

TÉMA 9: Hudební film

Hudební film představuje sice význačný, ale v obecném měřítku poměrně jasně definovaný pojem. Primárně na něj lze nahlížet jako na termín zastřešující veškeré produkty filmové tvorby obsahující výrazný hudební námět nebo hudební složku převažující nad složkami ostatními.

Při kategorizaci hudebního filmu je možné vycházet například z podílu, který zaujímá hudba vzhledem ke zmíněnému námětu a obsahu. Je tedy možné například využít informací, které uvedla ve své studii Veronika Ševčíková. Do subžánrových modelů hudebního filmu podle ní spadají záznamy koncertů a hudebních představení, dokumenty o hudbě a hudebních osobnostech, včetně stylizovaných dokumentů, filmové muzikály a zfilmované opery, dále taneční filmy či filmové biografie.⁹²

Podobně rozlišuje druhy filmů s hudebním zaměřením Jindřich Schwarz ve svém příspěvku s názvem „Film jako prostředek popularizace hudby“.⁹³ Vedle životopisných a dokumentárních filmů, ve kterých zohledňuje nejen zaměření a míru věrohodnosti zpracovaného děje, ale i tvorbu osobností a souborů napříč žánry, uvádí příklady filmových muzikálů a tanečních filmů.

Přehledný výklad dále poskytují četné encyklopedicky tvořené publikace, ze kterých lze vedle Ševčíkovou a Schwarzem uvedených typů hudebních filmů doplnit i filmy obsahující výrazná hudební čísla nebo filmy s dějotvorným hudebním rámcem, což je případ již zmíněného filmu *Pianista* [*Le Pianiste*, 2002].⁹⁴

Z uvedeného je evidentní, že panuje jistá nesourodost v třídění hudebních filmů, kdy mohou spadat současně do více kategorií, respektive podkategorií. Mělo by se proto rozlišovat mezi hledisky žánrovými, hudebně-obsahovými i koncepčními.

Vrátíme-li se zpět ke Schwarzovu dělení, sehraje svoji roli v třídění hudebních filmů i pojem, který se v této souvislosti neobjevuje příliš často. Jedná se o *hudební vizualizace*, což je další význačné pojmenování, které autor definuje jako spojení animovaného filmu se skladbami z oblasti vážné hudby. Následně uvádí jako příklad průkopnický animovaný film *Fantazie* [*Fantasia*, 1940] z produkce Walta Disneyho. Tomu však do jisté míry předcházely

⁹² ŠEVČÍKOVÁ, Veronika. Filmová biografie o hudebních osobnostech. *Kultura, umění a výchova*, 1(2). 2013.

⁹³ Viz SCHWARZ, Jindřich. Film jako prostředek popularizace hudby. In: *Musica viva in schola XXIII*. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 2012, s. 168–172. Dostupné z: http://www.ped.muni.cz/wmus/studium/sborniky/musica_viva_in_schola_xxiii.pdf

⁹⁴ Viz například GERVINK, Manuel a Matthias BÜCKLE (ed.). *Lexikon der Filmmusik: Personen, Sachbegriffe zu Theorie und Praxis, Genres*. Laaber: Laaber, 2012, s. 349–350.

krátké snímky ze série *Silly Symphonies*, především *Music Land* [1935] dějově sestavený na bázi zápolení jazzové hudby s hudbou klasickou.

O pár let později na tyto snahy částečně navázala filmová společnost Warner Bros. tím, že začala produkovat sérii krátkých animovaných snímků pod názvem *Looney Tunes*. V nich se objevovala díla s hudební tematikou určená pro mladé televizní publikum. Pravděpodobně nejpopulárnějším z nich byl snímek s názvem *High Note* [1960], který režisér Chuck Jones pojal jako humornou vizualizaci tvorby hudební partitury, kde jsou hlavním hybatelem děje oživlé noty stavějící notové linky, taktové čáry a podobně. Jako hudební podklad byl zvolen známý valčík Johanna Strausse mladšího *Na krásném modrém Dunaji* a jistých odkazů se dočkala také díla Johannese Brahmsa, Irvinga Berlina či Josepha Winnerera.

Animované filmy vesměs dbají na hudební stránku příběhu a přinejmenším americká studia zaměřená na produkci snímků pro děti vybírají pro jejich doprovod v nemalé míře skladby z klasického repertoáru. Vedle citované *Fantazie* může mladé filmové a televizní publikum slyšet skladby Ference Liszta, Johanna Strausse mladšího a dalších osobností také v krátkých příbězích o Tomovi a Jerryem od režisérů Williama Hanny a Josepha Barbery. Je na škodu, že se dnes televizní pořady pro děti ubírají poněkud jiným směrem a nedochází k obnoveným uváděním těchto „kreslených“ sérií. Třebaže se soudobá animovaná tvorba někdy honosí kvalitou animace a propracovaností vizuálních efektů, důslednosti ve zpracování a hudebním i obrazovým detailům u snímků Hanny a Barbery či Disneyho (včetně vkusného použití mickey-mousingu) se většinou nevyrovnají. Jednou z mála výjimek z poslední doby je film *Coco* [2017].

Význam pojmu vizualizace se ale dá interpretovat i v jiných souvislostech. Může se jednat o jedno z mnoha odbytí hudebního showbyznysu v podobě stále aktuálních videoklipů, které dnes více či méně slouží k vizuální podpoře hudebního díla a měly by odrážet obsahy a významy konkrétních skladeb.

Jiného významu nabývají hudební vizualizace coby prezentační prostředek tzv. multimediálních kompozic nebo specifické odvětví hudební notace, označované jako *grafické partitury*, což je oblast, která je již filmovému umění vzdálenější. Moderní notace čili grafické ztvárnění hudby od zhruba poloviny minulého století opouští v avantgardních a modernistických hudebních směrech klasický zápis not. Děje se tak vzhledem k potřebám nových kompozičních praktik či nástrojových technik, na které již běžný zápis nestačí. Další důvod tkví i v novém multimediálním přístupu ke tvorbě.

Využití moderní výpočetní techniky umožnilo také vytvořit grafický zápis hudby pomocí technologie MIDI, virtuálního jazyka, prostřednictvím něhož mezi sebou komunikují hardwarové nástroje a software počítače). Nejnázornější použití je ve formě animace, kde

jednotlivé příkazy (většinou barevně rozlišené dle hlasů) doplňuje zobrazená klaviatura nebo hmatník kytary. K nalezení jsou především polyfonní díla barokních skladatelů a také skladby užívající technik minimal music. Těchto animací je hojně využíváno ve formě výukových videí a tutoriálů na serveru YouTube.

Kolem osoby českého režiséra Vladimíra Síse lze hovořit o hudebních vizualizacích ve smyslu filmů inspirovaných konkrétní skladbou z repertoáru klasické hudby, které pracují jak s jejím charakterem, tak i s mimohudebním obsahem či dobovým kontextem. Tyto hudební filmy, jak je běžně v tomto smyslu uváděno, byly vytvářeny v průběhu 70. a na počátku 80. let. Jsou mezi nimi k nalezení *Rhapsody in Blue* [1968], *Antonín Dvořák: Symfonie č. 9 e-moll, op. 95. „Z Nového světa“* [1977], *Bohuslav Martinů: Otvírání studánek* [1981] a další. Zpracovány jsou různým způsobem, respektive spadají do různých žánrů hudebního filmu. Vzhledem k jejich obsahu, režijnímu pojetí a původnímu úmyslu autora se jedná o unikátní filmové výtvořky, které jsou u nás s trochou nadsázky jediné svého druhu.

Vedle Síse se v české produkci objevovaly první snahy o filmové vyjádření koncertních skladeb už ve třicátých letech. Režisér Tomáš Trnka takto zpracoval symfonickou báseň Vítězslava Nováka *V Tatrách* a melodram Josefa Bohuslava Foerster *Květy Tater*. Ani jeden z filmů bohužel nedosáhl významného úspěchu a podobné snahy byly spíše kritizovány.⁹⁵

Následující kapitoly nastíní vybrané druhy hudebních filmů a pokusí se postihnout jejich přednosti a možnosti využití.

9.1 Životopisné filmy

Skrz přehledově vystavěný úvod se dostáváme k filmové tvorbě, jejíž náměty jsou zpracovány na základě života a díla významných hudebních skladatelů. Roli filmové hudby zde takřka výhradně přebírá tvorba samotného skladatele či interpreta, hlavního protagonisty, a stává se tak ústřední zvukovou složkou. Vedle mnoha dalších možností uplatnění mohou takto koncipované hudební filmy fungovat jako nástroj popularizace tvorby daných osobností formou, která může být pro žáky a studenty atraktivnější a účinnější než samotný poslech s výkladem.

S výjimkou dokumentárních filmů nabízí stylizované hudebně-životopisné filmy určitý dramatický prvek a povětšinou vhodně vystavěný dějový spád. To jsou neopominutelné faktory, které předpokládají určité ústupky ve vykreslení děje či faktické věrohodnosti, ale dobře slouží atraktivitě a lepšímu zakotvení snímku a jeho hudby v paměti diváků.

⁹⁵ BROUSIL, A. M. *Česká hudba v českém filmu: Vývoj a poslání*. Praha: Václav Petr, 1940, s. 6–7.

Otázkou zůstává, zda je v dnešní době zapotřebí zpřístupňovat žákům prostřednictvím filmů oblasti hudby, které pravděpodobně přímo stojí ve středu jejich hudebních zájmů. Mohlo by se ale na druhou stranu jednat o odbornější a pro někoho vůbec první teoretický náhled na daný žánr, kterého se lidem při běžném poslechu často nedostává.

Práce s populární hudbou ve výuce jistě vykazuje stále mnoho nedostatků a její propojení s hudebním filmem proto může být smysluplné. Nabízí se zde audiovizuální díla odkazující na tvorbu daného interpreta či uskupení. Těmi mohou být jak starší filmy, příkladně o skupině The Beatles, tak novější „zákulisní“ záznamy ze života ikon populární hudby, jakou byl Michael Jackson ve snímku *This is it* [2009]. V současnosti se také hovoří o nové generaci filmů, k jejichž vývoji dal významný impulz veleúspěšný film Bryana Singera *Bohemian Rhapsody* [2018] o počátcích a uměleckém vzestupu britské pop-rockové skupiny Queen.

Značné uplatnění lze vidět také v klasické hudbě, která sice zpravidla nevládne předním příčkám v oblíbenosti u mladších generací, nebývá však řazena ani k netolerovaným žánrům. Jakožto dominantní a různorodá oblast hudebních dějin a mnohdy i samotné výuky hudební výchovy může představovat obávanou oblast, která se nezasvěceným může jevit jako náročná a nezábavná. Bylo by jistě velice naivní tvrdit, že hudební filmy tento problém beze zbytku pokryjí. Toto médium však díky svým možnostem může žáky přinejmenším atraktivním a nenásilným způsobem provést hudebními i estetickými možnostmi klasické hudby a třeba i poukázat na její různé podoby a provázanost s jinými žánry.

9.1.1 Příklady filmů a jejich didaktické uchopení

Jako první z filmů zaměřených na oblast klasické hudby lze uvést v této souvislosti často zmiňovaný oscarový snímek *Amadeus* [1984] Miloše Formana. Jedná se o filmovou adaptaci stejnojmenné divadelní hry Petera Shaffera, která svoji hlavní dějovou linii vytváří na základě vztahu Wolfganga Amadea Mozarta s tehdejší dvorním skladatelem habsburského císařského dvora Antoniem Salierim. Z odborného hudebního hlediska je již po prvním zhlédnutí filmu jasné, že Shafferova předloha pracuje s historickými fakty poněkud volněji a různé nesrovnalosti či odchylky byly logicky přeneseny i do filmu.

Počítáme-li s použitím filmu ve výuce i nad rámec hudební výchovy ve smyslu mezipředmětových vztahů, je samozřejmě zapotřebí uvést tato fakta na pravou míru, vztahem obou zde rivalizujících jedinců počínaje a postupnou změnou životního stylu geniálního skladatele konče. Přestože se v obou případech odráží část reality, jejich vykreslení a vývoj ve filmu jsou přece jen z důvodu dramatického spádu děje poněkud nadnesené.

Co do historického zanesení a průběhu Mozartova života však *Amadeus* nabízí mnoho užitečných informací, které mohou žákům poodhalit část dějin, které mají Rakousko a Česko společné, navíc se zmínkou o významných představitelích tehdejší monarchie, jako byla Marie Terezie, Marie Antoinetta či Josef II., i když první dvě zmíněné osobnosti vstupují do děje filmu jen náznakově. Stejně tak neopomenul režisér specifika Mozartovy tvorby, jak kompoziční, tak společenská. Tím je myšlena jistá nadčasovost a originalita jeho děl, která se zpočátku ne vždy setkávala s pozitivním ohlasem, ať už z důvodu prosté nelibosti nebo kvůli intrikám ze strany vlivných lidí. Spíše pro doplnění poukažme na významný podíl hudby a především na různé, byť vzdálené paralely ve významném českém seriálu *F. L. Věk* [1970–1971], kde Mozartova hudba i jeho osoba významně prostupovaly několika díly.

Důležitým přínosem Formanova filmu z hlediska hudebního a hudebně-vzdělávacího je samozřejmě vcelku obšírná prezentace Mozartova díla. Jedná se o již dříve popisovaný případ, kdy filmovou hudbu tvoří takřka výhradně skladby dané osobnosti, zde ovšem s výjimkou několika použitých titulů z díla Salieriho nebo Johanna Nepomuka Hummela.

Pro účely hudebního vzdělávání je podstatné, že v průběhu bezmála tří hodin zazní celá řada Mozartových kompozic napříč druhy a žánry a povětšinou také v autentickém dobovém a interpretačním stylu. Žáci jsou tudíž konfrontováni s hudbou vrcholného klasicismu ve filmových podmínkách, které díky dramatickosti děje mohou mít pozitivní vliv na její přijetí a zhodnocení. Především je zapotřebí vyzdvihnout četné scény z příprav a realizace operních představení včetně poslední pochmurné části filmu, kterou provází uvedení opery *Don Giovanni* a komponování slavného Mozartova *Rekviem*.

Přes nevěrohodnost skutečností, že tato mše měla být určena pro samotného jejího tvůrce a že byl Salieri zadavatelem zakázky a poté i Mozartovým pomocníkem při jejím dokončování, lze pojmout tyto filmové pasáže ve smyslu otevření diskuze o problematice komponování ve zde znázorněném smyslu či o jiných potenciálně zajímavých tématech, jako je absolutní sluch nebo hudební představitost.

Mezi filmy, které jsou skutečně používány učiteli hudební výchovy ve výuce, vystupuje *Amadeus* nepochybně jako jeden z mála zástupců daného žánru, který se dostal do obecného povědomí pedagogů a zároveň se těší přízni žáků a studentů.

Mnohem menší divácké i komerční úspěšnosti dosáhl romanticky laděný film Jamese Lapinea *Hrát z listu* [*Impromptu*, 1991], který pojednává o životní etapě polského skladatele a klavíristy Fryderyka Chopina, kde se objevuje i jeho slavná skladba *Fantasia-Impromptu, op. 66*. Ústřední postavou, resp. hybatelem děje, zde stejně jako ve filmu *Amadeus* není sám velký autor. V tomto případě je jím postava George Sandové, která jak známo hrála v Chopinově

životě významnou roli. I tento snímek vykazuje mnohé faktické nepřesnosti, jeho námět i volnější zpracování ale na rozdíl od jiných životopisně zaměřených filmů předem předpokládá méně přísné hodnocení ze strany diváků, i když se rozhodně nejedná o podřadný titul.

Hudební náplň staví, stejně jako u Amadeua, na hudbě samotného skladatele, doplněné tu a tam skladbami dalšího klavírního velikána té doby, Ference Liszta, který ve filmu rovněž hraje významnou roli. Chopinova, potažmo Lisztova klavírní tvorba ve filmu nevystupuje v tak velké míře jako v případě *Amadea*. Po zhlédnutí filmu si o ní ale diváci vytvoří poměrně jasnou představu. U Chopina pak nejen z oblasti komorní, ale i orchestrální hudby.

Zajímavostmi dobře uplatnitelnými ve výuce jsou dvě konkrétní užití skladeb. První je přednes tzv. *Minutového valčíku* (Valčík, op. 64, č. 1), po dobu něhož měla postava George Sandové čas k objasnění jedné nastalé situace. Ve skutečnosti by toto ultimátum trvalo o něco déle, jelikož není možné tuto skladbičku odehrát za dobu jedné minuty, minimálně s vědomím zachování uměleckých a estetických kvalit. Druhým příkladem byla již zmíněná *Fantasia-Improptu*, kterou dle filmu Chopin komponoval s velkými obtížemi, mimo jiné ve zlé předtuše vlastní smrti, přestože je přílišné váhání a promýšlení v podstatě v rozporu s názvem skladby a jejím předpokládaným charakterem.

Kromě toho je zde zajímavě ilustrováno, co v době hudebního romantismu představovalo hudební živobytí, což lze taktéž považovat za informace, které doplňují znalosti hudebních dějin. Kromě skladatelské činnosti coby předpokladu následného výdělku při koncertní činnosti, která ale nepostačovala k pokrytí výdajů, byli totiž hudební tvůrci činní i jako učitelé hudby, většinou ve vyšších kruzích. K tomu byli mnohdy odkázáni na podporu uměleckých mecenášů. Totéž platilo i v předešlém století, tedy v době Mozarta.

Přejdeme-li opět od hudebněvýchovných přesahů k informacím využitelným i v jiných oblastech vzdělávání, je nasnadě zmínit uměleckohistorické hledisko, a to ve smyslu střetnutí významných osobností dané doby z různých uměleckých oborů. Vedle již uvedené triády protagonistů Chopin – Sandová – Liszt, kteří dohromady pokrývají sféru hudební a literární, se zde objevuje i postava básníka a dramatika Alfreda de Musseta a malíře Eugèna Delacroix.

Filmů ztvárňujících životy a tvorbu českých skladatelů není mnoho. Mezi několik titulů staršího data, na které pomyslně navazují novější snímky, náleží životopisně pojatý snímek Václava Kršky *Z mého života* [1955], který ve svém názvu anticipuje i dílo skladatele, jemuž je film věnován, tedy Bedřichu Smetanovi. Obecně pro něj platí vše, co bylo zmíněno u filmů předešlých. Jsou zde představovány nejrůznější dobově významné osobnosti, Smetanovými libretisty Karlem Sabinou a Eliškou Krásnohorskou počínaje a jeho uměleckými kolegy Antonínem Dvořákem a Ferencem Lisztem konče. To vše představuje důležité můstky mezi

jednotlivými obory a znalost těchto jmen spolu s dobovým zařazením lze brát jako výhodu, není-li nutnost. Důležité je též zpracování významné události, kterou byla stavba Národního divadla spolu se Smetanovým výrokem: „Zdali si ti budoucí jednou uvědomí, jak těžce a obětavě vznikalo Národní divadlo.“ Při zacházení s tímto snímkem je však nutno přihlížet k době vzniku, s čímž souvisí jak vizuální zpracování, tak obsah a celková atraktivita, obzvláště pro mladší publikum.

Přejdeme-li opět k hudební stránce filmu, zjistíme, že největší pozornost je, vcelku po právu, věnována Smetanovým operám. Vyvrcholením filmu v ději i hudbě je pak cyklus symfonických básní *Má vlast*, který je zároveň symbolickým zadostiučiněním Smetanových snah o vytvoření ryze české hudební řeči. Ty představují hlavní dějovou ideu filmu. Ani zde nechybí líčení tehdejší složité společenské atmosféry, kdy hlavní umělečtí představitelé toužili po nové a osobité hudební řeči, a přitom se snažili Smetanovi škodit při uvádění jeho děl.

Co by se z dnešního úhlu pohledu dalo filmu vytknout, jsou někdy až příliš zdlouhavé scény ze Smetanových oper, natočené ve stylu krátkého filmu ve filmu, a také přírodní scény, které v konečném důsledku nepřispívají dramatickému spádu děje, naopak jej bezdůvodně brzdí.

Velmi poutavě je zpracován postup Smetanova sluchového onemocnění, kdy se zpočátku několikrát krátce ozve vysoký rozechvělý tón houslí, který ke konci definitivně přejde v naprosté odpojení zvuku simulující stav, ve kterém se Smetana nacházel. Stejně tak je ve filmu nápaditě vytvořena scéna, kdy tvůrce sedí na velkém kameni u břehu řeky a v hlavě mu zazní vstupní flétnový motiv symfonické básně *Vltava*.

Nehledě na množství filmů, obzvláště českých, sahajících až do první poloviny 20. století týče, musí být věnována pozornost snímku, který nese název *Americké dopisy* [2015]. Režisér Jaroslav Brabec v něm líčí osudy Antonína Dvořáka, který se vrací do své vlasti po uvedení slavné *Symfonie č. 9 „Z Nového světa“*. Kromě seznámení s několika opusy tohoto velikána a připomenutí skutečnosti, že planul láskou k Josefině Čermákové, sestře své manželky Anny, se jedná spíše o zkrácený a pro účely daného žánru značně stylizovaný výtvar, blížící se spíše dramatu než životopisnému filmu. Když navíc přičteme značné nesrovnalosti v životopisných a hudebně historických údajích, včetně vykreslení Dvořáka coby impulzivního, paranoidního a nesnášenlivého umělce, je na zvážení, zda se jedná o titul vhodný pro účely hudebního vzdělávání. Z tohoto hlediska by možná byl vhodnější film *Koncert na konci léta* [1979] režiséra Františka Vláčila, který má společné motivy s *Americkými dopisy*, je však více hudebně zaměřený a z pohledu životopisné věrohodnosti méně zkrácený.

9.2 Opera, opereta, muzikál

Filmové adaptace divadelních představení většinou dodržují hudební a scénický rámec předloh a představují pro diváky jakousi náhradu za živé představení. Jakkoli jsou živé produkce umělecky přínosnější a autentičtější, nelze filmovým verzím upřít výhodu reálné vizualizace a přiblížení méně obvyklého hudebního odvětví formou, která je zpravidla atraktivnější.

Přepřevádění nejen operního, ale jakéhokoli divadelního opusu do filmové podoby s sebou přináší potřebu většího dějového spádu a propracovanější scénografie. Co je únosné na divadelních prknech, již nemusí vyhovovat filmové praxi. Ta totiž pracuje s různými typy záběrů, zaměřuje se jen na jedno konkrétní místo na scéně, případně na obličej pěvce, a nedává tedy divákovi možnost sledovat dění kontinuálně a celoplošně jako v divadle.

Důležitou skutečností je, že filmové tempo probíhá zpravidla rychleji než scénické. Přes značný zpětný vliv filmu na ostatní druhy umění se například dějový spád nebo i rychlost změny scény v divadelním představení nevyrovná možnostem filmu. Střih může být okamžitý a divák se rázem ocitne ve zcela jiném prostředí. Divadelní přestavba scény představuje oproti tomu logisticky náročnější úkon, a to i přes výhody případně minimalisticky pojeté operní režie.

Vyvažování filmového a scénického prvku bývá hlavním problémem filmových přepisů. Někdy se operní či muzikáloví pěvci nahrazují filmovými herci (s ponecháním původního hlasového projevu), jindy se objevují snahy o vymanění se z divadelního prostředí situováním děje do exteriérů.

Filmové opery mohou kupříkladu pro diváka představovat vstupní fázi, po které bude následovat seznámení s daným dílem v běžných podmínkách. Titulů tohoto zaměření zatím není mnoho, nepočítáme-li divadelní záznamy a dnes velmi oblíbené přímé přenosy operních představení z newyorské Metropolitní opery a jiných světových scén. Existují ale snímky, které přislíbují nárůst počtu takto zpracovaných děl. Příkladem může stát *La Bohème* [2008] Roberta Dornhelma, s Rolandem Villazónem a Annou Netrebko v hlavních rolích.

Modernímu ztvárnění operních děl samozřejmě předcházela celá řada starších titulů. Můžeme uvést Bergmannovu *Kouzelnou flétnu* [1975], *Dona Giovanniho* [1979] v režii Josepha Loseyho nebo *La Traviatu* Franca Zeffirelliho [1983]. Všechna uvedení adaptací znamenala vedle obecných hudebně-popularizačních snah také propagaci díla skladatele a hlavně interpretů. Téměř v každém filmu vystupovaly tehdejší přední pěvecké, dirigentské nebo taneční osobnosti.⁹⁶

⁹⁶ Srov. MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, s. 401–402.

Z české produkce vystupuje do popředí několikanásobné zpracování Smetanovy *Prodané nevěsty*, přičemž první pokusy sahají už do prvních dekád minulého století a nejsou doménou pouze českých autorů. I německá filmová studia se věnovala filmovým adaptacím této opery, u některých též v česko-německé koprodukcii. Dílo z roku 1932, s Jarmilou Novotnou v hlavní roli, se naneštěstí nedočkalo velkého úspěchu, údajně kvůli velkým dramaturgickým zásahům, které v dané době nebyly pozitivně přijaty. Vedle řady dalších více či méně přijatých filmových verzí, z nichž některé „pouze“ dokumentují průběh živého divadelního představení, se zdá být nejzdařilejší či přinejmenším nejznámější verze z roku 1981, ve které hlavní role ztvárnili Gabriela Beňačková, Peter Dvorský a Richard Novák.

Z ostatních velkých oper českých skladatelů nelze nezpomenout adaptace Dvořákovy opery *Rusalka*. Do popředí vystupují vedle Kašlíkovy verze z roku 1962 dvě zpracování, vzájemně si velice podobná. První z roku 1975 v pojetí režiséra Bohumila Zoula, střídající záběry exteriérové se stylizovanými přechodovými záběry herců/zpěváků, zvláště Vodníka v podání Eduarda Hakena, a druhé z roku 1977, již kompletně exteriérové v režii Petra Weigla. Zde ztvárnili hlavní pěvecké role opět Beňačková s Dvorským, ovšem pouze pěvecky. Stejně jako ve starší verzi zde pěvci sami nevystupují. Místo nich se herecké akce ujala Magdaléna Vašáryová a Milan Kňazko. Oproti *Prodané nevěstě* jsou tedy obě filmové *Rusalky* oprostěny od sebemenších náznaků divadelního prostředí.

Operetní tvorba se začala promítat do filmů nedlouho poté, co si vydobyla své místo na divadelních pódiiích, a to díky osobnostem, jakými byli Oskar Nedbal nebo Johann Strauss mladší. V každém případě se na operetu ve filmu nahlíží spíše jako na tendenční a dobově ohraničenou záležitost, už vzhledem k tomu, že oproti operním filmům zatím nedošlo k výraznějšímu tvůrčímu příklonu.

Jiná a nutno říct mnohem přívětivější situace nastává v případě muzikálu, u jehož kolébky stála u nás například trojice Jiří Voskovec, Jan Werich a Jaroslav Ježek, v zahraničí pak osobnosti jako Jerome Kern, autor muzikálu *Lod' komediantů* [*Show Boat*, 1929], považovaného za první svého druhu, dále pak George Gershwin nebo Irving Berlin.

Rozdíl mezi filmovou operou/operetou a muzikálem tkví kromě žánrových zvláštností především ve vývoji jejich filmových podob. V porovnání s operou, kde byl film sekundárním působištěm někdy mnohem dříve vzniklého díla, bývá filmová podoba muzikálů v řadě případů tím prvotním. Důkazem jsou česká díla *Starci na chmelu* [1964], *Kdyby tisíc klarinetů* [1964], *Limonádový Joe aneb Koňská opera* [1964] nebo *Noc na Karlštejně* [1973]. Divadelní podoby se některé tituly z výčtu dočkaly až po dosti dlouhé době a do značné míry mají vliv na repertoár

muzikálových scén dodnes. V případě Noci na Karlštejně je příhodné uvést její prozatím nejnovější zpracování v podání Městského divadla v Brně (režie Igor Ondříček).

Tři zmíněné filmové muzikály z roku 1964 zpracovávají různé náměty, a navíc má každý z nich příznačný hudební doprovod. Také práce s vizuálním zpracováním předkládá jednotlivé filmy doslova v jiném světle. *Starce na chmelu* v dobově typických filmových barvách a *Kdyby tisíc klarinetů* coby černobílou hudební grotesku.⁹⁷ *Limonádový Joe* je pak typický změnami barev jednotlivých scén podle nálad a zobrazení jednotlivých postav. Dalo by se hovořit o zvláštním druhu vizuálního leitmotivu. K poznámce o hudebních groteskách musíme připočíst i znatelný hudební prvek v komediích s Vlastou Burianem, povětšinou interpretovaný jím samotným. Nelze však v tomto smyslu hovořit o ryzích hudebních filmech.

Paralelou k českým filmovým muzikálům může být ze zahraniční produkce například *Zpívání v dešti* [*Singin' in the Rain*, 1952] autorské dvojice Gene Kelly / Stanley Donen. I tento význačný muzikál se světovým ohlasem vděčí za následná divadelní uvedení právě původní filmové podobě.

Jak tuzemská, tak zahraniční plejáda muzikálů zpracovaných pro film není tak široká jako jejich původní divadelně verze. Na druhou stranu jsou vcelku spolehlivě k nalezení alespoň ty stěžejní. V tomto případě se už jedná skutečně o následné filmové adaptace divadelních děl. Jistě stojí za to vzpomenout díla renomovaného muzikálového skladatele Andrewa Lloyda Webbera *Jesus Christ Superstar* a *Fantom opery* (*The Phantom of the Opera*) s texty Tima Rice, Charlese Harta a Richarda Stilgoe a jejich více i méně zdařilá zfilmování. Dále stěžejní dílo *Bídníci* (*Les Misérables*) autorů Clauda-Michela Schönberga a Alaina Boublila, které se dočkalo několika filmových verzí, a také jeden z nejúspěšnějších muzikálů vůbec, *West Side Story* Leonarda Bernsteina a Stephena Sondheima. Z novějších, na jazzu postavených, pak například filmový *La La Land* (2016). V novějších českých produkcích lze doplnit opět původně filmové muzikály *Šakalí léta* [1993] režiséra Jana Hřebejka a *Rebelové* [2001] Filipa Renče.

Z předchozího výčtu je patrné, že většina úspěšných muzikálů vychází ze svého původního, opět muzikálového námětu. V současné době se však vzhledem k rostoucí komercializaci muzikálových představení počíná tato praxe vytrácet nebo přinejmenším omezovat, jelikož česká i zahraniční muzikálová dramaturgie prvoplánově přetavuje divácky osvědčené filmové náměty, místo aby čerpala z původních hudebních zdrojů. K vidění jsou tak inscenační verze především amerických velkofilmů, jejichž hudební podoba buď vychází

⁹⁷ Více o těchto filmech v ROHÁL, Robert a Vítěk CHADIMA. *České zpívající filmy*. Praha: Petrklíč, 2010, s. 7–42.

z originální filmové podoby, byť někdy jen užitím titulní písně, nebo se pro taková představení komponuje hudba nová.

Tak či tak nelze přehlédnout jistou krátkozrakost takového počínání, která v nejednom případě staví svůj úspěch nikoli na uměleckých kvalitách, nýbrž na lákavém a dříve odzkoušeném námětu. Kvůli tomuto trendu jistě nevznikají pouze nekvalitní počiny. Transformovat film bez přívlastku „hudební“ do muzikálového provedení ale staví mnohé překážky v porovnání se situací, kdy je už samotný námět ve své autentické podobě hudebně připraven.

9.3 Další filmové žánry

Někdy je obtížné nalézt dělicí čáru mezi filmovým muzikálem a filmem s výrazným hudebním charakterem. I přes možné rozlišení podle poměru hudebních čísel a jejich důležitosti ku nezpívaným částem či délce dialogů nelze vždy s přesností určit, o jaký filmový žánr se vlastně jedná.

Za filmový muzikál by pak bylo možné označit i slavné české komedie *Trhák* Zdeňka Podskalského [1980] nebo *Jen ho nechte, ať se bojí* v režii Ladislava Rychmana [1977]. Stejně principy zhlédáváme u staršího snímku *Světáci* [1969], který opět vzešel z režie Podskalského a jehož hudební složka je velmi výrazná. Zajímavostí tohoto filmu jsou nejen poměrně nečekaně dlouhá hudební čísla, která jsou na první pohled v rozporu s námětem filmu a charakterem hlavních postav. Tento vizuálně-hudební kontrast ovšem zvláštním způsobem přiléhá a obzvláštěňuje dění na obraze. Oproti dvěma předešlým komediím je zde výraznější složka dramatická, myšleno ve smyslu tanečních a choreograficky sestavených scén, které u Světáků zesilují dojem muzikálově zasazeného prostředí.

Žánrem, který má k muzikálům poměrně blízko a je sám o sobě autonomní co do ztvárnění děje, celkové nálady i diváckého zacílení, jsou filmové pohádky. Hudba je v nich samozřejmou součástí a v případě animovaných pohádek vystupuje opět její funkce dotváření významů a komentování děje (→ Téma 5). Platí to jak pro zahraničí, kde bezesporu dominují světově úspěšné pohádkové řady studií Walt Disney Pictures a Pixar Animation Studios coby dceřiné společnosti, tak i pro české prostředí, kde však nabídka animovaných pohádek není zdaleka tak široká. Zato je možné jmenovat celou řadu hraných pohádek, které dodnes vítězí v divácké oblíbenosti. Hudební složka je v nich navíc často základním stavebním kamenem a dotváří děj v podobné míře, jako je tomu u animovaných filmů.

Starší pohádky *Popelka* [1969] a *Pyšná princezna* [1952] jsou hudebně dílem velkých osobností české filmové hudby. Angelo Michajlov vtiskl první jmenované pohádce opravdu

výstižnou hudební tvář, kterou lze považovat za písňovou kompilaci, tedy za uzavřená hudební čísla. Podobný trend se dále uplatňoval i v novějších pohádkách. Pyšná princezna je pak hudbou mnohem více protknuta a skladatel Dalibor Cyril Vačkář ji zkomponoval s úmyslem větší provázanosti mezi scénami na způsob běžných celovečerních filmů, přestože se i zde objevují uzavřená čísla. Navíc ve své hudbě zužitkovával své zkušenosti z tvorby klasické koncertní hudby, což je vidět nejen na výběru nástrojového obsazení, ale rovněž na propracované instrumentaci a práci s příznačnými motivy.

Klasičtější ráz má i pohádka *Princezna se zlatou hvězdou na čele* [1959], i když hudba Bohuslava Sedláčka zřejmě není tolik protknutá pamětí diváků, možná s výjimkou stěžejních písní. Jedná se sice o jediné významné Sedláčkově filmové dílo, bezpochyby ale vykazuje kvality díla mistrovského. Odklonu od tradičního pojetí pohádek se dočkal snímek *Šíleně smutná princezna* [1968], který opět balancuje mezi pohádkou a muzikálem. Celkové pojetí děje (a hlavně dialogů) je netradiční a skrývá v sobě hojnou dávku komiky, černého humoru a anachronismů, které však dávají vyznění celé pohádky širší rozměr a pravědpoboně oslovují i širší publikum. Totéž platí pro hudbu, kterou pro režiséra Bořivoje Zemana (autora *Pyšné princezny*) složil tehdy dvacetiletý Jan Hammer mladší a která rozhodně nezapadá do dobového kontextu děje. Naopak odpovídá spíše době vzniku pohádky a řada melodií doslova vešla do dějin české filmové hudby, stejně jako v případě pohádek předchozích.

Po jejich vzoru vznikla úctihodná řada titulů snažících se více či méně úspěšně vyrovnat takto stanoveným standardům. Hudební složka bývá dodnes jejich pevnou součástí, i když v horizontu desetiletí nedošlo k plnohodnotnému návratu pohádek muzikálového typu. Spíše bývá kladen důraz na titulní píseň, přičemž zpívající hlavní hrdiny už tak často nevidáme. Tento trend se drží spíše v zahraničních produkcích.

Na závěr lze říct, že hudební, ba dokonce hudebně-didaktický prvek mohou nabídnout i s hudbou zdánlivě tolik nesouvisející oblasti filmu využívající jak původní, tak archivní hudby. I filmy s menšími uměleckými ambicemi totiž mohou vykazovat výrazné hudební prvky. Uveďme starší rodinnou komedii Marie Poledňákové *Jak vytrhnout velrybě stoličku* [1977], kde jedna z hlavních postav, ztvárněná Janou Preissovou, vystupuje jako primabalerína Národního divadla. V průběhu celého filmu se na pozadí vlastního děje odehrává v náznacích proces příprav baletních představení. Výběr náležitých opusů z repertoáru významných skladatelů se pak týká baletu *Spartakus* Arama Chačaturjana, *Romea a Julie* Sergeje Prokofjeva a *Labutího jezera* Petra Iljiče Čajkovského. Odhlédne-li se od zaměření a zpracování tohoto snímku, který je primárně určen pro pobavení diváků, lze v něm nalézt poměrně výrazný hudební přesah, který mohl minimálně v době vzniku tohoto filmu posloužit i hudebně-vzdělávacím účelům.

Dalším, i když poněkud zvláštním příkladem filmu s hudebními odkazy, může být druhý díl nového filmového zpracování detektivních příběhů Sira Arthura Conana Doylea s názvem *Sherlock Holmes: Hra stínů* [*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*, 2011]. Na pozadí velice odvážně stylizované, speciálními efekty naddimenzované, v akční film transformované předlohy, ve které lze za autentické považovat snad pouze dobové umístění děje a jména hlavních hrdinů, je možné pracovat s několika hudebními impulzy. Prvním z nich je scéna v budově Pařížské opery, kterou v moderní instrumentaci předjímá skladatel Hans Zimmer zpracováním tématu z Mozartovy opery *Don Giovanni*. Její poslední jednání je záhy představeno i divákům jako součást filmového děje v prostředí zmíněné budovy. V mnohem větších souvislostech je pak ve filmu prezentována tvorba Franze Schuberta, nejvýrazněji pak písňová verze skladby *Pstruh*, tentokrát v těsnějším významovém spojení s filmovým dějem.

Podobných příkladů s určitým hudebním zaměřením by bylo možné najít celou řadu, i když je evidentní, že i přes značnou výhodu v divácké oblibě nedosahují takového didaktického potenciálu jako zmíněné hudební filmy. Pozitivní však je, že i současní filmoví tvůrci využívají při své práci hudebních kvalit a dramatického potenciálu osvědčených děl.