

# **Žánrová analýza filmů "A Chorus Line" a "Chicago"**

Aleš Vysloužil

---

Bakalářská práce  
2010



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ústav animace a audiovize  
akademický rok: 2009/2010

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Aleš VYSLOUŽIL**  
Studijní program: **B 8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**  
Studijní obor: **Režie a scenáristika**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Žánrová analýza filmů "A Chorus Line" a "Chicago"**

**2. Praktická část:**  
**Petr a Kapitán - literární scénář**

Zásady pro vypracování:

### 1. Teoretická část práce:

**Rozsah práce: minimálně 15 - 20 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh. Formální podoba 1 ks v pevné vazbě s popisem na hřbetu i horní desce spolu s CD-ROM. Dále 2 ks práce, které mohou být v kroužkové vazbě. Práci je třeba rovněž odeslat do knihovny UTB Zlín v elektronické podobě ve formátu pdf.**

**Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti.**

### 2. Praktická část práce:

**Výstupní dílo předložte ve 3 ks v kroužkové vazbě a 1 ks CD (vše řádně popište).**

**Součástí celé práce budou vyplněné formuláře pro OSA, NFA a Licenční smlouva k audiovizuálnímu dílu.**

Rozsah práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

**časopis Cinepur No. 29/září 2003 (číslo tematicky zaměřené na muzikál)**

**Rick Altman - Film/Genre: The Musical, First published in 1999 by the British Film Institute, reprinted 2000**

**Ian Conrich, Estella Tincknell-Film's Musical Moments, Edinburgh University Press, 2006**

**Kristin Thompsonová, David Bordwell - Film Art: An Introduction, The McGraw-Hill Companies, Sixth Edition 2001**

**Kristin Thompsonová, David Bordwell - Dějiny filmu, Nakladatelství Lidové noviny, 2007**

**Martin Scorsese - Martin Scorsese v roli průvodce americkým filmem (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies), r. Martin Scorsese a Michael Henry Wilson, Velká Británie / USA, 1995, 225 min (stříhový dokument)**

Vedoucí bakalářské práce:

**doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.**

Ústav animace a audiovize

Datum zadání bakalářské práce:

**25. února 2010**

Termín odevzdání bakalářské práce:

**17. května 2010**

Ve Zlíně dne 25. února 2010

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

*děkanka*



doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

*ředitelka ústavu*

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou 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 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> 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 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou 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/diplomové 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/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně .....  
1. 2. 2020

Alaš Vyskočil  
Jméno, příjmení, podpis

<sup>1)</sup> zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

<sup>2)</sup> 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, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

<sup>3)</sup> 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, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

Filmový muzikál je žánr s neuvěřitelnými možnostmi, co se týká sdělování pocitů pomocí hudby. Má za sebou už téměř celé století pokusů a vývoje. Díky tomu si postupně vytvořil specifická pravidla a postupy, které ho činí jedinečným. Od stylizace obrazu až po různé možnosti použití hudebních čísel.

Klíčová slova: muzikál, žánr, hudební číslo, pocit, přechod, imaginárnost

## **ABSTRACT**

Film musical is a genre with incredible possibilities as regards the communication of feelings through music. It has almost a whole century of experiments and developments. Thanks to that it gradually established specific rules and procedures that make it unique. From styling images to various uses of musical numbers.

Keywords: musical, genre, musical show, feeling, change, imagination

Mé poděkování patří paní doc. MgA. Janě Janíkové, ArtD za veškerou pomoc a udělené rady v průběhu mého studia. Dále pak také Mgr. Tomáši Binterovi, doc. Mgr. Juraji Fandlimu, Mgr. Markétě Dvořáčkové, svým spolužákům a dalším lidem, se kterými jsem měl tu čest se setkat a spolupracovat.

Velké díky patří i mé rodině, která po celou dobu mého studia stála při mně a podporovala mne jak morálně, tak i materiálně.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vytvořil samostatně.

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

Aleš Vysloužil

## OBSAH

ÚVOD.....	8
1 VÝVOJ MUZIKÁLU JAKO ŽÁNRU.....	9
2 ZÁKLADNÍ KONSTRUKCE PŘÍBĚHU.....	11
3 ÚČEL HUDEBNÍCH ČÍSEL.....	14
4 PROLÍNÁNÍ PŘÍBĚHU A HUDEBNÍCH ČÍSEL.....	16
5 STYLIZACE OBRAZU V HUDEBNÍCH ČÍSLECH.....	19
ZÁVĚR.....	26
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	27
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	28

## ÚVOD

Hudba, písně a tance provázejí lidstvo a jeho kulturu od nepaměti. Zvláště pak hudba je jedinečná svou schopností vynikajícím způsobem popisovat a sdělovat pocity a nálady. Tohoto potenciálu již bylo využito v dávnější historii. Například v operách, kde se hudba a zpěv staly hlavním vyjadřovacím prostředkem jak pro posouvání děje kupředu, tak i vyjádření již zmiňovaných pocitů a nálad, nebo tancem, který měl téměř výhradně za úkol ztvárňovat děj a pocity (pocit byl umocňován ještě doprovodnou hudbou) v baletu. Stejného potenciálu pak bylo využíváno samozřejmě i v nedávné historii v době tzv. Jazzové kultury na přelomu 19. a 20. století. V tomto případě však byly používány všechny tři prvky současně, tedy hudba, zpěv i tanec, a to ve formě divadelního muzikálu.



## 1 VÝVOJ MUZIKÁLU JAKO ŽÁNRU

*„Virtually every history of the genre lists The Jazz Singer as the first musical and the years 1929 and 1930 as the genre's heyday.“<sup>1</sup>*

*(Vlastně všechny historické prameny tohoto žánru zaznamenávají film Jazzový zpěvák jako první muzikál a roky 1929 a 1930 jako rozkvět tohoto žánru.)*

Rick Altman

Není se čemu divit, že jakmile bylo ve filmu možné synchronizovat zvuk s obrazem, začal se formovat filmový muzikál. Dokonce úplně první zvukový film, tedy Jazzový zpěvák (The Jazz Singer, Alan Crosland, 1927), je označován za muzikál. Obrovský rozmach zažil muzikálový žánr v letech 1929 a 1930. V té době však ještě nebylo slovo „musical“ používáno ve smyslu označení konkrétního žánru tak, jak ho chápeme dnes my, tedy jako „muzikál“, ale jako přídavné jméno, které mělo za úkol upřesňovat žánr, v kterém byl daný film natočen. Tedy například Photoplay popisoval film „Street Girl“ jako „musical drama“ (hudební drama) nebo film „Rio Rita“ jako „musical comedy“ (hudební komedie). Je to pochopitelné, pokud se zamyslíme nad situací, která nastala s příchodem zvuku ve filmu. Hudba se začala dávat do všech druhů filmové tvorby. Byla použita v melodramatech, romancích, komediích, a třeba i v dokumentech nebo cestopisech. Musíme se vcítit do diváka té doby, pro kterého bylo „musical“ vlastně úplně všechno.

Filmový muzikál samozřejmě nevznikl jen tak z ničeho. Základy převzal z již existující formy, a to formy velice blízké, tedy divadelního muzikálu. A to tak, že nepřevzal jen tehdejší principy a postupy, ale také náměty, herce, zpěváky a tanečníky z Broadwaye. Dokonce i názvy děl, jako např. The Broadway Melody, Broadway Babies, Gold Diggers of Broadway, tomu odpovídaly. Vlastně by se dalo říci, že vzniklo spojení mezi již dříve existující formou a novou technologií.

Obrovský rozmach muzikálů (tehdy hudebních filmů, ale dnes je již všechny řadíme k muzikálům) však skončil velice záhy, a to právě roku 1930. Zatímco v letech 1929 – 1930 bylo natočeno v Hollywoodu 132 muzikálů, v letech 1931 – 1932 už jich bylo natočeno pouze 21. Zajímavostí je, že pojem „musical“ v té podobě, jak ho chápeme my nyní, tedy jako označení konkrétního žánru, se začal používat právě až v době svého úpadku.

---

1 Rick Altman – Film/Genre, First published in 1999 by the British Film Institute, reprinted 2000, strana 31

Na návrat muzikálu se však nečekalo dlouho. Obnova tohoto žánru přišla již v roce 1933 s uvedením filmu režiséra Lloyda Bacona *42. ulice*, kterému dělal choreografii Busby Berkeley. V tu chvíli se začínají tvořit rozdíly mezi divadelním muzikálem a filmovým muzikálem. Už se nejednalo jen o sledování hudebních čísel. Berkeley dal vzniknout zcela novému přístupu. Do estetiky tanečních představení využil možnosti nespoutanosti kamery, která scénu snímala z nejrozmanitějších úhlů. Charakteristickým berkleyovským záběrem je pohled kamery z výšky přímo kolmo dolů, kde davy tanečnic a tanečníků vytvářejí různé ornamentální vzory. Tento přístup brzy začali napodobovat mnozí další a začala tak nová éra muzikálu.

Dalšího významného vývoje se filmový muzikál dočkal na přelomu 40. a 50. let 20. století. Tato etapa byla později nazvána jako klasická. Zásahu na tom nese především producent Arthur Freed, který založil v rámci společnosti MGM stabilní tvůrčí tým začínající tvořit tzv. integrované muzikály. Základem pro ně bylo co možná nejdokonalejší plynulé prolínání příběhu a hudebních čísel. Snahou bylo dosáhnout nemožnosti rozeznat, kde končí dějová pasáž a hudební začíná a naopak. Ruku v ruce s tím přichází i odpoutání hudebních čísel od striktního omezujícího jeviště. Tanec se odehrával kdekoliv, na ulici, v parku, a choreografie mohla pro své potřeby využít možnosti celého prostoru.

*„V tomto ohledu Kelly jednou řekl: 'Co jsem udělal ve Zpívání v dešti bylo to, že jsem vzal celou tu ulici a nechal jsem jí procházet tanec.'“<sup>2</sup>*

Helena Bendová

## 2 ZÁKLADNÍ KONSTRUKCE PŘÍBĚHU

O čem jsem se ve svém krátkém dějepisném ohlédnutí za žánrem nezmínil je jakási samočinně existující unifikace základní stavby příběhu. Nemusí to být vždy stoprocentním pravidlem, ale s takovýmito základními konstrukčními body se setkáme ve větší či menší míře ve všech existujících muzikálech.

Muzikál, stejně jako i jiné žánry, např. western a gangsterka, vznikl mimo jiné jako reakce na tehdejší společenskou situaci. Na vině byla krize, která v té době postihovala Ameriku a šířila se i do celého světa. A tak divák hledal jakési „východisko“ z tehdejší situace. A právě v nových žánrech ho snadno nacházel. Ve westernu a gangsterkách byly jeho pocity ventilovány někdy až nesmyslným násilím, a v muzikálech nacházel unik z reality.

Jako dva základní kameny muzikálového příběhu byly dva protikladné, kontrastující, ale navzájem se doplňující ideály. Ideál ženské krásy na jedné straně, a ideál bohatství a postavení muže na straně druhé. Mezi ně je vložena jakákoliv překážka naznačující nemožnost jejich sloučení, např. rozdíl ve společenském postavení. Muzikál pak staví tyto dva ideály včetně jejich vzájemných problémů paralelně vedle sebe, paralelně vypráví jejich naprosto rozdílné pocity a myšlenky, které se následně začínají navzájem doplňovat a jako by chápat, a na závěr splývají v jeden dokonalý, plně srozumitelný a především šťastný celek.

*„Tak se muzikál řadí k textům nabízejícím zástupné řešení kulturních problémů – v realitě velmi zásadní konflikt mezi řádem/svobodou, pokrokem/stabilitou, prací/zábavou atd., představený prostřednictvím protagonistů, je nakonec šťastně otupen, vyvážen, sladěn. Láska vítězí a žili a zpívali spolu v klidu až do smrti.“<sup>3</sup>*

Petra Hanáková

Na tomto základě je vystavěn i příběh filmu A Chorus Line z roku 1985. Námět je klasicky adaptován z původního úspěšného divadelního muzikálu, jehož příběh se odehrává během konkurzu na sborové tanečnice. Naše základní, nebojím se říci i standardní, dějová linie tak, jak jsme si ji před chvílí popsali, vyvstává mezi režisérem a choreografem Zachem (Michael Douglas) a tanečnicí Cassie (Alyson Reed).

Zach, jako režisér připravovaného muzikálu, pro který právě probíhá konkurz na sbor tanečniců, se svou absolutní mocí a nekompromisním přístupem ztělesňuje právě onen

3 Petra Hanáková – časopis Cinepur No. 29/září 2003, strana 29

„ideál bohatství a postavení muže“. Je maximálně oddělen od ostatních účastníků konkurzu, ať už svým hrubým chováním vůči adeptům na role, tak i jejich vzájemným fyzickým i symbolickým odstupem (adepti se tísní společně na jevišti divadla a Zach sedí sám u stolu v prázdném hledišti). Navíc pocit Zachovy absolutní moci ještě více pozvedává používání mikrofonu, který jeho hlas umocňuje a zesiluje a naplňuje jím prostor celého divadla jakoby „hlasem Božím“.

Druhý ideál, tedy ženský ideál krásy, zde naplňuje postava Cassie. Tanečnice, kdysi slavné a obdivované, ale především stále krásné a talentované. V průběhu děje se dozvídáme, že kdysi se Zachem žila a tančila pro něj, ale pak odešla pracovat do Hollywoodu a nyní její kariéra upadla a již rok je bez práce.

A tady nám právě vyvstává naše dualita, kontrastnost, která se stala téměř nezbytnou součástí muzikálového žánru. Krása a citlivost Cassie, která vzpomíná na dávné časy, kdy se se Zachem měli rádi a pracovali spolu versus hrubost a příkrost v chování Zacha. Naopak zase Zachova moc, úspěch a postavení versus Cassieina zašlá sláva a fakt, že je už rok bez práce.

V průběhu vývoje příběhu po několikerém Zachově hrubém odmítnutí Cassie zařadit do konkurzu mu Cassie svým tancem připomene dávné, společně prožité chvílky, a Zach se podvolí v přijetí Cassie do konkurzu. Jejich vzájemný stoprocentní soulad se však ještě stále formuje. Aby ho byli schopni dosáhnout, musí každý opustit část svého stávajícího já. Zach opouští svou necitelnost pramenící z potřeby zachovat si stávající autoritu a absolutní moc a vztahově se přibližuje ke zbývajícím účastníkům konkurzu. Naopak Cassie se musí naučit upustit od dokonalosti a krásy svého tance, aby zapadla mezi ostatní tanečnický a celkový dojem nekazila značným převyšováním jejich schopností.

Jakmile je všech těchto náležitostí dosaženo, nic nestojí v cestě jejich usmíření a tomu pohádkovému „žili a zpívali spolu v klidu až do smrti“.

Stejně jako A Chorus Line, tak i Chicago, natočené roku 2002, má svůj námět převzatý z již dříve existujícího divadelního muzikálu. Dokonce i příběh můžeme svým způsobem rozebrat na základě již zmiňovaného jednotného vzoru. Jedním hlavním prvkem nám zůstává ideál ženské krásy, druhý prvek, tedy ideál bohatství a společenského postavení muže, můžeme snadno nahradit symbolicky bohatstvím a slávou, které přináší šoubyznys. Opět se jedná o vzájemný kontrast krásy ženy/ošklivost šoubyznysu, chudoba ženy/bohatství šoubyznysu, atd.

Hlavní hrdinka Roxie (Renée Zellweger) je tedy postavena do opozice ke svému vysněnému cíli, kterým je uchytit se v šoubyznysu a mít vlastní hudební číslo v kabaretu. Aby toho dosáhla, musí se vypořádat s četnými překážkami, které vznikají právě vzájemnou kontrastností povah dvou zdánlivě neslučitelných elementů. Aby překonala všechny tyto překážky, musí nalézt kompromisy vyhovující pro obě zúčastněné strany.

Úvod filmu staví protagonistku Roxie do opozice proti zkaženému světu kabaretů. Svou naivností se nechává podvést mužem, který ji slíbil dohodnutí angažmá v kabaretu přes kontakty, které ve skutečnosti neměl. Když se to Roxie dozví, že se nechala napálit, v návalu zmatenosti a zuřivosti spáchá vraždu, za kterou je následně uvězněna.

Během svého pobytu ve vězení se díky lidem, které potkává (spoluvězeňkyně, vedoucí vězení, právník), a jejich radám začíná seznamovat se skutečným světem šoubyznysu a jeho pravidly. Jejich pochopením nalézá potřebné kompromisy, které před ní staví cestu k nezadržitelně se blížícímu a neodmyslitelnému muzikálovému happyendu.

### 3 ÚČEL HUDEBNÍCH ČÍSEL

Samozřejmě hudební čísla v muzikálech nejsou použita jen tak pro nic za nic. Jak už jsem v úvodu zmínil, hudba a s ní související prvky jsou nejsilnějším vyjadřovacím prostředkem. Hudbu jako takovou, tedy jednotlivé tóny, jejich vzájemné intervaly a intenzitu, slyšíme a učíme se vnímat a porozumět jí už od narození. Každý člověk tak má v sobě určitým způsobem zakódováno, jak která hudba na něj působí a vyvolává určitý pocit. Dá se říci, že je to jakýsi univerzální jazyk, kterému za běžných podmínek rozumí úplně každý. A proto i muzikál využívá tohoto potenciálu, který hudba s sebou nese, aby umocňoval divákovy pocity z dané scény.

Hned první zpívaná muzikálová pasáž filmu *A Chorus Line* vysvětluje svému diváku, v jaké jsou účastníci konkurzu nejistotě, jejich obavy o získání místa ve sboru a jak moc tu práci potřebují. Nejprve jsou snímány nejistoty jednotlivců, pro každou osobu jiné a především vlastní. Jejich sóla vyjadřující nejistoty ohledně své krásy či nejistoty ohledně kvality vlastního tance přerůstají do sborového zpěvu prozrazujícího, že není mezi nimi nikdo, kdo by nějaké obavy neměl.

Další set hudebních čísel tohoto muzikálu se zabývá dětstvím a minulostí účastníků konkurzu. Nás ani tak moc nezajímá, co prožili, ale jak to prožili. Opět ten všudypřítomný pocit muzikálu. V této pasáži filmu je zajímavostí vztah mezi textem písně, vyprávějícím příběh, a zpěvem a hudbou, která nám dává onen potřebný pocit. Ne vždy totiž pocit vyjadřovaný hudbou musí stoprocentně korespondovat s pocitem prezentovaným v textu písně. Výrazným příkladem je hudební číslo, ve kterém jeden z účastníků vzpomíná na sex v minulosti. Přestože počáteční část textu písně se věnuje jeho úplně prvním zkušenostem a jeho pocitu zklamání z těchto prvních, ne až tak zcela zdařilých, pokusů, pozitivní dramatičnost a energie hudby a výraz jeho zpěvu nám podává pocity, které má v paměti z pozdějšího, a díky zkušenostem i lepšího, milování.

Kromě neodstranitelné pocitovosti hudebních čísel v muzikálu je možné do nich zakomponovat ještě další významný účel. A to sice snahu posunout děj kupředu. S tímto záměrem na scénu přichází i hned první hudební číslo protagonistky Cassie. Zatímco Cassie zpívá o své potřebě získat angažmá, o své touze opět pro někoho vystupovat, její tanec donutí Zacha vzpomínat na minulost, jak jí vše, co umí, vlastně naučil. Jednotlivé pohyby, taneční kroky, držení těla a hlavy, i jejich společnou lásku a soužití. Tato scéna je vlastně tím jedním ze základních konstrukčních pilířů příběhu, kdy se Zach, vystavěný

jako tvrdý a nekompromisní režisér, začíná podvolovat svým citům a upouští od svého hrubého a bezcitně přímého vystupování. Dokonce se odstupuje i od postavení Zacha v jakési roli „Boha“. Při komunikaci s jednotlivými účastníky již nepoužívá k zesílení svého hlasu mikrofonu, ale nově s nimi komunikuje otevřeně a soucitně. Je to nutný posun v ději mířící k nevyhnutelnému a šťastnému konci příběhu.

Účelovost hudebních čísel v muzikálu Chicago je na rozdíl od filmu A Chorus Line daleko jednoznačnější a přímější. Pokud se tedy daná scéna věnuje pocitům, věnuje se jim čistě zcela výhradně. Pokud se však má věnovat posouvání děje, plně se na něj soustředí a rozvíjí ho (ovšem samozřejmě vždy s menší dávkou pocitů, protože je nelze z hudby jednoduše vyloučit).

Hned první scéna, která nás uvádí do prostředí muzikálu a do situací, v kterých se jednotliví protagonisté nacházejí, je čistě popisná, posunuje nám děj dopředu. Pouze hudba nám podává nějaký pocit, který vypovídá a náladě tehdejší společnosti a době. Naproti tomu můžeme postavit hudební čísla, která nám v podstatě děj vůbec neposouvají, ale plně se věnují pocitům zainteresovaných postav. Pro příklad si můžeme uvést scénu, kdy Roxie zpívá o svých citech ke svému muži Amosovi (John C. Reilly), nebo když vzpomíná na svou minulost a čeho chtěla dosáhnout.

## 4 PROLÍNÁNÍ PŘÍBĚHU A HUDEBNÍCH ČÍSEL

Když na přelomu 40. a 50. let 20. století založil producent Arthur Freed vlastní realizační tým, v jehož středu stáli např. režiséři Stanley Donen a Vincent Minnelli, nebo tanečníci Fred Astair a Gene Kelly, specializující se na muzikály, začal se formovat jeden z hlavních prvků, bez kterých si dnes muzikál snad už ani nedokážeme představit. Ideálně zcela nevnímavé prolínání dějové linie s vloženými hudebními čísly umožňuje svému divákovi přijímat zcela nerušeně naprosto úchvatný požitek z filmového muzikálu.

*„Two typical plot patterns of the musical emerged during the 1930s. One of these was the backstage musical, with a narrative centering around singers and dancers who perform for an audience within the fiction.“<sup>4</sup>*

*(V průběhu 30. let 20. století vznikly dva typické vzory zápletek. Jedním z nich byl muzikál ze zákulisí s příběhem soustředěným okolo zpěváků a tanečníků, kteří vystupují pro publikum v rámci fikce.)*

David Bordwell a Kristin Thompsonová

Typy muzikálů, jako je A Chorus Line, označujeme jako tzv. backstage muzikály (ze zákulisí). Jejich děj se odehrává přímo v prostředí tanečníků a zpěváků, v našem případě jejich castingu na role v nově připravovaném divadelním muzikálu. Umístění příběhu muzikálu totiž přímo koresponduje s možnostmi prolínání hudebních čísel do děje. Odehrává-li se děj přímo na prknech divadla, kam tanec a zpěv neodmyslitelně patří, pak jejich přítomnost v obou částech, jak dějové, tak i hudební, logicky přímo svádí k jejich užšímu sblížení.

Krásným příkladem nám může být celá úvodní pasáž (včetně úvodních titulků) filmu A Chorus Line. Základní informaci, že se jedná o film z prostředí tanečníků, získáváme hned od začátku ze zvukového podkreslení úvodních titulků, kde slyšíme jednoduchou melodickou linku klavíru, která se běžně používá při nácvičce, a k tomu odpočítávání jednotlivých kroků a pohybů. Jakmile nám informaci, kterou jsme získali ze zvuku, potvrdí a upřesní i obraz, že tedy jde o casting na tanečníky do muzikálu, začíná se, dovolím si říci, úplná muzikálová smršť. Je nutné pozorně sledovat jednotlivé záběry a výhradně se soustředit na hledání zlomů mezi dějem a hudebními pasážemi, aby je byl divák schopen zaznamenat. Riziko, že divák přehlédne tyto zlomy, nespočívá v tomto případě jen

---

4 David Bordwell, Kristin Thompsonová – Film Art: An Introduction, The McGraw-Hill Companies, Sixth Edition 2001, strana 105



ve vzájemné totožnosti tance a hudby v dějových i hudebních pasážích, ale také v rychlosti jejich střídání. Jen co jsme přeneseni z děje do muzikálového výstupu, ani ne za pět vteřin jsme vráceni zpět do děje. Náповědu k rozeznání nám poskytují jen drobné odchylky, jako například jemné vygradování hudby. Postupně v této úvodní části filmu dostávají hudební pasáže větší a větší prostor a úplným vyvrcholením je hromadný tanec účastníků, kteří prošli prvním předvýběrem.

S další používanou formou pro plynulé vložení hudebního čísla do děje se setkáváme hned v další muzikálové části filmu. Pro přechod je zde využito zvukové prolínačky. Zvuk patřící k ději příběhu, který v tu chvíli pro nás ztrácí svou důležitost, pozvolna utichá a mizí a je postupně nahrazován hudbou muzikálové části a při návratu důležitosti dialogu se může stejným, pozvolným postupem zvuk děje vrátit zpět na potřebnou úroveň a potlačit hudbu. Jako každé pravidlo však i toto může být porušeno za účelem jakéhosi ozvláštnění. S porušením tohoto pravidla se setkáváme i v této části a ještě několikrát v dalších momentech filmu. Probíhající hudební číslo, zpěv i hudba v něm obsažená, je náhle utnuto a stejně náhlým způsobem je nahrazeno pokračováním dějové linie.

Muzikál Chicago naopak představuje druhou skupinu muzikálů. Přestože děj příběhu je stejně jako u filmu A Chorus Line začleněn do prostředí kabaretů, a tím pádem i soustředěn okolo tanečnicků a zpěváků, nemůžeme ho zařadit mezi backstage muzikály, ale naopak mezi tzv. straight (pravé) muzikály. Motivy pro hudební čísla nevznikají na jevišti, tak jako u filmu A Chorus Line, ale v různých prostředích běžného života a na jeviště kabaretů se přenášíme jen přímo pro sledování hudebních vystoupení. Tím se nám i více ujasňuje, kde hudební číslo začíná, a kde končí. Začátek je jasně určen a standardizován pro všechny hudební vsuvky. Každou skladbu na úvod představí uvaděč stejným způsobem, jak se to v kabaretech dělávalo, a přímo sdělí divákům, koho se píseň týká a o čem vypráví. Celá prezentace hudebního čísla pak probíhá na prknech pódia a s koncem skladby se vracíme zpět na místo příběhu, kde jsme skončili.

Takovéto přesné ohraničení hudebních scén v muzikálu však nijak neomezuje možnosti plynulého přechodu mezi dějem a vloženým hudebním číslem. Jedinečné a dokonalé prolnutí se povedlo vytvořit v muzikálu Chicago ve skladbě „Cell Block Tango“. Z běžných zvuků prostředí věznice, jako je kapání kohoutku, kroky strážného jdoucího po chodbě a klepání nehty do mříží se pomalu formuje rytmus, který postupně nahrazuje rytmus bicích. Jde o zdokonalenou formu již zmiňované zvukové prolínačky.

Za pokračujícího rytmu bicích pak uvaděč představí následující skladbu, která se bez dalšího otálení může rozeznít a splnit svůj předem daný úkol v rámci muzikálu.

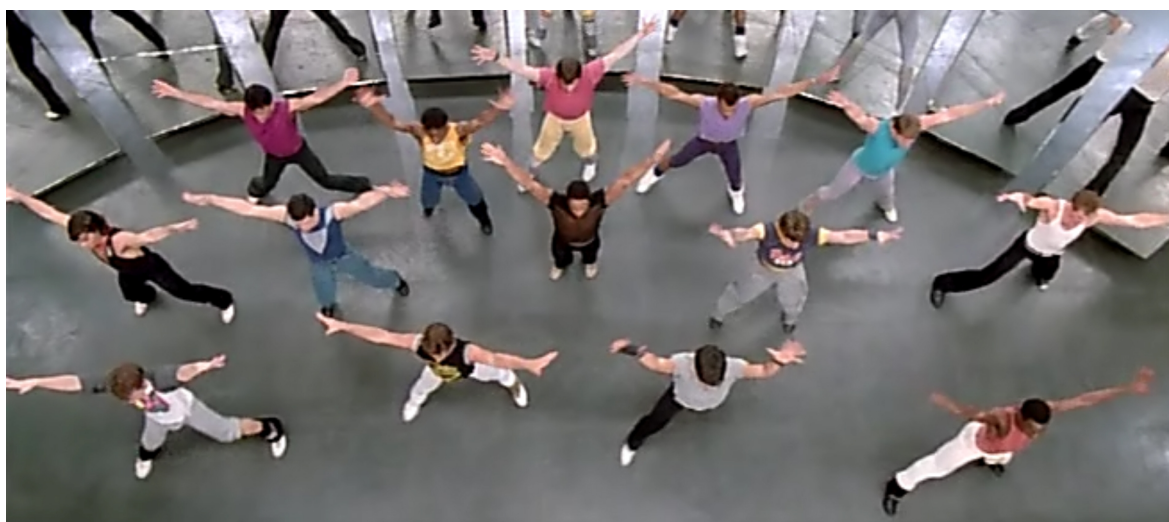
Jedinečnost hudebních čísel muzikálu Chicago, kterou můžeme rovněž zařadit do této kapitoly o prolínání příběhových a hudebních částí filmu, především spočívá v průběžném, chvilkovém se vracení v průběhu skladby do reality a zpět do surreálna muzikálního prostředí. Tyto návraty nás stále udržují ve spojení se skutečností, s realitou klasického příběhu. Neustále nám potvrzují či doplňují, a nebo naopak vyvracejí, společná fakta.

Co se týká vyvracení pravdivosti faktů prezentovaných hudebním číslem, jasným příkladem toho je seznámení se s právníkem Billy Flynnem (Richard Gere). Zatímco hudební představa protagonistky Roxie ukazuje Billyho Flynnna jako skromného právníka, kterému nesejde ani na penězích ani na kvalitě oblékání, zpětnými prostřihy do příběhové reality se dozvídáme, že je tomu právě naopak. Obléká se do nejlepšího oblečení, jezdí Rolls-Roycem a bez pořádné finanční odměny rozhodně nehne ani prstem.

## 5 STYLIZACE OBRAZU V HUDEBNÍCH ČÍSLECH

V průběhu vývoje muzikálu vznikly dva základní elementy pro ještě vyšší efektnost a poutavost hudebních čísel ve filmovém muzikálu. První vznikl již v roce 1933, kdy Busby Berkeley, jak jsem již zmiňoval ve svém krátkém pohlednutí za historií žánru, poprvé použil ke zdokonalení působivosti své choreografie různorodá a neobvyklá umístění kamery. Aplikoval různé pohledy a nadhledy, až po absolutní kolmý pohled shora dolů, kde z tanečníků stavěl různé proměňující se ornamenty. Druhým elementem byla jakási snovost a nereálnost prostředí, ve kterém se taneční číslo odehrávalo. Masové užívání tohoto elementu přinesl především vznik barevného filmového materiálu. Autoři muzikálů totiž s jeho pomocí mohli ještě více umocnit surreálnost svých scén za přispění rozmanitých barevných stylizací obrazu.

Použití stylizace obrazu při hudebních scénách u filmu *A Chorus Line* je jako by velice pozvolné a opatrné, aby snad diváka hned v prvních minutách nevyděsilo. Ze začátku není stylizace vlastně vůbec používána, jen lehké nadhledy, které nám dávají jistý přehled o tanečnících na parketu, ale nic, co by se běžně nepoužívalo i v jiných žánrech. Ohromit nás v úvodu může vlastně jen jeden „Berkeleyovský“ záběr, tedy úplně kolmý nadhled (obr. 1).



obr. 1

S postupem děje se však stylizace obrazu postupně rozvíjí, a to především ve způsobu svícení či barevné úpravě obrazu. První takto pojaté hudební číslo získává svou surreálnost právě za pomoci stylu nasvícení scény. Zatímco jedna z účastnic zpívající sólo vystupuje ven z řady, nasvícení pozadí a ostatních účastníků pohasíná, a jen ona zůstává osvětlena

v kuželu bodového světla. Výsledkem je velice poutavý obraz ve stylu již v malířství používaného temnosvitu (obr. 2).



obr. 2

Jiné použití stylizace obrazu za pomoci zvláštního způsobu nasvícení scény je vytvoření světelných kruhů na podlaze jeviště, v nichž tančí vždy jeden účastník konkurzu (obr. 3). Tím jsou tanečníci od sebe opticky odděleni a divák je vnímá jako jednotlivce (přestože tančují všichni stejnou choreografii a fiktivně jako by spolupracují, ve skutečnosti se však každý snaží sám za sebe).



obr. 3

Druhý způsob stylizace obrazu, tedy stylizace pomocí úpravy barevnosti, je ve filmu *A Chorus Line* použit například v již zmiňovaném hudebním výstupu o zážitcích ohledně sexu. Změna barevnosti se v průběhu tohoto jediného hudebního čísla změní dokonce dvakrát, a navíc je místy přidávána i změna nasvícení scény.

První změna barevnosti záběrů se odehrává při pohledu na Zacha, což nám dává jasně najevo, že následující část je jeho osobní představou (obr. 4 a obr. 5). Následně při tanečním sólu hlavního protagonisty v rámci této skladby se mění nasvícení scény. Osvětlení pozadí se mírně utlumí a za účelem zvýšení efektivity je tanečník zvýrazněn přímým bodovým světlem (obr. 6). Po skončení sólového tance se nasvícení vrací do své původní podoby. Gradace imaginárnosti v závěrečné části skladby je dosažena extrémní stylizací barevnosti obrazu, a to za pomoci čistého červeného filtru (obr. 7).



obr. 4



obr. 5



obr. 6



obr. 7

Muzikál Chicago ve své stylizaci obrazu hudebních čísel na rozdíl od filmu A Chorus Line na nic nečeká a přímo až přehnaně barevně upravuje vložené muzikální pasáže filmu. Vzniká tak výrazný kontrast mezi šedou všedností reálného prostředí a až téměř kýčovitou barevností světa uměle vytvářeného kabarety. Jako příklad si můžeme uvést skladbu When You're Good To Mama, kde se často přechází přímo mezi dějem a s ním souvisejícím hudebním číslem, a tím získává kontrast mezi těmito dvěma světy na své zřetelnosti (obr. 8 a 9).



obr. 8



obr. 9

Velmi výrazný přístup k barevné stylizaci prostředí v kombinaci s kontrastním nasvícením bodovým světlem důležité části obrazu můžeme zaznamenat v již zmiňovaném hudebním čísle „Cell Block Tango“. Zatímco v popředí popisuje jedna z vězeňkyň svůj příběh ostře nasvícená kuželem bílého světla, v pozadí za mřížemi postávají ostatní osvětleny jen temným, do modra zbarveným světlem. S vývojem a drammatizací skladby se barva pozadí mění na červenou, poté zpět na modrou a finále končí opět v červené (obr. 10).



obr. 10

Chicago ale rovněž využívá i druhého způsobu stylizace hudebních čísel, a sice již zmiňovaného použití zvláštního nasvícení scény. Při skladbě, ve které Roxie popisuje své pocity ze světa šoubyznysu a svou nehynoucí touhu po možnosti zpívat a tančit v kabaretu se setkáváme s naprosto totožným stylem nasvícení scény, jaké jsem uváděl již v rámci jedné části ve filmu *A Chorus Line*. Jde o nasvícení aktéra jedním kuželem přímého světla, zatímco pozadí zůstává skryto ve tmě a vyjímá se efekt tzv. temnosvitu (obr. 11).



obr. 11

Co se v Chicagu ke stylizaci obrazu nepoužívá a naopak v muzikálu A Chorus Line ano, je práce s pozicí kamery. Chicago od nevšedních úhlů pohledu naprosto upouští a tak se třeba Berkleyovského pohledu z ptačí perspektivy vůbec nedočkáme, přestože je to jeden ze základních prvků muzikálu.

Na druhou stranu Chicago přichází s naprosto vlastním smyslem užití různých druhů stylizace obrazu. Stylizace obrazu má svůj přímý a neměnný vztah s účelem hudebních čísel a pokud je účelem skladby posunovat děj kupředu, obraz je výhradně stylizován pomocí barevnosti záběrů. Pokud se však jedná o citovost nebo tužby, je k ozvláštňení záběrů používáno ojedinělých způsobů nasvícení scény.

Hlavní podstata používání stylizace záběrů jednotlivých scén je ale také jejich efektnost. V průběhu filmu je nutné tuto stylizaci gradovat. Ať už velmi výrazným způsobem, tak jako tomu je v muzikálu A Chorus Line, nebo méně výrazným, téměř až neznatelným, jako je aplikováno v Chicagu. Každopádně každá gradace musí mít svůj vrchol. Pokud tedy budeme vrchol gradace hledat u muzikálu, velmi často ho najdeme úplně na konci (tak tomu je i u našich dvou analyzovaných muzikálů), kdy se vše v dobré obrátí. Veškerá radost musí jít ven, je třeba využít veškerou energii, která exploduje v monstrózním tanečním i obrazovém finále. Ve filmu A Chorus Line je tímto finále již dokonale nazkoušené hudební číslo, na které probíhal po celou dobu děje konkurz (obr. 12), muzikál Chicago se zase šťastně uzavírá úspěšným společným představením Roxie a její spoluvězeňkyně Velmy (obr. 13).



obr. 12





obr. 13

## ZÁVĚR

Filmový muzikál je silně specifický žánr, který během svého vývoje zažil několikero proměn, úpadek i znovuzrození. Má vlastní přesná pravidla a jedinečné, efektní principy, kterými se naprosto odlišuje od ostatních žánrů. Tato pravidla konstrukce příběhů a plynulé prolínání příběhu s hudebními čísly i principy účelnosti hudebních čísel a stylizace obrazu jsou přesně dány a nastaveny, ale pokud jim porozumíme, můžeme je občas i porušovat a tak především dále rozvíjet a získávat nové nevšední pohledy na samotný žánr. Je jen na nás, jak se v budoucnu k takto jedinečnému pojetí filmové reality postavíme, jak budeme dohromady skládat již daná pravidla a postupy mezi sebou a případně vytvářet nové pro budoucí generace.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] Rick Altman – Film/Genre, First published in 1999 by the British Film Institute, reprinted 2000, strana 31
- [2] Helena Bendová – časopis Cinepur No. 29/září 2003, strana 24
- [3] Petra Hanáková – časopis Cinepur No. 29/září 2003, strana 29
- [4] David Bordwel, Kristin Thompsonová – Film Art: An Introduction, The McGraw-Hill Companies, Sixth Edition 2001, strana 105

**SEZNAM OBRÁZKŮ**

- obr. 1 Snímek z filmu A Chorus Line
- obr. 2 Snímek z filmu A Chorus Line
- obr. 3 Snímek z filmu A Chorus Line
- obr. 4 Snímek z filmu A Chorus Line
- obr. 5 Snímek z filmu A Chorus Line
- obr. 6 Snímek z filmu A Chorus Line
- obr. 7 Snímek z filmu A Chorus Line
- obr. 8 Snímek z filmu Chicago
- obr. 9 Snímek z filmu Chicago
- obr. 10 Snímek z filmu Chicago
- obr. 11 Snímek z filmu Chicago
- obr. 12 Snímek z filmu A Chorus Line
- obr. 13 Snímek z filmu Chicago