starci na chmelu, píseň Do gala

Občas ale rozdíl mezi muzikálovými a dějovými scénami není až tak výrazný. V písni *Hodní hoši* jsou například udělány pouze čtyři střihy, kamera většinou jednoduše snímá všechny tři aktéry a zaznamenává jejich choreografii (obr. 5). Ve filmu se také vyskytují momenty, které působí dojmem, že v postprodukcí nebylo kam jinač stříhnout, tedy například rozostřený záběr (obr. 6) nebo nenavazující střih.



Obrázek 5 Starci na chmelu, píseň Hodní hoši



Obrázek 6 Starci na chmelu, píseň Chmel je naše zlato

Postavy jsou většinou při zpěvu v realitě, je tu ale výjimka v písni *Den je krásný*, která se odehrává v absurdním snu. Ke stylizaci prostředí dochází i v písni *Do gala, a to* jednak zmíněnými siluetami a jednak výrazně prázdnými prostory, ve kterých se postavy na ples připravují. Není také náhodou, že tito chmeloví brigádníci byli ubytováni zrovna ve škole, kde v učebně a tělocvičně je dostatek prostoru pro tanec.

Ve filmu se také hodně používá motiv hry, například v písni *Jakáže vlastnost odvěká*, kde dívky vytvoří vlastní improvizovaný soud. Jedna z nich si vezme do ruky váhy, druhá jí zakryje oči a vytvoří tak alegorii spravedlnosti. V čísle *Hopsa hejsa* pak dívky zpěv doprovází pantomimou. Jako třetí příklad hravého momentu lze uvést část se slavnostním odhalením dortu, na který se studenti nadšeně vrhnou (59:00).

Zajímavé je, že se tyto hry nepojí k protagonistům, jen k jejich spolužákům. To nejspíš i odpovídá jednomu z témat filmu, a sice že Hanka a Filip jsou vyobrazeni vyspělejší než ostatní, že jsou to starci na chmelu (nebo se tak přinejmenším sami vnímají). V jedné scéně například Filip předčítá Hance poezii, zatímco ona mu plete svetr (54:44). Jejich rozhovor se vtipně podobá rozmluvě postaršího manželského páru. Ačkoli film tedy obsahuje i trochu komedie, není to příliš dominantní prvek.

Přímo v příběhu sice postavy film samotný nereflektují, nicméně se toho dosahuje použitím vyprávěčů. Ti se dívají přímo do kamery a svou písni oslovují diváky. Na začátku otevírají příběh slovy: „*Ten příběh, který uvidíte...*“, zhruba uprostřed se obrací na diváky: „*Žádáme otce v tomto sále, ať posečkají s diskusí,*“ a na konci film uzavírají „*Ať je vám to či není milé, že se to všechno mohlo stát...*“. Jejich vstupy fungují v příběhu jako interpunkce a díky nim tvůrci vyslovili téma filmu. „*Nepřeceňovat jízdni řády, a ovšem taky neřády.*“

Myslím, že to je také věc, která *Starce na chmelu* dělá v našem prostředí tak populárními. Nejedná se pouze o jednoduchý konformistický muzikál, který by nesl téma typu „měli bychom se mít rádi a odpouštět si“ (ne, že by na tom bylo něco špatného). Místo toho využívá svůj muzikálový aspekt boje proti realitě ke společenské kritice. Ta sice v té době už nebyla neobvyklá, nicméně myslím, že je přidanou hodnotou, že se objevovala i v takto jinak komerčních žánrech.

Zároveň jsou pak *Starci na chmelu* zářným příkladem použití filozofie mateřštiny, jak ji popisuje Ivo Osolsobě. Myslím, že nejvíc k tomu přispívá fakt, že se příběh odehrává na chmelové brigádě, což je velice specifická realie, se kterou se mládež v minulém režimu mohla snadno ztotožnit. Je to něco, co by prostě v Hollywoodu nikdy vzniknout nemohlo. Film si je navíc této své jedinečnosti vědom (příběh, který „*mohlo prožít vaše dítě*“, zpívají vypravěči). Vychází to tedy jednak ze silných místních realii, ale také dobových. Sama jsem si například před psaním této práce neuvědomila, jak silný společensko-kritický podtext film obsahuje. To je ovšem něco, co člověk žijící v komunismu, obzvláště v 60. letech, pochopil okamžitě.

3.1.3 Princip párování a spojování

Děj *Starců na chmelu* je většinou spíše lineární. Nicméně existují momenty, kdy se s paralelami pracuje. Nejvýraznější je příklad dvou písní *Hopsa hejsa* a *Život je kolotoč*, kdy první scéna představuje dívčí a druhá chlapecký svět. Obě scény nakonec přeruší příchod dospělého. Pracuje se tedy s mužským a ženským principem, což je pro muzikál typické. Co je ovšem zajímavé, zatímco u dívek je hlavní sólistkou Hanka, u chlapců to není Filip, se kterým potom skončí, nýbrž Honza. Filip vůbec v této scéně není. Skoro to působí, že tím ideálním párem by měli být Hanka s Honzou. Nicméně bych řekla, že víc než kontrasty mezi Hankou a jedním nebo druhým klukem jsou zajímavější kontrasty mezi Honzou a Filipem samotnými.

V Honzovi lze vidět odkaz na dokonalého představitele mládeže 50. let. Je pohledný, pracuje víc než kdokoli jiný, učitelé ho mají rádi a mezi spolužáky je oblíbený. Ale jak už jsem jednou psala, vše dělá čistě kvůli tomu, že si uvědomuje výhody, které z toho plynou. Když bude pracovitý, učitelé mu povolí jezdit na návštěvy k údajné tetičce a navíc mu za množství sklizených košů dají dort. Oproti tomu stojí Filip, který by byl ve filmu 50. let typickým antagonistou. Je to introvertní intelektuál, který páchá nejhorší prohřešky ze všech – straní se společnosti a sabotuje práci. Ačkoli se tedy ve filmu pracuje i s mužským a ženským principem, je to právě kontrast mezi Filipem a Honzou, který je ten hlavní. Konflikt jedince a komunity.

A to je téma, které pro muzikál není příliš obvyklé. Typičtější je právě důraz na spojování, setření rozdílů, odpuštění a komunitu. Tady se však dostává do popředí motiv oddělení. Hanka si nakonec radši vybere vyhoštění z komunity společně s Filipem a odmítne Honzu. Navíc ale ještě komunita, tedy jejich spolužáci, jasně dají najevo sympatie s párem a pohrdání Honzou za jeho chování. Ačkoli tedy muzikál končí vyhoštěním, zlo bylo přesto poraženo a dobro zvítězilo.

3.1.4 Shrnutí

Starci na chmelu splňují muzikálový žánr zejména svými sémantickými prvky. Muzikálové scény jsou skoro vždy metaforické, obsahují kromě písní i tanec, dochází v nich ke stylizaci a estetizaci obrazu. Přejechy mezi stylizací a normálním snímáním jsou spíše kratší a méně plynulé, což je způsobeno mimo jiné menším využitím hudebního doprovodu v normálních scénách. Ve filmu také najdeme stylizace na pomezí normální a muzikálové scény.

Zatímco v klasickém muzikálu bývá z hlediska tématu důraz na komunitu a pospolitost, *Starci na chmelu* jdou proti tomu a kladou důraz na moralitu jedince. Pro protagonisty je horší než odtržení od komunity zrazení vlastních ideálů. Vzniká tedy konflikt jedince a komunity, který je v závěru vyřešen vyhoštěním. V závěrečném aktu také chybí muzikálové číslo, ve kterém by figurovali protagonisté. Celkově se tedy v tomto aspektu film odlišuje od typických žánrových konvencí.

3.2 Dáma na kolejích (1966)

3.2.1 Hudební integrace

V *Dámě na kolejích* jsem rozlišila zhruba dvacet muzikálových a stylizovaných scén. Podobně jako ve *Starcích na chmelu* je motivace k těmto scénám většinou vnitřní, pouze jedna scéna, konkrétně píseň *Nebýt hada* (37:53), se odehrává v baru a zpívá ji profesionální zpěvačka jako své číslo. Jinak většinou slouží k charakterizaci situací a postav.

Tabulka 2 Dáma na kolejích, seznam stylizovaných scén

scéna	začátek	konec	délka
Úvod	0:00:00	0:01:20	0:01:20
Úvodní titulky	0:01:21	0:03:00	0:01:39
Marie	0:05:08	0:07:15	0:02:07
Pomstím se	0:09:20	0:10:58	0:01:38
Paní Kučerová 1	0:11:05	0:11:46	0:00:41
Ke korunce koruna	0:11:52	0:13:25	0:01:33
Jediný kaz	0:14:40	0:17:06	0:02:26
Femina femine	0:19:11	0:21:33	0:02:22
Kdo šetří má za tři	0:23:24	0:24:00	0:00:36
Paní Kučerová 2	0:24:04	0:24:59	0:00:55
Žena muže bít nemůže	0:25:01	0:26:01	0:01:00
Vzmužte se ženy!	0:33:23	0:35:26	0:02:03
Nebýt hada	0:37:53	0:39:55	0:02:02
Sedmý den	0:54:09	0:55:43	0:01:34
Sedmý den 2	0:56:32	0:57:40	0:01:08
Kolektiv volá	1:01:29	1:02:14	0:00:45
Paní Kučerová 3	1:05:29	1:05:39	0:00:10
Máš náš hlas!	1:08:09	1:10:24	0:02:15
Zab ho	1:11:25	1:11:31	0:00:06
Závěr	1:15:32	1:16:23	0:00:51
celkem			0:27:11

Jednou takovou písní je *Marie* (05:08). Hlavní postava Marie Kučerová pracuje jako řidička tramvaje. Když nastupuje na své narozeniny do tramvaje, má hlavu plnou každodenních starostí. V této scéně nastoupí do tramvaje skupina žen a začne zpívat a tančit a Marie si začne uvědomovat, že se vlastně má dobře, má přece krásné děti a manžela. („*Není těžko na tom světě, jen když ten tvůj miluje tě*“). Scéna slouží i k charakterizaci postavy, dozvídáme se v ní, jak vypadá Mariin běžný život. Díky této pozitivní části vnímáme jako ještě větší kontrast následující scénu, ve které Marie dílem filmové náhody zahlédne svého manžela Václava s jinou ženou.

Následující píseň *Pomstím se* (9:20) pak jednoduše vyjadřuje zlost, která ji v reakci na to přemůže. Je to moment, kdy se rozhodne, že si to nenechá líbit, rozhodne se konat. Jako odpověď na její rozhodnutí zazní píseň jejích sousedek, které ji slyší běsnit. „*Mějte rozum, paní Kučerová, odpusťte mu, ať to bylo cokoliv*“ (11:05). Tato píseň se pak ještě dvakrát ve filmu vrací a vyjadřuje pohled tehdejší společnosti, jak by se žena měla v takové situaci zachovat a jaká by obecně měla být. „*Ženská musí myslet na děti, ženská musí umět trpět*.“

Jako příklad využití muzikálové stylizace k charakterizaci prostředí mohou sloužit následující tři písně – *Ke korunce koruna* (11:52), *Jediný kaz* (14:40) a *Femina femine* (19:11). První píseň představuje prostředí banky, druhá módní přehlídky a třetí salónu krásy. Marie tak reaguje na Václavovu nevěru. Dospěje k názoru, že důvodem k této nevěře je to, že o sebe přestala pečovat a zanedbávala svou ženskost (což říká i Václav v jednom svém monologu). Z Marie se tak stává aktivní hrdinka, která nezůstává jen u slov, ale svou pomstu realizuje. V písni *Femina femine* opět přichází otázka, jaká by žena měla být. „*Jenom žena upravená bude hodna toho jména*.“

Následuje konfrontace s manželem, ve které se pohádají (píseň *Kdo šetří má za tři*, 23:24), když Václav zjistí, že utratila jejich úspory. Marie ironicky uznává, že Václavova nevěra byla vlastně její chyba, protože o sebe nepečovala. Scéna končí tím, že Marie dá Václavovi facku a ten našťavaně odchází za výsměšného zpěvu *Žena muže bít nemůže* (25:01). Tuto písničku nezpívají postavy, nicméně od běžné nediegetické hudby se liší tím, že je rytmus přesně synchronizovaný s chůzí Václava po schodech a celkově to působí tak, jako by zněla Václavovi v hlavě. Spolu s přihlížejícími sousedy to podtrhuje jeho uraženost a ponížení, které zároveň působí trochu směšně.

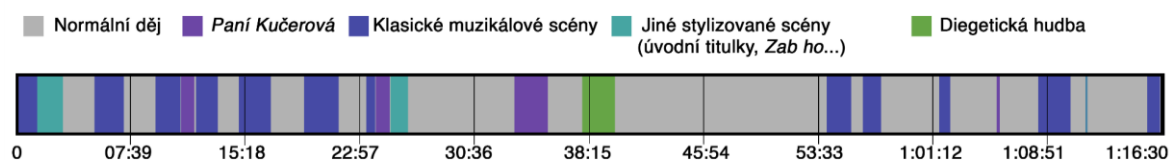
Z následujících písní je z hlediska metafory zajímavý například *Sedmý den* (54:09). Mladí muži s krásnými novými auty, se svými ženami a dětmi, kteří jedou nejspíš někam na nedělní výlet, mohou být vnímáni jako téměř nedostižný ideál tehdejší společnosti. Barevná fantazie proti šedé komunistické realitě.

Ačkoli jsou sousedky k Marii spíše kritické, jiným ženám se stává vzorem. Pod její taktovkou zpívají „*vzmužte se ženy, buďte jak kámen*“, protože našla odpověď na nespravedlnost, a sice v cynismu. Už Václava nemiluje, už je jí všechno jedno. Chce pouze rovnocennost, chce mít právo na to chovat se jako on, tedy jako muž. A je ostatními ženami za to podporována a oslavována. V písni *Máš náš hlas* (1:08:09) objevila odpověď na manželovu nevěru, a sice v cynismu („*Aby byla věčně fit, nesmí ženská srdce mít*“). To se ale zlomí v okamžiku, kdy si během boxerského zápasu náhle uvědomí, že svého manžela stále miluje a že není tak silná a cynická a sebevědomá, jak by si přála.

Podobně jako ve *Starcích na chmelu* i zde použil scenárista Vratislav Blažek úvodní a závěrečnou píseň, která vysvětluje divákovi příběh. Hned na začátku mírně nastiňuje konec filmu („*neprobíhá život lidský vždycky jenom sympaticky*“) a na konci, kde se náhle dozvíme, že většina děje byla jen Mariina představa a ona místo boje zvolila rezignaci, na to navazuje („*Tak to na tom světě kráčí, jednou k smíchu, jednou k pláči*“).

Přechody mezi normálním snímáním a muzikálovou stylizací jsou často velmi plynulé. Na začátku v písni *Marie* se například nachází krátká sekvence, kde Marie jede v tramvaji, což je podkresleno nediegetickou hudbou. Následuje výrazný hudební akcent, když tramvaj zastaví a nastoupí skupina mladých žen, tanečnic. Po krátké odmlce pak začíná předehra hudebního čísla, do kterého ale vstupuje Mariin kolega krátkým dialogem zakončeným slovy: „*Marie, Marie, Marie...*“ a do rytmu odpoví zpěvem sbor žen: „*Marie!*“ Trvá tedy poměrně dlouho, než začne samotný zpěv, divák je na to připravován a čeká to. V jiné části je pak nečekaný začátek písně použit jako vtíp. Mariin kolega začíná slovy: „*Marie, já vím, že ti není do zpěvu...*“ „*Uááá!*“ odpoví mu Marie zvoláním a začne zpívat (*Vzmužte se ženy*, 33:23). V této písni si také film hraje s přechodem reality a stylizace tím, že zatímco Marie zpívá, její kolega se jí někdy i veršovanými slovy snaží přimět, aby přestala dělat scénu. („*Přestaň, nejsi tady sama, tak se chovej jako dáma,*“). Jiné muzikálové scény jsou ale uvedeny ostrým střihem, například *Ke korunce koruna*. Jedná se o přechod mezi prostředím, takže ostrý střih dává smysl.

Celkově tedy myslím, že je tento film vysoce integrovaný, možná ještě víc, než jeho slavnější předchůdce (z hlediska množství a rozložení písní, použitím delších přechodů a také hudebním doprovodem v nestylizovaných scénách). Většina muzikálových čísel je pro děj důležitá (kromě například *Ke korunce koruna*, *Sedmý den*) a celkově se (i stylem hudby) přibližuje spíš operetě než hudební revue.



Obrázek 7 *Dáma na kolejích*, rozdělení normálních a stylizovaných scén

3.2.2 Svět reality a fantazie

Motiv kontrastu mezi realitou a fantazií je pro *Dámu na kolejích* velice důležitý vzhledem k tomu, že většina děje se odehrává pouze v její představě. Tento zvrát je dost nečekaný a člověka nechává na konci v menší deziluzi. Veškerý Mariin boj proti nespravedlnosti, její sympatická odhodlanost, touha po rovnoprávnosti, nalezená sebeúcta, všechno je náhle pryč. Neplatí ani vývoj Václava, který začal

své nevěry upřímně litovat a snažil se svou ženu získat zpět. Všechno byla jen hezká fantazie a divák se najednou ocitne v bolestné realitě, kde je Marie slabá a zraněná a nedokáže udělat vůbec nic. Rozdíl mezi představou, co by si člověk přál, aby se stalo, a realitou, snad už nemůže být větší.

Estetika a stylizace muzikálových scén opravdu stojí v tomto filmu za pozornost. Podobně jako ve *Starcích na chmelu* se pracuje s diagonálami, vzory, barvou a synchronizovanou choreografií (obr. 8 a 9). Oba filmy mají podobný autorský tým a na výsledku se to projevuje. Občas se například dají najít podobné typy záběrů, například rychlý švenk z jedné diagonály tváří na druhou (obr. 3 a 10).



Obrázek 8 Dáma na kolejích, píseň Sedmý den



Obrázek 9 Dáma na kolejích, píseň Jediný kaz



Obrázek 10 Dáma na kolejích, píseň Ke korunce koruna

V písních *Ke korunce koruna* a *Sedmý den* se také používá stop trik⁷⁰ (Obr. 11), zpětný chod nebo montáž detailů ve fikčním prostředí (Obr.12). Jedná se tedy už o výraznější stylizaci. Oproti tomu jiné muzikálové scény až tak výrazné nejsou, například *Pomstím se*, *Kdo šetří má za tři* nebo začátek *Vzmužte se ženy*. Až na závěr posledně jmenovaného neobsahují taneční choreografie a pokud bychom si odmysleli zpěv a některé detaily, mohlo by se jednat o normální scénu. Všechny ale obsahují drobnosti, které nás ve stylizaci udržují, například synchronizované ohlédnutí u prvního případu, Václavův pohled na diváka u druhého a již zmíněné taneční zakončení u třetího.



Obrázek 11 Dáma na kolejích, píseň Sedmý den, druhá část (56:32)

⁷⁰ Stop trik – ostrý střih v jinak statickém záběru, který působí, jako by nějaký objekt zmizel, objevil se, nebo se změnil.



Obrázek 12 Dáma na kolejích, píseň Ke korunce koruna

Co se týče motivů hry a vybíjení energie, mohlo by se zdát, že se v tomto filmu nevyskytují. Tyto prvky se obecně spojují spíše s mladou generací, popřípadě se zamilovaností. Ani jedno se v *Dámě na kolejích* neřeší. Potlačované emoce a jejich vybíjení se tu ale objevují, jen jsou z pocitů lásky a štěstí transformované do pocitu nespravedlnosti a hněvu. Příkladem může být scéna na firemním večírku. Václav se snaží Marii si usmířit, je ale opilý a trapný a začne mluvit o své milence. V Marii postupně začne bublat vztek, který ale potlačuje, dokud Václav neusne uprostřed věty s hlavou na stole. V té chvíli její vztek vzkypí v písni *Vzmužte se ženy*. Použití písně k vyjádření vzteku se pak používá například v písních *Pomstím se*, *Kdo šetří má za tři*, *Kolektiv volá* nebo ve stylizovaném skandování *Zab ho*.

Zároveň podstatnou složkou tohoto filmu je komedie. Zabývá se poměrně vážným tématem, pocity zrady, hněvu a pomsty, ale vyvažuje to právě vtipem a ironií. K tomuto účinku přispívají dobré dialogy a herectví. Dobrým příkladem vtipu a zároveň žánrové sebereflexe je již popisovaná píseň *Vzmužte se ženy*. Také jsem zmiňovala pohledy do kamery v *Kdo šetří má za tři* nebo třeba oslovení diváka v úvodní a závěrečné písni.

Zatímco u *Starců na chmelu* je poměrně důležité vědět o chmelových brigádách a celkově se hodí znát dobový kontext, *Dáma na kolejích* pracuje s mateřštinou o trochu méně. Zabývá se především vlastně mezinárodními tématy nevěry, pomsty a postavením ženy. Zároveň se ale odehrává v době svého natáčení v Praze a pracuje tam se známými místy (např. Malostranské náměstí). V ději se také vyskytují momenty, které s neznalostí dobového kontextu mohou být těžší na pochopení, například když Marii zadrží v baru policista, protože ji podezírá z prostituce. Ačkoli tedy film na mateřštinu neklade velký důraz, stále ji používá.

Oproti svému předchůdci má *Dáma na kolejích* téma zcela apolitické, možná by se dalo natočit i v 70. letech. V čem by se ale dala spatřovat společenská kritika, to je ve vnímání nevěry a ženy celkově. V písni sousedek *Paní Kučerová* můžeme spatřovat tlak na tehdejší ženy, aby si nechali takové věci automaticky líbit. Podobná je i kritika názoru, že když o sebe žena dostatečně nepečuje a přestane být krásná, tak je pak manželova nevěra prakticky její vina. A poměrně moderní feministický ráz má Mariina touha po rovnoprávnosti, která se projevuje nejvíc ve scénách v baru a následně na strážnici. Má monolog, že by neměl být dvojitý metr na muže a ženy, když vyrazí do baru a s vylhanou identitou přeberou někomu jinému jeho partnera. Takové věci by společně s nevěrou neměly být lepší, nebo horší, více nebo méně oprávněné a omluvitelné, podle toho, jaké má člověk pohlaví.

3.2.3 Princip párování a spojování

Jedním z hlavních témat v *Dámě na kolejích* je identita ženy, rozdíl mezi mužstvím a ženstvím, „válka“ pohlaví. Na tom je postavena i řada vtipů. Ačkoli se pro vykreslení tohoto tématu používají paralely, nejsou úplně obvyklé. Tím myslím, že se například neukazuje napřed Václav v nějaké scéně, následně Marie v podobné scéně a tím by divák viděl rozdíly a podobnosti mezi jejich chováním. Můžeme to ale vidět v jejich cílech a způsobu, jakým se jich snaží docílit. Marie hledá rovnoprávnost, a sice v nevěře a v již zmíněné barové scéně. Věří, že této rovnoprávnosti dosáhne, když se bude chovat jako muž. Zároveň její manžel, který se snaží získat odpuštění, věří, že ho dosáhne vykonáváním domácích prací, tedy skrze ženskou roli. Jsou tu tedy paralely mezi jejich chováním, ne však mezi konkrétními scénami.

Princip paralelních scén se nicméně v tomto filmu používá, ale pouze jinak. Konkrétně je to v situaci, kdy si Marie představuje, jak bude vypadat její schůzka s Bedřichem, jejím milencem, a jak potom doopravdy probíhá. Dalo by se říct, že je to předznamenání konce filmu. Na jeho začátku vidíme, že Marie při pohledu na svého nevěrného manžela našťavaně odejde, nicméně na konci se dozvíme, že místo toho pokorně nastoupí zpátky do tramvaje. Paralely těchto scén nám tedy ukazují, co by si Marie přála udělat, ale co se pak nakonec stane, tedy rozdíl mezi představou a realitou.

Možná výraznější než klasické kontrasty mužství a ženství jsou tady kontrasty v ženské identitě samotné, v Mariině identitě. Můžeme to vnímat jako rozdíl mezi slabostí a silou. V její představě se z Marie stane silná hrdinka, která aktivně bojuje proti křivdě, která se jí stala. V realitě ale zareaguje slabě a pasivně přijme svůj osud. Osobně se mi ale ještě víc líbí jiná interpretace, a sice kontrast mezi jejími přetrvávajícími city k manželovi a odříznutím se od citů, mezi důvěrou ve vztahu a cynismem. Ve své poslední písni (*Máš náš hlas!*) Marie zpívá, že právě v cynismu našla odpověď („*Ženská musí být potvora!*“). Je to završení řady předešlých výroků, jaká by žena měla být. Zároveň se ale vzápětí

tento výrok popře. Marie se začne o svého manžela bát a nakonec za ním se slzami vleze do ringu a zvedne mu ruku, protože on je pro ni skutečným vítězem. A úplně stejně nakonec zvítězily city nad cynismem.

V tento moment se zdá, že došlo ke klasickému muzikálovému konci. Václav odčinil, co způsobil, a Marie mu odpustila. Jenomže divák je o tento konec okraden, když se děj náhle vrátí do reality. A dozvídá se, že celý film je vlastně o jediném momentu, o jediném Mariině pohledu na Václava s jinou ženou. A divák to pozoruhodným způsobem prožívá s ní. Stejně jako ona věřila svému manželovi a byla zrazena, věřili jsme i my filmovému příběhu a stejně jako ona jsme byli zrazeni. Bohužel je ale tento moment svou neobvyklostí a nečekaností i jednou z největších slabín filmu. Divák u hudební vztahové komedie většinou očekává dobrý konec.

Posledními motivy, které bych chtěla zmínit a které se často vyskytují v jiných muzikálech a obecně v romantických filmech, jsou motivy proměny a převlékání. Proměna (zde zobrazená ve známém archetypu popelky) se uskutečňuje, když se Marie z manželky a matky v tramvajácké uniformě poměrně náhle mění v módní bohyni. S tím souvisí i motiv převlékání, protože od té doby střídá různé kostýmy a paruky, jako by Marie řidička tramvaje a Marie módní bohyně byly dvě různé postavy.

3.2.4 Shrnutí

Dáma na kolejích je v mnoha směrech typickým muzikálem. Používá písně a taneční choreografie k vyjádření děje, situací, postav a myšlenek. Film používá i výraznější muzikálovou stylizaci. Je zde zřetelná snaha muzikálové sekvence dobře integrovat do děje, občas se používají dlouhé a plynulé přechody.

Poměrně výraznou stránkou filmu je komedie, kde se pracuje i s ironií. Také dochází k sebereflexi filmu a žánru. Film používá mateřštinu, tedy zachovává časoprostor Československa 60. let a řeší tehdejší problémy, nicméně není to přímo dominantní téma. Zároveň není dominantním prvek hry. Vybíjení energie spojené s mládím a zamilovaností transformuje film na vybíjení si zlosti.

Film pracuje s kontrasty mužství a ženství, s tématem ženské identity, tématem nevěry a reakce na ni – balancování mezi city a cynismem. Do popředí se také dostává téma reality a fantazie a toho, jakým člověkem by si hlavní postava přála být. Pozitivní vývoj postav a šťastný konec se ukazuje být také pouhou představou, film končí poměrně smutně.

Celkově si tedy myslím, že *Dáma na kolejích* je podobně jako *Starci na chmelu* netypický muzikál. Důsledně využívá sémantické prvky žánru, nicméně zároveň pracuje s vážným tématem a končí smutně.

3.3 Kdyby tisíc klarinetů (1964)

3.3.1 Hudební integrace

Film *Kdyby tisíc klarinetů* má v porovnání s dvěma dříve rozebíranými filmy nejvíc stylizovaných scén, něco přes dvacet (zároveň je také nejdelší). Může být ale diskutabilní, co všechno za stylizované scény považovat (např. broukání písně *Tereza*), navíc se některé scény přerušují nebo opakují (např. *Je nebezpečné dotýkat se hvězd*).

Tabulka 3 Kdyby tisíc klarinetů, seznam stylizovaných scén

scéna	začátek	konec	délka
Úvodní titulky	0:00:00	0:01:50	0:01:50
Píseň o rose	0:01:50	0:02:12	0:00:22
Glory aleluja	0:07:38	0:07:59	0:00:21
Tokáta a fuga D moll	0:10:59	0:12:02	0:01:03
Ted' spím	0:18:43	0:22:01	0:03:18
V opeře	0:26:42	0:28:55	0:02:13
Kde je ten míč	0:38:15	0:41:12	0:02:57
Tereza 2 - broukání	0:42:47	0:42:56	0:00:09
Haló Satchmo!	0:44:23	0:47:02	0:02:39
Abyste to věděla	0:47:54	0:51:09	0:03:15
Tereza 3	0:52:42	0:55:00	0:02:18
Babetta	0:57:27	1:01:12	0:03:45
Tereza 4	1:03:53	1:05:54	0:02:01
Kam utíkáš starý šneku	1:16:37	1:16:50	0:00:13
Chod' po špičkách	1:21:06	1:24:03	0:02:57
Kapitáne, kam s tou lodí	1:25:02	1:28:14	0:03:12
Ženská choreografie 1	1:31:03	1:32:32	0:01:29
Ženská choreografie 2	1:33:19	1:34:49	0:01:30
Glory aleluja 2	1:35:33	1:39:22	0:03:49
Motýl	1:41:10	1:44:05	0:02:55
Mužská choreografie 1	1:44:46	1:45:20	0:00:34
Je nebezpečné dotýkat se hvězd	1:45:50	1:46:53	0:01:03
Je nebezpečné dotýkat se hvězd 2	1:47:17	1:50:20	0:03:03
Mužská choreografie 2	1:51:58	1:54:35	0:02:37
Kdo na slepičku volá pipi	1:58:31	2:00:13	0:01:42
Ženská choreografie 3	2:00:23	2:01:46	0:01:23
Tereza 5	2:03:27	2:06:55	0:03:28
Závěrečné titulky	2:08:36	2:10:42	0:02:06
celkem			0:58:12

Asi největším rozdílem od předchozích filmů pak je to, že postavy jsou většinou motivovány ke zpěvu zvnějšku a obsah jejich písní často vůbec nesouvisí s dějem. Jediným případem, kdy postava zpívá nejspíš pouze metaforicky, tedy ne v reálném ději příběhu, je na začátku v *Písni o rose* (01:50). Vojín Schulze se natolik zamyslí, že omylem poruší vojenskou formaci při cvičení.

Schulze následně dezertuje, a když se ho ostatní vojáci snaží dopadnout, stane se zázrak. Všechny zbraně se změní v hudební nástroje. Tento moment proměny je taktéž vyjádřen formou stylizované scény. Tu doprovází hudební motiv z Bachovy *Tokáty a fugy D moll*. Je to v tu chvíli potřetí od Schulzeho dezerce, co tento hudební motiv slyšíme, což funguje jako předznamenání.

Většina následujících písní se pak odehrává v ději stejně, jak to vidí divák. Postavy většinou zpívají a tančí při vystoupení před publikem, při nácvičích, nebo prostě protože to dělají rádi. První taková příležitost se naskytne, když do kasáren přijede televize. Na místě jsou náhodou i pěvecké hvězdy Benjamin a Edita. Každý předvede jedno číslo (*Ted' spím, V opeře*). Vzhledem k tomu, že běžní vojáci jsou z proměny nadšení, lze tyto písně vnímat jako takovou první bezprostřední oslavu.

Následující píseň *Kde je ten míč* (38:15) divákovi představuje postavy parašutistů, kteří měli původně kasárny znovu obsadit, nicméně se místo toho přidávají k hudebnímu veselí. To znovu propukne při improvizovaném představení u večeře. V něm postupně různé postavy zazpívají pro ostatní čtyři písně (*Haló Satchmo, Abyste to věděla, Tereza a Babetta*). Ty samy o sobě (kromě *Terezy*) nemají téměř žádnou dramaturgickou funkci, nicméně se vyvažují křížovým střihem do dalších scén, díky čemuž děj nestojí.

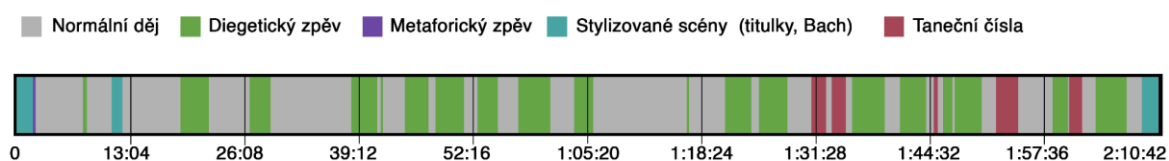
Druhý den plánoval televizní štáb odjezd, nicméně dostane od svého šéfa příkaz vysílat živě ten večer z místa hudební vystoupení. Z dramaturgického hlediska se tím označuje midpoint filmu a postavy se dostávají do časové tísně, stojí před náročnou výzvou. Zároveň tak získávají novou výmluvu, proč zpívat. Písně *Kapitáne, kam s tou lodí* (1:25:02), *Glory aleluja* (1:35:33), *Motýl* (1:41:10) a *Je nebezpečné dotýkat se hvězd* (1:45:50) společně s některými tanečními choreografiemi představují zkoušení před samotným vysíláním. Ještě předtím zpěvačka Edita zpívá píseň *Chod' po špičkách* (1:21:06), k čemuž nemá prakticky jiný důvod, než že si chtěla zazpívat. Zároveň to svou emoci vyvažuje jinak veselé a odvázané písně, kterých je většina.

Mezitím vedení armády, které se snaží vše ututlat, posílá speciální jednotku vojáků –tanečníků, aby mohli v kasárnách provést sabotáž a vysílání se neuskutečnilo. Jsou jim věnována dvě taneční čísla, jednou když nacvičují a jednou když číslo předvádí v kasárnách. Vysílání se nicméně i přes překážky uskuteční a jsou mu věnována dvě pěvecká čísla (*Kdo na slepičku volá pipi, Tereza*) a jedna taneční choreografie.

Obsah písní většinou s dějem filmu souvisí jen velmi volně, tedy neslouží k vyjadřování vnitřních pocitů postavy, ale k zábavě. Výjimkou je píseň *Tereza*. Voják Patrik je natolik okouzlen režisérkou Terezou, že jí složí tuto píseň, která vyjadřuje jeho city k ní. Zároveň píseň funguje jako leitmotiv, který prostupuje celým filmem. Například když je nám ještě před proměnou představena postava Terezy, scénu už podkresluje hudební motiv písně. Ve 42. minutě pak vidíme Patrika, který si brouká úsek textu. Během představení u večere pak píseň poprvé zazpívá přede všemi včetně Terezy. Večer jí to ještě zazpívá přede dveřmi do jejího pokoje, z toho si potom ostatní vojáci dělají legraci a zpívají píseň po něm. Nakonec ji zazpívá i ve vysílání jako vyvrcholení celého filmu.

Vzhledem k tomu, že postavy nezpívají metaforicky, ale doopravdy, nedochází ve filmu k tak výrazné stylizaci. Přechody tedy nemusí být tak promyšlené. Většinou jsou postavy ke zpěvu jednoduše vyzvány, nebo se do jejich čísla přeneseme z jiné lokace ostrým stříhem. I přesto ale k určité stylizaci dochází. V realitě se totiž většinou nedá dosáhnout takové míry improvizace, že by se mohli sejít různí hudebníci a zpěváci a bez přípravy něco předvést. S motivy bezprostřednosti a improvizace se zároveň ve filmu hodně hraje. Například na začátku je během první reportáže docela nečekaně zpěvačka Edita vyzvána, aby něco zazpívala. Ta napřed neví, co, tak se ptá vojáků kolem, kteří jí sborově dávají odpověď. Tak začne zpívat píseň *V opeře*. Tvůrci se zároveň poctivě snažili potenciální absurditu takových situací často snižovat. Například je vidět, že se Tereza před svou druhou písní *Abyste to věděla* domlouvá s hudebníky. A pokud mají vystupovat postavy, které na to nejsou zvyklé, pracuje se většinou s jejich ostýchavostí i chybami (*Kapitáne, kam s tou lodí, Glory aleluja, Je nebezpečné dotýkat se hvězd*). Díky těmto drobnostem pak může divák cítit větší zadostiučinění, když se jim číslo zdaří a začnou zpívat naplno.

Výjimku z tohoto stylu pak má již zmíněná *Píseň o rose*. Její předehra začíná během titulkové sekvence, která se skládá z dlouhého záběru na strom, který jdou pokácet dva dřevorubci. Během toho začíná i zpěv. Od dřevorubců se záběr stříhem přesune na pochodující vojáky na cvičišti. A my se pak při bližším záběru (který vychází do rytmu) náhle dozvídáme, že zpívá jeden z vojáků. Toto zjištění je sice nečekané, ale současně působí dobře. Píseň je pak ostře přerušena, když si jeho počínání všimne velitel.



Obrázek 13 Kdyby tisíc klarinetů, rozdělení normálních a stylizovaných scén

Celkově se tedy dá říct, že v ději dává smysl, proč postavy zpívají. Na druhou stranu, pokud by se sledoval čistě jen příběh, dala by se teoreticky velká část z hudebních scén vystříhnout, protože nepřinášejí divákovi nové informace. Z tohoto hlediska se film tedy trochu přibližuje hudební revue. Důvodem k použití písni není vyjadřování příběhu a emocí skrz jejich obsah, písňe tu jsou prostě proto, že jsou zábavné. Nevymýšlí se písničky k ději, ale děj k písničkám. Ještě více než u klasicky integrovaného muzikálu je tu proto důležité, aby si divák písničky užíval. Jakmile je splněna tato podmínka, film funguje.

3.3.2 Svět reality a fantazie

Vzhledem k reálné povaze hudebních čísel je pochopitelné, že jsou snímány filmařsky běžným způsobem. Většinou se jedná o dlouhé záběry, zachycující zpěváky objektivně. Píseň *Vy byste pořád seděla* pak například obsahuje pouze jeden střih, tedy dva dlouhé záběry, které ale pracují s vnitrozáběrovou montáží. Zpěvačka napřed přejde z pozadí improvizovaného jeviště do popředí k publiku (obr. 14). Tento záběr je členěný na tři plány, popředí, střed obrazu a pozadí. Kamerová jízda sleduje zpěvačku, jak přechází před publikem a interaguje s ním. Když pak přejde ke svému kolegovi – zpěvákovi, nečekaně se otočí a mikrofon nastaví před vojáka Patrika. S ním pak odejde zpátky do pozadí na pódium. Po chvíli opět bere mikrofon a s Patrikem jde zpět směrem k publiku, které je tentokrát obestoupí. A zpoza rámu obrazu se náhle vynoří zpěvák, zazpívá refrén a závěrečnou část. Celkově se tedy nejedná jen o úplně obyčejný záznam scény. S polohou kamery se systematicky počítá a hudební čísla jsou vymyšlená tak, aby byla kompozičně zajímavá. Například závěrečné obestoupení vojáky by v realitě vlastně nedávalo moc smysl, z hlediska filmu to ale funguje.



Obrázek 14 Kdyby tisíc klarinetů, píseň *Vy byste pořád seděla*

Ačkoli tedy film nepracuje s barvou ani s výraznější vizuální stylizací, využívá alespoň kompozice, pohyb herců a kamery, popřípadě kontrast černé a bílé. Jedinou částí, kde se používá výraznější obrazová stylizace, je okamžik proměny zbraní. Zázrak je zdůrazněn sérií pozastavených obrazů (freeze frame/mrtvolka) i velkých detailů. Napřed se pozastaví obraz utíkajícího Schulzeho (obr. 15) a začne hrát Bachova skladba. Poté vidíme sérii snímků překvapených vojáků v detailu. Záběry se postupně rozšiřují, mrtvolky nahradí pohyblivé záběry a divák postupně zjišťuje, že se zbraně proměnily v klarinety. Po reakcích vojáků se stříhne opět na mrtvolku Schulzeho, která se vzápětí „odmrazí“ a on uteče.



Obrázek 15 Kdyby tisíc klarinetů, proměna zbraní v hudební nástroje (10:59)

Jak jsem již psala, samotná pěvecká čísla se odehrávají v realitě a postavy z ní během svých čísel neutíkají do stylizovaného prostředí. Nicméně únik do fantazie můžeme vnímat právě v tomto ústředním zázraku. Vojáci díky němu mohou na čas uniknout drsné realitě do světa zábavy a trochu si užít, a to zejména skrze písničky.

V souvislosti s tím se také ve filmu výrazně používá prvek hry a vybíjení energie. Hudební čísla jsou často přímo závislá na zábavné herecké akci a interakci dvou a více zpěváků, přičemž se občas využívá gradace. Například v písni *Glory aleluja* má předvést sbor zpěvaček své číslo pro nadcházející vysílání. Začnou zpívat pomalý kostelní chór a režisérka Tereza, voják Patrik a zpěvák Benjamin jsou z toho velmi rozpačití, protože se to zrovna nehodí pro zábavnou revue. Nicméně pak jedna zpěvačka začne nečekaně zpívat jazzový sket, Patrik a Benjamin sebou prudce škubnou a vzápětí se k nim připojí ve svižné jazzové variantě písničky. Ta prochází v průběhu čísla různými hudebními obměnami, střídají se pěvecká sóla a sbor, obsahuje také klarinetové a bicí sólo a imitace jiných známých melodií. Píseň je celkově velice energická a hravá.



Obrázek 16 Kdyby tisíc klarinetů, píseň Glory aleluja

Film také obsahuje humor, který je většinou založený na výrazech, chování a reakcích postav. Naopak k sebereflexi ve filmu příliš nedochází. Postavy se občas při vystoupení dívají do kamery, např. v písni *Je nebezpečné dotýkat se hvězd*. V tomto případě to lze vnímat jako stylizaci, zároveň je ale tento prostředek omluvený přítomností televizních kamer. Jinak postavy na nerealističnost a filmovost příběhu vůbec nereagují.

Na filmu je patrná velká inspirace americkou hudbou. Dokonce píseň *Haló Satchmo* je imitací písně jazzového zpěváka Louise Armstronga. Zároveň jsou ale písně zasazené do českého kontextu. Film se odehrává v Československu v době svého natáčení a hrají v něm hvězdy populárního divadla Semafor. To je ostatně jedna z věcí, která posunuje film spíše k revuálnímu stylu. Film předpokládá, že divák zpěváky zná. Řada postav by pro příběh filmu byla teoreticky zbytečná, nicméně pokud divák má rád Semafor, má také nejspíš své oblíbence a těší se, až se ve filmu objeví a něco zazpívají. Užívat si tento konkrétní styl hudby se tak stává prakticky podmínkou pro to, aby si člověk užil film celkově. V tomto smyslu tedy film pracuje s filozofií mateřštiny.

Celkově můžeme ve filmu najít velice typická muzikálová témata. Písně využívají svůj anarchistický potenciál ve svém boji proti nudné realitě. Prostředí vojny, které je pro člověka velice svazující, plně nespravedlivé šikany, je rozbito osvobozující hudbou. Můžeme v tom spatřovat boj řádu a chaosu, kde je ale řád negativní a chaos pozitivní síla. Vedení armády včetně ministra obrany je tu vyobrazeno negativně, což také souvisí s protiválečným tématem filmu, které je nejvíc zdůrazněno právě onou proměnou zbraní. Na konci filmu dochází ale ke zpětné proměně, zbraně nyní mají pomoci dezertujícímu Schulzemu se bránit. Film končí opět v realitě, kde zbraně jsou zase zbraně a lidé se jimi mohou zraňovat.

3.3.3 Princip párování a spojování

Film *Kdyby tisíc klarinetů* sestává překvapivě z poměrně složitého děje, protože sleduje velké množství postav a lokací. Začátek a konec filmu rámuje příběh voják Schulze. Uprostřed děj přeskakuje křížovým střihem z kasáren, kde se odehrává většina děje, k řediteli televize, k ministroví války, k vojenskému štábu schovávajícímu se v bunkru a k vojákům na hranici zázračné zóny. Ačkoli se děj často odehrává ve stejnou chvíli, nepracuje se příliš s porovnáváním kontrastů a podobností. Divák sice může provádět srovnání jednotlivých čísel mezi sebou, například ženskou a mužskou taneční choreografií, není to nicméně tvůrci nijak aktivně podporováno.

Ačkoli se s principy mužství a ženství přirozeně pracuje, není to opět nějak zvlášť důležité téma. Ohledně pohlaví a vztahů se nepokládají žádné otázky, spíš je to jen předmětem zábavy a vtipů. Důležitější je již zmíněný kontrast řádu a chaosu, přesněji nesmyslných svazujících pravidel vojenského prostředí a svobody, která pramení z hudby a tance.

Myslím, že jedním z důvodů, proč film nemusí působit typicky „filmově“, je mimo jiné práce s postavami. Ty totiž neprochází žádným vývojem. Celý film je jen jakoby krátký náhled do dvou dnů z jejich života, které je vlastně nijak zvlášť neovlivní. Dokonce i voják Patrik neprochází žádnou velkou změnou. Režisérka Tereza se mu líbila i před tím, než ji poznal. Teď měl příležitost ji poznat, napsat o ní milostnou píseň, nicméně na konci filmu není přímo řečeno, jestli spolu začnou mít vztah nebo ne. Celý film je vlastně jen krátký zábavný večírek, který na chvíli přeruší svazující povinnosti, ke kterým se ale pak musí postavy vrátit, aniž by je události nějak zvlášť změnil.

Myslím ale, že film je zároveň pěkně dramaturgicky promyšlený. V první polovině filmu udržují diváka spíše postavy a zábava. To pak vyvrcholí v řadě vystoupení u večere. V druhém úseku se ale už přidá do děje několik prostředků k udržení pozornosti. Představí se nelehká výzva, závod s časem, intriky antagonistů. To vše vyvažuje novou „dávku“ vystoupení. Konec filmu se dá odhadnout, neobsahuje žádné překvapivé odhalení. Zároveň se jedná z větší části o typicky muzikálový konec. V závěrečných písních si zazpívají všichni zpěváci z kasáren, dokonce si zahraje i sbor novopečených houslistů své tři čerstvě naučené noty. Hudební revue dokonce zaujme díky krásným tanečnicím vojenský štáb antagonistů, kteří se schovávají v bunkru. Celý film pracuje s masovými scénami a konec není výjimkou. Nicméně muzikálový patos je trochu setřen závěrečnou scénou s vojínem Schulzem, ve které se hudební nástroje opět změňí ve zbraně a fantazie končí.

3.3.4 Shrnutí

Film *Kdyby tisíc klarinetů* pracuje s prostředky hudební revue, zejména z hlediska hudební integrace a obsazení celebrit. Jednotlivé muzikálové scény nejsou většinou významné pro příběh a ve filmu jsou především z důvodu zábavy. Zároveň se zpívá a tančí v realitě příběhu, tedy ne metaforicky. I proto film používá mnohem méně stylizace než běžný muzikál a přechody mezi normálními a hudebními scénami jsou přirozenější. Zpěv a tanec jsou navíc odděleny a s tancem se celkově pracuje poměrně málo.

Ve filmu je velmi silný motiv vybití energie a projevování svobody. S tím se váže i určitá hravost, kterou postavy projevují. Film pracuje s ústředním motivem zázračné proměny, která se na konci vrátí zpět, takže z tohoto hlediska lze vnímat i kontrast fantazijního světa a reality.

Konec filmu se dá předvídat a obsahuje prvek spojování, setření rozdílů, což je navíc vyjádřeno hudebními čísly. Patos je pak zmírněn již zmíněnou proměnou hudebních nástrojů zpět na zbraně, což podtrhuje protiválečné a společensko-kritické téma filmu. Celkově tedy film odpovídá muzikálu z hlediska práce s tématy, z hlediska jednotlivých prvků nicméně spadá spíše do kategorie hudebního filmu.

3.4 Limonádový Joe aneb Koňská opera (1964)

3.4.1 Hudební integrace

Film *Limonádový Joe* obsahuje kolem deseti písní, z nichž například píseň *So Far* se opakuje. Kromě toho je ale poměrně častá diegetická hudba, tedy že některé postavy ve scéně hrají na hudební nástroj. Tyto scény se pak téměř nedají odlišit od nediegetické hudby.⁷¹

⁷¹ Do seznamu jsem počítala ty scény, kde je výslovně vidět hrající hudebník. Občas ale (při scénách v baru) hudebník vidět není, ale dá se předpokládat, že hraje.

Tabulka 4 Limonádový Joe, seznam stylizovaných scén

scéna	začátek	konec	délka
Úvodní titulky - So Far	0:00:00	0:02:18	0:02:18
Rvačka	0:02:27	0:04:14	0:01:47
Když v baru houstne dým	0:04:41	0:06:22	0:01:41
Klavír v baru	0:06:37	0:08:57	0:02:20
Housle	0:09:16	0:10:00	0:00:44
Klavír v baru 2	0:13:05	0:14:05	0:01:00
Arizona	0:20:47	0:22:04	0:01:17
Když v baru houstne dým 2	0:23:26	0:23:59	0:00:33
Whisky, to je moje gusto	0:30:23	0:33:22	0:02:59
So Far	0:34:57	0:35:47	0:00:50
So Far 2	0:36:18	0:36:58	0:00:40
Mé zvlhlé rty	0:40:14	0:42:09	0:01:55
Můj Bože	0:43:58	0:45:35	0:01:37
Sólo na trubku	0:45:49	0:46:17	0:00:28
Není větší potěšení	0:49:45	0:50:50	0:01:05
Včera řekl mi o ní doktor	0:59:23	1:02:32	0:03:09
V Lincolnu loňského roku	1:06:00	1:08:13	0:02:13
So Far 3	1:16:51	1:17:35	0:00:44
Housle	1:18:58	1:19:12	0:00:14
Schovaní hudebníci	1:23:08	1:27:18	0:04:10
celkem			0:31:44

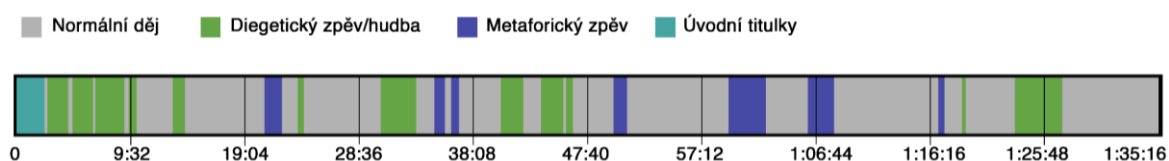
Film *Limonádový Joe* je vysoce stylizovaný film. Kromě muzikálu ještě kombinuje žánry westernu, grotesky, parodie, a dokonce používá prvky reklamy. Podobně jako u muzikálových scén tak jsou věnovány scény například westernové přestřelce (16:15), groteskně zrychlené honičce a rvačce na hřbitově (36:10 a 37:11) a také reklamě (1:33:27). Tato práce se nicméně soustředí pouze na hudební scény.

Postavy ve filmu zpívají většinou i v realitě příběhu, tedy ne metaforicky, zároveň ale text jejich písniček vyjadřuje to, chtějí říct. První píseň *Když v baru houstne dým* (04:41) zpívá umělkyně Tornado Lou. Zpívá ji jako své umělecké číslo před publikem, zároveň ale vyjadřuje, že čeká, až přijde „*On, mého srdce šampion*“, což je její hlavní charakterový znak. Podobně píseň *Arizona* charakterizuje druhou ženskou postavu, naivní krásku Winnifred. Tato píseň si zejména hraje s vtipným kontrastem naivity a drsností divokého západu („*Gentlemaní ránou pěstí hrubiánům mravy pěstí.*“).

Další písní, která charakterizuje postavu, je *So Far*, kterou zpívá Limonádový Joe. Ta se ve filmu dokonce vrací víckrát. Poprvé ji slyšíme v úvodních titulcích, podruhé ji zpívá Joe při svých cestách a potřetí zazní, když je ke konci zachráněn před smrtí. Posledním příkladem, kdy je píseň použita k charakterizaci postavy, je píseň *Není větší potěšení* (49:45), kterou zpívá padouch Horác alias Hogofogo („*Není větší potěšení pro ortodoxního lumpa...*“).

Píseň *Whisky, to je moje gusto* (30:23) charakterizuje prostředí Trigger Whisky Saloonu. Ve stejném baru hraje i později ve filmu, tentokrát jen jako melodie. Podobně jako píseň *Mé zvlhlé rty* (40:14), kterou také zpívá Tornádo Lou, jsou tyto písně prezentovány jako něco, co se přirozeně v tomto prostředí odehrává.

Včera řek mi o ní doktor (59:23) je píseň, kterou použije přestrojený Horác k oklamání Winnifred. Vyloženě reklamní píseň *Můj Bože* zpívá Limonádový Joe, když přesvědčuje opilce k pití Kolaloky. Poslední píseň *V Lincolnu loňského roku* (1:06:00) pak má asi nejmenší spojitost s dějem příběhu. Zpívá ji jeden z nohsledů Horáce a slouží hlavně k navození noční atmosféry před akcí.



Obrázek 17 Limonádový Joe, rozdělení normálních a stylizovaných scén

Celkově tedy postavy písně sice zpívají v realitě příběhu, zároveň se ale jejich text vztahuje k ději a jsou v něm dobře integrované. Vzhledem k tomu, že je film vysoce stylizovaný, postavy v něm zpívají doopravdy, a navíc má parodický aspekt, proto není problém s přechody z normálního děje do hudebních čísel. To, že Limonádový Joe jezdí krajinou na koni a zpívá, není o nic podivnější, než když antagonista Horác v písni vysvětluje, jak je dobré být padouchem. Komika a přehánění je v rámci parodie v pořádku. Většinou jsou tedy písně uvedeny poměrně ostře, jen s krátkou předehrou. Zároveň například píseň *Mé zvlhlé rty* hraje v pozadí děje asi minutu, než se v záběru ukáže zpěvačka, a to pouze vcelku. Spíše než za muzikálové číslo by se to tedy dalo považovat za diegetickou hudbu, která dokresluje atmosféru prostředí. Podobné hudby, jak jsem již psala, je ve filmu hodně. Často se přitom hraje s hranicí diegeze. Například ve scéně, kde Winnifred rozdává letáky, slyšíme housle, načež do záběru vstoupí její otec, který na ně hraje (9:16). S podobným vtipem pracuje i scéna, ve které se v karetní hře utká Joe s Hogofogem. Po celou dobu v ní hraje hudba a divák je občasným prostředím informován, že poblíž jsou schovaní hudebníci (1:23:08).

3.4.2 Svět reality a fantazie

Limonádový Joe nepoužívá obrazovou stylizaci pouze v muzikálových scénách. Celý film je prostoupený efekty. Pracuje se se změnami rychlosti, stop triky, prolínačkami a stíračkami, děleným obrazem a dvojexpozicí, klíčováním a v neposlední řadě se změnami barvy obrazu.

Například v písni *Není větší potěšení* se kompletně přesouváme pryč z reality a k hudbě vidíme sérii trikových obrazů. V levé polovině obrazu se otáčí Horácova hlava v různých převlecích a napravo se promítají ilustrace zločinů (obr. 18). Později se kompozice obměňuje. Obličej se většinou objevuje pomocí roztmívačky a mizí pomocí zatmívačky, ilustrace někdy také a někdy se například do obrazu nasunou, nebo se objeví pomocí rozevírané clony. Změny každopádně vycházejí do rytmu hudby.

S přesunem do podobně výrazně stylizovaného prostoru pracují i písně *Včera řek mi o ní doktor* a *Arizona*. V prvním případě se používá klíčování pomocí jasu, stíračky a prolínačky (obr. 19). Druhý případ pracuje se sérií prolínaček peroucích se mužů ve zpomalené rychlosti a záběry zpívající Winnifred (obr. 20).



Obrázek 18 Limonádový Joe, píseň Není větší potěšení



Obrázek 19 Limonádový Joe, píseň Včera řek mi o ní doktor



Obrázek 20 Limonádový Joe, píseň Arizona

Další písně pak většinou zůstávají spíše v realitě. *Když v baru houstne dým*, *Mé zvlhlé rty* a *V Lincolnu loňského roku* používají většinou klasické záběrování. V Písni *Whisky, to je moje gusto* účinkuje i skupina tanečnic a v refrénu se používá i rychlý, nenavazující střih. Další písně – *Můj Bože* a *So Far* jsou také nasnímané vcelku obvykle, nicméně používají i triky. Na konci první z nich se používá zrychlení záběru a druhá pracuje s dvojexpozicemi (obr. 21).



Obrázek 21 Limonádový Joe, píseň So Far

Kromě toho dochází k přesunům do představ i v jiných případech, například v závěru během reklamy (1:33:27) nebo když bratři Horác a Doug vzpomínají na své mládí (26:07) a my vidíme sérii ilustrací.

Film má celkově velice hravou formu. Postavy berou svůj úděl velmi vážně (což je ovšem součástí vtipu), i přesto lze ale v jejich chování najít hravost. Příkladem může být Horácovo převlékání. Když se snaží uniknout před Limonádovým Joem, začne si hrát na černošského hudebníka, čímž se mu podaří Joa oklamat. Podobně si později hraje na slepce nebo na doktora. Motiv vybití energie můžeme najít například v písni *Whisky, to je moje gusto*, nebo například ve scéně přestřelky (16:15). Není to ale úplně dominantní, důležitější je v tomto filmu komedie, která je celkově dominantní z celé té směsi žánrů. Jako parodie také obsahuje ironii. Přehání rysy ostatních žánrů, čímž dochází v určité míře k sebereflexi, zároveň k ní ale nedochází ze strany postav, ty si své směšnosti příliš vědomy nejsou.

Film přebírá časoprostor westernu a celkově jsou jeho vtipy založené na parodování rysů mezinárodně známých žánrů. Ačkoli se občas objeví něco, co odkazuje na český původ (Hradčany z Obr. 21, výslovnost slova „Joe“ atp.), film příliš filozofii mateřštiny nevyznává. Ve filmu také nedochází ke společenské kritice, jedná se čistě o oddechové dílo.

3.4.3 Princip párování a spojování

Limonádový Joe následuje ryze archetypální příběh a pracuje také s archetypálními postavami. Tuto archetypálnost přehání do parodických rozměrů. Máme tu postavy Winnifred a Tornádo Lou, které jsou dokonalými opaky. Jedna je „dobrá“ a druhá „špatná“, jedna má světlé a druhá tmavé oblečení, jedna vyznává prohibici a druhá je barová umělkyně. Každá má své pěvecké číslo (*Když v baru houstne dým, Arizona*), které je mimo jiné charakterizuje. Jedno je zbarvené do červena a druhé do modra.

Podobně funguje i kontrast Limonádového Joa a Horáce. Jeden je protagonista a druhý antagonista, jeden nosí bílé a druhý černé oblečení, jeden je vzor čestnosti a druhý prolhanosti a oba mají svou charakterizační píseň (*So Far, Není větší potěšení*). Ve filmu se tedy celkově velmi pracuje s kontrasty a paralelami. Kromě postav to můžeme vidět i u prostředí dvou salónů, Trigger Whisky Saloon a Kolaloka Saloon. První vyznává alkohol a neřest a druhý zdravou limonádu. Alkohol a Kolaloka jsou vlastně ústředním kontrastem celého filmu.

Na konci potom dojde asi k největšímu spojení dualit, jaké je možné. Joe, Lou, Horác a jeho bratr se náhle dozví, že jsou všichni sourozenci. A v duchu hesla „*Padouch nebo hrdina, my jsme jedna rodina*“ se usmíří a potřesou si rukama. A zatímco v běžném muzikálu by toto spojení bylo vyjádřeno formou písně, zde se tak naprosto ojediněle učiní formou reklamy. Alkohol a limonáda se spojí a vznikne „Whiskola“ (Obr. 22). A nechybí ani svatba Winnifred a Joa (a také najdou ropu, zlato a vyhrájí v loterii). Takové extrémy umožňuje právě žánr parodie.



Obrázek 22 Limonádový Joe (1:34:04)

3.4.4 Shrnutí

Film *Limonádový Joe aneb Koňská opera* pracuje s poměrně vysokou úrovní hudební integrace. Postavy sice nezpívají metaforicky, zároveň ale má jejich zpěv jasný dramaturgický účel. Muzikálové scény jsou pestré, někdy se přesouváme do výrazně stylizovaného prostředí, někdy číslo zčásti hraje na pozadí děje jako přirozená kulisa. Některé hudební motivy se také vracejí. Hudebních čísel je ale zároveň poměrně málo a jsou doplněna jinými stylizovanými scénami, které vychází z jiných žánrů.

Film výrazně, mnohdy až parodicky přehnaně pracuje s kontrasty postav, prostředím a tématy a jejich usmířením a spojením na konci příběhu. Ve filmu nedochází ke společenské kritice, ani se tu přímo neobjevuje téma boje proti realitě. Jedná se především o oddechovou komedii. Také tu nenajdeme přílišný důraz na mateřštinu.

Celkově si myslím, že ve filmu můžeme jednoznačně identifikovat rysy muzikálu, a to jak z hlediska jednotlivých prvků, tak i z hlediska témat. Zároveň ale v tomto případě není tento žánr dominantní, je součástí směsice jiných žánrů, z nichž je nejdominantnější parodie (komedie).

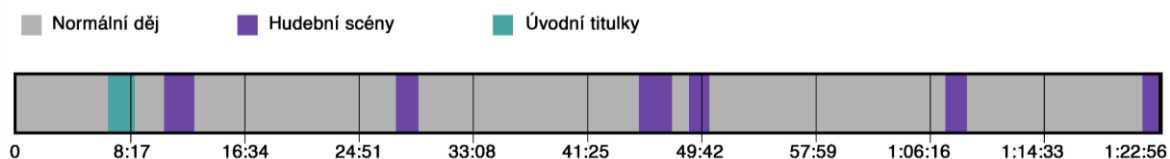
3.5 Šíleně smutná princezna (1968)

Film *Šíleně smutná princezna* obsahuje šest celých hudebních scén. Písně slouží k charakterizaci a jejich melodie se ve filmu opakují v soundtracku. Jsou také poměrně oddělené od normálního děje, zároveň se ale při nich nemění stylizace. Kdybychom dali pryč hudbu, místy by nebyl poznat rozdíl mezi hranou a zpívanou scénou. V práci se synchronností je výjimkou například do rytmu stříhaná montáž namalovaných srdcí v písni *Miluju a maluju* (27:35).

Vzhledem k pohádkové stylizaci je film poměrně hravý a pracuje s vtipem. Odehrává se celý v jiné realitě a jedná se o oddechový žánr. Práce s časoprostorem a stylizací je tedy víc podřízena pohádce než muzikálu.

Kontrasty a podobnosti můžeme hledat v postavách dvou králů a také zlých rádců. U obou se pracuje se scénami, kdy je dvojice s něčím konfrontována a divák postupně vidí jejich reakce. Například když rádcové vedou válku a jsou zobrazeni ve svých stanech, kde rozhodují, jaké křídlo obětují. Film končí šťastně, království jsou usmířena a slaví se svatba.

Film tedy sice obsahuje některá témata, která se vážou k muzikálu, zároveň ale není typickým muzikálem z hlediska práce se stylizací. Spíše odpovídá kategorii hudebního filmu, jelikož klade menší důraz na vizuální stránku, tanec a stylizaci hudebních scén.



Obrázek 23 Šíleně smutná princezna, rozdělení normálních a stylizovaných scén

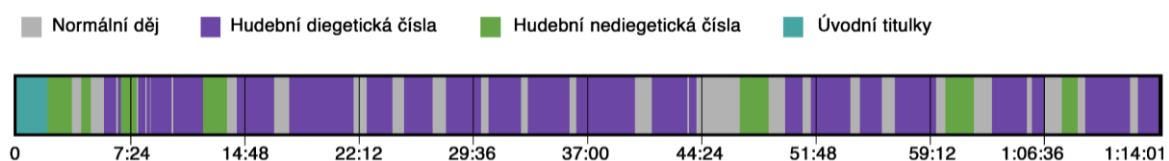


Obrázek 24 Šíleně smutná princezna, píseň Miluju a maluju

3.6 Ta naše písnička česká (1967)

V rámci mého výběru obsahuje tento film nejvíc samostatných písniček, je jich okolo třiceti. Jedná se o písně skladatele Karla Hašlera, které byly ve filmu poskládány za sebe, aby dohromady tvořily volný příběh. Ve filmu vystupuje průvodkyně, která většinou několika větami píseň uvede. Děj se naprosto podřizuje textu písní, mimo jiné i tím, že střídá postavy a prostředí podle toho, o kom a o čem daná písnička je. Po delší úvodní sekvenci, která se odehrává v (tehdejší) současnosti, se přesouváme do minulosti za mladým studentem. Tomu jsou věnovány asi tři písničky, pak ho ale opouštíme a po zbytek filmu sledujeme osud jeho slečny a jejích dalších nápadníků, student se už ve filmu neobjeví.

Děj, postavy a jejich vývoj jsou tedy ve filmu spíše druhotné, především se počítá s tím, že divák písničky dobře zná, má je rád a baví se jejich spojováním a zasazováním do nových kontextů. Ve filmu také hraje řada populárních hvězd. Celkově je tedy film pěkným příkladem filmové hudební revue, která spojuje řadu čísel volným dějem. Na rozdíl od filmu *Kdyby tisíc klarinetů* zde postavy sice často zpívají o své osobní situaci, zároveň je tu ale děj mnohem více epizodní.



Obrázek 25 Ta naše písnička česká, rozdělení normálních a stylizovaných scén



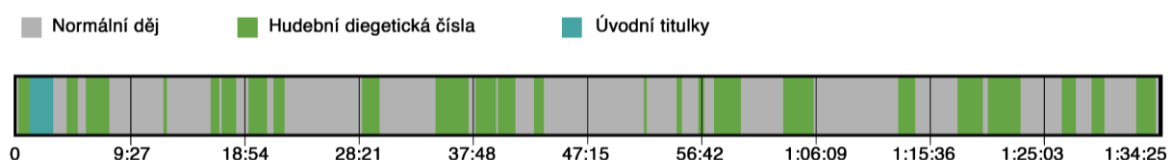
Obrázek 26 Ta naše písnička česká, píseň Když šel pan Johanes za Koňskou bránu

3.7 Bylo čtvrt a bude půl (1968)

Tento film pracuje s klasickým muzikálovým námětem o mladíkovi, který se rozhodne prorazit v hudebním průmyslu. Automechanik Jan Zikmund začíná od nuly. V úvodu má sice na pěvecké soutěži úspěch, ale nevyhraje ji. Dostane nabídku zpívat v jednom divadle, to ale není příliš prestižní a pro egocentrického Jana je pod jeho úroveň. Nicméně nabídku přijme a během filmu se snaží překonávat překážky na své vysněné cestě ke slávě.

Film se tedy odehrává v hudebním prostředí. Písňe jsou podobně jako u *Kdyby tisíc klarinetů* zpívané doslovně a nedochází při nich k žádné stylizaci. Buďto se jedná o vystoupení před publikem, nacvičování, zpívání pro radost nebo se například Jan snaží získat písní srdce své kolegyně z divadla. Písňe a melodie se také používají jako hudební podklad. Například 34:40 začíná sekvence, ve které si Jan tvoří svoji uměleckou image. Sekvence je podkreslena písní *Bylo čtvrt a bude půl*. Na konci se pak stříhá do jeho vystoupení před publikem. Dochází zde i k menší stylizaci, na černém pozadí tu levitují různé předměty. Je to ale součástí představení a je to vysvětlitelné. S touto písní se celkově pracuje jako s leitmotivem, objevuje se několikrát a její význam se s kontextem proměňuje. Podobně se pracuje i s písní *Láska uspěchaná*. Obě tyto písňe se poprvé objeví, když je Jan buďto zkouší, nebo zpívá před publikem. Jejich text se v tu chvíli k ději nijak neváže. Za polovinou filmu je pak ale zpívá své kolegyni před jejím domem a v tu chvíli získává jejich text význam („*Bylo čtvrt a bude půl a já sám jak v plotě kůl, pod tvým oknem stojím dál*“).

Film je zajímavý tím, že do zmíněného tématu cesty ke slávě se snaží vnést trochu realismu. Jan sice má určitý talent, zároveň je ale egocentrický a má pocit, že už se nemusí ve zpěvu zlepšovat. Pak ale opakovaně tvrdě narazí, protože nezná hudební základy a nemá potřebu se je doučit. Na konci neslaví triumf, svojí namyšleností přijde i o místo zpěváka v divadle. Z hlediska vývoje postavy by to ale mohlo být považováno za dobrý konec, protože to způsobí, že si Jan své chyby uvědomil. Přijme v divadle místo řidiče autobusu a opět se vrátí hudební leitmotiv, kde se zpívá „...*a budu čekat dál a dál*,“ což může být vyloženo tak, že se pokusí začít zase od nuly. Text písně tu tedy prochází další proměnou. Celkově se tedy film přibližuje muzikálu svojí hudební integrací, zároveň ale příliš nepracuje s vizuální složkou a tancem, takže bych ho osobně zařadila mezi hudební filmy.



Obrázek 27 Bylo čtvrt a bude půl, rozdělení normálních a stylizovaných scén

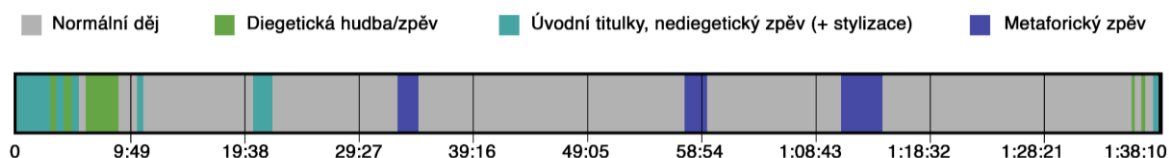


Obrázek 28 Bylo čtvrt a bude půl, píseň *Bylo čtvrt a bude půl* v různých scénách

3.8 Světáci (1969)

Film obsahuje celkem pět hudebních sekvencí, což je sice v porovnání s dříve zmíněnými filmy poměrně málo, zároveň jsou ale velmi dobře integrované. Hned na začátku hraje píseň *Když Praha za noci zazáří neónem*. Píseň je zpočátku použita jako nediegetický podkres sekvence, ve které hlavní postavy chodí po podnicích noční Prahy. Z nediegetické hudby se ale stane diegetická, když refrén začnou zpívat zpěváci jako své vystoupení v různých podnicích. Jejich styl hudby se mění podle typu místa. Tím se zároveň vytváří paralely, ve kterých divák vidí podobnosti a rozdíly těchto míst. V další hudební sekvenci se opět pracuje s nediegetickou písní – *Tak už mi stříhli na sako* (20:20). Ta zpočátku slouží opět jen jako podkres situace, potom ale postavy začnou mluvit synchronně s neviditelným zpěvákem (přičemž je neslyšíme, slyšíme pouze hudbu). Kdybychom hudbu odstranili, nebyla by stylizace poznat. Následující píseň *Óda na vzdělání* (32:42) už je stylizovaná poměrně značně. Odehrává se v knihovně a slouží k metaforické charakterizaci prostředí. Postavy v ní tedy nezpívají doopravdy. Jejich zpěv funguje jako kontrast, neboť se tam ve skutečnosti musí lidé chovat tiše a umírněně. Místo postav, které se kromě zpěvu příliš nehýbou, tedy „tančí“ kamera a střih. Pohyby kamery a střihy jsou vedeny rytmem písně. Ve vyvrcholení písně se pak pracuje s kontrastem energie hudby a velkým celkem nehybné místnosti plné studujících lidí. Podobně jako tato píseň jsou i zbylé dvě pouze metaforické. *Hřeším, hřešíš, hřeší* (57:22) charakterizuje skupinu žen a poslední píseň (1:10:50) zase prostředí luxusního podniku. V ní se také vyskytují i prvky skupinové taneční choreografie, i když stále velmi umírněně. *Když Praha za noci...* a *Hřeším, hřešíš, hřeší* se pak na konci znovu vrátí, když si je postavy prozpěvují po propuštění z nemocnice.

Co se týče hudebních scén, film s nimi celkově pracuje kreativně a poměrně muzikálově. Jediný rozdíl oproti klasickému muzikálu je absence taneční složky a poměrně malé množství těchto scén. Film také končí šťastně, a to paradoxně i díky tomu, že k úplnému spojování nedošlo a tři protagonisté se vrací domů ke svým manželkám.



Obrázek 29 Světáci, rozdělení normálních a stylizovaných scén

ZÁVĚR

Prvním cílem mé práce je zjistit, nakolik československé muzikály 60. let odpovídají konvencím, které jsou s tímto žánrem spojovány. V teoretické části tyto konvence popisují, v třetí kapitole nazvané Metodika je pak shrnuji do souboru otázek rozdělených do tří kategorií. První se týká hudební integrace, druhá práce s kontrastem reality a fantazie, třetí se zaměřuje na princip spojování. Tyto kategorie spojují sémantické i syntaktické prvky žánru.

Analýzu aplikuji na osm filmů, které jsem našla pomocí online databází Filmového přehledu a ČSFD.⁷² Jedná se o filmy *Starci na chmelu* (1964), *Dáma na kolejích* (1966), *Kdyby tisíc klarinetů* (1964), *Limonádový Joe* (1964), *Šíleně smutná princezna* (1968), *Ta naše písnička česká* (1967), *Bylo čtvrt a bude půl* (1968) a *Světáci* (1969). První čtyři filmy jsou příklady muzikálů, druhé čtyři příklady hudebních filmů.

Z mé analýzy vyplývá, že všechny filmy z kategorie muzikálů splňují některé ze zmiňovaných konvencí, nicméně ani jeden neplní všechny najednou. Film *Starci na chmelu* například dodržuje klasicke hudební integraci a pracuje s muzikálovou stylizací, při níž využívá i skupinové taneční choreografie. Zároveň ale místo principu spojování používá kontrast jedince a komunity jako politicko-sociální komentář ke komunistickému režimu. Film končí vyhnáním jedinců z komunity. Je zjevné, že tento přístup byl ovlivněn komunistickým režimem, kterému se z komunity a spojování podařilo vytvořit špatnou věc. Podobně i film *Dáma na kolejích* je z hlediska sémantiky a hudební integrace klasickým muzikálem, ale končí rozdělením místo spojováním. Používá deformaci žánru vztahové komedie, aby divákovi sdělil závažnost manželské nevěry. Film také nejvíc pracuje s kontrastem reality a představy.

Na rozdíl od těchto dvou titulů film *Kdyby tisíc klarinetů* nese klasická syntaktická témata muzikálu. Hudební čísla slouží k projevu svobody, hry a energie a na konci filmu najdeme v závěrečném čísle motiv spojování. Zároveň ale nepracuje tolik s hudební integrací, texty písní nemají žádný dramaturgický účel a postavy se při nich nepřesouvají do stylizovaného světa. Tento revuální aspekt souvisí s tím, že film pochází z dílny divadla Semafor, které upřednostňovalo malé dezintegrované formy.

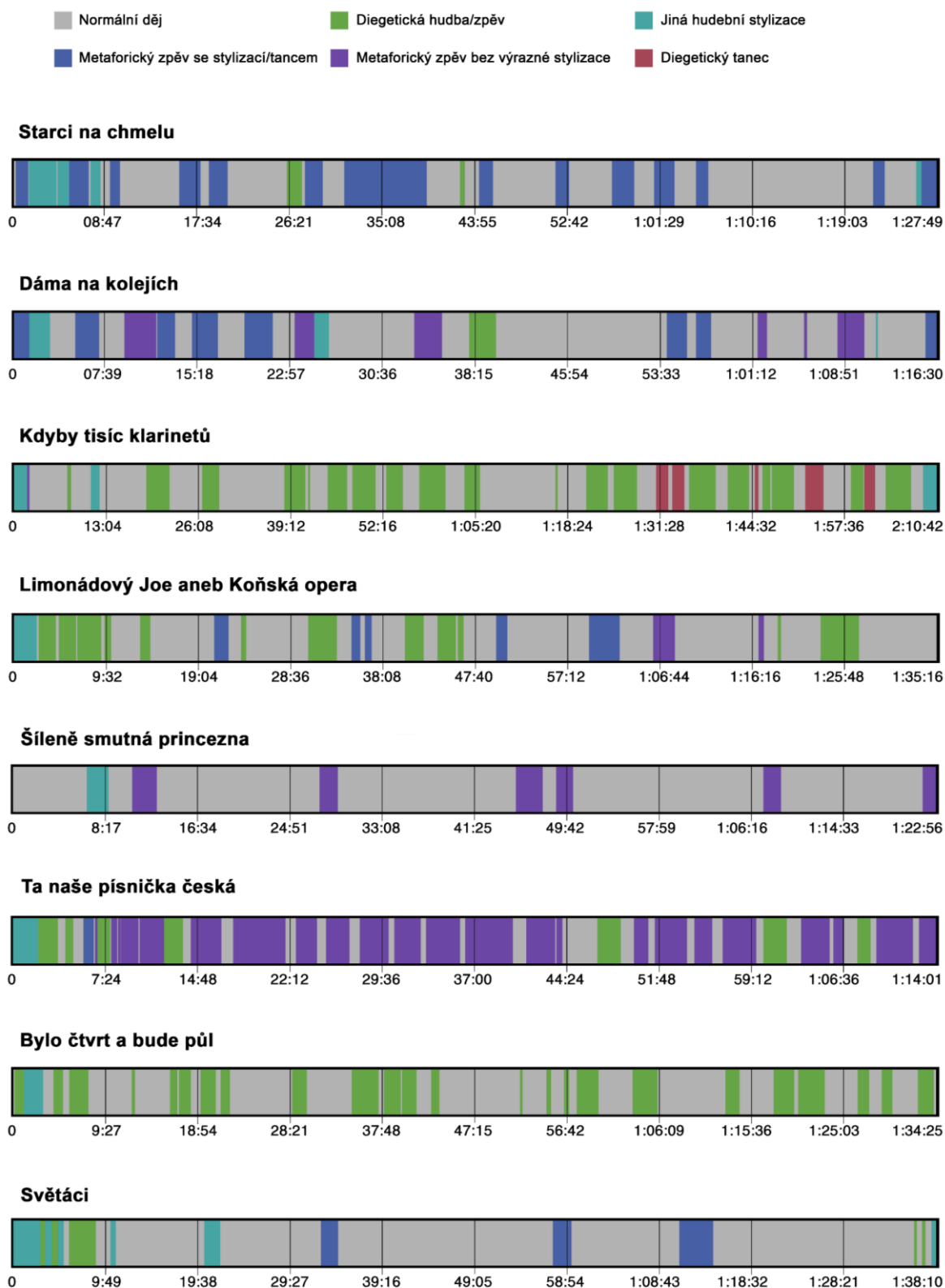
⁷² ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Žebříčky: Specifický výběr. *Csfd.cz* [online]. © 2021 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: https://www.csfd.cz/zebricky/specificky-vyber/?type=0&origin=197&genre=12&year_from=1960&year_to=1969&actor=&director=&ok=Zobrazit&form_charts

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. Databáze. In: *Filmovyprehled.cz* [online]. © 2018 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze?genres%5B%5D=154&year_from=1960&year_to=1969&credits%5B%5D=&countries%5B%5D=143&typologies%5B%5D=&submit_film=Hledat&birth_from=&death_from=&companytypes%5B%5D=&revue_types%5B%5D=&revue_authors%5B%5D=&calendar_types%5B%5D=&searchfor=film&q=

Poslední film *Limonádový Joe* je zajímavý tím, že čísla dramaturgický účel mají, jsou dobře integrovaná do děje, pracuje se s kontrasty a jejich spojováním na konci. Při hudebních scénách se občas přesouváme do výrazné stylizace a najdeme tu i jedno skupinové taneční číslo. Splňuje tedy asi nejvíc konvencí. Zároveň ale muzikál není v díle dominantním žánrem. Těchto čísel je poměrně málo, kromě nich pracuje film i s žánry westernu, grotesky, reklamy a hlavně s parodií. Kdybychom chtěli o filmu mluvit, slovo „muzikál“ by asi nebylo první na řadě.

Z analyzovaných hudebních filmů vyplývá, že tento žánr může být z hlediska práce s hudebními sekvencemi velice pestrý a někdy je hranice mezi ním a muzikálem poměrně tenká. Film *Šíleně smutná princezna* je především pohádka. Hlavní rozdíl oproti muzikálu spatřuji v tom, že písně nepracují se stylizací ani s tanečními choreografiemi. V porovnání s ostatními filmy také zabírají poměrně málo celkové stopáže filmu (viz obr. 30). Podobné je to u filmu *Bylo čtvrt a bude půl*, který také postrádá stylizaci a nepracuje příliš s vizuální složkou. Při srovnání analyzovaných filmů je ale právě tento nejvíce podobný rozebíraným muzikálům z hlediska poměru děje k písním. Film *Světáci* má stopáže písní podobně jako *Šíleně smutná princezna* poměrně málo, s obrazovou stylizací ale naopak pracuje poměrně muzikálově. Opět ale (krom nějakých náznaků) neobsahuje tanec. Poslední film *Ta naše písnička česká* se zase od muzikálu odlišuje nejvíc tím, že má epizodní, zčásti nelineární zápletku, která více než na divadelní formu muzikálu odkazuje na hudební revue. Z toho důvodu obsahuje i zdaleka nejvíc písní a nejméně děje.

Mezi českými hudebními filmy tedy nalezneme poměrně pestrou škálu způsobů, jak lze přistupovat k hudební integraci a práci s žánrovými konvencemi. Někdy postavy zpívají metaforicky, jindy doslovně (*Bylo čtvrt a bude půl* – prostředí hudebního průmyslu). Písničky často slouží k charakterizaci postav, prostředí a situací, podobně jako tomu je u muzikálu. Někdy postavy pouze zpívají a jsou natočeny klasickým způsobem, jindy dochází k téměř muzikálové stylizaci. Někdy zpívají písně nesouvisející s dějem, jindy mají dramaturgický význam. Někdy může být písní hodně, jindy jen několik.

Obrázek 30 Komparace rozložení běžných a hudebních scén u všech analyzovaných filmů⁷³

⁷³ U některých scén je diskutabilní, do jaké barevné kategorie by měly patřit. Filmy mají velice odlišné přístupy a pracují s různými úrovněmi stylizace. Rozřazení je proto spíše orientační.

Čistý filmový muzikál od hudebního filmu bych tedy odlišila tím, že muzikál je jasněji vymezený. Jedná se o hudební film s klasickou dramaturgickou strukturou, obsahující taneční choreografie, pracuje v muzikálových scénách s obrazovou stylizací, která je zároveň v kontrastu k dějovým, standardně natočeným scénám. S muzikálovými scénami se také pracuje systematicky v celé délce filmu. Tematicky má tento žánr více svobody. Může se věnovat vážným i nenáročným tématům a může končit šťastně i smutně. Obecně se k němu velmi hodí téma potlačovaných a následně „explodujících“ emocí nebo také téma kontrastu fantazie a reality, ale není to pravidlem.

Myslím si, že analyzované filmy dokazují, že pro vytvoření dobrého filmu se žánrové konvence nemusí dodržovat doslovně. Autor by je ale měl znát a rozumět jim. Pokud totiž umí zacházet s formou, může si ji přizpůsobovat podle toho, co chce sdělit.

Toto téma nicméně není ještě zdaleka vyčerpáné. Jen v 60. letech vznikla u nás řada dalších hudebních děl, která by mohla být podrobena analýze. Lze také zkoumat muzikálové a hudební filmy, které vznikly v předcházejících a následujících desetiletích, nebo analyzovat rozdíly a podobnosti se zahraniční tvorbou. Osobně bych pokládala za zajímavé podrobit podobné analýze i jinou žánrovou tvorbu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 2000. ISBN 0-85170-718-1.
- ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. United States: Indiana University Press, 1989, s. 129–177. ISBN 0-253-20514-X.
- BENDO VÁ, Helena. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29. ISSN 1213-516x.
- BILÍK, Petr. Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970). In: *Panorama českého filmu*. Knihu sestavil Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, s. 109. ISBN 80-85839-54-7
- COLLINS, Jim. Určení základní struktury muzikálu s ohledem na postavení diváka v rámci textových mechanismů. Přeložila Markéta VORAČOVÁ. In: *Muzikál: Sborník k festivalu Film Sokolov*. Praha: Film Sokolov, 2003, roč. 3, s. 11–20. Ke stažení dostupné z: <http://filmsokolov.cz/ke-stazeni/>
- DUŠTÍROVÁ, Jana. Sexualita v muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 30–31. ISSN 1213-516x.
- DVOŘÁKOVÁ, Tereza a Jiří HORNÍČEK. *Kinematografie ve 30. letech: Panorama českého filmu*. Knihu sestavil Luboš Ptáček. Olomouc: Rubico, 2000, s. 36–37. ISBN 80-85839-54-7.
- HADRAVOVÁ, Tereza a kol. *Muzikál: Sborník k festivalu Film Sokolov*. Přeložila VORAČOVÁ Markéta. Praha: Film Sokolov, 2003, roč. 3. Ke stažení dostupné z: <http://filmsokolov.cz/ke-stazeni/>
- HANÁKOVÁ, Petra. Alternace a paralely: Struktura muzikálu. *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 29, s. 29. ISSN 1213-516x.
- SLOVÁKOVÁ, Andrea. Na cestě k filmu. In: *Muzikál: Sborník k festivalu Film Sokolov*. Praha: Film Sokolov, 2003, roč. 3, s. 22–24. Dostupné také z: <http://filmsokolov.cz/ke-stazeni/>
- KLEJDUS, Petr. Nový pořádek. Rozbor: Daleká cesta. In: *25fps.cz* [online]. 25. 4. 2007 [cit. 2021-03-20]. ISSN 1802-5714. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/novy-poradek/>
- LABÍK, Ľudovít. *Dramaturgia strihovej skladby: horizontálna a vertikálna štruktúra filmového príbehu*. Zlín: VeRBum, 2013. ISBN 978-80-87500-30-9.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Muzikál je, když--*. Praha: Supraphon, 1967.
- PTÁČEK, Luboš a kol. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. ISBN 80-85839-54-7.
- SUTTON, Martin. Významová schémata v muzikálech. Přeložila Markéta VORAČOVÁ. In: *Muzikál: Sborník k festivalu Film Sokolov*. Praha: Film Sokolov, 2003, roč. 3, s. 7–10. Dostupné také z: <http://filmsokolov.cz/ke-stazeni/>

THE AMERICAN VARIETY STAGE. Forms of Variety Theater. In: *Memory.loc.gov* [online]. The Library of Congress, 1996 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: <https://memory.loc.gov/amem/vshtml/vsforms.html>

VALTROVÁ, Marie. *Vratislav Blažek: hráč před Bohem a lidmi*. Praha: Achát, 1998. ISBN 80-902221-8-8.

VOPLAKALOVÁ, Jana. *Fikční svět amerického filmového muzikálu klasického období v produkcích Arthura Freeda*. Praha, 2000, s. 76–77. Diplomová práce. FF UK.

SEZNAM DALŠÍCH ZDROJŮ

ČESKÁ TELEVIZE. *Československý filmový zázrak*. [dokumentární seriál]. Česká televize, 2014. 15 dílů, režie ŠULÍK, Martin. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10483217932-ceskoslovensky-filmovy-zazrak/21256226856-nad-nami-svita/>

ČESKÁ TELEVIZE. *Těžká léta československého filmu 1969–789*. [dokumentární seriál]. Česká televize, 2013.

Těžká léta československého filmu 1969–89: 4. díl. Principy cenzury. [epizoda dokumentárního seriálu]. Česká televize, 2012. Dostupné také z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/21256226284-principy-cenzury/>

ČESKÁ TELEVIZE. 12 dílů, režie STEHLÍK, Jan. [dokumentární seriál]. Česká televize, 2013. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10523691056-tezka-leta-ceskoslovenskeho-filmu-1969-89/dily/>

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Žebříčky: Specifický výběr. *Csfd.cz* [online]. © 2021 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/zebricky/specificky-vyber/>

ČESKO-SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. Žebříčky: Československo, hudební žánr, rok 1960–1969. *Csfd.cz* [online]. © 2021 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: https://www.csfd.cz/zebricky/specificky-vyber/?type=0&origin=197&genre=22&year_from=1960&year_to=1969&actor=&director=&ok=Zobrazit&_form_=charts

Československý filmový zázrak: 1. díl, Nad námi svítá. [epizoda dokumentárního seriálu]. Česká televize, 2014. čas 01:40-02:20.

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. Databáze. In: *Filmovyprehled.cz* [online]. © 2018 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze>

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. Databáze. In: *Filmovyprehled.cz* [online]. © 2018 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze?genres%5B%5D=154&year_from=1960&year_to=1969&credititems%5B%5D=&countries%5B%5D=143&typologies%5B%5D=&submit_film=Hledat&birth_from=&death_from=&companytypes%5B%5D=&revue_types%5B%5D=&revue_authors%5B%5D=&calendar_types%5B%5D=&searchfor=film&q=

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. Databáze. In: *Filmovyprehled.cz* [online]. © 2018 [cit. 2021-01-20]. Dostupné z: https://www.filmovyprehled.cz/cs/databaze?genres%5B%5D=136&year_from=1960&year_to=1969&credititems%5B%5D=&countries%5B%5D=143&typologies%5B%5D=&submit_film=Hledat&birth_from=&death_from=&companytypes%5B%5D=&revue_types%5B%5D=&revue_authors%5B%5D=&calendar_types%5B%5D=&searchfor=film&q=

ŠRAJER, Martin. Rodná zem. In: *Filmovyprehled.cz* [online]. 17. 4. 2019 [cit. 2021-03-20]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/rodna-zem>

SEZNAM CITOVANÝCH DĚL

- Fantom Morrisvillu* [film]. Režie Bořivoj Zeman. Československo, 1966.
- Máte doma lva?* [film]. Režie Pavel Hobl. Československo, 1963.
- Rusalka* [film]. Režie Václav Kašlík. Československo, 1962.
- Zločin v šantánu* [film]. Režie Jiří Menzel. Československo, 1968.
- Údolie večných karaván* [film]. Režie Miroslav Hornák. Československo, 1968.
- Strašná žena* [film]. Režie Jindřich Polák. Československo, NDR, 1965.
- Lov na mamuta* [film]. Režie Oldřich Daněk. Československo, 1964.
- Kulhavý ďábel* [film]. Režie Juraj Herz. Československo, 1968.
- Valčík pro milión* [film]. Režie Josef Mach. Československo, 1960.
- Dva z onoho světa* [film]. Režie Miloš Makovec. Československo, 1962.
- Prosím, nebudit!* [film]. Režie Josef Mach. Československo, 1962.
- Konkurs* [film]. Režie Miloš Forman. Československo, 1963.
- Slunečnice* [film]. Režie Radim Cvrček. Československo, 1965.
- Bylo nás deset* [film]. Režie Antonín Kachlík. Československo, 1963.
- Dobře placená procházka* [TV film]. Režie Miloš Forman, Ján Roháč. Československo, 1966.
- Sedm žen Alfonse Karáska* [TV film]. Režie Zdeněk Podskalský st. Československo, 1967.
- Svatební cesta aneb Ještě ne, Evžene!* [TV film]. Režie Zdeněk Podskalský st. Československo, 1966.
- Jazzový zpěvák* [The Jazz Singer] [film]. Režie Alan Crosland. USA, 1927.
- 42. ulice* [42nd Street] [film]. Režie Lloyd Bacon. USA, 1933.
- Zpívání v dešti* [Singin' in the Rain] [film]. Režie Stanley Donnen, Gene Kelly. USA, 1952.
- West Side Story* [film]. Režie Robert Wise, Jerome Robbins. USA, 1961.
- Funny Girl* [film]. Režie William Wyler. USA, 1968.
- Lvi král* [The Lion King] [film]. Režie Roger Allers, Rob Minkoff. USA, 1994.
- Usměvavá tvář* [Funny Face] [film]. Režie Stanley Donen. USA, 1957.
- Fidlovačka* [film]. Režie Svatopluk Innemann. Československo, 1930.

On a jeho sestra [film]. Režie Karel Lamač, Martin Frič. Československo, 1931.

Anita v ráji [film]. Režie Jan Sviták. Československo, 1934.

Polská krev [film]. Režie Karel Lamač. Československo, 1934.

Bílá vrána [film]. Režie Vladimír Slavínský. Československo, 1938.

Veselá bída [film]. Režie Miroslav Cikán. Československo, 1939.

Vy neznáte Alberta [film]. Režie Čeněk Šlégl. Československo, 1940.

Rodná zem [film]. Režie Josef Mach. Československo, 1953.

Divotvorný klobouk [film]. Režie Alfréd Radok. Československo, 1952.

Daleká cesta [film]. Režie Alfréd Radok. Československo, 1949.

Zítřka se bude tančit všude [film]. Režie Vladimír Vlček. Československo, 1952.

Písnička za groš [film]. Režie Rudolf Myzet. Československo, 1953.

Hudba z Marsu [film]. Režie Ján Kadár, Elmar Klos. Československo, 1955.

Hvězda jede na jih [film]. Režie Oldřich Lipský. Československo, Jugoslávie, 1958.

Tři přání [film]. Režie Ján Kadár, Elmar Klos. Československo, 1963.

Hvězda padá vzhůru [film]. Režie Ladislav Rychman. Československo, 1975.

Příliš štědrý večer [divadelní inscenace]. Autor Vratislav Blažek, režie František Laurin. Divadlo komedie, 1960.

Šeherezáda [divadelní inscenace]. Autor Vratislav Blažek. Divadlo ABC, 1967.

SEZNAM ANALYZOVANÝCH FILMŮ

Starci na chmelu (Československo, 1964)

Režie: Ladislav Rychman. **Scénář:** Vratislav Blažek, Ladislav Rychman. **Kamera:** Jan Stallich. **Hudba:** Jiří Bažant, Jiří Malásek, Vlastimil Hála. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Dobroslav Šrámek, Bohumír Brunclík. **Kostýmy:** Jarmila Romanová, Anna Blažková. **Distribuce:** Národní filmový archiv. **Premiéra:** 18. 9. 1964. **Hrají:** Vladimír Pucholt (brigádník Filip), Ivana Pavlová (brigádnice Hanka), Miloš Zavadil (brigádník Honza), Irena Kačírková (profesorka), Josef Kemr (předseda JZD), Libuše Havelková (předsedova žena Kateřina) a další.

Dáma na kolejích (Československo, 1966)

Režie: Ladislav Rychman. **Scénář:** Vratislav Blažek, Ladislav Rychman. **Kamera:** Josef Hanuš. **Hudba:** Jiří Bažant, Jiří Malásek, Vlastimil Hála. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** František Černý, Milan Papírník. **Kostýmy:** Ladislav Tomek, Blažena Ševčíková. **Distribuce:** Národní filmový archiv. **Premiéra:** 30. 9. 1966. **Hrají:** Jiřina Bohdalová (Marie Kučerová), Radoslav Brzobohatý (Václav Kučera), František Peterka (Bedřich Vimr), Libuše Geprtová (Kateřina Vimrová), Stanislav Fišer (průvodčí Marek), Eva Svobodová (Božka, Markova žena) a další.

Kdyby tisíc klarinetů (Československo, 1964)

Režie: Ján Roháč, Vladimír Svitáček. **Scénář:** Jiří Suchý, Ján Roháč. **Kamera:** Rudolf Stahl ml. **Hudba:** Jiří Šlitr. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** František Černý, Josef Vlček, Jiří Zobač, Bohumír Brunclík, Antonín Jedlička. **Kostýmy:** Zdena Šnajdarová, Jaroslava Komárková. **Distribuce:** Národní filmový archiv. **Premiéra:** 29. 1. 1965. **Hrají:** Jana Brejchová (Tereza), Waldemar Matuška (voják Patrik), Hana Hegeřová (zpěvačka Edita), Eva Pilarová (chovanka Claudia), Karel Gott (zpěvák Benjamin Novák), Jiří Suchý (parašutista), Jiří Šlitr (parašutista), Pavlína Filipovská (chovanka Pavlína), Jana Malknechtová (Jana), Jiří Jelínek (seržant Nikolas), Vlastimil Brodský (plukovník Korund), Martin Růžek (ministr války), Bohumil Šmída (šéf televize) a další.

Limonádový Joe aneb Koňská opera (Československo, 1964)

Režie: Oldřich Lipský. **Scénář:** Jiří Brdečka, Oldřich Lipský. **Předloha:** Jiří Brdečka (*Limonádový Joe aneb Koňská opera* – román a divadelní hra). **Kamera:** Vladimír Novotný. **Hudba:** Jan Rychlík, Vlastimil Hála. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Josef Vlček, Bohumír Brunclík, Antonín Jedlička. **Kostýmy:** František Zapletal, Nita Romanečková, Eva Lackingerová. **Distribuce:** Národní filmový archiv. **Premiéra:** 16. 10. 1964. **Hrají:** Karel Fiala (*Limonádový Joe*), Miloš Kopecký (*Horác Badman alias Hogofogo*),

Rudolf Deyl ml. (Doug Badman, majitel Trigger Whisky Saloonu), Květa Fialová (arizonská pěníce Tornado Lou), Olga Schoberová (Winnifred Goodmanová), Bohuš Záhorský (Ezra Goodman, otec Winnifred) a další.

Šíleně smutná princezna (Československo, 1968)

Režie: Bořivoj Zeman. **Scénář:** František Vlček, Bořivoj Zeman. **Kamera:** František Valert. **Hudba:** Jan Hammer ml. **Střih:** Josef Dobřichovský. **Zvuk:** Adolf Nacházel. **Kostýmy:** Jarmila Romanová, Anna Blažková. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů. **Premiéra:** 7. 6. 1968. **Hrají:** Helena Vondráčková (princezna Helena), Václav Neckář (princ Václav), Jaroslav Marvan (král Jindřich Spravedlivý), Bohuš Záhorský (král Dobromysl řečený Veselý), Josef Kemr (rádce Iks), Darek Vostřel (rádce Ypsilon), František Dibarbora (kat), Oldřich Dědek (ceremoniář a obveselovač Kokoška), Stella Zázvorková (chůva) a další.

Ta naše písnička česká (Československo, 1967)

Režie: Zdeněk Podskalský. **Scénář:** Zdeněk Podskalský. **Kamera:** František Valert. **Hudba:** Evžen Illín. **Střih:** Zdeněk Stehlík. **Zvuk:** Josef Vlček. **Kostýmy:** Helena Vondrušková, E. Šafářová. **Distribuce:** Národní filmový archiv. **Premiéra:** 11. 8. 1967. **Hrají:** Jiřina Bohdalová (kloboučnice Veronika), Pavlína Filipovská (panna Stázi), Josef Beyvl (pan domácí), Miloš Kopecký (pan Johanes), Waldemar Matuška (pan Alois), Václav Neckář (student Tadeáš Vrána), Josef Zima (Franc), Ljuba Hermanová (panna Majolénka), Hana Hegerová (zpěvačka), Eva Pilarová (pouliční zpěvačka), Edita Štaubertová (pouliční zpěvačka), Stella Zázvorková (bytná Tadeáše) Karel Gott (zpěvák) a další.

Bylo čtvrt a bude půl (Československo, 1968)

Režie: Vladimír Čech. **Scénář:** Jaroslav Dietl, Vladimír Čech, Jaromír Vašta. **Kamera:** Ivan Šlapeta. **Hudba:** Angelo Michajlov. **Střih:** Antonín Zelenka. **Zvuk:** Pavel Jelínek. **Kostýmy:** Helena Vodrušková, Jiřina Drvotová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů. **Premiéra:** 27. 9. 1968. **Hrají:** Michal Pavlata (automechanik Jan Zikmund), Marie Drahokoupilová (sekretářka Jana Havelková), Angelo Michajlov (vedoucí kapely Karel Cankar), Jarmila Gerlová (zpěvačka Věra Bažantová), Zdeněk Dítě (ředitel libereckého divadla Alfa), Kateřina Macháčková (Jiřina, Zikmundova dívka), a další.

Světáci (Československo, 1969)

Režie: Zdeněk Podskalský. **Scénář:** Vratislav Blažek. **Kamera:** František Valert. **Hudba:** Evžen Illín, Vlastimil Hála. **Střih:** Zdeněk Stehlík. **Zvuk:** Josef Vlček. **Kostýmy:** Helena Vondrušková, Eva Máslová. **Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů. **Premiéra:** 10. 10. 1969. **Hrají:** Jiří Sovák (fasádník Antonín Skopec), Vlastimil Brodský (fasádník Gustav Prouza), Jan Libíček (fasádník Petrtýl), Jiřina Bohdalová (Božka), Jiřina Jirásková (Marcela), Iva Janžurová (Zuzana), Jiřina Šejbalová (šatnářka Marie Trčková), Oldřich Nový (knihovnick Dvorský), Ilja Prachař (kapitán VB Jaroslav Kraus), Vladimír Menšík (Jaroušek Novák z Hodonína) a další.

SEZNAM PŘÍLOH

Konvence muzikálu [video]. Autor Klára Neumannová. Česká republika, 2021. Dostupné z:
<https://youtu.be/AYtAm1MOLdk>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1 Starci na chmelu, rozdělení normálních a stylizovaných scén	31
Obrázek 2 Starci na chmelu, píseň Život je kolotoč	31
Obrázek 3 Starci na chmelu, píseň Den je krásný.....	32
Obrázek 4 Starci na chmelu, píseň Do gala	32
Obrázek 5 Starci na chmelu, píseň Hodní hoši	32
Obrázek 6 Starci na chmelu, píseň Chmel je naše zlato	33
Obrázek 7 Dáma na kolejích, rozdělení normálních a stylizovaných scén.....	38
Obrázek 8 Dáma na kolejích, píseň Sedmý den.....	39
Obrázek 9 Dáma na kolejích, píseň Jediný kaz	39
Obrázek 10 Dáma na kolejích, píseň Ke korunce koruna.....	40
Obrázek 11 Dáma na kolejích, píseň Sedmý den, druhá část (56:32)	40
Obrázek 12 Dáma na kolejích, píseň Ke korunce koruna.....	41
Obrázek 13 Kdyby tisíc klarinetů, rozdělení normálních a stylizovaných scén	46
Obrázek 14 Kdyby tisíc klarinetů, píseň Vy byste pořád seděla	47
Obrázek 15 Kdyby tisíc klarinetů, proměna zbraní v hudební nástroje (10:59).....	48
Obrázek 16 Kdyby tisíc klarinetů, píseň Glory Aleluja.....	49
Obrázek 17 Limonádový Joe, rozdělení normálních a stylizovaných scén	53
Obrázek 18 Limonádový Joe, píseň Není větší potěšení	54
Obrázek 19 Limonádový Joe, píseň Včera řek mi o ní doktor	55
Obrázek 20 Limonádový Joe, píseň Arizona	55
Obrázek 21 Limonádový Joe, píseň So Far	56
Obrázek 22 Limonádový Joe (1:34:04)	57
Obrázek 23 Šíleně smutná princezna, rozdělení normálních a stylizovaných scén.....	59
Obrázek 24 Šíleně smutná princezna, píseň Miluju a maluju.....	59
Obrázek 25 Ta naše písnička česká, rozdělení normálních a stylizovaných scén	59

Obrázek 26 Ta naše písnička česká, píseň Když šel pan Johanes za Koňskou bránu	60
Obrázek 27 Bylo čtvrt a bude půl, rozdělení normálních a stylizovaných scén	61
Obrázek 28 Bylo čtvrt a bude půl, píseň <i>Bylo čtvrt a bude půl</i> v různých scénách	61
Obrázek 29 Světáci, rozdělení normálních a stylizovaných scén	62
Obrázek 30 Komparace rozložení normálních a stylizovaných scén u všech analyzovaných filmů.	65

SEZNAM TABULEK

Tabulka 1 Starci na chmelu, seznam stylizovaných scén	28
Tabulka 2 Dáma na kolejích, seznam stylizovaných scén	36
Tabulka 3 Kdyby tisíc klarinetů, seznam stylizovaných scén	44
Tabulka 4 Limonádový Joe, seznam stylizovaných scén	52