

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**THE WHO:
ROCKOVÁ OPERA VE FILMU
JAKO PŘÍKLAD SYNTÉZY UMĚLECKÝCH
DISCIPLÍN**

Tomáš Vincenec

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

Divadelní věda - Filmová věda

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma The Who: Rocková opera ve filmu jako příklad syntézy uměleckých disciplín, vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Veronice Klusákové, Ph.D. za její trpělivost a cenné rady, které směřovaly výzkum zvoleného tématu správným směrem.

OBSAH

ÚVOD	5
1. VYHODNOCENÍ LITERATURY.....	7
1.1. VYHODNOCENÍ LITERATURY K FILMU TOMMY	7
1.2. VYHODNOCENÍ LITERATURY K FILMU QUADROPHENIA	15
2. METODOLOGIE	21
3. HISTORICKÝ KONTEXT	28
4. ANALÝZA.....	31
4.1. ANALÝZA SNÍMKU TOMMY.....	31
4.2. ANALÝZA SNÍMKU QUADROPHENIA	66
4.3. KOMPARACE FILMU TOMMY A QUADROPHENIA	83
ZÁVĚR.....	91
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	93

Úvod

Jádrem této práce je neoformalistická analýza narace a stylu filmů *Tommy* a *Quadrophenia*. Vybrané snímky, jež jsou adaptacemi konceptuálních alb britské hudební skupiny The Who, zpracovávají témata spjatá s existenciální problematikou a jejich děj vychází ze snahy mladého hrdiny vypořádat se se sebou samým.

Analýze podrobím muzikál, v němž účinkují autoři hudební předlohy - *Tommy* (Ken Russell, 1975), který konfrontuji s rozbořením hudebního filmu, do jehož vzniku členové kapely nezasahují – *Quadrophenia* (Franc Roddam, 1979).

Spojnicí filmů je fakt, že fabule obou snímků vychází ze stejnojmenných rockových oper, tzn. z hudebních alb, která vznikla na základě celistvé, předem vytvořené koncepce, v rámci které spolu jednotlivé skladby souvisejí.¹

Oba režiséři své filmy zpracovali osobitým způsobem, který vybízí k jejich vzájemné komparaci na základě protikladů. Ty si ukážeme na tom, jaké konvence si každý film buduje skrze užití kamerových postupů a řazení scén v syžetu, přičemž si zodpovíme, zda se tyto snímky po formální stránce liší natolik výrazně, aby mohly být považovány za vzájemný protipól.

Vzhledem k tomu, že jeden z filmů respektuje hudební předlohu a druhý nikoli, se v analytické části zaměřím na dokázání hypotézy, zda snímek *Tommy* přejímá děj alba a jeho vyprávění má stejně jako na albu cyklický charakter a zda snímek *Quadrophenia* stejně jako hudební album pracuje s retrospektivním vyprávěním, avšak s albem se dějově rozchází.

Jestli lze syžet alespoň jednoho z nich považovat za inverzní, tedy takový, který nepředkládá události v chronologickém sledu², si zodpovíme na základě rozboru prvních a posledních scén, které modifikují strukturu narace obou snímků.

Cíl práce zahrnuje úlohu hudby v obou filmech, konkrétně se zaměřím na její vztah s narací. Z porovnání hudební předlohy s převzatou hudební složkou filmu vyloučíme, jaký vztah zastávají texty skladeb použitých ve filmu vzhledem k výsledné naraci.

¹ SHUKER, Roy. *Populární hudební kultura: Klíčové pojmy*. Londýn: Routledge, 2012. s. 5.

² THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s. 32-33.

Pro zodpovězení této otázky je nutné brát v potaz vizuální složku obou filmů ve vztahu k hudebním textům. To nás povede k dokázání teze, jestli je dominantou v případě *Tommyho* kontrast vznikající v naraci zprostředkované hudební a vizuální složkou, tzn., že tyto složky leží v nesouladu, vzájemně se však nevyklučují, ale doplňují se, a jestli v případě filmu *Quadrophenia* dochází ke střetu narace zprostředkované hudební a vizuální složkou takovým způsobem, že se tyto složky rozporují.

V posledním kroku se zaměřím na analýzu stylotvorných prostředků a na dokázání toho, zda kamerové postupy přispívají k naraci, konkrétně budu usilovat o potvrzení hypotézy, že v případě filmu *Tommy* kamerové postupy narušují vyprávění, zatímco v případě *Quadrophenie* podporují naraci.

1. Vyhodnocení literatury

O Tommym i o Quadrophenii bylo od sedmdesátých let minulého století vydáno nesčetné množství publikací, z nichž většina spadá do oblasti muzikologie. Literatura, která pracuje s oběma zmiňovanými tituly zároveň, na poli filmové vědy neexistuje, pouze práce věnující se těmto snímkům odděleně. Rozsáhlejší informace o těchto filmech nabízejí hlavně takové publikace, které se věnují režisérovi Kenu Russellovi a jeho filmografii nebo které dokládají podobu britské kultury či muzikálů sedmdesátých let minulého století.

1.1. Vyhodnocení literatury k filmu *Tommy*

Publikace Alaina Garela a Françoise Porcilla *Hudba a film*³ může přispět k bádání o rockových operách tím, že nasměruje analytika k výchozímu bodu, tedy k první zfilmované rockové opeře, kterou je *Tommy* od The Who. Autoři zde poukazují na společné prvky mezi filmem *Pink Floyd: The Wall* (Alan Parker, 1982) a *Tommy*⁴ (Ken Russel, 1975): „Pink Floyd the Wall, anglo-americký film Alana Parkera, jehož hrdina je představován Bobem Geldofem, přebírá dramatické schéma z *Tommyho*.“⁵

Samotnému filmu *Tommy* se však autoři věnují jen povrchně, stejně tak obeznamují čtenáře s kariérou kontroverzního režiséra Kena Russella pouze ve stručném přehledu.

³ GAREL, Alain. PORCILE, François. *Hudba a film*. Praha: AMU, 1999.

⁴ Snímek vypráví příběh *Tommyho*, který se v dětství stane svědkem vraždy spáchané jeho matkou a otčímem. Obětí je *Tommyho* otec, pilot, který se po letech pohřešování vrací domů z války. Důsledkem traumatu se *Tommy* stává hluchým, němým a slepým. V tomto stavu navzdory pokusům o jeho vyléčení náboženským kultem či cikánkou Acid Queen setrvává mnoho let a zakouší útrapy od svého okolí, šikanu od bratrance Kevina a zneužívání strýčka Ernieho, až najde činnost, ve které vyniká, a tou je hraní pinballu. *Tommymu* se coby dospělému vrací smysly. Snaží se zúročit své vize, které nabyl během let, kdy byl vězněm ve své mysli, a stává se z něj guru, aby pomáhal lidem, přičemž zakládá vlastní kult. Jeho členové však nejsou schopní následovat *Tommyho* učení, opouštějí ho a *Tommy* zůstává sám. / *Tommy* [film]. Režie Ken RUSSELL. Velká Británie, 1975

⁵ GAREL, PORCILE, pozn. 3, s. 272.

Naproti tomu Thomas R. Atkins a další odborníci na tvorbu Kena Russella, mezi které patří Gene D. Phillips, John Baxter, Jack Fisher nebo Joseph Gomez, se v kolektivní monografii *Ken Russell*⁶ z roku 1976 podrobně věnují jeho tvůrčí činnosti od raných začátků do komerčního úspěchu snímku *Tommy*.

Kniha editovaná Atkinsem používá různorodé prameny jako výňatky ze scénářů, režisérovy poznámky, úryvky filmových kritik, ale i podrobné analýzy zaměřené kupříkladu na barevnost a sexuální podtext některých snímků z jeho tzv. zlaté éry, do níž patří také *Tommy*. Díky tomu se tato publikace stává nástrojem pro porozumění Russellova filmového stylu a teoretickou oporou pro zhlédnutí jeho snímků, ve kterých se mísí posvátné a profánní prvky i vysoké a nízké umění, a proto jejich zhlédnutí vyžaduje přípravu, bez níž je těžké snímky kategorizovat nebo podrobovat analýze.⁷

Gene D. Phillips, autor kapitoly o režiséroových raných amatérských filmech, John Baxter, autor kapitoly o Russellově práci pro BBC, a Joseph A. Gomez, autor kapitoly zaměřené na Russellovy filmové adaptace, věnovali tomuto režisérovi vlastní monografické publikace.

Joseph A. Gomez dělí zmiňovanou kapitolu na dvě podkapitoly, první věnující se snímku *Savage Messiah* (1972) a druhou věnující se snímku *Tommy*. Gomez rozebírá filmy odděleně, ale zabývá se právě jimi pro vyniknutí jejich kontrastu. Oba snímky zpracovávají osud výrazných osobností, v prvním případě jde o historickou postavu, francouzského avantgardního sochaře Henriho Gaudiera z období před první světovou válkou, na které dokládá Russellův umírněný styl podřizující se biografii.⁸

Naproti tomu *Tommy* coby fiktivní hrdina, který „je příliš dobrý na to, aby mohl být skutečný“⁹ podnítil Russella k opačnému přístupu, aby svým extravagantním stylem oprostil snímek od věrohodnosti.¹⁰

Gomezova kapitola o filmech *Savage Messiah* a *Tommy* se tak obdobně zabývá kontrastem mezi styly, jenž vzniká i mezi filmy, které jsou předmětem výzkumu této práce.

⁶ ATKINS, Thomas R. *Ken Russell*. New York: Monarch press, 1976.

⁷ Tamtéž, s. 11.

⁸ GOMEZ. In: ATKINS, pozn. 6, s. 69-82.

⁹ Tamtéž, s. 88.

¹⁰ Tamtéž, s. 82-95.

Gene D. Phillips v publikaci *Ken Russell*¹¹ z roku 1979 přesahuje Atkinsovu publikaci z roku 1976 o rozbor snímku *Lisztomania* (1975), předchozí snímky rozebírá detailněji a především doplňuje oblast televizní tvorby. Autor se zaměřuje na Russellův tvůrčí vývoj, kdy se jeho filmový styl začal rozcházet s požadavky televizní stanice, čímž na sebe režisér začal poutat větší pozornost veřejnosti (např. původní verzi televizního snímku *Dance of Seven Veils* z roku 1970 bylo až do roku 2020 zakázáno vysílat kvůli zobrazení Richarda Strausse jako nacisty).¹²

Phillips na rozdíl od Atkinsovy publikace nepostupuje při rozboru Russellových filmů chronologicky, ale rozděluje jeho tvorbu do tematických kapitol, přičemž odděluje jeho životopisné snímky od hudebních, kam spadá i podkapitola věnující se filmu *Tommy*. Jeho rozbor podložený úryvky z rozhovoru s režisérem slouží pro obecné hodnocení Russellovy tvůrčí metody a jejího vývoje.

Autor se rovněž zaměřuje pouze na režisérovu filmografii, kterou odděluje od biografie, kterou zpracoval John Baxter, autor první monografie o Kenu Russellovi *An Appealing Talent: Ken Russell*¹³ z roku 1973. Tu Baxter vystavěl na rozhovorech a korespondenci s režisérem.

Baxterova publikace končí skandálem, který vyvolal Russellův snímek *Devils* (1971), a nezahrnuje snímek *Tommy*, autor se pouze zabývá režisérovy projekty ve fázích vývoje. Šlo o snímky *Gargantua* či *Music, music, music*. O tom, že nikdy nedošlo k jejich realizaci, a o využití tohoto materiálu pro další Russellovu tvorbu, zejména pro muzikál *Tommy*, pojednává až Joseph A. Gomez, který je autorem publikace *Ken Russell: The Adaptor as Creator* z roku 1977.¹⁴

Kritická studie Josepha Gomeze se týká období šedesátých let a Russellovy kariéry u BBC, kam spadají tzv. bio-pics, a také období sedmdesátých let, kam spadají divadelně laděné hudební snímky a filmové biografie známých osobností.

¹¹ PHILLIPS Gene D. *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979.

¹² Tamtéž, s. 59-64.

¹³ BAXTER, John. *An Appealing talent Ken Russell*. London: Joseph, 1973.

¹⁴ GOMEZ, Joseph A. *Ken Russell: The Adaptor as Creator*. New York: Pergamon Press, 1977.

Na pomezí těchto žánrů stojí Russellova volná trilogie o hudebních skladatelích, jako byl Petr Iljič Čajkovskij (*Music lovers*, 1970), Gustav Mahler (*Mahler*, 1974) nebo Franc Liszt (*Lisztomania*, 1975). Titul knihy poukazuje na to, že se Gomez snaží zodpovědět otázku, jak režisér přetváří a přizpůsobuje literární a dramatické i historické prameny pro vlastní autorskou vizi. Gomez také zkoumá Russellovy muzikály *Tommy* a *The Boy Friend* (1971) i adaptaci románu D. H. Lawrence *Women in love* (1970), důraz však klade právě na bio-pics, které se Russell snažil osvobodit od konvencí starších životopisných filmů.¹⁵

Gomez si klade za cíl porovnat původní zdroje s Russellovými filmy, aby zjistil, jak režisér svou vlastní, často fantazijní tvorbou zasahuje do předloh biografických filmů a filmových adaptací: Podle Gomeze Russellova tvorba vykazuje jednotný styl adaptace. Ty se zpravidla zaměřují na život umělce v konfliktu se společností.¹⁶ Russell navíc přímo upozorňuje na vlastní invence, například tím, že pracuje s anachronismem - vytrhuje hrdiny z jejich doby a zasazuje je do současnosti.¹⁷

Pokud Russell porušuje přidáním, vynecháním nebo přeskupením událostí jejich historickou přesnost, činí tak proto, aby co nejpřesvědčivěji zachytil podstatu charakteru svých hrdinů a jejich citové rozpoložení v daném kontextu. Právě zachycení toho, jak se životní situace odrážejí v tvorbě skladatelů, je pro Russellovy hudební biografie klíčové. Navíc čím intelektuálnější je Russellovo cítění, tím výstřednější bývá vizuální stránka filmu. Tento postup je nejvíce patrný např. u snímku *Lisztomania*, ale také u *Tommyho*.¹⁸

Jack Fisher v publikaci editované Atkinsem poznamenává o Russellově stylu, že schopností vizualizovat emoční nálady metodou umělecké syntézy, v níž režisér spojuje hudbu, neverbální herectví, tanec a vizuální obraz, kterému na rozdíl od malby nebo fotografie přidává rozměr rytmu, a propracovanou montáží obrazů dosahují jeho snímky nejednoznačného výkladu.¹⁹

¹⁵ GOMEZ, pozn. 14, s. 22.

¹⁶ Tamtéž, s. 167.

¹⁷ GOMEZ. In: ATKINS, pozn. 6, s. 69.

¹⁸ GOMEZ, pozn. 14, s. 171.

¹⁹ FISHER, Jack. In: ATKINS, pozn. 6, s. 64.

Podle Gomeze, který dále doplňuje charakteristiku Russellova filmařského stylu, jeho ornamentální scénografie, expresivní barevnost, teatralita herců a bizarní smysl pro humor, který lze nazvat pobuřující satirou, dezorientovaly a odradily mnoho diváků, ale i to nejextravagantnější pojetí snímku režisér vždy vystavěl na faktických nebo estetických základech.²⁰

Jeho tvůrčí postup a filmový styl využívající grafickou bezprostřednost, jednoduchost komiksu a sugestivitu hudby²¹ se uplatňuje i ve snímku *Tommy*, kterému se z uvedených autorů blíže věnují Gene D. Phillips a Joseph A. Gomez.

Gomez zaujímá stanovisko coby svědek přítomný na natáčení. Popisuje čtenáři podmínky, za jakých film vznikal, zaobírá se scénami, které vznikly přímo na placu, a seznamuje čtenáře se situacemi, kdy se režisér odchýlil od scénáře a rozhodl se kvůli rozpočtu a technickým podmínkám pro improvizaci, kterou Gomez nazývá jako „metoda intuitivního filmování“²².

Tu dokládá například na vzniku jednoho ze záběrů ve scéně s Acid Queen,²³ kdy se Russell chopil ruční kamery. Dále stejně jako Phillips pojmenovává přesné scény, které vznikly na základě Russellových zrušených projektů *Gargantua*, *Music, music music* a *The Angels*. Stejně tak oba autoři ve svých publikacích využívají úryvků z rozhovorů s režisérem, v nichž se Russell přímo vyjadřuje o svém přístupu k hudební předloze a jejímu vizuálnímu výkladu.

Podle Fishera Russell využívá obrazů, na jejichž základě vznikají myšlenky, které jsou neverbální. Tím upřednostňuje sugestivnost vyprávění před argumentací. Má-li však režisér sklon směřovat k abstrakcím, vystává podobný problém jako u surrealismu, tedy že je obtížnější udržovat narativní linii.²⁴

²⁰ GOMEZ. In: ATKINS, pozn. 6, s. 70.

²¹ PHILLIPS, pozn. 11, s. 149.

²² GOMEZ. In: ATKINS, pozn. 6, s. 90-96.

²³ Tommyho nevlastní otec (Oliver Reed) se ho v této scéně snaží uzdravit tak, že jej zavede k prostitutce známé jako Acid Queen (Tina Turner), která má slepému, hluchému a němému Tommymu pomocí LSD vrátit smysly. Ani poté, co Tommyho zavře do železné panny, která mu opakovaně aplikuje drogu, se to však nedaří.

²⁴ FISHER. In: ATKINS, pozn. 6, s. 48.

Russell podle vlastních slov citovaných ve Phillipsově monografii pojímá příběh Tommyho jako epizodickou cestu k sebepoznání a film je podle něj strukturován jako cesta vývoje, při níž hluchý, slepý a němý protagonista zakouší hrůzy moderní doby.²⁵ V příběhu se však nachází hluchá místa, která si posluchač na rozdíl od diváka tolik neuvědomuje. Proto je musel při adaptování příběhu doplnit a posílit jak příběh, tak charakterizaci postav.²⁶ Toto tvrzení zdůvodňuje změny mezi hudebním albem a hudební složkou filmu, které budu reflektovat v analytické kapitole.

Při práci na *Tommy* Russell změnil svůj přístup, který aplikoval u snímků pracujících s vážnou hudbou: Vytvářením vizuálního doprovodu symfonických skladeb cílil na představivost především tak, že vytvářel záběry založené na představách, které u něj tato hudba vyvolala, a ty buď s hudbou korespondovaly, nebo tvořily kontrast.²⁷

Při tvorbě vizuálu pro každé hudební číslo v *Tommy* byl však nucen přemýšlet o záběrech, které by zároveň komentovaly texty dané písni, což rozšířilo jejich význam. Nechtěl však písni pouze ilustrovat, jeho úkolem bylo dostat maximální emocionální prožitek do minimálního počtu záběrů pro každou píseň.²⁸

Phillips se kromě rozhovoru s režisérem také podrobně věnuje výkladu některých vizuálně výrazných scén, přičemž na jeho interpretaci scény s Acid Queen staví svůj rozbor Vít Mrkvička ve své bakalářské práci z roku 2008 *Hudební filmy Kena Russella*.²⁹

Mrkvička se zabývá Russellovým uměleckým vývojem a prostřednictvím narativní a stylové analýzy zkoumá režisérovo zpracování filmů věnujících se biografiím hudebních skladatelů. Přitom neopomíná ani snímek *Tommy* a jeho příklad rozboru halucinační sekvence ve scéně s Acid Queen ukazuje, jak lze přistupovat k netradiční vizuální stránce filmu.

²⁵ PHILLIPS, pozn. 11, s. 158-167.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ Tamtéž.

²⁹ MRKVIČKA, Vít. *Hudební filmy Kena Russella*. Olomouc: 2008. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

Mrkvička se v této kapitole věnuje hlavně formální podobě scény a na jejím základě interpretuje pozměněný stav Tommyho vědomí. K výkladu symbolů obsažených v halucinacích a vzpomínkách vyvolaných drogou se (po vzoru Phillipsovy publikace) obrací k reálnému životu, k náboženství a druhé světové válce.³⁰

Poznamenává, že rychlost střihu a pohyby kamery vytvářejí stroboskopický efekt a nepřímo pojmenovává, že obraz je podřízen rychlému tempu skladby. Dále odkazuje k postupům typickým pro videoklipy. Rovněž konstatuje, že snímek má kontinuální syžet, a zmiňuje dominantní vizuální stránku filmu, následná analýza však jeho tvrzení nijak nedokazuje.³¹

Větší přínos k rozboru syžetu nabízí Heinz-B. Heller ve studii „'Deaf, dumb and blind' and the liberation of the spirit of pop art: Tommy (1975)“.³² Autor se ve snímku, který na první pohled působí jako koláž, snaží najít strukturu aplikováním konceptů přejatých z výtvarného umění. Heller za na první pohled slabým narativním propojením epizod odkrývá díky prvku repetice systém, na jehož základě přirovnává filmový syžet k osově souměrnému diptychu. To znamená, že každé scéně lze na základě vnitřní podobnosti přiřadit její zrcadlový odraz, přičemž pomyslnou osu filmu tvoří scéna s hudební skladbou „Pinball Wizard“.³³

Heller se nezabývá vztahem syžetu s hudební složkou, namísto toho se pouští do rozboru konkrétní scény s kultem Marilyn Monroe.³⁴

³⁰ MRKVIČKA, pozn. 29, s. 45-50.

³¹ Tamtéž.

³² HELLER, Heinz-B. „Deaf, dumb and blind“ and the liberation of the spirit of pop art: Tommy (1975). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* [online]. 2011, 7, s. 55-64 [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné z: [KB7-Heller.pdf \(uni-kiel.de\)](#).

³³ V této scéně s atmosférou rockového koncertu se před očima bouřícího davu koná zápas v pinballu. Tommy poráží svého protivníka (Elton John) a stává se tak šampionem v pinballu.

³⁴ Scéna, v níž poprvé vystupuje dospělý Tommy představovaným Rogerem Daltreyem, se odehrává v chrámu, který je obsazen členy kultu Marilyn Monroe. V chrámu probíhá svaté přijímání, místo hostií se však podává amfetamin a modlou kultu je místo Ježíše Krista na kříži Marilyn Monroe. Russell se tak v rámci spolupráce s The Who vyjadřuje k fenoménu kultů a sekt, který byl v 70. letech zvláště aktuální. Poselství o Mesiášském komplexu a neschopnosti lidí plně následovat zároveň konotuje s davovým šílenstvím, vnímáním zpěváka jako modly a vesměs atmosférou, jaká vzniká na stadiónových koncertech (HELLER, pozn. 32). Rovněž se jedná o scénu, jejíž vizuální pojetí Russell přejímá z nerealizovaného snímku Gargantua (PHILLIPS, pozn. 11).

Pro vlastní výzkum je podstatné přihlédnout po vzoru jeho studie k významotvorné funkci kamery. Pro její interpretaci se opírá o konvence přejaté z pop-artu, s jehož pomocí pojmenovává Russellův filmový styl.³⁵ Kamera zde podle Hellera funguje tím způsobem, že vyzdvihuje populární znaky masové kultury.

V případě sochy odkazující na slavnou scénu s Marilyn Monroe ve filmu *Slaměný vdovec* (Billy Wilder, 1955) dochází k jejímu satirizování tím, že socha stojí na zrcadlovém podstavci a kamera ji v podstatě obnažuje. Tímto ironickým záběrem Russell podle Hellera zdůrazňuje rouhačství kultu.³⁶

Do výkladu dalších konkrétních symbolů obsažených ve filmu se pouští David Pomeroy v recenzi publikované roku 1975 v časopisu *Theology Today*³⁷. Pro tuto práci je důležité, že Pomeroy vyzdvihuje fabuli, která obepisuje kruh. Film končí týmž záběrem, který jej otevírá.

Nehledě na teologické hledisko jde o zásadní styčnou plochu pro následnou komparaci se snímkem *Quadrophenia*. Zatímco na konci *Tommyho* se variuje první záběr, *Quadrophenii* otvírá v dějové posloupnosti poslední záběr filmu. Tomu, jaký význam mají tato řešení syžetu pro celkovou naraci filmu, se budu věnovat v analytické kapitole.

Pro dokázání Pomeroyova tvrzení, které napovídá o cyklickém čase vyprávění, bude potřeba vlastní analýzu filmu *Tommy* podpořit i Hellerovými poznatky o variacích určitých scén v syžetu. Neméně důležité pak bude potvrdit Mrkvičkovu tvrzení o tom, že syžet je kontinuální. Naproti tomu bude třeba vymezit se proti jeho nepodložené tezi o dominantní vizuální stránce filmu, k čemuž poslouží poznatky Phillipse a Gomeze a převážně pak jimi zprostředkované rozhovory s Kenem Russellem, v nichž režisér navádí k nalezení funkce hudebních skladeb ve vztahu k vizuální složce filmu.

³⁵ HELLER, pozn. 32, s. 56.

³⁶ Tamtéž.

³⁷ POMEROY, David. *Films: Experiencing Tommy*. *Theology Today* 32, 1975, č. 3, s. 303-306.

1.2. Vyhodnocení literatury k filmu *Quadrophenia*

Z dostupných materiálů vyplývá, že snímek *Tommy* se od roku 1975 stal předmětem mnoha zkoumání. Řada publicistů se jej snažila interpretovat. Žádný z autorů však nepodrobil snímek *Tommy* komparaci se snímkem *Quadrophenia*.

A právě důvod, že porovnání těchto dvou filmů zatím nebylo na poli filmové vědy zpracováno, stojí za touhou po jejich analytickém uchopení. Pro tuto práci však není zásadní samotná interpretační rovina filmů, nýbrž způsob, jakým oba režiséři navádí diváka ke čtení filmu, proto je nutné zaměřit se na jejich formální stránku.

Než přistoupíme k metodologické kapitole, která nám poskytne potřebné nástroje a pojmy, je nutné pozastavit se nad publikacemi, jež se věnují druhému analyzovanému filmu, *Quadrophenii*.³⁸

Řada článků publikovaných v zahraničních časopisech nabízí nostalgická ohlédnutí či výpovědi herců vzpomínajících na natáčení. Ty, podobně jako dokumentární film *A way of life: Making Quadrophenia*³⁹ režiséra Simona Wellse z roku 2014, mohou přinést nové informace nikoli však na poli filmové vědy, ale hlavně laickému divákovi.

Podle následujících i jiných dohledaných zdrojů lze vyvozovat, že *Quadrophenia* se na rozdíl od *Tommyho* stala předmětem odborného bádání až později, zhruba v posledních dvou dekadách.

Pamela Thurschwell se v publikaci *Quadrophenia and Mod(ern) Culture*⁴⁰ domnívá, že podíl na probuzení nového světového zájmu o tento fenomén nesou Olympijské hry v Londýně v roce 2012, kdy při závěrečném obřadu během vystoupení The Who vjelo na stadion padesát Modů na skútrech.⁴¹

³⁸ Snímek France Roddama z roku 1979 se zaměřuje na rozpoložení britské mládeže v šedesátých letech a ukazuje zákulisí celé sociální vrstvy. Uprostřed vulgární mluvy modrých límečků, návykovosti amfetaminů a nástupu sexuální revoluce se ocitá mladý, rozhněvaný Jimmy Cooper, který při hledání vlastní identity následuje nové trendy. Není sám, podobné pohnutky spojují subkulturu zvanou Mods. Snímek na pozadí střetů Mods se subkulturou Rockers vykresluje vnitřní přerod hlavního hrdiny. /*Quadrophenia* [film]. Režie Franc RODDAM. Velká Británie, 1979.

³⁹ *A way of life: Making Quadrophenia* [dokumentární film]. Režie Simon WELLS. Velká Británie, 2014.

⁴⁰ THURSCHWELL, Pamela. *Quadrophenia and Mod(ern) Culture*. University of Sussex, 2017.

⁴¹ Tamtéž, s. 8.

Hnutí Mods je jedním z ukazatelů britské kultury a publikace *Quadrophenia and Mod(ern) Culture*, kterou tvoří sbírka esejů různých autorů, pohlíží na tuto subkulturu z různých úhlů pohledu, aby se čtenáři s rozšířenými obzory týkající se britské historie, společenských tříd, stylů subkultur, sexuality dané doby a historie Brightonu znovu vrátili k tématu Quadrophenie.

Stejně jako fiktivní protagonista Jimmy byli i The Who členy britské subkultury nazývané Mods. Členové této subkultury se vyhraňovali proti poválečným hodnotám, nosili elegantní obleky, jezdili na italských skútrech a ve znaku měli symbol královského letectva, Royal Air Force.⁴²

Mods je zkratka slova modernisté, kterým se označovali posluchači moderního jazzu představovaného kupříkladu Genem Krupou.⁴³ Výraz se začal šířit po Velké Británii od roku 1958. Stoupenec tohoto hnutí tvořila hlavně mládež, děti relativně znevýhodněných dělnických tříd. Jedná se o odnož hnutí bítníků, paralelu hnutí hippie, předchůdce subkultury skinheadů. Životní styl Mods byl spojený s kavárnami, nočními kluby a tančírnami, ale také s užíváním amfetaminu.⁴⁴

Roku 1964 vrcholila první vlna tohoto hnutí. V této době, ve které nastupuje nová kultura vytvořená mladými a pro mladé v čele se skupinou Beatles, bylo Peteovi Townshendovi, skladateli a kytaristovi skupiny The Who, osmnáct let. A právě do této doby zasadil příběh Quadrophenie.

Mods byli v konfliktu se subkulturou Rockers. Ta vznikla na začátku padesátých let a její příslušníci si brali za vzor filmy jako *Divoch* s Marlonem Brandem (László Benedek, 1953) nebo *Rebel bez příčiny* s Jamesem Deanem (Nicholas Ray, 1955). Byli charakterističtí napomádovaným účesem, koženým oblečením a hlavně motorkami.⁴⁵

⁴² GLYNN, Stephen. *Quadrophenia*. New York: Columbia University Press, 2014. s. 10-25.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ HARPER, Simon. Quadrophenia: A way of life for 30 years. In: *clashmusic.com* [online]. 16. 7. 2015 [cit. 15. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.clashmusic.com/features/quadrophenia-a-way-of-life-for-30-years>.

K organizovaným střetům těchto dvou gangů docházelo v přímořských oblastech Anglie, ve městech Margate, Brighton, Bournemouth a Clacton. Po těchto bojích začala kultura Modů upadat. Na popularitě nabyła znovu v roce 1979, po uvedení filmu France Roddama *Quadrophenia*, v níž divákovi připomíná události z Brightonu a evokuje válku Mods a Rockers. Dokumentární styl, ale také fakt, že Mods rádi sledovali francouzské a italské umělecké filmy, se odrazily na výsledné podobě filmu *Quadrophenia*.⁴⁶

Tu v rozhovorech na konci publikace *Quadrophenia and Mod(ern) Culture* reprezentují fotograf Ethan Russell, který hovoří o vzniku černobílého bookletu, jenž byl součástí původního dvojalbuma,⁴⁷ a Franc Roddam, režisér snímku *Quadrophenia*, který předsedal z oblasti dokumentární tvorby, aby uskutečnil svůj režijní debut.⁴⁸

Relevantnější než rozhovory s těmito tvůrci je však pro tuto práci esej Briana Bakera, který se zabývá otevřeným koncem filmu a jeho účelnou nejednoznačností, kdy vidíme skútr, jak padá z útesu a tříští se o skály. Nezodpovězená otázka týkající se osudu mladého hrdiny podtrhuje pesimistické vyznění snímku, poselství o bezvýchodnosti a existenciální úzkosti teenagerů, a zároveň symbolizuje přerod hlavního hrdiny, tedy že dosavadní životní styl Jimmyho Coopera v tomto bodě končí.⁴⁹

Stephen Glynn se ve své studii *Quadrophenia*⁵⁰ z roku 2014 pro výklad rozuzlení filmu opírá o hudební album, na němž příběh plyne v retrospektivě. Jeho tvrzení podporuje citace Petea Townshenda, který se vyjadřuje k albu *Quadrophenia*: „Vidíte dítě na skále uprostřed moře a následná řada dojmů a vzpomínek vysvětluje, jak se tam dostal,“⁵¹ přičemž album se stejně jako film k osudu Jimmyho vyjadřuje nejednoznačně. Analýzou prvního záběru filmu však Glynn vyvrací domněnky týkající se protagonistovy možné sebevraždy, což je pro následnou analýzu dokazující inverzní syžet filmu klíčová informace.

⁴⁶ *A way of life: Making Quadrophenia*, pozn. 39.

⁴⁷ GILDART, Kieth. *Interview with Ethan Russell*. In: THURSCHELL, pozn. 40, s. 251-260.

⁴⁸ THURSCHELL, Pamela. *Interview with Franc Roddam*. In: THURSCHELL, pozn. 40, s. 235-249.

⁴⁹ BAKER, Brian. *The Drowning Machine: The Sea and the Scooter in Quadrophenia*. In: THURSCHELL, pozn. 40, s. 199-217.

⁵⁰ GLYNN, pozn. 42.

⁵¹ Tamtéž, s. 17.

Drtivá většina zdrojů jako například publikace *British Film Culture in the 1970s*⁵² od autorů Sue Harper a Justina Smithe z roku 2011 využívá *Quadrophenii* jako nástroj, např. k dokázání, jak důležitý byl vztah mezi populární hudbou a britskou kinematografií v sedmdesátých letech, jak se projevovala snaha vymezit se proti poválečným „dramatům kuchyňského dřezu“ zahrnujících v sobě generační konflikt, či k pochopení komplexnosti nových hnutí mládeže.⁵³ Samotná studie těchto autorů slouží jako doprovodný text, příručka k výuce kontextu britské filmové výroby v sedmdesátých letech. Zmiňme si ještě práci Christine J. Feldman-Barrett z roku 2009 *We are the Mods: A Transnational History of a Youth Subculture*,⁵⁴ která rozšiřuje kontext britské subkultury Mods.

Quadrophenia se stává středem zájmu až v její první plnohodnotné studii od Stephena Glynn: *Quadrophenia*⁵⁵, který svou práci dělí do symbolických čtyř kapitol - neboť *Quadrophenia* nabyla od doby svého vzniku čtyř podob: hudebního alba, koncertního provedení, filmu a od roku 2007 také divadelního muzikálu.⁵⁶

Glynn hledá odpovědi na otázku, proč se film stal ve Velké Británii kultovní klasikou. *Quadrophenia* byla od začátku součástí kultu – konkrétně subkultury Mods. Půdu pro kultovní status *Quadrophenie* připravily také dřívější snímky o revoltě mládeže a nástupu rock and rollu jako *Kdyby...* (Lindsay Anderson, 1968) nebo *Až přijde ten den* (Claude Whatham, 1973).⁵⁷

Dále se opírá o kánon Umberta Eca z publikace "Casablanca": Kultovní filmy a intertextuální koláž, podle které je film označen za kult prostřednictvím jeho interakce s určitým typem publika a pokud toto publikum následně pomocí intertextuálních rámců jako je citování postav a epizod nebo tvoření kvízů o světě filmového příběhu rozpoznává sdílenou zkušenost.⁵⁸

⁵² HARPER, Sue. SMITH, Justina. *British Film Culture in the 1970s*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

⁵³ Tamtéž, s. 99-102.

⁵⁴ FELDMAN-BARRETT, Christine J. *We are the Mods: A Transnational History of a Youth Subculture*. University of Pittsburgh, 2009.

⁵⁵ GLYNN, pozn. 42.

⁵⁶ Tamtéž, s. 6.

⁵⁷ Tamtéž, s. 140.

⁵⁸ Tamtéž, s. 56.

Glynn dále odhaluje celou řadu chyb ve filmu. Snímek si s divákem pohrává skrze dobové plakáty a přebaly desek, které většinou odkazují ke kapele The Who. Některé z nich však do konkrétní doby – do roku 1964 – nepatří, neboť vznikly později. Tím tyto chyby narušují kvazi dokumentární hodnotu filmu.⁵⁹ V rámci hledání chyb Glynn odhaluje rozkol mezi filmovou a hudební složkou narace.

Ve scéně, kdy Jimmy zjišťuje, že jeho idol Ace Face (Sting) pracuje jako poskok v hotelu, zaznívá odpovídající skladba „Bell boy“. Text skladby sděluje, že Jimmy se seznámil se svým idolem v roce 1963, přičemž předchozí narace filmu tuto informaci popírá.⁶⁰

Povahou hudebního alba a hudební složky filmu se dále zabývá Christofer Jost v publikaci *Songs between the Poles of Narration and Alternating Media Types. A Cross Media Analysis on the Functions and Effects of Songs in The Who's Quadrophenia*.⁶¹

Hudební album stírá hranici oddělující samostatně stojící skladby. Různé skladby se prolínají díky repetici melodií, ale také ruchům prostředí. Tím album dosahuje komplexnosti, vykresluje subjektivní vnímání rozpolceného hrdiny a také po vzoru rozhlasových her definuje prostor⁶².

Hudební album ve filmu prodělalo výraznou restrukturalizaci. Film využívá jen jedenácti z původních sedmnácti písní, a i z těch využívá jen úryvky, nejenže tedy nerespektuje původní stopáž, ale ani pořadí skladeb. Proto se Jost snaží na základě příběhu, který z nich plyne, užité skladby chronologicky seřadit, přičemž si pro jejich organizaci vypomáhá také grafem.⁶³

⁵⁹ GLYNN, pozn. 42, s. 61.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ JOST, Christofer. *Songs between the Poles of Narration and Alternating Media Types. A Cross Media Analysis on the Functions and Effects of Songs in The Who's Quadrophenia*. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* [online]. 2016, 12, s. 234-257 [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné z: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB12/KB12-Jost.pdf>.

⁶² Tamtéž, s. 244-248.

⁶³ Tamtéž.

Na tomto základě odhaluje trhliny v příběhu a přirovnává album spíše k psychologickému portrétu hlavního hrdiny nežli k vyprávění, přičemž se domnívá, že právě z těchto důvodů původní skladby ve filmu ustupují do pozadí, jejich funkce je podkreslující a jejich řazení určuje aktuální psychický stav filmového hrdiny.⁶⁴ Tím Jost nepřímo sděluje, že se hudební složka *Quadrophenie* podřizuje filmové naraci.

Ze zmíněných informací lze formulovat tezi, že řešení syžetu filmu odkazuje ke zdrojovému textu, tedy k samotné naraci hudebního alba, odkud přejímá retrospektivní způsob vyprávění, a to i přesto, že se děj filmu, jak si potvrdíme v analytické kapitole, s dějem hudebního alba rozchází.

⁶⁴ JOST, pozn. 61.

2. Metodologie

Metoda, kterou obecně považujeme za prostředek k poznání, existuje nezávisle na zkoumaném materiálu a jeho výběru i před procesem analýzy, proto podle současné filmové teoretičky Kristin Thompson neoformalismus nelze nazývat metodou, ale spíše vodítkem.⁶⁵

Jak uvádí Kristin Thompson v teoretickém úvodu publikace *Breaking the Glass Armor*, který byl v češtině vydán časopisem *Illuminace* jako „Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod“, neoformalismus umožňuje přizpůsobit návod, jak film číst, podle konkrétního filmu a zaměření analytika.⁶⁶

Základem neoformalistických výzkumů je analýza zaměřená na systém vztahů mezi složkami, které se navzájem ovlivňují. Jde o vztah mezi stylem a narací (se zaměřením například na výstavbu vyprávění pomocí střihu, řazení motivů či celkovou kompozici obrazu), zaměření na systémy (orientované na prostorovou kontinuitu a narativní kauzalitu), nebo funkce prostředků (např. ve vztahu k interpretaci) aj.⁶⁷ Jak píše Radomír D. Kokeš ve svém shrnutí „Kristin Thompsonová a čtyřicet let (neoformalistických) analýz“, struktura analýzy využívá dostředivé teze a spojování jednotlivých modelů vede k tomu, že skrze analýzu konkrétní složky lze vyvodit obecnější poznatky o tom, z čeho se film skutečně skládá, jak tuto mozaiku diváci dešifrují a jak se vztahuje ke komplexu světa.⁶⁸

Neoformalistická analýza se nevěnuje statickým popisům stávajících schémat, ale dynamickým vztahům mezi jednotlivými prostředky.⁶⁹

Prostředky můžeme analyzovat použitím konceptů funkce a motivace. Funkce je cíl, kterému prostředky slouží. Tentýž prostředek může sloužit jiným funkcím podle kontextu konkrétního díla.⁷⁰ Důvod, který stojí za tím, proč byl daný prostředek použitý, lze nazvat motivací. Existují čtyři základní typy motivace.

⁶⁵ THOMPSON, pozn. 2, s. 5-8.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ KOKEŠ, Radomír D. *Kristin Thompsonová a čtyřicet let (neoformalistických) analýz*. *Illuminace* 27, 2015, č. 4, s. 69-74.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ THOMPSON, pozn. 2, s. 14.

⁷⁰ Tamtéž.

Pod kompoziční motivaci spadá použití takového prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času. Kompoziční motivace působí tak, že vytváří pro každé jednotlivé umělecké dílo jakýsi soubor vnitřních pravidel, zpravidla podmíněných jeho žánrem. Často nabízí informace, které budeme potřebovat později.⁷¹

Hodnověrnost filmu spadá do sféry realistické motivace. V tomto případě se pro důvod ospravedlňující užití prostředku v díle obracíme ke zkušenostem z reálného života, potažmo z historie.⁷²

Transtextuální motivaci si lze představit jako hru mezi režisérem a divákem. Význam zařazené asociace záleží na jejím rozpoznání na základě minulé zkušenosti. Pro tu se však neobracíme ke skutečnému životu, ale k jiným uměleckým dílům.⁷³

Pokud žádná z výše uvedených motivací daného prostředku neexistuje, nemůžeme si zvolený prostředek zdůvodnit jinak než posledním typem - uměleckou motivací.⁷⁴

Každý užitý prostředek v uměleckém díle má uměleckou motivaci, jelikož částečně směřuje k vytvoření podstaty díla, jeho tvaru – formy. Umělecká motivace může existovat sama o sobě, bez ostatních typů, ale ty nemohou existovat nezávisle na ní. Například abstraktní filmy jsou téměř úplně organizovány kolem umělecké motivace. Avšak i v narativních filmech může být umělecká motivace stavěna do popředí.⁷⁵

V analytické kapitole se ve snímku *Tommy* zaměříme na prostředky, které přispívají k významu narace, ale jejich abstraktní funkce převažuje tu významovou a slouží hlavně k poutání pozornosti.⁷⁶ Kupříkladu na práci se zadní projekcí si v tomto konkrétním filmu můžeme doložit umocněný typ umělecké motivace, který se nazývá odhalování prostředku. Jde o proces, kdy motivace akcentuje funkci prostředku nebo struktury v díle.⁷⁷ Charakteristické, užívané opakování určitého typu prostředků pak udává filmový styl.⁷⁸

⁷¹ THOMPSON, pozn. 2, s. 14-18.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž.

⁷⁶ Tamtéž.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Tamtéž.

Struktura všech prostředků vyjadřuje význam a vytváří tzv. ozvláštňení. Termín ozvláštňení, který pro neoformalismus přejala Kristin Thompson od ruského formalisty Viktora Borisoviče Šklovského, definuje komplikování forem, jež má zabránit zevšednění díla. Zažité dílo je v procesu ozvláštňování stavěno do nového kontextu nebo zapojováno do nových formálních vzorců. Komplikování forem vede k prodlužování percepce, neboť proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.⁷⁹

„Jestliže dokážeme najít strukturu funkcí, které jsou společné všem prostředkům, můžeme předpokládat, že tato struktura tvoří dominantu nebo se k ní těsně vztahuje. Prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické roviny, přičemž nám dílo samo naznačuje, co je jeho dominantou tak, že určité prostředky staví do popředí a jiným přiřkládá menší váhu.“⁸⁰

Sledujeme-li snímek *Tommy*, uvědomíme si, že o diváckou pozornost soutěží převážně hudební a vizuální složka, přičemž tyto dvě složky nesou filmovou naraci. Ve filmu najdeme scény, kdy je obraz podřízen hudebnímu rytmu nebo kdy hudební texty vysvětlují vizuální asociace. Avšak najdeme i opačné případy, kdy je narace vyjádřena čistě vizuálně a hudba, v těchto případech instrumentální, má pouze podkreslující úlohu. Proto nelze tvrdit, že dominantou filmu je jedna nebo druhá složka, a jelikož je naším zaměřením právě narace, musíme sledovat celkový vztah těchto složek s narací a rozkol, jaký vzniká ve vyprávění podaném těmito složkami.

Ve snímku *Quadrophenia* má oproti hudebním textům větší podíl na naraci mluvené slovo a především samotná vizuální složka, přičemž mezi nimi a narací původních hudebních textů vzniká obdobný rozkol. Ten však na rozdíl od *Tommyho* nemůžeme považovat za kontrapunkt, protože se děj hudebního alba a filmu na rozdíl od *Tommyho* neslučuje a převzaté hudební texty zprostředkovávají jiné informace o fabuli, než narace zprostředkovaná vizuální složkou. Proto můžeme tvrdit, že se tyto složky rozporují.

Z postřehnutí jejich vztahu následně vyplyne odpověď na otázku, jak tyto složky ovlivňují strukturu filmové narace.

⁷⁹ THOMPSON, pozn. 2, s. 11.

⁸⁰ Tamtéž, s. 35.

Než se zaměříme na dokazování dominanty, nejdříve si zmiňme další pojmy umožňující pochopení filmové formy.

Neoformalisté považují za jednu z klíčových metod rozlišení filmového vyprávění na fabuli a syžet.⁸¹ Syžet nám ukazuje jen vybrané události fabule, jiné přeskakuje nebo je pouze naznačuje. Přitom předkládá vodítka týkající se chronologického uspořádání, délky probíhající události a četnosti jejího výskytu ve filmu. Je pak na divákovi, aby vytvářel domněnky a hypotézy, podle kterých zformuje děj odehrávající se ve světě fikčního příběhu, tedy fabuli.⁸²

Proces, ve kterém syžet v určitém pořadí prezentuje a zatajuje fabulační informace, je vyprávění, narace. Narace je závislá na čase a prostoru a můžeme ji chápat jako příčinně propojený řetězec událostí,⁸³ přičemž její složkou je i hudební doprovod.

Podle Davida Bordwella se film skládá z narativních prvků, které konstituují filmový příběh, a stylistických prvků, mezi které patří mizanscéna, kamera, střih a zvuk. Tyto dva subsystémy jsou vzájemně propojeny a tvoří celkový smysl vyprávění. Systém vztahů všech jednotlivých prvků pak nazýváme filmovou formou.⁸⁴

Hudba a kamera jsou složky filmové formy, které si tato práce volí k analýze narace a stylu vybraných filmů, proto si je nyní představíme.

„Hudba jakožto dynamický prvek filmu provází obrazy, dokáže aktivně usměrňovat, jak jim porozumíme, a je schopná měnit jejich chápání. Stejně jako samotná filmová forma zapojuje diváka a vede jeho aktivitu, ovlivňuje divákovy emocionální reakce a navádí jej, aby si utvářel očekávání.“⁸⁵

Filmař může přeuspořádat a variovat hudební motivy a tím naznačit souvislost mezi scénami, sledovat vývojové vzorce a napovídat implicitní významy.⁸⁶

⁸¹ BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. s. 123.

⁸² Tamtéž.

⁸³ THOMPSON, pozn. 2, s. 31-33.

⁸⁴ BORDWELL, David. *Historical Poetics of Cinema*. In: Palmer, R. B. (ed.): *The Cinematic Text: Methods and Approaches*, s. 369-398.

⁸⁵ BORDWELL, THOMPSON, pozn. 81, s. 357.

⁸⁶ Tamtéž, s. 358.

V takových případech sledujeme vztah mezi filmovou hudbou a narací. To nás navádí k tomu, abychom se zaměřili na informativnost hudební složky.

Je-li vyprávění obsaženo ve filmové hudbě, resp. sděluje-li nám tato složka nejvíc informací o ději, musíme rovněž cílit na to, jakým způsobem s nimi diváka obeznamuje. Proto si definujeme pojmy diegetický a nediegetický.⁸⁷

Ty události, které se odehrávají ve světě příběhu, nazýváme jako diegetické. Tímto slovem označujeme např. slova, která pronášejí postavy, nebo hudbu vycházející z nástrojů v prostoru příběhu. Oproti tomu nediegetickými nazýváme např. hlas vypravěče nebo hudbu, která bývá k filmu přidána a postavy ve filmu ji zkrátka neslyší.⁸⁸

Jednou z vlastností filmové narace je ta, že balancuje mezi omezeným a neomezeným věděním.⁸⁹ Podstatou neomezené narace je ta, že divák ví víc než všechny postavy a je seznámen s prostředím, ve kterém se pohybují. Naproti tomu narace omezená se vztahuje k postavě nebo postavám filmu a divák ví tolik, co ony. Jak píše David Bordwell a Kristin Thompson v *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, tento status nemusí být stálý a tok informací lze v průběhu filmu regulovat natolik, aby se omezená narace změnila v neomezenou.⁹⁰

Pohyby kamery rovněž budují konvence filmu a z hlediska divácké zkušenosti můžou vzbuzovat nezvyklá divácká očekávání.⁹¹ Zvláště, pokud jejich rychlost a způsob snímání koriguje právě hudební složka. Vzory takových způsobů snímání, ve kterých dochází k provázanosti mezi vizuálními a hudebními rytmy, můžeme najít v kratších filmových útvarech, např. ve videoklipech. Průkopníkem takových postupů se stal Richard Lester, režisér hudebních snímků jako *Perný den*, který nastartoval v šedesátých letech svými filmy vlnu velmi rychlých nájezdů a odjezdů kamery prostřednictvím transfokací (zoomu).⁹²

⁸⁷ BORDWELL, THOMPSON, pozn. 81, s. 114.

⁸⁸ Tamtéž, s. 363.

⁸⁹ Tamtéž, s. 127.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž, s. 89.

⁹² Tamtéž, s. 266.

Na této stylistické figuře si můžeme doložit výše zmíněné odhalování prostředku a rovněž princip ozvláštňení, díky němuž dochází k zesílení zavedených technik, které svým efektem upozorňují samy na sebe.⁹³

Většina narativních filmů obsahuje napětí mezi těmi strategiemi, které činí formu snadněji vnímatelnou a pochopitelnou, a těmi, které jsou užity, aby vnímání a pochopení znesnadňovaly. Jejich souvztažností vzniká tzv. komplikovaná forma.⁹⁴

Komplikovaná forma je tvořena souborem prostředků a jejich vazeb, jež se snaží ztěžovat vnímání a chápání. Komplikovaná forma může fungovat tak, že vytváří nekonečnou rozmanitost efektů (jako v případě *Tommyho*), ale jedním z nejběžnějších typů komplikované formy je vytváření odkladů (jako v případě *Quadrophenie*).⁹⁵

Ty úseky děje, ve kterých odbočení a zdržení odklání děj od jeho přímého směru, nazýváme volnými motivy. Zatímco akce, které nás vedou směrem ke konci a jsou pro celek vyprávění nezbytné, nazýváme motivy závaznými.⁹⁶

Abychom filmové formě porozuměli, musíme být připraveni rozpoznat formální vodítka s využitím naší životní zkušenosti a znalosti dalších uměleckých děl. Kristin Thompson tento základ nazývá pozadím,⁹⁷ kterému se budeme věnovat v následující kapitole. Následně s využitím výše zmíněných nástrojů přistoupíme k analytické části práce.

Ta bude rozdělena na tři kapitoly, přičemž první dvě se zkoumaným snímkům budou věnovat odděleně a náplní třetí kapitoly se stane jejich komparace. V prvé řadě se zaměříme na naraci a odrazíme se od porovnání hudebního alba s filmem. K tomu nám poslouží segmentace syžetu. Ze srovnání filmového syžetu se syžetem alba se odhalí změny, které prodělal děj i jeho způsob vyprávění. Následně se blíže zaměříme na první a poslední scény obou filmů.

⁹³ BORDWELL, David. *Zesílená kontinuita*. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 6.

⁹⁴ THOMPSON, pozn. 2, s. 30-31.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ Tamtéž, s. 18-19.

Jak píše David Bordwell a Kristin Thompson v *Umění filmu*: „Několik scén na začátku filmu poskytuje základní informace o postavách a ději, zde si tvoříme své nejsilnější a nejtrvalejší hypotézy o fabuli, a zatímco první záběry předurčují vnímání filmu a vytváří očekávání, závěr filmu jako podobně privilegované místo nabízí ukončení narace (nikoli však fabule) a dochází zde buď k naplnění očekávání, nebo naopak k divácké frustraci.“⁹⁸

Kristin Thompson v předmluvě své knihy *Breaking the Glass Armor* dále uvádí, že konec filmu je v podstatě momentem, kdy jsou ty nejdůležitější informace, které nám vyprávění v průběhu filmu odpíralo, odhaleny, nebo při nejmenším kdy zjišťujeme, že se nám oněch klíčových informací nikdy nedostane.⁹⁹ V případě zkoumaných filmů jsou začátek a konec stěžejními body, podle nichž lze určit jak cyklický charakter narace filmu *Tommy*, tak retrospektivní vyprávění *Quadrophenie*.

Z toho vyplyne zjištění, že film *Quadrophenia* nepřijímá přesný děj alba, přejímá však jeho způsob vyprávění. V případě *Tommyho* se nám odhalí, že film přejímá děj z hudebního alba i s jeho způsobem vyprávění. To nás povede k dokázání kontrapunktu v naraci mezi vizuální a hudební složkou *Tommyho* a k dokázání rozporu v naraci zprostředkované těmito složkami ve filmu *Quadrophenia*.

Na závěr těchto kapitol se budeme věnovat stylu. Zaměříme se na to, jak kamerové postupy přispívají k naraci, a potvrdíme si hypotézu, zda stylotvorné prostředky v případě filmu *Tommy* narušují vyprávění, přičemž nadužívání stylistických figur je spojeno s úsekem filmu, kdy je Tommy hluchý, slepý a němý. V případě *Quadrophenie* však stylistické prostředky podporují vyprávění a jeho jednotu místa, času a děje, a protože formální stránka filmu výrazně neupozorňuje na to, že pracuje s retrospekci definovanou první scénou filmu, může jeho rozuzlení diváka zmást.

⁹⁸ BORDWELL, THOMPSON, pozn. 81, s. 86-87.

⁹⁹ THOMPSON, pozn. 2, s. 31-33.

3. Historický kontext

Jak zaznělo v úvodu, zkoumané snímky vychází z rockových oper. Jedná se o konceptuální alba, která, byť byla později adaptována do podoby rockových muzikálů, nevznikla za účelem jevištního provedení. Tím se rocková opera liší od klasické opery¹⁰⁰. Předlohou pro snímek *Quadrophenia* se stalo šesté album hudební skupiny The Who. Jejich čtvrté album, z něž vychází film *Tommy*, je považováno za první rockovou operu v historii.¹⁰¹

Colin Fleming z amerického časopisu *Atlantic* však vyvrací prvenství The Who v napsání rockové opery a definuje album *The Story of Simon Simopath* psychedelické kapely Nirvana¹⁰² z roku 1967 jako první zaznamenanou rockovou operu.¹⁰³

Texty na debutovém albu Nirvany (UK) vypráví prostřednictvím série krátkých písní příběh titulního hrdiny, který sní o křídlech. Protagonista se vymaní z reálného prostředí a octne se v několika neuvěřitelných situacích. Podobné fantaskní, až absurdní scénáře jsou častou náplní skladeb psychedelického rocku šedesátých let.¹⁰⁴

V závěsu za tímto albem vydaným v říjnu 1967 bylo v listopadu 1967 uvedeno na trh koncepční album kapely Moody Blues *Days of Future*, pokračovala kapela Pretty Things s albem *SF Sorrow* v prosinci 1968, kterou jako první rockovou operu prosazuje Neil Strauss z *New York Times*.¹⁰⁵

¹⁰⁰ SHUKER, pozn. 1.

¹⁰¹ GLYNN, pozn. 43, s. 27.

¹⁰² Nejedná se o americkou grungeovou kapelu z devadesátých let s Kurtem Cobainem v čele, nýbrž o britskou kapelu, která se posléze s tou americkou soudila o jméno. / Nirvana (British band). In: *wikipedia.org* [online]. [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: [Nirvana \(British band\) - Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Nirvana_(British_band))

¹⁰³ FLEMING, Colin. The Who Made the Best Rock Opera Ever, but It's Not the One You Think. In: *theatlantic.com* [online]. 15. 11. 2011 [cit. 15. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/11/the-who-made-the-best-rock-opera-ever-but-its-not-the-one-you-think/248431/>.

¹⁰⁴ MASON, Stewart. The Story of Simon Simopath. In: *allmusic.com* [online]. [cit. 15. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.allmusic.com/album/the-story-of-simon-simopath-mw0000084577>.

¹⁰⁵ STRAUSS, Neil. THE POP LIFE; The First Rock Opera (No, Not 'Tommy'). In: *nytimes.com* [online]. 3. 9. 1998 [cit. 24. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1998/09/03/arts/the-pop-life-the-first-rock-opera-no-not-tommy.html>.

Jde o adaptaci krátké povídky zpěváka kapely Phila Maye o životním příběhu Sebastiana F. Sorrowa. May a jiní hudební odborníci tvrdí, že album mělo zásadní vliv na vznik Tommyho, Pete Townshend z The Who to však popírá.¹⁰⁶

Následovali The Who s Tommym v dubnu 1969, přičemž s nahráváním se začalo v září 1968¹⁰⁷. Proto se dá říct, že tyto projekty vznikaly téměř současně, avšak Tommy svým rozsahem (jedná se o dvojalbum), propracovaností a vyprávěním více postav než jen té hlavní zastínil své předchůdce a definoval žánr rockové opery.¹⁰⁸ Podle Scotta Mervise z *Pittsburg Post-Gazette* je Tommy právoplatnou první rockovou operou, neboť tak byl na rozdíl od svých soupeřů předem vědomě komponován.¹⁰⁹

Rocková opera vzkvétala v 60. a 70. letech a kromě The Who s ní experimentovaly také kapely jako Queen (*A Night at the Opera*, 1975) nebo Genesis (*The Lamb Lies Down on Broadway*, 1974). David Bowie alias Ziggy Stardust svým teatrálním pojetím hudby inklinuje ke světu filmu a jeho album *Fall Of Ziggy Stardust And The Spiders From Mars* je možné zhlédnout jako „rockumentary“ (D. A. Pennebaker, 1973).¹¹⁰ Patrně nejvýraznějším počinem z tohoto období se stal megalomanský projekt kapely Pink Floyd, která na přelomu 70. a 80. let pracovala na projektu se složitým alegorickým kódováním, jehož cílem byla propracovaná struktura a synchronizace vizuální stránky s hudbou.¹¹¹

¹⁰⁶ STRAUSS, pozn. 105.

¹⁰⁷ *Amazing Journey: The Story of The Who* [dokumentární film]. Režie Murray LERNER, Parris PATTON, Paul CROWDER. Velká Británie, 2007.

¹⁰⁸ V roce 1968 se The Who se svojí mini-operou *A Quick One While He's Away* zúčastnili natáčení pro kapelu The Rolling Stones *Rock and Roll Circus*. Při práci na „Rychlovce, zatímco je (manžel) pryč“ si Townshend uvědomil, že chce napsat něco komplexního. Tentýž rok poskytl rozhovor pro časopis *Rolling Stone*, kde prohlásil, že pracuje na rockové opeře, která se stane mezníkem moderní hudby.

¹⁰⁹ MERVISE, Scott. The Who resurrects its 'other' rock opera, 'Quadrophenia'. In: *post-gazette.com* [online]. 8. 11. 2012 [cit. 24. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.post-gazette.com/ae/music/2012/11/08/The-Who-resurrects-its-other-rock-opera-Quadrophenia/stories/201211080382>.

¹¹⁰ *Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* [dokumentární film]. Režie D. A. PENNEBAKER. Velká Británie, 1973.

¹¹¹ KOSTELECKÝ, Jiří. *Multimediální postupy v tvorbě hudební skupiny PinkFloyd*. Brno: 2010. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. s. 30.

I přes silnou konkurenci se však kapela The Who se zpěvákem Rogerem Daltreyem, kytaristou Petem Townshendem, bubeníkem Keithem Moonem a baskytaristou Johnem Entwistlem¹¹² roku 1973 na svém šestém studiovém albu *Quadrophenia* vrátila k rockové opeře.¹¹³

Roku 1979 byl podle tohoto alba natočen stejnojmenný celovečerní film, čímž se kapela The Who stala jedinou rockovou kapelou, jejíž tvorba nabyla dvakrát filmového zpracování.¹¹⁴

¹¹² *Amazing Journey: The Story of The Who*, pozn. 107.

¹¹³ Tamtéž.

¹¹⁴ Tamtéž.

4. Analýza

4.1. Analýza snímku *Tommy*

Při práci na rockové opeře *Tommy* ovlivnil Townshendovu skladatelskou činnost Meher Baba, indický duchovní učitel, který přes čtyřicet let zachovával slib mlčení. Tato osobnost byla velkou inspirací pro postavu Tommyho. „Je to příběh o Tommym, hluchém, němém a slepém chlapci, a o cestě různými stavy jeho vědomí. Jediný způsob, jak komunikuje s okolím, je, že cítí vibrace. A vibrace jsou přece hudba,“¹¹⁵ popisuje album Pete Townshend. Na příběhu se také odráží Townshendovo dětství, resp. dětství celé poválečné generace, a dozvuky psychedelického roku šedesátých let. Kromě Townshenda se podíleli na vzniku i ostatní členové kapely. John Entwistle přispěl dvěma písněmi o týrání a šikanování a vnesl tak do příběhu záporné postavy, strýčka Erniewa a bratrance Kevina. Keith Moon na základě své fascinace stříbrnými koulemi přispěl nápadem zakomponovat do příběhu pinball.¹¹⁶

Album bylo od doby vzniku několikrát znovu vydáno, my budeme pro nadcházející rozbor vycházet z prvního vydání z roku 1969, kde Pete Townshend a Roger Daltrey, přední zpěváci kapely, za doprovodu Johna Entwistlea ztvárňují všechny role včetně těch ženských, Mrs. Walker – Tommyho matky a Acid Queen. Podstatnější než interpretování písní je však sledování samotného hudebního textu, který byl součástí bookletu a v němž jsou party konkrétních postav explicitně označeny.

Z toku informací lze následně vyvodit, že příběh si posluchač konstruuje na principu střídání narace podané nespécifikovaným nediegetickým vypravěčem, který zaujímá postoj nezaujatého pozorovatele průběhu děje, s vyprávěním obsaženým v partech postav. Tento princip nejednotného vypravěče a střídání forem vyprávění, který se posléze uplatňuje i v hudební složce filmu, si přiblížíme tak, že si rozepíšeme, jak jsou skladby na albu koncipovány.

- Overture: Vypravěč v podání Petea Townshenda po instrumentálním intru otvírá album sdělením, že kapitán Walker padl ve válce a jeho nenarozený syn ho nikdy nepozná.

¹¹⁵ *Amazing Journey: The Story of The Who*, pozn. 107.

¹¹⁶ Tamtéž.

- *It's a Boy*: První den míru se paní Walkerové narodil syn Tommy. Vyprávění je podáno nekonkrétní postavou (ztvárněnou Townshendem), která přímo oslovuje Tommyho matku; první dvě skladby sdělují jména Tommyho rodičů a jejich vztah.
- *1921: Party milence*, matky a otce v podání Petea Townshenda. Skladba vyvrací informaci z první skladby tím, že se kapitán Walker vrací z války a přistihne Noru s milencem. Dochází ke konfliktu. Tommyho rodiče zakazují Tommymu říct komukoli, co viděl – otce, jak zavraždil matčina milence. Tato skladba zasazuje příběh do konkrétního časoprostoru, vyplývá z ní, že se děj odehrává po první světové válce.
- *Amazing Journey*: Tommymu je deset let, je slepý, hluchý a němý, uvězněný ve svém hudebně-fantaskním světě, kterým ho provádí „vysoký cizinec se zlatými vousy ve stříbrném obleku.“¹¹⁷ Vyprávění probíhá ve třetí osobě, úlohu vypravěče zde na rozdíl od prvních skladeb zastává Roger Daltrey.
- *Sparks*: Instrumentální skladba navazující na tu předchozí podporuje vyprávění o cestě vnitřním světem založeným na hudebních evokacích.
- *Eyesight To The Blind*: Postava Hawker (není specifikováno, zda se jedná o jméno nebo povolání – podomní prodejce, rozpoznání postavy závisí na jejím explicitním označení) v Daltreyho podání vypráví o své ženě, která uzdravuje láskou.
- *Christmas*: Kapitán Walker je při vánočním večírku sužován Tommyho stavem, má obavy o jeho budoucnost a jeho duši. Zároveň se zde poprvé zmiňuje, že Tommy hraje pinball. Vyprávění je podáno otcem a Tommyho vnitřním hlasem ve sloce „Vid' mě, pociť' mě“¹¹⁸, přičemž Tommyho i otce ztvárňuje Daltrey. Townshend zpívá sloku „Tommy, slyšíš mě?“¹¹⁹ Chybějící explicitní označení si lze vyložit jako výstup další postavy nebo postav, v zásadě však toto pojetí funguje tak, aby stejně jako následná změna tempa skladby podpořila rozlišení postav mezi otcem a Tommym a upozornila na první výstup Tommyho.

¹¹⁷ THE WHO. *Tommy* [hudební album]. Londýn: IBC, 1969.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ Tamtéž.

- Cousin Kevin (v podání bratrance Kevina, skladba je řešená dvojhlasem Townshenda a Entwistlea): Bratranec Kevin hlídá Tommyho a baví se tím, že mu ubližuje. Posлуhač se z textu implicitně dozvídá, že jde o bratrance, nedozvídá se však jméno.
- The Acid Queen (v podání Acid Queen ztvárněnou Townshendem): Cikánka chce Tommyho uzdravit halucinogenními drogami a sexem. Tommy přestává být chlapcem – je „stále mladý, ale už ne dítě,“¹²⁰ avšak zdraví se mu nevrátí.
- Underture: Instrumentální skladba, která podporuje Tommyho cestu vnitřním světem.
- Do You Think It's Alright? (v podání Tommyho rodičů ztvárněných Townshendem a Daltreyem): Matka se ptá otce, jestli je v pořádku nechat opilého strýčka Ernieho o samotě s Tommym. Na základě toho můžeme očekávat výstup strýčka Ernieho v další skladbě.
- Fiddle About (v podání strýčka Ernieho ztvárněného Johnem Entwistlem): Tommyho rodiče nechávají Tommyho se strýčkem Erniem, ten si pohrává s Tommym. Strýček Ernie je po Acid Queen a bratraci Kevinovi třetí postavou, jejíž představení je zakomponováno do hudebního textu.
- Pinball Wizard: Protivník v podání Daltreyho líčí Tommyho jako „pinballového čaroděje“, se kterým se utkal a prohrál.
- There's A Doctor I've Found (v podání otce ztvárněného Townshendem): Otec našel doktora, který by Tommyho mohl uzdravit, na základě toho můžeme očekávat výstup doktora v nadcházející skladbě.
- Go To The Mirror (v podání doktora, otce a Tommyho vnitřního hlasu): Píseň posouvá zápletku a poukazuje na Tommyho uzdravování se díky jeho schopnosti vidět se v zrcadle. Doktor potvrzuje, že po fyzické stránce je Tommy zcela zdravý, ale má psychický blok, navádí chlapce k zrcadlu. V písni se opakuje první Tommyho výstup ze skladby Christmas, „Vid' mě, pociť mě“.¹²¹

¹²⁰ THE WHO, pozn. 117.

¹²¹ Tamtéž.

Součástí písně je rovněž sloka „Když tě poslouchám“ (Listening To You)¹²² podaná Tommym, tento úsek se opakuje na konci poslední skladby „We're Not Gonna Take It“ (na soundtracku k filmu tvoří samostatnou skladbu). Ačkoli Daltrey na albu zpívá většinu Tommyho partů, v této skladbě ztvárňuje doktora a otce, přičemž Townshend zpívá Tommyho. To vytváří určitý kontrast a potvrzuje se tím, že rozdělení rolí na albu není stálé.

- Tommy Can You Hear Me: Tommyho matka v podání Townshenda, Daltreyho i Entwistlea je kvůli jeho stavu bezradná. Jedná se o další variaci, která poprvé zazní v rámci skladby „Christmas“.
- Smash The Mirror (v podání matky ztvárněné Daltreym): Poté, co doktor potvrdil, že se Tommy vidí v zrcadle, temperamentní matka ztratí nervy, když na ni Tommy stále nereaguje, a rozbije zrcadlo (skladba končí zvukovým efektem rozbíjejícího se zrcadla).
- Sensation (v podání Tommyho ztvárněného Townshendem): Tommy ohlašuje, že přichází změna, kterou je on, a chce se podělit s druhými o zkušenosti nabyté v období, kdy byl hluchý, němý a slepý.
- Miracle Cure (v podání kamelota ztvárněného Townshendem, Daltreym i Entwistlem): Kamelot zastupuje hlas veřejného mínění a ohlašuje, že Tommy, „pinballový čaroděj“, je náhle vyléčen.
- Sally Simpson (v podání vypravěče ztvárněného Daltreym): Sally se chce setkat s Tommym, novým mesiášem. Neuposlechne zákaz rodičů a vydá se na jeho kázání, kde jí však bouřlivý dav způsobí vážné zranění.
- I'm Free (v podání Tommyho ztvárněného Daltreym): Tommy oslavuje svobodu a vyzývá lidi, aby jej následovali.
- Welcome (v podání Tommyho ztvárněného Daltreym): Tommy vyzývá své učence, aby se dostavili do jeho domu, následně si uvědomuje, že bude potřeba víc prostoru.
- Tommy's Holiday Camp (v podání strýčka Ernieho ztvárněného Townshendem): Strýček Ernie vítá Tommyho následovníky.

¹²² THE WHO, pozn. 117.

- We're Not Gonna Take It (v podání Tommyho a davu): Tommy vede následovníky k osvícení tím, že je nechá bez možnosti vidět, slyšet a mluvit hrát pinball. Ti však osvícení nedosáhnou, a tak se vzbouří a zřeknou se jeho víry. Tommy zůstává nepochopený, na znamení čehož se ve skladbě variuje první Tommyho výstup „Vid' mě, pocit' mě,“¹²³ uzavírá se do sebe a dál se drží svého přesvědčení, což vyplývá ze závěru skladby, v níž se variuje Tommyho part ze skladby Go to the Mirror „Když tě poslouchám.“¹²⁴ Není jasně specifikováno, koho Tommy oslovuje, můžeme se jen domnívat, že dál následuje svého průvodce vnitřním světem ze skladby „Amazing Journey“, kterým podle daného kontextu může být bůh.¹²⁵

Na základě této segmentace hudebního alba podle jednotlivých skladeb můžeme určit, že příběh pracuje s jedenácti diegetickými postavami, jedná se o Tommyho, jeho matku, otce, strýčka Erniero, bratrance Kevina, Acid Queen, Hawkera, doktora, milence, kamelota a Sally Simpson, byť na rozdíl od ostatních postav není její příběh zprostředkován přímo, ale z pozice vypravěče. Z výstupů těchto postav se pak formuje děj týkající se protagonisty, přičemž funkce nediegetického vypravěče je primárně taková, že uvozuje děj nebo komentuje jeho vývoj.

Townshendovi bylo následně vytýkáno slabé kauzální propojení skladeb na úkor příběhu, kterého si můžeme všimnout mimo jiné mezi skladbami „Fiddle About“ a „Pinball Wizard“. Například informaci, kterou Townshend uvedl pro časopis Rolling Stone o tom, že Tommy v dětství viděl vraždu matčina milence v odrazu zrcadla¹²⁶, a proto je právě zrcadlo důležitým prvkem příběhu, se z hudebního textu nedozvíme. Musíme však rovněž počítat s koncertním provedením, jehož atributy dále rozšířily rozsah narace hudebních textů.

Jak již bylo řečeno, album bylo několikrát znovu vydáno. Roku 1975 bylo takto koncipované album pro účely filmové adaptace rozšířeno a jeho původní délka 75 minut nadstavena zhruba o půl hodiny.

¹²³ THE WHO, pozn. 117.

¹²⁴ Tamtéž.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ SANDERS, Rick. DALTON, David. Townshend On 'Tommy': Behind the Who's Rock Opera. In:

rollingstone.com [online]. 12. 7. 1969 [cit. 24. 6. 2020]. Dostupné z:

<https://www.rollingstone.com/music/music-news/townshend-on-tommy-behind-the-whos-rock-opera-99396/>.

Oficiální filmový soundtrack¹²⁷, na němž si ukážeme změny, které předloha prodělala, byl doplněn o sedm nových skladeb. V kapitole Vyhodnocení literatury již bylo řečeno, že Pete Townshend a Ken Russell pro účely filmu doplnili příběh a posílili charakteristiku postav.¹²⁸ Změny mezi albem a soundtrackem nám položí základy pro segmentaci filmového syžetu.

Oficiální soundtrack se takřka shoduje s hudební složkou filmu, přičemž srovnání délky filmu (111 minut) a soundtracku (90 minut) nám pomůže si uvědomit, že pouze dvacet minut z filmu má hudební složka doprovodnou, podkreslující úlohu, a proto je ze soundtracku vypuštěna. Zbylý čas se hudební texty aktivně podílejí na vzniku narativní složky filmu, což potvrzuje také fakt, že snímek neobsahuje mluvené slovo, žádnou tichou pasáž a minimum diegetických zvuků a ruchů prostředí.

Zásadní rozdíl mezi hudebním albem a soundtrackem je ten, že soundtrack pracuje s pevně daným rozdělením rolí, které produkují hudební text: Tommyho jako chlapce ztvárňuje Barry Winch, dospělého Tommyho Roger Daltrey, jeho matku Noru Walker Ann-Margret, kapitána Walkera - Tommyho otce ztvárňuje Robert Powell, milence Oliver Reed, Hawkera ztvárňuje Eric Clapton, Acid Queen Tina Turner, bratrance Kevina Paul Nicholas, strýčka Erniero Keith Moon, protivníka v pinballu Elton John a doktora Jack Nicholson. Při písni „It’s a Boy“ produkuje hudební text zdravotnický personál a je posílena funkce sboru, naproti tomu postava otce zde nemá jediný part a jeho text přejímá postava milence, k čemuž se vrátíme níže.

Party vypravěče ztvárňuje v nediegetické podobě Pete Townshend ve skladbách „Overture“ a „Amazing Journey“, Roger Daltrey ve skladbě „Sally Simpson“ střídá pozici vypravěče a roli Tommyho vystupujícího na shromáždění. Úlohu kamelota zastává nediegetický sbor ve skladbě „Miracle Cure“ a v nové skladbě „Extra, Extra, Extra“.

Některé z nových skladeb pracují s texty původních písní a původní skladby jsou ve filmu v závislosti na ději buďto lehce obměněny nebo rozděleny. Také původní pořadí skladeb bylo v několika případech pozměněno, například skladba „Eyesight To The Blind“ následuje až po skladbě „Christmas.“

¹²⁷ THE WHO. *Tommy (Soundtrack)* [hudební album]. Londýn: Rampart and Eel Pie, 1975.

¹²⁸ PHILLIPS, pozn. 11, s. 158-167.

Dvojice navazujících skladeb „Amazing Journey“ a „Sparks“ je oproti albu rozdělena a skladba „Sparks“ následuje až po hlídání strýčka Ernieho jako výplň zvolňující přechod mezi motivem zneužívání a hraním pinballu.

Dále kupříkladu skladba „Do You Think It's Alright?“ zaznívá opakovaně v obměněné podobě. Její užití si lze ospravedlnit kompoziční motivací. V první a druhé variaci skladba seznamuje posluchače s výstupem nové postavy, bratrance Kevina a posléze po vzoru alba se strýčkem Erniem, ve třetí variaci vypovídá o tom, že se Tommy zhlíží v zrcadle, čímž tato informace předjímá vývoj děje, který do původního příběhu vnáší postava doktora. Dále skladba „Acid Queen“, která původně zazněla mezi skladbami „Cousin Kevin“ a „Uncle Ernie“ se ve filmu přesouvá před tyto skladby. Jedná se o trojici skladeb, v nichž se Tommy setká s příkořím od svého okolí a které oddělují zmíněné variace skladby „Do You Think It's Alright?“

Posílením kauzality si můžeme ospravedlnit variace skladby „Miracle Cure“, která poprvé zaznívá mezi „Sparks“ a „Pinball Wizard“ pod názvem „Extra, Extra, Extra“ a vypovídá o Tommyho úspěchu v hraní pinballu. Další změnu v původním pořadí prodělala skladba „I'm Free“, která předchází skladbu „Sensation“. Mezi nimi je vložena nová skladba „Mother and Son“, v níž Tommyho matka neví, jak synovi po procitnutí vysvětlit, co dokázal. Ten se však chce oprostít od minulosti a dát se cestou víry. V závislosti na tomto přeskupení změnila pořadí i skladba „Sally Simpson“, která rovněž přechází skladbu „Sensation“.

Další novou skladbou je „Champagne“. Ta se nachází mezi „Pinball Wizard“ a „There's A Doctor,“ a vypovídá o psychickém stavu matky, kterou neuspokojují materiální statky. Další přidaná skladba „TV studio“, v níž Tommyho matka verbuje následovníky jeho víry, se nachází mezi skladbami „Welcome“ a „Tommy's Holiday Camp“.

Poslední tři nově vzniklé skladby, které se nacházejí v druhé části soundtracku, posilují roli matky, v jejímž podání skladby zaznívají, neboť v druhé polovině původního alba, jak jsme si mohli všimnout, tato postava zcela ustupuje do pozadí. Posílení postavy spočívá také v tom, že interpretuje některé sloky psané pro jinou postavu – tímto způsobem ve scéně doprovázené skladbou „Christmas“ vzniká dialog mezi ní a otčím Frankem.

Kromě postavy matky je posílena právě postava milence, který se stává otčím. Jedná se o režisérův razantní zásah do předlohy, neboť ve skladbě „1921“, která se na

soundtracku mění na „1951“ a posouvá tak děj do období po druhé světové válce, režisér nechává zemřít postavu otce, nikoli milence. Postava milence tak přejímá party psané pro postavu otce.

Za účelem posílení postavy otčíma Franka vznikla pro film skladba „Bernie's Holiday Camp“, během níž mají hlavní postavy, Nora, Frank a Tommy, první výstup. Kromě představení postavy milence se v rámci skladby z Franka a Nory stává pár. Pro budoucí děj je rovněž podstatné, že zde malý Tommy předznamenává otevření vlastního kempu, k čemuž dochází za doprovodu původní verze této písně „Tommy's Holiday Camp“ v poslední čtvrtině filmu.

Abychom mohli analyzovat vývojový vzorec filmu a na jeho základě sledovat úlohu hudební složky, v dalším kroku si sestavíme osnovu. Pro lepší orientaci si nejprve zmiňme, že kompozici filmového děje si lze rozdělit na tři části, které určují časové elipsy, kdy dochází k přeobsazení protagonisty. První část předbíhá děj hudebního alba a můžeme za něj považovat úsek od Tommyho početí do jeho narození. Na konci této části filmu, kterou lze označit jako prolog, tedy vidíme Tommyho coby novorozeně. V druhé části vidíme Tommyho jako chlapce a tato část končí scénou za doprovodu skladby „Christmas“. Třetí část s dospělým Tommym probíhá od scény doprovázené skladbou „Eyesight To The Blind“ do poslední scény doprovázené skladbou „Listening to You“, která poprvé zaznívá až na závěr celého filmu a není tedy součástí skladby „Go To The Mirror“, na rozdíl od úseku „Vid' mě, pocít' mě“, který se ve filmu variuje jak během původních skladeb, tak i během skladby „Champagne“. Mezi skladbami „Amazing Journey“ zhruba v půlce druhé části a „Smash the Mirror“ zhruba v půlce třetí části Tommy trpí ztrátou smyslů. Následná segmentace má nejenom odhalit podobnost mezi filmovým syžetem a syžetem alba, ale také zmapovat celkový formální vývoj.¹²⁹

T - Úvodní titulky

1. Tommyho rodiče před jeho narozením

- a) Pár se sblíží v přírodě.
- b) Příchod války, která pár rozdělí.
- c) Oznámení Tommyho matce, že jeho otec, kapitán Walker, padl.
- d) Narození Tommyho první den míru.

¹²⁹ BORDWELL, THOMPSON, pozn. 81, s. 104.

2. Malý Tommy před traumatem

- a) Uctění památky otce.
- b) Příjezd do Bernieho prázdninového kempu.
- c) Sblížení Tommyho matky, Nory Walker, s Frankem.
- d) Odjezd všech tří z kempu, návrat domů, Nora a Tommy mají být s Frankem znovu rodina.
- f) Ukazuje se, že kapitán Walker nepadl a oznámení bylo mylné. Tommyho otec se vrací domů. Tommy vidí, jak je zavražděn, a je mu zakázáno říct komukoli, co viděl.

3. Malý traumatizovaný Tommy

- a) Nora s Frankem berou slepého, hluchého a němého Tommyho do zábavního parku, ten však vůči atrakcím zůstává apatický a jedině, co ho přitahuje, je zrcadlo.
- b) Na vánočním večírku se Tommy setkává s prvním z řady nepochopení od svého okolí, matka je sklíčená jeho stavem, otčím pije a naváží se do něj.

4. Velký (znovu) traumatizovaný Tommy

- a) Matka vzala Tommyho do chrámu kultu Marilyn Monroe v naději, že dotknutí se sochy Marilyn jí syna uzdraví.
- b) Otčím vezme Tommyho za Acid Queen, výstřední cikánkou, která se marně snaží halucinogeny a sexem dostat Tommyho z vnitřní izolace.
- c) Matka s otčím nechávají Tommyho hlídat bratrancem Kevinem, který se baví na jeho účet.
- d) Při dalším hlídání nechávají Tommyho se strýčkem Erniem, který ho sexuálně zneužije.
- e) Tommy následuje svého dvojníka – své iluzorní „já“ ze zrcadla, které ho dovede na vrakoviště. Tam nalézá hrací automat – pinball. Strážníci, kteří ho najdou a dovedou k němu jeho matku s otčím, upozorní na jeho vysoké skóre.

5. Dospělý traumatizovaný Tommy – Šampion v pinballu

- a) Tommy se stal bohatým a slavným a má se utkat s „králem stolů,¹³⁰“ kterého poráží a stává se šampionem v pinballu.
- b) Frustrovaná matka pozbývá smyslu života, kterého si nemůže užívat, když její syn stále nevidí, neslyší a nemluví.
- c) Otčím našel specialistu, který by Tommymu mohl pomoci.

¹³⁰ Tommy, pozn. 4.

d) Doktor potvrzuje, že jeho oči i uši jsou zdravé a v první řadě musí odbourat psychický blok.

e) Matka se snaží, aby dal Tommy najevo, že ji vnímá. Následně rozbije zrcadlo, ve kterém se zhlíží, a Tommymu se náhle vrátí smysly.

6. Velký Tommy po traumatu – nový mesiáš.

a) Tommy oslavuje svobodu a sděluje matce, jak chce naložit se životem.

b) Tommy, slavný hráč pinballu, se díky svému uzdravení stává ještě slavnějším a získává si následovníky, matka s otčímem dbají na jeho prezentaci a propagaci.

c) Dospívající dívka Sally Simpson se i přes otcův zákaz vydá na shromáždění Tommyho víry s odhodláním dotknout se mesiáše. V davu však utrhne zranění, které ji nasměruje k životu s rockovým muzikantem.

d) Tommy se nazývá světlem a vyzývá všechny, komu se nelíbí jejich život, aby jej následovali. Jeho dům mu jako působiště pro kult brzy přestává stačit.

e) Matka oddaně následuje Tommyho a šíří jeho víru prostřednictvím televize. Otčím Frank zatím vymýšlí, jak na věřících co nejvíce zbohatnout.

f) Tommy otvírá prázdninový kemp jako útočiště pro své následovníky. Ti se však vzbouří, kemp zničí a zabijí Tommyho matku i otčíma.

7. Tommy zůstává sám

a) Tommy se uchyluje do přírody, do míst, kde ho jeho rodiče počali.

Z – závěrečné titulky

Porovnáme-li filmový syžet se syžetem hudebního alba, vyjde najevo, že film pracuje s Tommyho odrazem v zrcadle dříve než album, a to ve scéně v zábavním parku během skladby „Amazing Journey“, a oproti albu začleňuje do příběhu pinball později, ve scéně na vrakovišti během instrumentální skladby „Sparks“. Jinak lze podle osy příběhu tvrdit, že se film úzce přidržuje hudební předlohy.

Zaměříme se nyní detailně na první scény filmu v segmentaci označené jako „Tommyho rodiče před jeho narozením“. Jak již bylo zmíněno, snímek předchází naraci hudebního textu instrumentálním prologem, jenž z části vychází z intra, které otvírá album a které je součástí skladby „Overture“. Ve snímku je rozvedeno bez mála do sedmi minut, přičemž dominantní nositelkou narace je v tomto úseku vizuální složka filmu.

Scény v prologu jsou děleny na základě kontinuity mezi jednotlivými obrazy a diskontinuálního střihu, který scény zpravidla odděluje:

1. Příroda (den)

a) V úvodní scéně vidíme siluetu muže (Robert Powell) stojícího na skále proti zapadajícímu slunečnímu kotouči. Jakmile slunce zapadne, sestoupí ze skály.

b) Usadí se k ženě (Ann-Margret), kterou objímá kolem ramen, z čehož můžeme vyvodit, že je mezi nimi vztah. Až do konce prologu však nic nenapovídá tomu, že jde o Tommyho rodiče.

c) Pár se miluje pod vodopádem.

d) Pár se choulí pod rozkvetlým stromem.

2. Město (noc)

e) Pár tančící pod křišťálovým lustrem je vyrušen telefonem. Obraz se prostřihne z polocelku na celek, aby divák viděl kostýmy postav, matka má večerní šaty a otec má na sobě uniformu pilota. Kostým otce coby důležitější narativní prostředek je zvýrazněn tím, že režisér nechá otce přistoupit blíž ke statické kameře, když jde zvednout telefon.

f) Matka ve večerních šatech a otec v uniformě pilota běží hořícími troskami, nalézají chlapce, kterému už není pomoci.

Součástí mizanscény jsou vodítka, podle nichž si lze děj blíže zařadit do určité doby – dobová auta, ať už hořící veterán nebo hasičská stříkačka, a stejně tak burleskní tanečnice v plynových maskách, které vstoupí do záběru, vypovídají o první polovině minulého století. Tanečnice mají v záběru narativní funkci, v tom, že žádná jiná postava plynovou masku nemá, lze číst uměleckou motivaci, upozorňující sama na sebe i během tanečnic směrem ke kameře, při kterém se poslední do kamery podívá a dopustí se tak zcizení.

g) Matka se ve večerních šatech loučí na nádraží s otcem v uniformě pilota. Ten nasedá do vlaku a odjíždí.

3. Válka (bombardování)

Paralelně probíhající akce, která sleduje pár odděleně, evokuje válku.

a) Po ustavujícím záběru na letadlo vidíme otce v kokpitu.

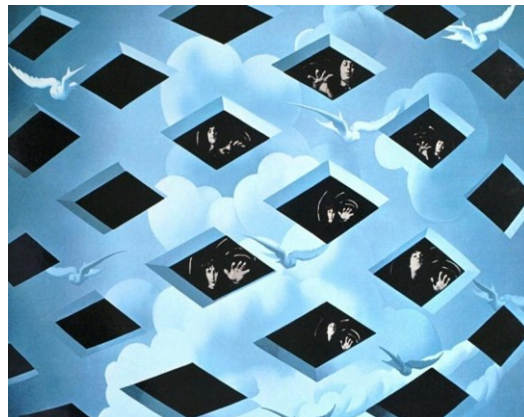
b) Matka vzhlíží k nebi skrze mříž, pak se běží chovat do úkrytu, zvuk letadel a bomb a následné otřesy implicitně vypovídají o probíhajícím náletu, během něž se rozbíjí otcova fotografie.

c) Otec sedí v poškozeném kokpitu hořícího letadla, akci sjednocuje motiv rozbitého skla fotografie a kokpitu.

Záběr, kdy matka sleduje oblohu skrze mříž, si můžeme ospravedlnit transtextuální motivací. V této scéně rozpoznáváme přebal alba, klíčem je modré ladění a diagonální příčky. Jedná se o prostředek, kterým film přiznává, že je adaptací.



Obrázek 4.1 *Tommy* [film]. Režie Ken RUSSELL. Velká Británie, 1975.



Obrázek 4.2 THE WHO. *Tommy* [hudební album]. Londýn: IBC, 1969.

4. Matka v továrně plní patrony stříbrnými koulemi. Následně obdrží dopis. V tomto bodě se na filmové naraci začíná podílet hudební text, nyní v podání nediegetického vypravěče. Jedná se o poslední obraz prologu, který končí tím, že matka ztratí vědomí.

V dalším kroku si za pomoci osy příběhu (od segmentu 1c po 7a) podrobně představíme, jak se ze střetu vizuální a hudební složky formuje příběh. Zmíníme si některé scény, kdy dochází ke konkretizaci vizuální složky na základě hudebního textu a scény, kdy vizuální složka od hudebních textů odvádí pozornost. K tomu využijeme úryvky hudebních textů volené tak, aby zastupovaly dané skladby.

Tyto úryvky v pravém sloupci grafického znázornění nám poslouží k porovnání hudebního textu se simultánně probíhající akcí popisovanou v levém sloupci. Pokud se ve sloupci naproti této akci nachází název skladby bez jakéhokoli zastoupení hudebního textu, neznamená to, že je skladba instrumentální, hudební text zde chybí, neboť jsme si obsah skladby představili výše. Naproti tomu instrumentální skladba bude explicitně označena.

Cílem pravého sloupce není představení kompletního hudebního textu, ale pouze jeho úryvků spojených s pasážemi, s jejichž rozbořením budeme pokračovat po skončení grafického znázornění.

Toto spojení je znázorněno svorníkem. Ten napomáhá k představení toku narace reprezentovaného prostředním sloupcem, který zároveň představuje osu schématu. Svorník má rovněž tu funkci, že pomáhá vyznačit scény, které odpovídají dané skladbě. Děj probíhající ve scénách, ke kterým svorník nepřičítá žádnou skladbu, se v těchto případech zcela obejde bez zpěvu. Zde má hudební složka vůči obrazu pouze doprovodnou úlohu a nelze ji strukturovat jako skladbu, neboť ji nenajdeme na albu ani v oficiálně vydaném soundtracku a jiný podklad, podle kterého by se dalo určit označení těchto instrumentálních pasáží sloužících hlavně k přechodu mezi skladbami, chybí.

Aby se osa schématu mohla držet času projekce, díky čemuž je možné klást části hudebních textů proti odpovídajícím scénám, byl font písma v pravém sloupci uzpůsoben. Jinou významotvornou funkci změna písma nemá.

Takto koncipované schéma následně podpoří argumentaci týkající se úlohy nových skladeb, jeho hlavním účelem je však prokázat, jak vizuální složka mění význam hudebních textů a ovlivňuje celkovou formu vyprávění.

Narace zprostředkována vizuální složkou	Tok filmové narace	Narace zprostředkována hudební složkou
- Matka po přečtení dopisu ztratí vědomí a převrhne ták se stříbrnými koulemi.	}	- Overture: „Kapitán Walker se nevrátil domů, jeho nenarozený syn ho nikdy nepozná.“ ¹³¹
- V ulicích (za oknem) se oslavuje mír. - Zdravotní sestra podává matce novorozeně (následuje flashback na Tommyho otce v plamenech).	}	- It's A Boy: (Od tohoto bodu produkují hudební texty diegetické postavy – až na výše uvedené výjimky v podání vypravěče).
- Matka s chlapcem předškolního věku u památníku s dalšími pozůstalými uctívá památku vsazením dřevěného křížku s červenou květinou do země.		

¹³¹ *Tommy*, pozn. 4.

- Muž v zeleném kabátu (Oliver Reed) vítá nový zájezd v Bernieho prázdninovém kempu. Zvláštní pozornost věnuje matce s chlapcem.

- V bazénu učí matku plavat.

- Následně ji vybírá jako vítězku soutěže o nejkrásnější nohy.

- Na večerní zábavě spolu tančí, načež po společně strávené noci z kempu odjíždějí všichni tři jako jedna rodina.

- Rodina se vrací domů.

- Matka ukládá chlapce ke spánku.

- Matka s otčímem zůstávají sami, přesouvají se do ložnice.

- Do chlapcova pokoje přichází jeho otec v letecké uniformě a s popálenou tváří. Zkontroluje syna a odchází, chlapec se probudí, opouští svůj pokoj a otvírá dveře ložnice v momentě, kdy otčím udeří otce do hlavy stolní lampou.

- Matka s Frankem přesvědčují Tommyho stojícího ve dveřích.

- **Bernie's Holiday Camp:**

„Jsem váš přátelský zelený kabát a vítám vás v Bernieho prázdninovém kempu!“¹³²

„Až budu velký,
budu mít Prázdninový kemp!
Kemp s jedním rozdílem,
vždy tam bude hezké počasí.
Když přijdete do Tommyho,
prázdniny budou pořad!“¹³³

- **1951:**

„Začínám mít pocit, že '51 bude dobrý rok. Obzvlášť když ho prožijeme ty a já spolu.“¹³⁴

„Nic jsi neslyšel, nic jsi neviděl!
Nikomu nic neřekneš po celý svůj život!“¹³⁵

¹³² *Tommy*, pozn. 4.

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ Tamtéž.

- Matka, otčím a chlapec jdou tunelem.
 - Všichni tři sedí na atrakci v zábavním parku, chlapec zůstává netečný.
 V tomto bodě vstupuje do děje první sekvence ztvárňující chlapcovy hudebně fantaskní vize. V rámci sekvence vidíme chlapce, jak sedí s otcem v kokpitu letadla.
 - Mezitím otčím na hracím automatu sestřeluje letadla a Tommy se zatoulá.
 - Tommy se potácí na pláži s „krabicí“ na hlavě.
 - Tommy se zhlíží v zrcadle.
 - Součástí další sekvence je otec, který stojí v prostředí z první scény a drží světelný kotouč.
 - Matka s otčím nalézají Tommyho v zrcadlovém bludišti.

- **Amazing Journey:**
 „Teď je hluchý, teď je němý, teď je slepý.“¹³⁶

„Každý vjem vytvoří notu v jeho symfonii.“¹³⁷

„Je tvým vůdcem, je tvým rádcem. V báječných dobrodružstvích budete spolu cestovat.“¹³⁸

- Matka si prohlíží vánoční stromeček, pak začne rozdávat dárky veselícím se hostům, otčím pije. Tommy sedí uprostřed pokoje a dívá se do prázdna. Stává se předmětem hádky matky a otčima, který i s hosty na Tommyho vyvíjí nátlak, a matka ho hájí. Matka v poslední řadě rozbalí dárek pro Tommyho, ve kterém je betlém. Vkládá postavu Marie chlapci do ruky, ten následně betlém rozboří.

- **Christmas**
 „Už jsi někdy viděl tváře dětí, které by byly tak vzrušené?“¹³⁹

„A Tommy ani neví co je za den. On neví, kdo byl Ježíš a co je modlení. Jak může být spasen? Obklopen svými přáteli sedí tak tiše a netečně k čemukoliv. S ledovým klidem se štourá v nose...“¹⁴⁰

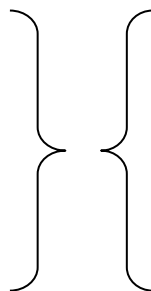
¹³⁷ Tommy, pozn. 4.

¹³⁸ Tamtéž.

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ Tamtéž.

- Matka s dospělým Tommym, sedí v chrámu zasvěceném Marilyn Monroe. Kazatel přijímá nové věřící. Nemocní se dotýkají sochy Marilyn. Tommy shodí sochu z podstavce, ta se rozbije.



- **Eyesight to the Blind**

„Mluvíš o své ženě, kéž bys tak viděl tu mou. Vždy, když se začne milovat, vrátí zrak nevidomému.“¹⁴¹

- Otčím se před domem s nápisem „Sriptýz“ baví se ženou (Acid Queen) a pobízí hosty ke vstupu. Jedná se o rodinný podnik: pracují v něm (jak se později dozvíme) strýček Ernie (Keith Moon) i Tommy, přičemž po rozhovoru s Erniem sedícím na pokladně otčím dostává nápad oslovit Acid Queen, aby si Tommyho vzala na starost.

¹⁴¹ Tommy, pozn. 4.

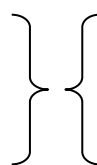
- Acid Queen zavede Tommyho do podkroví. Asistentky jí podají injekční stříkačku, nasadí jí na hlavu železnou přilbu a svléknou ji, přičemž se Acid Queen promění v železnou pannu, mechanismus, do kterého asistentky Tommyho zavřou, a mechanismus mu aplikuje drogu. Acid Queen tančí kolem rotující železné panny. Poté, co se železná panna otevře, vidíme v ní Tommyho otce prolínat se s Tommym. Železná panna se opět zavře. Proces se opakuje. Frank s Erniem čekají v přízemí. Po dalším otevření železné panny má Tommy kříž kolem krku a červené květy na místech vpichu, v rukou drží stříbrné koule, které upustí na podlahu, na níž leží v záchvatu šílenství jeho matka. Po dalším otevření panny se z Tommyho stává kostra prolezlá hady. Nakonec bezvládného Tommyho otčím odnáší z podkroví. Acid Queen leží na posteli a poklepává nehty na injekční stříkačku.

- Acid Queen

„Jestli tvůj kluk není, jak by měl být, tahle holka ho napraví. Teď mu ukážu, jaký by měl být, dej mi jen jednu noc!
Jsem cikánka, královna LSD!
Zaplať mi, než začnu!
Jsem cikánka, a já ti zaručuju, že spravím jeho bolavé srdce. Dej nám místnost, zavři dveře, nech nás chvíli o samotě. Tvůj kluk už nebude více klukem.
Mladý, ale ne dítě!
Protože jsem cikánka, královna LSD! Zaplať mi, než začnu!
Cikánka, a já ti zaručuju, že ti rozervu duši na kousky! Seber důvtip a drž se pevně, tvá mysl se musí naučit toulat. A se svou cikánskou královnou teď na cestu se dej!
Má práce začala, teď koukej na něj. Teď žije víc, než kdy žil. Hlava se mu třese, prsty svírají. Koukej, jak se jeho tělo svíjí!
Jsem cikánka, královna LSD!
Zaplať mi, než začnu!
Jsem cikánka, a já ti zaručuju, že zlomím tvé srdíčko.”¹⁴²

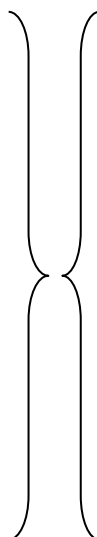
¹⁴² Tommy, pozn. 4.

- Bratranec Kevin hraje na klavír,
Tommy se zhlíží v zrcadle – vidí svůj odraz.
Matka s otčímem se strojí, chystají se ven.



- **Do You Think It's Alright I**

- Jakmile odejdou, bratranec Kevin začíná
mučit Tommyho: Natahuje mu sáček na hlavu,
přivazuje ho k židli, topí ho ve vaně, pálí ho
cigaretou, bičuje ho mokrým ručníkem, pak
rozbíjí sklenici a ukazuje na záchodové
prkýnko s hřebíky. Následně Tommyho táhne
chodbou za vlasy, skopává ho z venkovních
schodů, venku ho kropí hadicí, a pak jej zase
uvnitř pálí žehličkou.



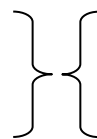
- **Cousin Kevin**

„Když tě přivážu k židli, nikam
neutečeš, můžu tě zmydlit jen tak
pro zábavu. Jak by ses cítil,
kdybich napustil vanu, ponořil ti
hlavu a začal se smát? Možná
když vajgla bych o tebe tít, začal
by ses tvářit o trochu líp! Dám ti
do večere střepy a hřebíky na tvé
sedátko. Budu tě tahat dokola za
ty tvý pačesy. A strčím tě ze
schodů! Co bys dělal, kdybich tě
vykopnul ven? Nechal tě stát na
dešti, až bys nastydl a umřel?“¹⁴³

- Scéna končí Kevinem hrajícím na klavír,
Tommyho rodiče se vrací, matka odměňuje
Kevina kriketovou pálkou a Tommyho
fotbalovým míčem.

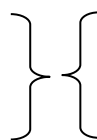
- Tommy se zhlíží v zrcadle, vidí se dvojitě.

- Prodavač lístků ze Striptýzu
(Strýčke Ernie) si do piva rozbíjí vejce,
matka s otčímem se strojí.



- **Do You Think It's Alright II**

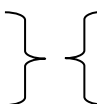
- Po jejich odchodu Ernie zavede Tommyho
do postele, otevře kufr s různými gumovými
pomůckami a zhasne.



- **Fiddle About**

- Po návratu matky s otčímem
najde otčím Ernieho u Tommyho
v posteli, jak si čte noviny,
které mu zapálí.

- Tommy se zhlíží v zrcadle, vidí se trojitě.

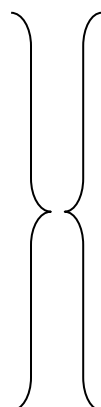


- **Do You Think It's Alright III**

¹⁴³Tommy, pozn. 4.

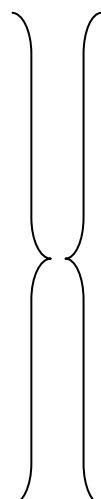
- Tommyho rozštěpený odraz se v zrcadle sjednotí a jeho iluzorní „já“ odchází. Následně odchází i Tommy.

- Tommy se ocitá na vrakovišti, následuje svého dvojníka ze zrcadla, ten však zmizí.
- Následně objevuje světelný kotouč.
- Poté, co se Tommy dotkne kotouče, vidíme jej hrát pinball.
- Tommyho najdou dva strážníci.
- Policejní vůz přiváží Tommyho matku s otčímem. Strážník vede otčíma k pinballu, ten vidí, jaké Tommy nahrál skóre.



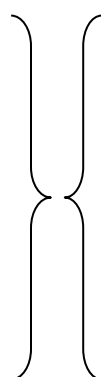
- **Sparks**
(instrumentální)

- Tommy na pódiu přistupuje k hracímu stolu.
- Otčím se plaví na jachtě.
- Matka pije šampaňské v luxusní vile, před kterou stojí Cadillac.



- **Extra, extra, extra**
„Extra číslo pinballu! Němý, hluchý a slepý bude hrát velkou hru! V sobotním finále se utká se šampionem! Extra, extra! Je zlatý čas pinballu, milion na ruku! Můžeš ovládnout svět ze své jachty v zátocce! Šampaňské teče, jsi slavný, člověče! Pinball, zahrajme si! Tommy stále vyhrává, je milionář. Máma dostala nový Cadillac. Spěchej na šou! Už skoro vysíláme!“¹⁴⁴

- Před rozbouřeným publikem probíhá zápas v pinballu v kombinaci s hudebním výstupem Tommyho protivníka (Eltona Johna). Na jevišti je i kapela (The Who), která začne rozbíjet aparaturu. Rozbouření fanoušci vtrhnou na pódium, odnášejí poraženého protivníka a Tommyho nosí na ramenou.

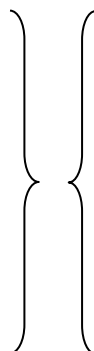


- **Pinball Wizard**

¹⁴⁴Tommy, pozn. 4.

- Tommyho vítězství přenáší televize, kterou v pokoji sleduje matka.
- Následuje reklama na fazole.

- Matka se s lahví šampaňského v ruce potácí po pokoji. Když vidí Tommyho v televizi, pokouší se přepnout program. Vidíme fragment reklamy na čokoládu a prací prášek, televize se však přepíná zpátky na Tommyho.



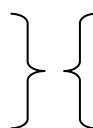
- **Champagne**

„Koupeme se v šampaňském, kaviár k snídani každý den. Bankety a jachty a služby a auta a soukromé pláže.“¹⁴⁵

„Vid' mě, pociť mě, dotkni se mě, uzdrav mě.“¹⁴⁶

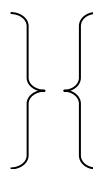
- Matka rozbije televizi lahví od šampaňského. Z televize se vyvalí mýdlová pěna, pak fazole a nakonec čokoláda, matka se cáká v této směsi, nakonec si otírá obličej o bílé květiny.
- Opilý otčím nachází rozbitou televizi a matku svíjející se na podlaze.

- Následně do téhož pokoje přichází otčím již střízlivý, Tommy stojí před zrcadlem, matka v posteli jí bonbóny a čte knížku.



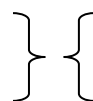
- **There's A Doctor**

- Doktor v ordinaci provádí sérii testů a flirtuje s matkou, v rámci čehož vidíme snovou sekvenci, v níž matka s doktorem tančí.



- **Go to the Mirror**

- Šofér veze matku s Tommym.



- **Tommy, Can You Hear Me?**

- Matka brání Tommymu, aby se díval do zrcadla, pak Tommyho strčí proti zrcadlu.

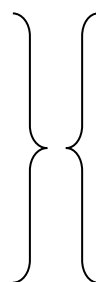


- **Smash the Mirror**

¹⁴⁵Tommy, pozn. 4.

¹⁴⁶Tamtéž.

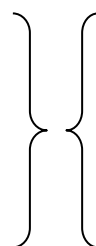
- Tommy propadne skrz zrcadlo.
- Dopadne do vody, plave.
- Následně běží polem.
- Pak probíhá bitevním polem.
- Potom běží po pláži.
(nakonec běží před zadní projekcí)



- **I'm Free**

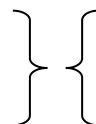
„Jsem volný, jsem volný,
a svoboda chutná tak skutečně,
jsem volný, jsem volný,
a čekám, až mě budete
následovat.“¹⁴⁷

- Matka nachází Tommyho na skále na pobřeží.
Ve flashbacku vidíme fragmenty scén
doprovázené skladbami „Christmas,“
„Bernie's holiday camp“, „1951“ a „It's a boy“.
Tommy sundává matce šperky a křtí ji
v moři.



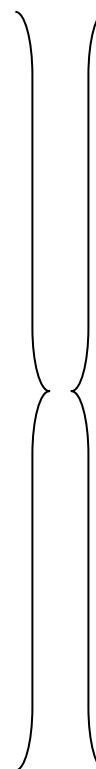
- **Mother and Son**

- V ateliéru otčím v taláru čte noviny,
matka upravuje Tommyho, který pózuje
pro fotografa.



- **Miracle Cure**

- Před kostelem (u památníku padlých vojáků)
se farář leštící černý Rolls Royce pohádá
s dospívající dcerou, ta s brekem utíká do domu.
- Sally truceje ve svém pokoji polepeném plakáty
Tommyho. Poté, co ji matka zkontroluje, se
nastrojí a vydá se na shromáždění Tommyho víry.
- Před chrámem si od strýčka Erniero kupuje
suvenýr.
- Dav čeká na Tommyho kázání. Tommy
vystupuje jako rockový zpěvák, davy šílí, dívka
chce vylézt na podium, načež ji Tommyho otčím
zatlačí zpátky do davu. Sally se zraní.
- Její otec se v kostele pokřičuje, matka jí pláče na
svatbě. Sally se s jizvou na tváři vdává za
muzikanta s kytarou a během jeho koncertu, kdy
předstírá, že udupává fanynky, které mu leží u
nohou, znuděná Sally vozí kočárek.



- **Sally Simpson**

„Venku před domem pan
Simpson oznámil, že Sally nesmí
jít na shromáždění. Pak
pokračoval v leštění svého
černého Rolls Royce a ona
běžela dovnitř usazená. Běžela
do svého pokoje a její slzy
kropily obraz nového
mesíáše.“¹⁴⁸

„Malá Sally byla ztracena za
cenu dotyku a se šrámem na
tváři. Dostala šestnáct stehů a
táta řekl: 'Neříkej, že jsem tě
nevaroval,' Sally si vzala
rockového muzikanta, kterého
potkala v Kalifornii.“¹⁴⁹

¹⁴⁷Tommy, pozn. 4.

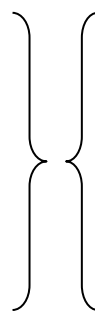
¹⁴⁸Tamtéž.

¹⁴⁹Tamtéž.

- Různí lidé z dělnických tříd vykonávají různá povolání, po záběru na obráběče, písáčky a skladníky nacházejí popeláři v odpadcích Tommyho propagační leták.

- Vidíme boje hippies proti motorkářům, které zastaví Tommy letící na rogalu.

- Lidé zanechávají svých činnosti a následují Tommyho.

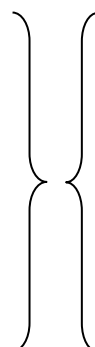


- **Sensation**

- Tommy sedí na střeše domu a pod ní ho sledují davy. Dveře domu se otevřou, vchází mlékař, pekař, stará dáma, a další lidé, které matka s otčímem vítají.

- Dům je zcela obsazený a další lidé se hrnou dovnitř, otčím brání dveře.

- Tommy stojí u bazénu a lidé plavou k jeho nohám.



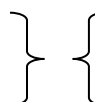
- **Welcome**

„Mlékaři vstup! A i ty, pekaři!
Malá stará dámo, vítejte!“¹⁵⁰

„Drž se, Tommy, další jsou za
dveřmi. Koukej, jak se sem
derou!“¹⁵¹

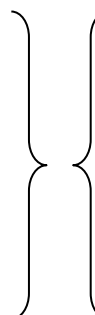
„Přijďte ke mně! Vítejte!“¹⁵²

- Matka ve studiu sedí před kamerami a otčím zabodává špendlíky do mapy světa.



- **TV Studio**

- Autobusy míří k bráně do Tommyho kempu. Strýček Ernie před vchodem zpeněžuje víru Tommyho následovníků.



- **Tommy's Holiday Camp**

„Jsem váš strýček Ernie, vítám
vás v Tommyho prázdninovém
kempu! Kemp s jedním
rozdílem, nikdy nezáleží na
počasí. Když přijdete do
Tommyho, prázdniny jsou
pořád!“¹⁵³

¹⁵⁰ *Tommy*, pozn. 4.

¹⁵¹ Tamtéž.

¹⁵² Tamtéž.

¹⁵³ Tamtéž.

- Tommy sedí na vrcholku hromady velkých stříbrných koulí a instruuje nemocné lidi.
 - K Tommymu se blíží lítý dav. Tommy jej usmíří a pověří personál, jehož součástí je i jeho matka a otčím, aby přivedli lidi se zacpanýma ušima, ústy a zakrytýma očima k hracím automatům.
 - Dav se však znovu vzbouří, začne automaty s pinballem rozbíjet, zabije otčíma a matku, a pak se dá na útěk.
 - Tommy se vyplazí zpod stříbrných koulí, odnáší mrtvou matku a pokládá ji k otčímovi, tomu vytrhává z ruky symbol své víry a zahazuje jej.
 Následně běží scénérií s hořícími automaty na pinball.
 - Budova, kde se konalo shromáždění, kterého se účastnila Sally Simpson, je rovněž v plamenech. Tommy skáče do vody.

- Tommy plave ke skále, k vodopádu, pod kterým se koupe, následně šplhá na skálu, a jakmile stane na jejím vrcholu, zvedne paže k vycházejícímu slunci.

- **We're Not Gonna Take It**

„My to nezvládneme, nikdy jsme nemohli ani nebudem. Nechceme žádné náboženství. My tě nepochopíme. Opouštíme tě. Zneuctíme tě. Raději na to zapomenem.“¹⁵⁴

„Vid' mě, pociť mě, dotkni se mě, uzdrav mě.“¹⁵⁵

- **Listening To You**

„Když tě poslouchám, slyším hudbu. Když tě vidím, cítím teplo. Následujíc tě zdolávám hory. Prožívám vzrušení jít ve tvých stopách. Přímo za tebou vidím miliony. Na tobě vidím slávu. Od tebe získávám názory. Od tebe získávám příběh.“¹⁵⁶

¹⁵⁴ Tommy, pozn. 4.

¹⁵⁵ Tamtéž.

¹⁵⁶ Tamtéž.

Znovu se podívejme na dané schéma a rozeberme si některé části, v první řadě se zaměřením na hudební texty zastoupené vybranými úryvky.

Všimněme si, že hned u první skladby je patrný princip, který se uplatňuje v průběhu celého filmu. Hudební a vizuální složka jsou v těsném sepjetí a pro sdělení příběhu se navzájem využívají, a to i přesto, že se v určitých bodech rozcházejí.

Hudební text v této scéně nevypráví nic o tom, jak Nora zprávu o kapitánu Walkerovi obdrží nebo jak na ni reaguje, nebo že jí je tato zpráva doručena dopisem, proto nelze tvrdit, že vizuální složka ilustruje hudební text nebo že hudební texty komentují děj zprostředkovaný vizuální složkou.

Obsah hudebního textu však potvrzuje informace z prologu, tedy že muž, kterého jsme viděli, byl kapitán Walker, Tommyho otec, a vzhledem ke kontextu filmu nám v prvních scénách bylo naznačeno, jak došlo k jeho početí. Hudební text zároveň předpovídá narození Tommyho.

Přestože vyprávění se v některých částech zcela obejde bez zpěvu, přičemž nejmórazněji si to uvědomujeme právě v prologu filmu (a dále ve scénách, ke kterým ve schématu není přiřazena žádná skladba), nelze dominanci narace podané vizuální složkou vztahovat na celý film.

Zapojení všech skladeb, jejich prodloužení, opakování a nastavení samotného alba vypovídají o tom, že hudební složka je stejně důležitým narativním prostředkem. Russell mohl volit pro scény, jimž podle předlohy neodpovídala žádná skladba, například instrumentální provedení, stejně jako v prologu filmu, anebo diegetické zvuky a ruchy zachycené na pozadí, které však ve snímku *Tommy*, jak již bylo řečeno, takřka nenajdeme.

Hudební texty skladeb podporují komplexnost příběhu a nabízejí kauzalitu, tedy odpovědi na otázku jak a proč. Například proč v jedné scéně hraje Tommy pinball na vrakovišti a ve scéně následující hraje před rozbouřeným davem, a proč jsou tyto dvě scény proloženy záběry na jachtu a luxusní vilu – v tomto konkrétním případě nám skladba „Extra, Extra, Extra“, sděluje, že se v ději nachází časová elipsa a Tommy se díky hraní pinballu stal bohatým a slavným. Kromě toho text nabízí informaci potřebnou pro další děj, tedy že Tommyho čeká důležitý zápas v pinballu, který bude navíc přenášet televize: „Spěchej na šou! Už skoro vysíláme!“¹⁵⁷

¹⁵⁷ *Tommy*, pozn. 4.

Vizuální i hudební složka pracují s pojmy jako je „pinball,“ „jachta“, „Cadillac“ nebo „šampaňské“, z těchto pojmů se však stávají dějotvorné prvky až při vzájemném působení obou složek. Vizuální složka zde rozvíjí hudební text: Před vilou stojí zaparkované auto – Cadillac, v němž později matka zpívá skladbu „Tommy, can you hear me?“; na balkoně vily – na jejíž střeše sedí Tommy během skladby „Welcome“ - stojí matka a popíjí šampaňské - další prvek, kterého využívá scéna v doprovodu skladby „Champagne.“

Rovněž vidíme otčíma plavit se na jachtě, čímž je nám zodpovězena otázka, odkud se otčím vrací po matčině výstupu a proč má námořnickou čepici. Tato půlminutová vsuvka je důležitým komponentem příběhu, kdy provázanost vizuální a hudební složky vytváří kauzální řetězec událostí, tedy naraci.

A právě kompozičně motivované prostředky, ať již jsou součástí mizanscény nebo hudebního textu, navzájem ospravedlňující svou přítomnost ve filmu, brání tomu, aby se film rozpadl na sled klipů s hudebními výstupy jednotlivých postav. Neboť Russell každou scénu pojímá svérázným způsobem, nelze na rozdíl od porovnání hudebního alba a soundtracku porovnat soundtrack a jeho vizuální pokrytí. Lze si pouze uvést příklady scén, kdy vizuál více respektuje hudební text a kdy je tomu právě naopak.

První z případů si lze doložit na scéně s bratrancem Kevinem. Ve vizuální složce dochází ke konkretizaci hudebního textu, tedy to, co postava proklamuje – topení, pálení cigaretou, strkání Tommyho ze schodů – zároveň uskutečňuje. Jindy se částečně odchyluje a dává hudebnímu textu nový, v tomto případě ironický význam, když Kevin zpívá: „Co kdybych tě nechal stát na dešti, až bys nastydl a umřel,“¹⁵⁸ zatímco Tommyho kropí hadicí. A přestože hudební text nezmiňuje nic o pálení žehličkou a v tomto bodě se text nejvýrazněji rozchází s vizuální složkou, stále lze tvrdit, že jde o jednu ze scén, které se nejméně odchylují od hudebního textu.

Pro opačný případ se lze zaměřit na scénu s Acid Queen, jejíž pojetí se s hudebním textem shoduje pouze na postavě „Královny LSD“. Ve výše rozepsaném schématu se nachází celý hudební text skladby a popis děje odehrávajícího v této scéně oprostěný od stylistických prvků, neboť těm se budeme věnovat samostatně až v závěru kapitoly.

¹⁵⁸ *Tommy*, pozn. 4.

Nejdůležitějším bodem ve scéně s Acid Queen je záběr, kdy po otevření železné panny, mechanismu, který Tommymu aplikuje drogu, vidíme místo Tommyho jeho otce, který se posléze prolne zpět na Tommyho. Abychom pochopili význam tohoto záběru, musíme se vrátit ke scéně v zábavním parku s malým Tommym za doprovodu skladby „Amazing Journey“.

Přestože Tommyho otec nemá ve filmu jediný text, vrací se v průběhu filmu jako součást vizuální složky, proto jej nelze pokládat za epizodickou postavu. Nalezení účelu této postavy je klíčem k pochopení filmu a poznání rozdílu mezi filmovým příběhem a jeho předlohou.

První Tommyho reminiscenci na otce vidíme právě při skladbě „Amazing Journey“ doprovázející scénu v zábavním parku, kdy se střídají záběry na vnější svět, kde Tommy sedí na atrakci, a vnitřní svět, kde sedí s otcem v kokpitu letadla.

Text skladby „Amazing Journey“ byl upraven tak, aby nejmenoval průvodce Tommyho vnitřním světem¹⁵⁹, přičemž během fantazijní sekvence, v níž figuruje Tommyho otec, vizuální složka doplňuje hudební text tak, aby za chlapcova průvodce označila právě jeho (viz schéma). Otce poté vidíme ve scénérii z první scény, přičemž tato postava drží světelný kotouč.

Kruh je motiv, který se variuje během celého filmu, například všechna zrcadla, v nichž se Tommy zhlíží, mají kruhový tvar. Světelný kruh je však prvek, který je už od prvního záběru, kdy Tommyho otec stojí na skále proti zapadajícímu slunci, spojený s postavou otce, na což upozorňuje záběr v rámci fantazijní sekvence během skladby „Amazing Journey“.

Na základě toho, že z narace zprostředkované hudební a vizuální složkou vyplývá, že Tommyho průvodcem se stává jeho otec, můžeme ospravedlnit přítomnost světelného kruhu také na vrakovišti, kde Tommy nalézá pinball. Scénu si lze vyložit tak, že ho k pinballu vede jeho otec – průvodce. Ve scéně, kdy Tommy stojí před zrcadlem po hlídání bratrance Kevina, poté, co mu matka do rukou vloží míč, vidíme Tommyho v zrcadle zdvojeně, přičemž oba jeho dvojníci drží světelný kruh.

Tommyho otec je klíčovou postavou vizuální složky narace, neboť v průběhu filmu postupně dochází ke ztotožnění Tommyho s jeho otcem.

¹⁵⁹ V původním hudebním textu je postava průvodce založená na představě vysokého cizince ve stříbrném obleku se zlatými vousy dlouhými až po zem.

Tomu nasvědčuje i scéna s Acid Queen, kdy po otevření železné panny přímo vidíme Tommyho prolínat se s otcem. Tuto premisu potvrzují především poslední záběry filmu, kdy se Tommy vrací tam, odkud přišel jeho otec: uchyluje do hor, koupe se pod tůň vodopádem jako jeho rodiče, šplhá na tu samou horu, odkud sestoupil jeho otec, přičemž v tomto případě slunce nezapadá, ale vychází.

Právě vyústění příběhu, kdy se syn ztotožňuje se svým otcem, je hlavním rozdílem mezi filmem a hudebním albem, na němž se protagonista uzavírá do sebe. Vodítka k této interpretaci filmu však obsahuje pouze vizuální složka nezávisle na té hudební.

Jak již bylo předloženo v kapitole Vyhodnocení literatury, Russell přenáší při natáčení hudebních snímků (po vzoru orfismu) imaginaci vzniklou na základě hudby na plátno. V případě *Tommyho* Russell sám přiznává, že postupuje naopak, tedy že uchopil libreto tak, aby zkomplikoval jeho primární čtení, a včlenil do materiálu množství variací, na jejichž základě lze tvrdit, že hudební složka narace je oproti té vizuální výrazně omezená.

S variacemi, jak jsme si už několikrát zmínili, pracuje také hudební složka filmu. Ať už jde o opakující se úryvky „Vid' mě, pocit' mě,“ nebo o trojici skladeb „Do You Think It's Alright“ ve spojení s trojicí scén, v níž je Tommymu ubližováno, anebo hlas veřejného mínění „Extra, Extra, Extra,“ posouvající děj.

S variacemi si však Russell výrazně pohrává i ve vizuální složce filmu v rámci mizanscény. Jedná se o variace tvarů, které v závislosti na měnícím se kontextu ztrácí svůj původní význam a nabývají významu nového. Jde o tvar kruhu (koule) a kříže, symboly, které rozšiřují význam hudebních textů a které nám film ukazuje již v prvních scénách.

Během války jsou stříbrnými koulemi plněny patrony v továrně, později se stávají předmětem zábavy v hracím automatu, stříbrnou kouli má na čepici místo bambule i Tommyho protivník při pinballovém utkání, přičemž po jeho prohře je tato „koruna“ předána Tommymu. Stříbrné koule vidíme v Tommyho vizích v zábavním parku, vidíme je jako dekoraci u kruhového zrcadla, v němž se zhlíží, a nakonec stříbrné koule nabývají obřích rozměrů jako scenérie Tommyho prázdninového kempu.

Dalším motivem, který se variuje, je letadlo. To je následnou repeticí redukováno na symbol, který vidíme na tapetách v Tommyho pokoji, nebo jako součást animace na hracím automatu v zábavním parku v rámci skladby „Amazing Journey“, avšak obzvláště

důležité pro rozšíření toku informací je zobrazení letadla jako kříže v Tommyho vizích v případě, kdy je k trupu letadla přibit jeho otec. Během fantaskní sekvence v dané scéně po spojení kříže a stříbrné koule vzniká nový symbol podobný písmenu T, který posléze zastupuje Tommyho víru.

Na základě tohoto množství hudebních i vizuálních variací v průběhu celého filmu nelze tvrdit, že narace filmu je lineární. To potvrzují i flashbaky, jimiž se film vrací k předchozímu ději, konkrétně ve scéně Tommyho narození, kdy se obraz prostřihne na jeho otce v hořícím letadle, a ve scéně Tommyho druhého narození poté, co nabude plného zdraví. Následující prostřihy se vrací k jeho dětství, k vánočnímu večírku, k seznámení matky s otčímem, ke smrti jeho otce a nakonec až k jeho narození.

První věcí, kterou dospělý Tommy vidí, je slunce, a jeho první slova vypovídají o tom, že nadále vnímá otce jako součást svého života: „Mami, tati, vid' mě, pocit' mě...“¹⁶⁰

To, že se ve filmu neustále něco vrací, si podložme ještě dvěma scénami, neboť toto uvědomění nás dovede ke stanovení struktury vyprávění.

Všimněme si variace skladby „Bernie's Holiday Camp“ a rozšířené původní skladby „Tommy's Holiday Camp“ v podání strýčka Ernieho. Kromě repetice textu v obměněném podání je třeba zaměřit se na pořadí odpovídajících scén v syžetu, tedy na to, že se nacházejí v zrcadlově obráceném sledu (v první čtvrtině a v poslední čtvrtině filmu).

Zaměřme se nyní na poslední scénu filmu. Vymežeme si ji od bodu, kdy Tommy po vypuknutí nepokojů ve svém kempu běží scenérií s hořícími automaty na pinball, k čemuž můžeme přiřadit scénu z prologu, kdy otec vede matku hořícími troskami. Tommy se dostává do prostředí z prvních scén filmu, ale v zrcadlově obráceném sledu. Tím, že se koupe pod vodopádem, poté šplhá na skálu, přičemž slunce nezapadá, ale vychází, se vyprávění vrací do bodu, odkud se začalo odvíjet.

Russell tak využívá zrcadla jako symbolu obsaženého v narativní linii pro formální stránku prologu a epilogu filmu. Přestože poslední skladba ve filmu „Listening To You“ nemá instrumentální provedení, ani nezaznívá první skladba započínající naraci zprostředkovanou hudební složkou, jak by tomu bylo v případě, kdyby se hudební složka shodovala s tou vizuální, celková filmová narace založená na kontrapunktu mezi těmito složkami má ve výsledku cyklický charakter.

¹⁶⁰ *Tommy*, pozn. 4.

Na závěr kapitoly se budeme věnovat tomu, jakou funkci mají kamerové postupy vzhledem k naraci, přičemž si potvrdíme hypotézu, že nejvýraznější stylistické figury jsou spojené s fantazijními sekvencemi, které narušují vyprávění během té části filmu, kdy je Tommy uvězněn ve své mysli.

Využití zmíněného motivu zrcadla funguje také jako stylový prostředek, neboť vizuální složka ve scénách spojených s Tommyho subjektivním úhlem pohledu často využívá zvláštních efektů dosahujících až kaleidoskopických obrazců. K tomu slouží nadužívání zmnožené expozice a vnitrozáběrové montáže. S těmito stylistickými figurami filmová forma pracuje nejprve ve scéně v zábavním parku během skladby „Amazing Journey“, přičemž skladba neposkytuje žádná vodítka, proč by se odpovídající scéna měla odehrávat v zábavním parku a jedná se čistě o tvůrčí invenci režiséra.

První scénu ze zábavního parku otvírá záběr na disko kouli, která je součástí kolotoče, na němž sedí Tommy s matkou a otčímem. Přerámování z disko koule vidíme i ve scéně z Bernieho prázdninového kempu, když matka tančí s Frankem. Ve scéně na kolotoči se hlediskový záběr z pohledu Tommyho k disko kouli několikrát vrací, přičemž skrze vnitrozáběrovou montáž se obraz prolne do první fantazijní sekvence, kdy na pozadí s vesmírným motivem vidíme právě disko koule letící směrem k divákovi, potažmo k Tommymu. Tím je nám zodpovězeno, že všechny předchozí záběry na disko kouli byly kompozičně motivované, aby mohly vstoupit do této fantazijní sekvence a upozornit na další možné variace stříbrných koulí.

Rovněž si všimněme, jak se v tomto bodě vizuální složka narace rozporuje s hudební, neboť během hlediskového záběru z kolotoče zaznívá hudební text: „Nic neříká, nic neslyší a nic nevidí,“¹⁶¹ proto záběry z kolotoče můžeme považovat za úhel pohledu buďto matky nebo otčímá, avšak za hlediskový záběr z pohledu Tommyho můžeme považovat pouze ten zobrazující jeho vnitřní svět, přičemž k přechodu z reálného světa do Tommyho vnitřního světa režisér využívá právě vnitrozáběrovou montáž.

Scéna v zábavním parku pracuje s dalšími dvěma fantazijními sekvencemi. Zatímco první sekvence sjednocuje vnitřní svět s vnějším skrze motiv (disko) koule, druhá sekvence spojuje tyto roviny motivem letadla: Prolíná se zde scéna, kdy se Tommy s matkou a otčímem vozí na atrakci, jejíž kabina připomíná letadlo, se scénou, kdy chlapec sedí s otcem v kokpitu letadla.

¹⁶¹ *Tommy*, pozn. 4.

Motivický střih využívá při dalším záběru na chlapce v kokpitu jisker v prvním plánu. Následuje animovaný záběr na letadla pod palbou – videohru, kterou hraje otčím po skončení druhé sekvence. Důležitějším záběrem z této sekvence je zdvojená expozice na chlapcův obličej a švenkující kamera po světlech atrakcí. Záběr na chlapcův obličej se následně opakuje ve třetí sekvenci, přičemž zoom na detail chlapcova oka slouží pro vnitrozáběrovou montáž definovanou tvarem kruhu. Během třetí sekvence vidíme otce se světelným kotoučem a sérii zvláštních efektů, kdy se letadlo postupně mění na kříž v poslední řadě tím, že je k jeho trupu přibit otec, přičemž se z koule a kříže formuje nový symbol. Nájezd přerámuje na stříbrnou kouli, po jejímž rozpúlení se objeví tvář Tommyho. Ta se na základě osově souměrnosti rozdvojí, přičemž opakující se zoom na detail chlapcova oka slouží pro další vnitrozáběrovou montáž, kdy vidíme variace Tommyho ve zmnožené expozici orientované do kruhu. Sekvence končí v zrcadlovém bludišti,¹⁶² které poskytuje zmnoženou expozici bez použití efektů.

O vývoji děje ve scéně ze zábavního parku informuje hudební text. Bez jeho znalosti lze scénu interpretovat například tak, že matka s otčímem vzali Tommyho do zábavního parku, Tommy se jim zatoulal a posléze jej našli v zrcadlovém bludišti. Na základě vizuální složky tedy nelze určit, že se Tommy po incidentu, kterému byl vystaven, stal hluchým, němým a slepým. Rovněž ani z fantazijních sekvencí, byť bychom si mohli odvodit, že se jedná o Tommyho představy, nevyplývá, že Tommy ztratil smysly a je uvězněn ve své mysli. Brání tomu kupříkladu zmiňované použití hlediskových záběrů z kolotoče, nebo to, že se Tommy zhlíží v zrcadle. Teprve se znalostí hudebního textu si lze domýšlet, proč Russell pojal scénu právě tak, resp. proč matka s otčímem berou své hluché, slepé a němé dítě do zábavního parku. Spolupráce vizuální a hudební složky tedy vedou aktivitu diváka k interpretaci toho, co mu předkládá narace.

Rychlé tempo skladby a střihu ve spojení s popsányi figurami ztěžuje chápání filmové formy. Zároveň tím film diváka upozorňuje na to, že těchto postupů bude využívat i nadále. Jejich ustálené zapojování do filmové formy buduje konvence, na základě kterých si má divák konstruovat celkový smysl vyprávění. Následně je tedy nutné zaměřit se na to, jakým typem motivace lze práci kamery ospravedlnit.

¹⁶² Symbol kruhu – měsíce, a kříže – směrové růžice zřetelně vidíme dokonce i na Tommyho košili v zrcadlovém bludišti.

Pokud kamerové postupy neslouží k tomu, aby poskytovaly informace rozvíjející hudební text, a nevyobrazují prostředky, které slouží příběhu, pak si stylistickou figuru nelze ospravedlnit žádným jiným druhem motivace než tou uměleckou, která svým efektem upozorňuje sama na sebe, a proto o ní můžeme hovořit tak, že narušuje naraci. Naopak, dochází-li k tomu, že kamera umožňuje křížení motivů a jejich variací, má to za následek zhuštění narace. Nerozliší-li divák tyto dva principy, kterých dosahuje práce kamery, může si zkomplikovat čtení celého filmu. To by v této scéně mohlo nastat, kdyby si nadužívání zvláštních efektů nevykládal jako zhuštěnou naraci, během níž součinnost hudební a vizuální složky vysvětluje úlohu otce ve filmu, ale pouze jako efektní ornament.

Následně si blíže rozebereme vánoční scénu, která na rozdíl od té předchozí zastupuje případ, kdy vizuální složka v podstatě ilustruje hudební text, přičemž ve vánoční scéně Tommy naposled vystupuje jako dítě. Jak již bylo řečeno, skladba „Christmas“ je interpretována Frankem i Norou. Text rovněž prodělal úpravu – chybí v něm zmínka o hraní pinballu, neboť ten se v dané scéně nenachází, jinak se však vizuální stránka scény přidrhuje textu, ať už jde o Tommyho obklopeného rodinou nebo jeho apatické šťourání v nose: „Obklopen svými přáteli sedí tak tiše a netečně k čemukoliv. S ledovým klidem se šťourá v nose...”¹⁶³.

Otevření vánoční scény doprovází charakteristický zvuk rolniček. Rozostřená kamera (podobně jako s křišťálovým lustrem v prologu) zachycuje v přesvětleném detailu ozdoby na vánočním stromku. Narace podaná vizuální složkou a nediegetická hudba vytváří rámec pro následující hudební výstup:

Nora: „Už jsi někdy viděl tváře dětí, které by byly tak vzrušené? Probuzené do vánočního rána hodiny předtím, než se zimní slunce probudí. Věří ve sny a ve vše co znamenají...”

Frank: „A Tommy ani neví co je za den. Neví, kdo byl Ježíš a co je modlení.“

Sbor: „Jak může být spasen? Z toho věčného hrobu?“¹⁶⁴

¹⁶³ *Tommy*, pozn. 4.

¹⁶⁴ Tamtéž.

Ze scény vyplývá, že si kvůli Tommyho stavu jeho rodina a hosté nemohou plně užít vánoční oslavu, přičemž veselí střídá nátlak vyvíjený na Tommyho sedícího uprostřed místnosti. S tím koresponduje měnící se rytmus skladby a jemu podřízený pohyb herců i kamery. Kromě otevření scény vidíme další variaci poprvé užitou v prologu pracující se zcizujícím efektem pohledu herce do kamery.

V tomto případě kamera zabírá Franka z podhledu, z úrovně Tommyho a Nory, která u dítěte klečí. Tento způsob snímání bychom na první pohled mohli označit jako hlediskový záběr, kamera rotuje po vertikální ose, sleduje postavu Franka.

V prostřihu mezi rotací však nevidíme Noru, jak bychom očekávali – neboť hudební text interpretují právě tyto dvě postavy, zatímco ostatní hosté tvoří sbor, a probíhající diskuse mezi Frankem a Norou nás navádí ke stříhu po vzoru záběr/protizáběr. My však v prostřihu vidíme Tommyho, je nám tedy odhalena osa otáčení kamery, avšak víme, že Tommy Franka sledovat nemůže a jeho pozice se nemění.

V případě, že by se Tommy otáčel s osou kamery, mohli bychom daný záběr považovat za hlediskový, v tomto případě se však jedná o efekt, který upozorňuje na samotný způsob snímání, navíc pokračující rotace kamery činí diváka prostorově dezorientovaným.

Tomuto záběru předchází podobně výrazná stylistická figura, kdy situace vyústí do bodu, v němž se kamera přizpůsobuje dostředivému pohybu herců. Konkrétně jde o děti obklopující Tommyho – ty foukají na trumpetky, přičemž nejdříve vidíme, jak započne akce, teprve pak se přidá transfokace kamery orientovaná podle vyluzovaného zvuku, potažmo podle pohybu herců. Tento hudební motiv se během písně opakuje dvakrát a kamera přizpůsobuje snímání hudbě až při druhé repetici. Naléhání na Tommyho a snaha o jeho vybuzení z izolace tak dostává gradaci.

Již užitá stylistická figury se varíují i v následující scéně se skladbou „Eyesight To The Blind“ s dospělým Tommym, přičemž děj filmu nijak nekomentuje časovou elipsu, kterou lze poznat pouze na postavě Tommyho definovaného motivickým stříhem mezi touto a předchozí scénou.

Jedná se o jednu ze scén, při níž je nejvíce patrné, jak se hudebních texty rozcházejí s vizuální stránkou filmu. Původní postava Hawkera se v Russellově podání mění na kazatele s elektrickou kytarou (Eric Clapton), který v chrámu kultu Marilyn Monroe zpívá o léčivých schopnostech své ženy, avšak vizuální složka nám předkládá, že nemocné má uzdravit právě víra v Marilyn tím, že se dotknou její sochy.

Nejvýraznějšími stylistickými prostředky je opakované přeastřování mezi předním plánem s průzorem ve tvaru ikonického portrétu Marilyn v pop artovém stylu a zadním plánem, kde zpívá kazatel. Zdvojenou expozici během kytarového sóla vystřídá zmnožená expozice, v níž se prolíná kazatel a hořící svíčky, přičemž obraz pracující na principu složeného oka dosahuje kaleidoskopického efektu.

Nadužívání zmnožené expozice kulminuje ve scéně s Acid Queen. Poté, co Tommy vstoupí do železné panny, která mu aplikuje drogu, kompozice záběru využívá osově souměrnosti. Osu záběru tvoří železná panna a Acid Queen (Tina Turner) ve zmnožené expozici tančí po obou stranách osy. V nadcházejícím záběru ve zdvojené expozici probíhá nájezd na Acid Queen od celku po detail a odjezd ze železné panny od detailu po celek. Další efekt pracuje s oběma postupy zároveň, avšak bez osově souměrnosti. Vidíme tak Acid Queen tančit v natolik zmnožené kompozici, že zanikají kontury postavy, přičemž kamera simultánní rychlou transfokací na rotující železnou pannu deformuje mizanscénu a směřuje spíše k abstraktnímu pojetí záběru, který zdůrazňuje rytmus skladby.

Počet vizuálních efektů, kterých od scény v zábavním parku do tohoto bodu přibývalo, od tohoto okamžiku zase klesá. V nadcházející scéně s bratrancem Kevinem je nejvýraznější figurou rychlé švenkování ruční kamery a její devadesátistupňový náklon při přivazování Tommyho k židli. Ve scéně po ní se strýčkem Erniem je naproti tomu nejvýraznější figurou statický záběr na černou obrazovku trvající zhruba deset sekund, během nichž jen diegetický zvuk zahrnující vrzající postel a smějícího se strýčka Ernieho v kombinaci s dalšími zvukovými efekty vypovídá o ději.

Přistupme nyní k poslední stylistické figuře spojené s postavou Tommyho,¹⁶⁵ ke zvláštnímu efektu zvanému putující maska,¹⁶⁶ kterým Russell upozorňuje na scénu, kdy se Tommymu po rozbití zrcadla vrací smysly. Celé vizuální uchopení skladby „I'm Free“ můžeme kvůli Russellovu pojetí považovat za snové, vyobrazující vnitřní stav hrdiny, přičemž tento metaforický obraz tvoří narativní vsuvku.

¹⁶⁵ Ve scénách za doprovodu skladeb „Champagne“ a „Go to the Mirror“ dochází k vizualizaci i matčina fantazijního světa.

¹⁶⁶ Putující maska jinak známá také jako zadní projekce byla vytvořena tak, že záběr s běžícím Tommym byl po laboratorních úpravách vložen do materiálu, na němž bylo zachyceno pozadí.

BORDWELL, THOMPSON, pozn. 81, s. 238.

Po rozbití zrcadla vidíme Tommyho, jak dopadá do oceánu. Posléze zpívá, že je svobodný, a přestože v prvních záběrech sekvence vidíme navazující obraz, tedy jak plave ve vodě, v dalších záběrech ho teprve vidíme běžet k vodě. Nejprve probíhá polem a pesticidy, které na poli rozprašují farmáři. Na tomto motivu vidíme Russellem opakovaně kritizovaný konzumní styl života.¹⁶⁷

Následně vstupuje do bitevního pole, čímž Russell vyzdvihuje, že stejně jako byla válka katalyzátorem pro další vývoj děje a události s ní spojené formovaly Tommyho dosavadní život, je toto nabytí smyslů pro následující děj podobně zásadní, přičemž Tommy nechává minulost za sebou. Teprve posléze se narace zprostředkovaná vizuální složkou navrácí k motivu vody. Záběr, jak Tommy běží po pláži, koresponduje se záběrem z první třetiny filmu (se skladbou „Amazing Journey“), v němž je jako dítě s „krabicí“ na hlavě na pláži dezorientovaný. Sekvence, kdy se mu smysly vracejí, směřuje k tomu, aby Tommy vyjadřoval svobodu právě tím, že běží, a pro zaměření pozornosti tímto směrem je v tomto bodě využita zadní projekce. Na závěr snové sekvence se na pozadí, před kterým Tommy běží, promítají záběry přírodních živlů a jiných pro člověka nedostupných prostředí, kterými jsou například mořská hlubina, tekoucí láva nebo oblaka. Tento efekt na základě kontextu scény si lze vykládat tak, že Russell zachycuje náhlou kumulaci vjemů a radost ze života, kterou Tommy pocítuje poté, co nabyl plného vědomí.

Tím, že se zadní projekce nesnaží o zařazení herce do zobrazovaného prostředí, jde o tzv. odhalování prostředku, který má svou narativní funkci, ale slouží hlavně k poutání pozornosti. Rovněž jde o stylistickou figuru, se kterou film pracuje pouze v této scéně, a o poslední natolik výraznou figuru ve filmu, což dokládá, že jejich užitím filmař záměrně deformoval realitu v úseku děje, kdy byl Tommy vězněm ve své mysli, tedy od první vnitrozáběrové montáže v zábavním parku během skladby „Amazing Journey“ po tuto zadní projekci ve scéně „I’m Free“.

Rovněž si všimněme slabého kauzálního propojení scény se skladbou „I’m Free“ s předešlou scénou a scénou následující. Sekvence se skladbou „I’m Free“ je mezi ně vložena s využitím diskontinuálního střihu.

Tommy se osvobodí, když jej matka prohodí zrcadlem, čímž končí scéna s hudebním výstupem „Smash The Mirror“.

¹⁶⁷PHILLIPS, pozn. 11, s. 158-167.

V tomto bodě začíná snová sekvence. Po jejím skončení, na začátku scény za doprovodu skladby „Mother and Son“ se Tommy probírá na útesu na pobřeží, přičemž narace neposkytuje dostatečné informace na to, abychom věděli, jedná-li se o snovou sekvenci, jak se Tommy dostal z interiéru domu z konce scény „Smash The Mirror“ do přímořské lokality ve scéně „Mother and Son“.

Návaznost se nedá vyvodit ani podle hudebních textů jako v případě skladby „Extra, Extra, Extra“, ani podle opakujících se vizuálních motivů, které v průběhu celého filmu scelují vyprávění. Všimněme si také, že matka do přímořské lokality přibíhá v červených šatech, tedy v tomtéž kostýmu, jaký měla ve scéně před rozbitím zrcadla, zatímco Tommymu z této scény zůstaly pouze bílé kalhoty a tričko ztrácí během stříhu poté, co se po rozbití zrcadla vynoří z vody a začíná plavat. Vysvětlení nabízí pouze ten výklad, že toto výrazné narušení kontinuity je záměrné a Russell užívá tohoto prostředku na znamení, že se Tommy znovu narodil, což potvrzují i následné flashbaky do Tommyho dětství – flashbaky se totiž nacházejí pouze ve dvou částech filmu, hned po Tommyho narození a posléze až právě v tomto bodě.

Jelikož se narace formuje na principu kontrapunktu mezi vizuální a hudební složkou, což nechává otevřené možnosti k hermeneutické interpretaci, můžeme si zodpovědět, že práce kamery nabývá dvojí funkce. Pokud kamera klade do souvislostí a vyzdvihuje narativní prvky mizanscény, dochází ke zhuštění narace. Avšak pokud je primární funkcí stylistických prvků to, že upozorňují samy na sebe, jejich užití potlačuje naraci.

Nepozná-li divák formální vzorec, podle něžž je film vybudovaný, může se mu jevit jako nesoudržný a jeho forma nevyrovnaná do takové míry, že na něj může působit až nepříjemně. Avšak pozná-li jej, zjistí, že každá hudební skladba i prvek mizanscény má na daném místě v syžetu své opodstatnění, které jej navádí ke správnému čtení vícevrstvého příběhu. Na základě toho je nucen k zamyšlení, například pokud Tommy na konci filmu zaujímá místo svého otce, zda jsou on a jeho budoucí potomci předurčeni k opakování téhož cyklu.

4.2. Analýza filmu *Quadrophenia*

Protagonista *Quadrophenie* Jimmy hlásí se k subkultuře Mods trpí rozpolcenou osobností, kterou způsobují jeho genetické predispozice, ale také vliv prostředí – nepochopení ze strany rodičů, zklamání z první lásky i zklamání se ve svém idolu, ale hlavně drogová závislost. Proto se jeho emoční stav jeví jako extrémně nestálý.¹⁶⁸

V původní rockové opeře je hlavním nositelem narace její protagonista Jimmy. Dalšími postavami, které kromě něj produkují hudební text, je postava poslíčka ve skladbě „Bell Boy“ a postava „Punk“ v písni „Punk and Godfather“. Postavu Jimmyho střídavě ztvárňuje Roger Daltrey s Petem Townshendem. Toto pojetí koresponduje s hrdinovou rozpolcenou osobností, o čemž vypovídá i skladba Doctor Jimmy¹⁶⁹. Postavu poslíčka pak ztvárňuje Keith Moon.

Zaměřme se nyní na to, jak je původní album z roku 1973 koncipováno, snažme se z hudebního textu extrahovat příběh a soustředme se také na ruchy prostředí, moře a města, definující dvě časové roviny děje, které se v příběhu prolínají:

- I Am The Sea (v podání Rogera Daltreyho): Na skladbě, která otvírá album, melodie ustupuje do pozadí, aby vynikl zvuk moře a deště jako důležitý kompoziční prvek. S tímto ruchem se prolínají ozvěny symbolických čtyř úryvků ze skladeb na albu: „Jsem to já, na chvíli?“¹⁷⁰ (Is it me for a moment? – ze skladby Helpless Dancer a Doctor Jimmy) – „Lásko, vládni nade mnou“¹⁷¹ (Love, reign o'er me – ze stejnojmenné skladby i ze skladby I've Had Enough) – „Pingle!“¹⁷² (Bell Boy – ze stejnojmenné skladby) – „Vidíš mé pravé já?“¹⁷³ (Can you see the real me? – ze skladby The Real Me).
- The Real Me (v podání Rogera Daltreyho): Hlavní hrdina, který po většinu alba zůstává bezejmenný, postupně oslovuje tři postavy: Psychiatra, matku a kněze, přičemž ani jedna z nich mu nedokázala pomoci.

¹⁶⁸ THE WHO. *Quadrophenia* [hudební album]. Londýn: Olympic, 1973.

¹⁶⁹ Skladba „Doctor Jimmy (and Mr. Jim)“ odkazuje k Doktoru Jekyllovi a panu Hydeovi.

¹⁷⁰ THE WHO, pozn. 168.

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² Tamtéž.

¹⁷³ Tamtéž.

Psychiatr ho poslouchal, ale nic neporadil. Matka mu na to, že je asi šílený, řekla jen „máme to v rodině“¹⁷⁴, kněze vystrašil. Mezi slokou o matce a knězi se nachází sloka, v níž sděluje, že holka, kterou miloval, se k němu už nechce znát.

- Quadrophenia (Instrumentální – na konci skladby se opakuje motiv moře).
- Cut My Hair (v podání Petea Townshenda): Hlavní hrdina se cítí nepochopený, žije v minulosti a nechce se změnit. V „širokém obleku s bočními rozparky je připravený na plážovou bitku“¹⁷⁵. Rovněž vyslovuje nejistotu, jestli ho rodiče nevyhodí z domova, protože u něj našli „modráky“ (slangově pilule amfetaminu). Na konci skladby, z níž se také dozvídáme, že jezdí na skútru, slyšíme ruchy prostředí domova jako je pískající konvice a hlasatel informující (buďto z rádia nebo z televize) o střetech Modů s Rockery.
- The Punk And The Godfather (v podání Daltreyho a Townshenda): Ve skladbě figuruje kapela The Who jako součást příběhu, tedy jako jejich o deset let mladší verze, o čemž vypovídá variace textu „My Generation“ včleněná do textu skladby. Skladba je řešená jako dialog mezi kapelou a hlavním hrdinou. Jimmy jde na koncert kapely, který je definovaný zvukem publika, a posléze je zklamán, když se s kapelou chce setkat v zákulisí, o což oni nestojí. Jeho vyhození probíhá v metaforické rovině, „Punk“ explicitně označuje party kapely a „Godfather“ party Jimmyho, který zpochybňuje rovnováhu sil mezi rockovou hvězdou a fanouškem.
- I'm One (v podání Townshenda): Píseň zachycuje splín padající na protagonistu kvůli „dojezdu“¹⁷⁶. Jimmy s pocitem, že je „loser“¹⁷⁷, prohlašuje, jak jednou všem ukáže, že je někdo. Z toho, jak Jimmy oslovuje blíže nespecifikovaného Moda, přitom vyplývá, že on není pravý Mod a chce jen někam patřit.
- The Dirty Jobs (v podání Daltreyho): Protagonista není sto udržet si stálou práci a střídá podřadná zaměstnání, také kvůli tomu, že si nedává pozor, co říká. Možnosti má omezené, protože nedodělal školu, a život ho ubíjí. Proto raději žije v minulosti a vzpomíná na bitky s Rockery v Brightonu. Na závěr skladby slyšíme hudební motiv cirkusu, který slouží jako přirovnání k životu protagonisty.

¹⁷⁴ THE WHO, pozn. 168.

¹⁷⁵ Tamtéž.

¹⁷⁶ Tamtéž.

¹⁷⁷ Tamtéž.

- Helpless Dancer (v podání Daltreyho): Skladba potvrzuje to, co mladý hrdina sděluje v předchozích skladbách, tedy že je plný vzteku a nenávisti a že si nedává pozor na to, co říká. Postupně se naváží do svých zaměstnavatelů, do gayů a leseb, do černochoů a v podstatě do všech a do všeho. Na konci skladby slyšíme (pravděpodobně z rádia) úryvek skladby „Kids Are Alright“ od The Who, podle něž můžeme usoudit, že se děj odehrává nejdříve v roce 1965. V závěru skladby zazní motiv „Jsem to já, na chvíli?“¹⁷⁸ Tato věta se svou specifickou melodií odkazuje ke skladbě „Doctor Jimmy“, v níž nabývá samostatné sloky.
- Is It In My Head (v podání Daltreyho): Skladba vypovídá jak o nespravedlnosti, kterou protagonista vidí všude kolem sebe, tak o jeho rostoucí paranoie. Ta je částečně vysvětlena tím, že od sebe všechny odhání svým chováním.
- I've Had Enough (v podání Daltreyho a Townshenda): Hrdina má dost svého života: prášků, diskoték, pouličních bojů... V této skladbě také zazní, že Jimmy jede na skútru, přičemž skladba končí křikem, který si lze (na základě černobílého bookletu) vykládat tak, že se na skútru vyboural. Během skladby se rovněž opakuje úsek písně „Love, Reign O'er Me.“¹⁷⁹
- 5:15 (v podání Daltreyho a Townshenda): Na úvod skladby slyšíme hluk nádraží a zaklapnutí dveří. V této písni hrdina sděluje, co dělal ve čtvrt na šest: Byl sjetý ve vlaku do Brightonu. Jimmy vzpomíná na svůj život s Mods, jeho vzpomínky jsou extrémně nesouvislé, sestávající hlavně z hněvu, zmatku, násilí a sexuální frustrace. Nechápe, proč by se měl starat o svět mimo Mods. Jeho výpověď zahrnuje kritiku soudobé společnosti a jeho generace, přičemž z textu „Dovnitř a ven. – Nechte mě na pokoji!“¹⁸⁰ můžeme mj. odvodit, jak vyhání spolucestující z kupé. Z textu se rovněž dozvíme Jimmyho přibližný věk na základě toho, že se narodil během války.
- Sea and Sand (v podání Daltreyho a Townshenda): Skladba se vrací k vodnímu motivu a přesouvá děj do Brightonu. Z textu se dozvídáme, že rodiče Jimmyho vyhodili z domu. Na pláži vzpomíná na boje s Rockers, které tu probíhaly, a na svou dívku. Hodnotí svůj život, který od té doby nejde podle plánu.

¹⁷⁸THE WHO, pozn. 168.

¹⁷⁹Tamtéž.

¹⁸⁰Tamtéž.

- Drowned (v podání Daltreyho): Děj se dostává do závěrečné fáze, kdy Jimmy vyslovuje přání, že se chce utopit. Vidí se v moři, jak loví perly a nad ním jsou rybáři. Na konci písně slyšíme ruchy pláže, které tuto skladbu sjednocují s tou předchozí a vypovídají o tom, že zatímco se v předešlé skladbě Jimmy rekapituluje svůj život, v této skladbě si představuje své utonutí.
- Bell Boy (v podání Daltreyho a Keitha Moona): Jimmy oslovuje Moda, kterého všichni následovali, a zjišťuje, že teď pracuje v hotelu jako poslíček, což je pro něj poslední kapka. Z textu se dozvíme, že doba, na kterou Jimmy vzpomíná, je rok 1963.
- Doctor Jimmy (v podání Daltreyho): Skladbu otvírá zvuk bouřky. Jimmy, který pije až do odpadnutí, poukazuje na svou nevyrovnanou osobnost. Když se „doktor Jimmy“¹⁸¹ napije, mění se na „pana Jima“¹⁸², který ho dostává do problémů. V této skladbě se rozvíjí motiv „Jsem to já, na chvíli?“¹⁸³ Přitom až z této skladby se posluchač dozvídá jméno protagonisty.
- The Rock: Instrumentální (opakující se motiv bouřky).
- Love, Reign O'er Me (v podání Daltreyho): Jimmy si dál prochází osobní krizí, protože nemá pro co žít. Znovu vyslovuje přání, že se chce utopit, ale tentokrát v dešti, avšak právě v dešti, který slyšíme na pozadí, nachází vykoupení, protože jenom „láska může způsobit déšť.“¹⁸⁴

Ucelenější kostru příběhu pro texty těchto patnácti skladeb, které vyjadřují nespokojenost mládeže, revoltu a hledání svého místa ve společnosti, tvořil obrázkový booklet o třiatřiceti černobílých fotografiích, které zasazovaly hrdinu do konkrétního časoprostoru a rozvíjely děj například v závěru, kdy Jimmy odplouvá na člunu, se kterým ztroskotá a uvízne na skále.¹⁸⁵

¹⁸¹ THE WHO, pozn. 168.

¹⁸² Tamtéž.

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ Pro prohlédnutí bookletu odkazují k následujícímu videu.

Quadrophenia – The Who – iconic double vinyl – booklet photos and story extract. In: [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=9311111111) [online]. [cit. 13. 3. 2021]. Dostupné z: [Quadrophenia - The Who - iconic double vinyl - booklet photos and story extract. St Pauls Lifestyle - YouTube.](https://www.youtube.com/watch?v=9311111111)

I bez této vizuální složky alba si však lze na základě hudebních textů určit hlavní motiv příběhu, kterým je protagonistův návrat do Brightonu a jeho osobní krize. Právě tento motiv, ať na bookletu nebo ve filmu, zůstává neměnný, což si ukážeme na následující segmentaci filmového syžetu.

Rovněž si ze skladeb uvědomíme, že struktura vyprávění je retrospektivní. Pro tu jsou určující jednak prolínající se dvě časové linie – jedna probíhající v rovině „současnosti“ a druhá probíhající v rovině vzpomínek sahajících až do roku 1963. Zásadní je pak kompozice první skladby obsahující jak motiv deště, tak úryvky skladeb, které se rozvíjejí později, obzvláště text „Lásko, vládni nade mnou“¹⁸⁶, který nabývá podoby samostatné skladby až na závěr alba, kdy se vyprávění vrací k motivu deště.

Než přistoupíme k rozboru filmu, je nutné zmínit, že ve filmové adaptaci France Roddama postavy nemají žádné hudební nebo taneční výstupy a neprodukují původní hudební texty, zpěv a tanec se tedy nestávají esenciálními součástmi příběhu. Režisér na základě zobrazování všedního světa obyčejných postav z nižších vrstev usiluje o realistický styl, přičemž na podobě všedního světa mládeže šedesátých let nese nemalý podíl právě nástup nových hudebních stylů, který film reflektuje.

Jak již bylo řečeno v kapitole Vyhodnocení literatury, hudební složka filmu využívá pouze jedenácti skladeb z alba, a i z těch využívá jen úryvky. Jedná se o skladby: „I Am The Sea“; „The Real Me“; „Cut My Hair“; „I’m One“; „Is It In My Head“; „5:15“; „Love, Reign O’er Me“; „Bell Boy“; „I’ve Had Enough“; „Helpless Dancer“ a „Doctor Jimmy“.

V rámci hudební složky však nemluvíme pouze o skladbách převzatých z alba, neboť mimo ně Roddam využívá množství úryvků písní jiných hudebníků i starší kusy od The Who zhruba o stejném počtu jako písní z předlohy.

Přestože si režisér ve vztahu k obrazu pohrává s diegetickou a nediegetickou podobou skladeb, které vznikly do roku 1964, tedy do doby, v níž se odehrává příběh filmu *Quadrophenia*, a tím, že jsou součástí světa příběhu, podporují jeho věrohodnost, skladby z hudební předlohy zaznívají pouze v nediegetické podobě. Ospravedlnění pro dané užití skladeb můžeme hledat v tom, že skladby vznikly až deset let od doby, kterou jejich příběh zachycuje. Proto do diegetického světa na rozdíl kupříkladu od singlu „My Generation“ od The Who, který ve filmu slyšíme hrát z desky, nepatří a jejich začlenění do světa příběhu by narušilo jeho snahu o realistické vykreslení doby.

¹⁸⁶ THE WHO, pozn. 168.

Filmová forma pracuje s tzv. playbackem¹⁸⁷, tedy se spojováním záběrů na základě hudby předem komponované, která vznikla nezávisle na natáčení. Jedná se např. o diegetickou hudbu v tanečních klubech nebo kapelu The Who vystupující na dobové televizní stanici aj. Režisér v některých případech postupuje tak, že spojuje scény prostřednictvím zvukových můstků¹⁸⁸, pod kterými je rozuměno překrývání skladeb z jedné scény do druhé. To si můžeme doložit na skladbě „Dimples“ od Johna Lee Hookera, kterou interpretuje kapela v tanečním klubu, a následně tato skladba nabývá nediegetické podoby k podkreslení následující scény, kdy se Jimmy na skútru vrací domů (v následující segmentaci syžetu scény 2c-2d).

Tuto podkreslující funkci mají také instrumentální pasáže skladeb převzatých z alba. Nás však zajímají pouze ty skladby, které přispívají k naraci, abychom zjistili, jak vzniká rozpor vizuální a hudební složky narace. Na základě porovnání syžetů si následně dokážeme, že narace zprostředkovaná hudební složkou předkládá informace, které se s filmovým dějem neslučují.

1. Jimmy se při západu slunce vzdaluje od okraje útesu.
2. a) Jimmy jede na skútru nočními ulicemi. (T – Úvodní titulky)
b) Jimmy přijíždí ke klubu a shání drogy.
c) V klubu se tančí, Jimmy se baví s přáteli a dívá se po dívce Steph.
d) Jimmy se vrací domů, doma se pohádá se sestrou a v pokoji si na zeď vylepí další výstřižek z novin o střetu Modů s Rockery.
3. a) Jimmy se koupe ve veřejné umývárně a překřikuje se se sousedem ohledně hudebního stylu, než zjistí, že je to jeho přítel z dřívějšíka, Kevin.
b) Po koupeli si Jimmy dává jídlo v bistru a zjišťuje, že Kevin, který si k němu přisedá, je Rocker. Po krátkém rozhovoru, když do bistra vchází další Modi, se Jimmy od Kevina distancuje a odchází.
4. a) Jimmy si v krejčovství nechává ušít nový oblek.
b) Jimmy se baví se Steph, která dělá prodavačku a stěžuje si na soboty (z toho odvodíme, že je sobota). Jimmy jí říká, že si na víkend do Brightonu nechává ušít nový oblek.

¹⁸⁷ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: ORBIS 1967, s. 172.

¹⁸⁸ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015.

20, s. 38.

5.
 - a) Jimmy se ve svém pokoji chystá na večer.
 - b) Jimmy s přáteli na toaletách užívá drogy.
 - c) Všichni ze stávajícího podniku odjíždějí na večírek.
 - d) Na večírku odmítá kamarádku Monkey kvůli vidině Steph, která však odjíždí se svým přítelem. Všichni se baví a párují, až Jimmy zůstává v lichém počtu a odjíždí z večírku.
 - e) Jimmy sedí na skútru u řeky, následně svým odjezdem záměrně vyruší líbající se pár.
6.
 - a) V zaměstnání Jimmy dělá poslíčka, při roznášení zásilek je napomenut, že chodí pozdě.
 - b) Zatímco Jimmy zvrací na záchodě, dva muži, mezi nimi Jimmyho šéf, se baví o škodlivosti cigaret. Jakmile se Jimmy vyzvrací, zapálí si cigaretu.
7.
 - a) Jimmy se pozdě večer vrací domů, pohádá se s matkou.
 - b) Jimmy seřizuje v garáži skútr, přijíždí za ním Kevin a vedou řeči o životě.
8.
 - a) V práci Jimmy s mladými kolegy řeší drogy.
 - b) Jimmy následně krade fotografie, které měl doručit.
 - c) Jimmy si prohlíží fotografie s druhým Modem v obchodě s deskami.
 - d) Jimmy odváží Steph z práce.
9.
 - a) V nonstopu se Jimmy baví s přáteli, poté jsou vyhozeni a přesouvají se do tanečního klubu.
 - b) Dva členy gangu po cestě přepadnou Rockers.
 - c) Jimmy se s ostatními mstí na náhodných Rockers. Když zjistí, že jeho přítelé bijí Kevina, nepomůže mu a odjede.
 - d) Jimmy se vrací domů, kde se pohádá s otcem, a pak usíná nad zcizenou fotografií.
10.
 - a) Ráno se Jimmy rozhodne nejit do práce.
 - b) Místo toho jede za kamarádem Davem a domlouvají se, kde by sehnali drogy, Dave mu dává tip.
 - c) Jimmy dál shání drogy a dostává další tip.
11.
 - a) Večer Jimmy s přáteli nemůžou sehnat drogy, dealer jim místo amfetaminu podstrčí parafín.
 - b) Jimmy se s přáteli vloupe do lékárny.
 - c) Po úspěšné loupeži se všichni baví v nonstopu, Jimmy se dělí o pilulky se Steph.

- d) Jimmy odveze Steph domů a líbají se před domem.
12. a) Jimmy v práci dostává výplatu, kolega mu přeje „hezký víkend.“¹⁸⁹
b) Jimmy se v holičství nechává ostříhat.
c) Jimmy se doma hádá s rodiči.
13. a) Jimmy se v šest ráno (podle rádia) chystá k odchodu.
b) Mods a Rockers se sjíždí do Brightonu.
c) Jimmy s přáteli dorazí do Brightonu, poznávají Moda zvaného „Ace Face“.
14. a) Jimmy se snaží zapůsobit na Steph v tanečním klubu, následně je z klubu vyhozen.
b) Jimmy se toulá po pláži.
c) Dva z jeho přátel hledají nocleh, který nevědomky nacházejí mezi Rockers.
15. a) Ráno se všichni scházejí v kavárně.
b) Mods jdou do ulic, dochází ke střetům s Rockers, následně dochází ke střetům Mods a Rockers s policií.
c) Jimmy se Steph se schovají ve slepé uličce, kde mají sex.
d) Poté, co se vrátí do davu, je Jimmy zatčen, i s Ace Facem ho odváží policejní anton.
e) Jimmy sedí u soudu.
16. a) Jimmy se vrací domů, matka ho však vyhazuje, protože v jeho pokoji našla drogy.
b) Jimmy si otvírá pusku na šéfa a dává výpověď.
c) Poté, co zjistí, že Steph chodí s Davem, rozhádá se s přáteli.
d) Jimmy se vrací domů, je však znovu vyhozen, noc tráví na dešti.
17. a) Ráno, poté, co jeho otec odejde do práce, se vplíží do svého pokoje, aby si zabalil věci, přitom strhá vylepené výstřižky ze zdi.
b) Následně si počká na Steph, ta jej však odmítá.
c) Jimmy vjede se svým skútreem pod auto.
18. a) Jimmy se vlakem vrací do Brightonu.
b) Jimmy sedí na pláži a pozoruje moře, navštěvuje místa minulého dění, vrací se do slepé uličky.

¹⁸⁹ *Quadrophenia*, pozn. 38.

- c) Jimmy před hotelem poznává Ace Faceův skútr a zjišťuje, že pracuje jako poslíček, následně mu skútr ukradne.
- d) Jimmy se skútreem vjíždí na pobřeží, několikrát zastaví a dívá se na moře, pak se rozjede k okraji útesu.
- e) Skútr padá z útesu a tříští se o skály.
- f) Roztříštěný skútr leží na pobřeží. (Z – Závěrečné titulky)

Seřadíme-li příběh plynoucí z hudebního alba na časové ose, zjistíme, že děj probíhá mezi střetem Mods s Rockers v Brightonu v roce 1963 a Jimmyho návratem do Brightonu zhruba po dvou letech.

Na základě segmentace filmu můžeme určit, že události ve filmu předcházejí děj hudebního alba zhruba o jeden týden, přičemž děj z hudebního alba následně probíhá během několika dní, nikoli v řádu let.

Filmový syžet tak předkládá události fabule v časovém rozmezí zhruba dvou týdnů a na bodech 2a – 18f mezi úvodními a závěrečnými titulky si můžeme doložit, že divákovi jsou tyto události předloženy v chronologickém sledu. Kontinuita vyprávění není mezi těmito scénami nijak narušena a děj na rozdíl od alba probíhá v jedné časové rovině, která slučuje vzpomínky prolínající se na albu.

K oddalování hlavního motivu, hrdinovy osobní krize a návratu do Brightonu, slouží řada vedlejších motivů, mezi které patří hlavně shánění drog v rámci přípravy na boje v Brightonu. Děj z alba se tak stává součástí filmového příběhu až v jeho poslední třetině.

K oddalování slouží také řada vedlejších postav, které tzv. zabydlují svět fikčního příběhu a dotváří jeho komplexnost. Například postava sestry slouží příběhu jenom proto, aby se (ve scéně 2d) pohádala s Jimmym, poté se už ve filmu neobjevuje.

Představení problematiky nepřátelství dvou subkultur vnáší do filmu postava Rockera Kevina, Jimmyho přítele z dřívějších dob. Při rozhovoru Jimmyho s Kevinem je divák obeznámen s potřebou mládeže vyčlenit se od ostatních, přestože „uvnitř jsou všichni stejní“¹⁹⁰. Funkce postavy Kevina je primárně taková, aby do filmu vnesla rovnováhu a úhel pohledu ze strany Rokerů. Ten dodává této skupině větší hloubku, aby její zástupci nepůsobili jen jako typické postavy.

¹⁹⁰ *Quadrophenia*, pozn. 38.

Funkci této postavy potvrzuje to, že její narativní linie končí zhruba v první třetině filmu, poté, co se stane obětí útoku Mods (scéna 9c).

I přes výrazný rozdíl mezi filmovým syžetem a syžetem alba najdeme události, které jsou společné pro konstrukci hudební i filmové fabule. Kupříkladu hudební text dvanácté skladby „Sea and Sand“, kdy Jimmy na pláži v Brightonu vzpomíná na svou přítelkyni: „Vidím ji, jak tančí sálem, pod UV světlem její úsměv připomíná záři hvězd,¹⁹¹ si lze přiřadit ke scéně 2c. Naproti tomu informaci z textu druhé skladby „The Real Me“: „Dívka, kterou jsem miloval, mě včera jen tak minula, již se ke mně nechce znát,¹⁹² si lze přiřadit ke scéně 17b.

Právě pořadí, v jakém jsou tyto události předloženy posluchači, a jak divákovi, je zásadním rozdílem v naraci hudebního alba a filmu. Přestože hudební složka filmu přejímá jen úryvky původních skladeb, na základě rozdílného syžetu alba a filmu dochází k rozkolu mezi narací zprostředkovanou hudební a vizuální složkou. Pro dokázání tohoto rozdílu se zaměříme na konkrétní scény doprovázené původními skladbami.

Film otvírá skladba „I Am The Sea“ doprovázející první scénu, kdy se Jimmy při západu slunce vzdaluje od okraje útesu. Skladba je zkrácena z původních dvou minut na necelou minutu. Scénu 2a s úvodními titulky, kdy Jimmy jede na skútru nočními ulicemi, doprovází skladba „The Real Me“ zkrácená tak, že vypouští sloku o tom, jak se k němu „dívka, kterou miloval, nechce znát“¹⁹³ – do tohoto bodu děj dospěje až ve scéně 17b.

Naproti tomu informaci, že psychická labilita je rodinná anamnéza, se dozvídáme jak z hudebního textu „Vrátil jsem se za svou matkou, řek' sem, že blázním, mami, pomoz mi.“ Řekla: „Vím, jaké to je, synu, máme to v rodině,“¹⁹⁴ tak prostřednictvím mluveného slova ve scéně 9d, kde o schizofrenii, kterou má Jimmy v rodině z matčiny strany, hovoří otec.

Scénu 2d doprovází první dvě sloky ze skladby „Cut My Hair“, která zprostředkovává poznávací znaky subkultury Mods i náhled do hrdinovy psychiky.

¹⁹¹ THE WHO, pozn. 168.

¹⁹² Tamtéž.

¹⁹³ Tamtéž.

¹⁹⁴ *Quadrophenia*, pozn. 38.

O „širokém obleku se sakem s bočními rozparky“¹⁹⁵ a „připravenosti na plážovou bitvu,“¹⁹⁶ se tak dozvídáme jak z hudebního textu, tak prostřednictvím dialogů ve scéně 4b, když Jimmy mluví se Steph. Ruchy prostředí, které zazní na závěr této skladby, hudební složka nepřejímá, o střetech Mods s Rockers namísto hlasatele informuje vizuální složka filmu tím, že si za doprovodu této skladby Jimmy lepí výstřižky z novin o těchto incidentech na zeď pokoje.

Scénu 5e, kdy Jimmy sedí na skútru na břehu řeky, doprovází první dvě sloky ze skladby „I'm One“. Hudební text slouží jako sonda do hrdinovy psychiky a dotváří atmosféru: „Každý rok je to stejné. A já to zas cítím, jsem loser, nemám šanci vyhrát. Listy začaly padat, dojezd už volá, osamělost se začíná vkrádat.“¹⁹⁷

Scénu 15d, kdy je Jimmy zatčen policií, zatímco Steph odjíždí z Brightonu s jeho kamarádem Davem, podkresluje poslední sloka skladby „Is It In My Head“: „Cítím, že mě sledují, hlavu mám prázdnou. Každé slovo, co vyslovím, vytvoří větu. Prohlášení pro cizince, který se jenom ptá na cestu. Místo toho, abych mu pomohl, tak ho vyslýchám. Vidím člověka bez problému.“¹⁹⁸

Ve scéně 18a dochází k synchronizaci syžetu hudebního alba a filmu, a to tak, že skladbě „5:15“ odpovídá scéna, kdy zfetovaný Jimmy míří vlakem zpátky do Brightonu. Skladbu otvírá původní pátá sloka, na kterou navazuje první a druhá, čtvrtá sloka je zcela vypuštěna.

Přestože scéně 18b, když Jimmy sedí u moře, by podle syžetu alba odpovídala skladba „Sea and Sand“, hudební složka zde přejímá skladbu „Love, Reign O'er Me“.

Ve scéně 18c opět dochází k synchronizaci syžetu alba a filmu, a to tak, že scéně, kdy Jimmy poznává Ace Face jako hotelového poslíčka, náleží doprovod skladby „Bell Boy“, z níž hudební složka využívá první čtyři sloky a to včetně partu „Poslíčka“.

¹⁹⁵ *Quadrophenia*, pozn. 38.

¹⁹⁶ Tamtéž.

¹⁹⁷ Tamtéž.

¹⁹⁸ Tamtéž.

Dochází tak ke střetu vizuální a hudební složky, neboť ve filmu Jimmy s poslíčkem nemluví, a zásadní je, že informace hudebního textu „Nečekám, že si mě budeš pamatovat, ale já tě následoval v roce 1963,“¹⁹⁹ rozporují předchozí filmový děj. V tomto bodě se navíc prolíná narace zprostředkovaná hudební složkou s mluveným slovem, a to tak, že se ve čtvrté sloce část skladby stává diegetickou, když na konci sloky „Pingle! Už musím běžet. Pingle! Držet pusou zavřenou. Pingle! Odes to zavazadlo! Pingle! Pořád jsem někomu v patách,“²⁰⁰ Jimmy křičí na Ace Face „Pingle! Pingle!“²⁰¹ načež se dá na útěk.

Scénu 18d, kdy se Jimmy se zcizeným skútrek vydává k útesu, doprovází skladba „I’ve Had Enough“, během níž se opakuje motiv „Lásko, vládní nade mnou“. V tomto bodě se opět prolíná hudební složka narace s mluveným slovem, když Jimmy volá z útesu slovo „Me!“ („Já!“)²⁰² simultánně s nediegetickou skladbou.

Poté, co se skútr roztříští o skály ve scéně 18e, hudební složka využívá pouze jednu větu ze skladby „Helpless Dancer“: „Přestali jste tancovat.“²⁰³

Scéna 18f s mrtvolkou na rozbitý skútr a závěrečnými titulky je podkreslena prvními třemi slokami skladby „Doctor Jimmy“.

Poté, co jsme si přiřadili scény k užitým skladbám, si můžeme všimnout, že filmová narace využívá nejvíce hudebního textu na začátku a na konci filmu. Všimněme si rovněž mezery mezi scénami 6e a 16d, kdy narace nevyužívá žádný z původních textů a jejím nositelem se více než hudební texty stává mluvené slovo. Rovněž můžeme tvrdit, že poměr narace, jakou vybrané úryvky zprostředkovávají, jim nedovoluje, aby vyprávěly příběh samy o sobě.

Zaměřme se nyní blíže na první a poslední scénu filmu, abychom si ověřili hypotézu, že i když si filmový děj nezachoval podobu, jakou měl na albu, čas vyprávění ve filmu i nadále využívá retrospektivu.

¹⁹⁹ THE WHO, pozn. 168.

²⁰⁰ Tamtéž.

²⁰¹ *Quadrophenia*, pozn. 38.

²⁰² Tamtéž.

²⁰³ Tamtéž.

První záběr, který předchází úvodní titulkové sekvenci, je kvůli zapadajícímu slunci zkeslený na siluety situované do popředí a vodní hladinu na pozadí. Při bližším pohledu můžeme určit, že se postava, která se přibližuje ke statické kameře, kvůli ostrému přechodu předního a zadního plánu nachází na vyvýšeném místě – na okraji útesu.

Jak již bylo řečeno, první scénu filmu doprovází skladba „I Am The Sea“, jejíž původní stopáž byla zkrácena zhruba na polovinu. Tato změna se nedotýká hudebního textu, tedy čtyř úryvků z nadcházejících skladeb, jejichž zkrácená podoba využívá jen tři z nich a úryvek „Jsem to já, na chvíli?“²⁰⁴ se v hudební složce více nevariuje.

Zvuk příboje v této scéně může být součástí diegetického světa, ale stejně tak může jít o ruch převzatý z původní skladby. Přechod první a druhé scény filmu pracuje se stejným můstkem jako album mezi první a druhou skladbou, kterým je v tomto případě čtvrtý úryvek textu „Vidíš mé pravé já?“²⁰⁵ (Can you see the real me – ze skladby The Real Me).“ Následuje titulková sekvence za doprovodu skladby „The Real Me“. Narace zprostředkovaná vizuální složkou nám předkládá protagonistu, který jede nočním městem a který má kvůli svému skútru po cestě konflikt s motorkáři. Protagonista přijíždí ke klubu, před vstupem shání drogy a v klubu se odhodlává oslovit dívku, která se mu líbí. Jedná se o scénu, která divákovi představuje páteční večer běžného Moda a zároveň většinu motivů, ze kterých se skládá děj filmu. Proto tuto úvodní scénu můžeme považovat za první scénu fabule.

Od okamžiku, kdy si Jimmy před klubem kupuje drogy, jsou nositelem narace dialogy, díky nimž se divák dozvídá protagonistovo jméno. Na začátku filmu, kdy postavy mluví o svých plánech, si uvědomíme, že film za pomoci dialogů stanovuje časový rámeček. Dialogy poskytují vodítka k tomu, že děj směřuje ke střetu gangů v Brightonu. Další úlohou dialogů je na základě hovorové a vulgární mluvy dodat věrohodnosti příběhu, čímž mají ve filmu kromě narativní funkce i stylotvornou funkci.

Film prostřednictvím práce s neherci, které režisér nechává improvizovat²⁰⁶, otevřené nahoty a většinového natáčení v exteriéru tematizuje hranice mezi fikcí a realitou a dosahuje autentického efektu.

²⁰⁴ *Quadrophenia*, pozn. 38.

²⁰⁵ Tamtéž.

²⁰⁶ THURSCHELL, pozn. 40.

Pro dosažení tohoto naturalistického stylu je stejně tak zásadní práce kamery. Odklon obrazu od svislé osy reprezentuje podle Jerzyho Plażewského ve většině případů poruchu duševní rovnováhy, opilost nebo nevolnost²⁰⁷. A přestože prožívání hlavního hrdiny i postav, na které se kamera soustředí, by splňovalo všechna tato kritéria pro užití daného prvku, natolik výraznou figuru, jako je odklon od vertikální osy, ve filmu nenajdeme.

Ve většině případů je záběr koncipován jako přímý pohled, kdy je kamera umístěna ve výši očí herců²⁰⁸, přičemž velikost rámování se při zabírání herce pohybuje mezi polocelkem a polodetailem. Zřídka pak kamera pracuje s úhlem a koncipuje záběr buďto z nadhledu nebo z podhledu.

Tento způsob snímání najdeme například ve scéně 1d, kdy kamera sleduje Jimmyho z nadhledu, jak po návratu domů stoupá po schodech do patra, přičemž se následně dostává do roviny kamery. Naproti tomu ve scéně 9d, kdy Jimmy doma opět vychází schody, je tento postup obměněn a herec je snímán z podhledu, neboť mu otec na schodech zabránil vystoupat do poschodí, a tak se s návratem herce do úrovně kamery nacházející se v přízemí záběr opět koncipuje do přímého pohledu ve velikosti polodetailu.

O tom, že úroveň horizontální osy záběru je stanovena hercem, vypovídá i záběr ve scéně 12c, kdy kamera snímá místnost z mírného podhledu z pozice sedícího člověka, zatímco matka a Jimmy stojí, otec sedí u stolu. Poté, co si Jimmy sedá před televizi a otec nad ním stojí, aby ho kritizoval, záběr na sedícího Jimmyho je řešený z mírného nadhledu, zatímco protizáběr na stojícího otce z mírného podhledu.

Ve scéně 14a odehrávající se v hudebním klubu po příjezdu do Brightonu bychom mohli nabýt dojmu, že výška horizontální osy záběru není determinovaná pozicí herce. Kamera, jejíž záběr je koncipovaný jako celek, se rozhlíží po tanečním sále, přičemž horizontální osa záběru se nachází nad hlavami tanečníků. Na úrovni kamery se však nachází diskžokej na pódiu v zadním plánu, jedná se tedy o přímý záběr na diskžokeje a jeho řešení jako celek umožňuje rozhled po tanečním sále.

²⁰⁷ PŁAŻEWSKI, pozn. 187, s. 57-58.

²⁰⁸ BORDWELL, THOMPSON, pozn. 81, s. 252.

Scénu z klubu otevírá detail na taneční parket a nohy tanečnicků. Teprve následná jízda kamery vzhůru přerámuje záběr do zmíněného celku. Otáčením po vertikální ose kamera seznamuje diváka s návštěvníky klubu a poté opět sjíždí a přerámuje z celku na polocelek, když se přizpůsobuje přímému pohledu na hlavního hrdinu a jeho přátele.

V této scéně však najdeme ještě výraznější jízdu, a to tu, když se kamera od herce zcela odpoutá. Dochází k tomu tehdy, když kamera vyjíždí na ochoz nad parketem, kde v přímém pohledu zabírá Steph a její kamarádky. Tím, že kamera nesleduje herce, jak například vychází schodiště na ochoz, se jedná o postup, který se v tomto filmu vymyká konvencím postavených na tom, že se kamera drží na úrovni postav.

K dalšímu odpoutání kamery od herce dochází ve scéně 15c během probíhajících nepokojů. Zatímco Jimmy se Steph zabíhají do slepé uličky, kamera k nim sjíždí po vertikální ose a nadále je zabírá z nadhledu. V tomto případě však pohyb po vertikální ose neslouží k přerámování postav na základě prostorové dispozice. Tím, že se pohyb herců a kamery schází v jednom bodě, je tímto záběrem kladen důraz právě na místo, kam se pár běží schovat a na kterém následně proběhne soulož.

Tyto ojedinělé figury však nevstupují do formy snímku natolik, aby narušily jeho autentickou podobu, neboť po jejich užití se snímání vrací k převažujícímu způsobu, kdy na sebe kamera neupozorňuje a přizpůsobuje se herci, jeho pohybu či poloze. Ve scéně 15c střídá záběr z nadhledu záběr na paralelně probíhající nepokoje, které jsou snímány v úrovni očí, přičemž další záběr, který se vrací k páru, snímá dvojici rovněž v úrovni očí. Ve scéně 12c se následně střídá záběr z nadhledu a protizáběr z podhledu určený snímanými postavami na ochozu a na tanečním parketu.

Způsob snímání, kdy kamera volí takové strategie, které navozují zdání dokumentárního stylu, je pak nejvíce patrný při střetu gangů v Brightonu, kdy filmař na tuto událost upozorňuje dynamickou stříhovou skladbou, rychlým švenkováním a absencí hudby.

Tento styl snímání, který jsme si přiblížili na několika příkladech, se v rámci autenticity po celou dobu výrazně nemění, nejvíce je to poznat také na snímání jízdy, která od titulkové sekvence zpravidla probíhá z čelního pohledu, také kvůli vyniknutí přední strany skútru (kterou Modi měli ve zvyku zdobit světly a postranními zrcátky). Čelní pohled můžeme vidět také na cestě do Brightonu, kdy jsou do kontrastu kladeny jízdy dvou gangů. Zatímco Mods jsou zabíráni v pravotočivé zatáčce, Rockers

v levotočivé. Tento způsob snímání tak umocňuje jejich spor a zobrazuje hlavní rozdíly představované mj. jejich vozidly.

Snímání jízdy přitom nejvíce vyniká v závěrečné scéně, v níž sledujeme Jimmyho, jak se skútre jede po okraji útesu. Režisér v této scéně kombinuje panoramatický záběr z helikoptéry, který se řídí podle osy stanovené okrajem útesu, se simultánní jízdou, která zprostředkovává bližší pohled na Jimmyho.

Ten dvakrát zastaví, čemuž se přizpůsobuje způsob snímání. Statická kamera zabírá jiskřící vodní hladinu s pohledem na Jimmyho v protizáběru.

Při prvním zastavení je moře zabíráno jako celek, podruhé je vodní hladina snímána v detailu. Následné rozostření a zaostření záběru je jedním z nejvýraznějších stylistických prvků kamery. Jeho užití by se dalo ospravedlnit jako hlediskový záběr, přičemž rozostření kamery vypovídá o Jimmyho pozměněném stavu vědomí, avšak výška záběru vzhledem k výšce útesu tuto interpretaci neumožňuje.

Na základě toho, že se Jimmy dívá na moře opakovaně, v kombinaci s jeho replikou ze scény 7b: „Proč neskočit do moře a neutopit se,“²⁰⁹ v kombinaci s hudebním textem doprovázejícím danou scénu: „Už mám dost žití. Už mám dost umírání. Už mám dost smíchu. Už mám dost pláče. Jel jsem po všech cestách. Byl jsem pěkně rozhozený. Už mám dost dětství. Už mám dost hrobů,“²¹⁰ divák může nabýt očekávání, že když se Jimmy rozjede proti okraji útesu, následující pád skútru si lze vykládat tak, že skočil.

Tuto domněnku podporuje křik, který přejímá hudební složka ze skladby. Roddam navíc narušuje kontinuitu záběru na pád skútru třemi krátkými prostřihy z hlediska skútru, přičemž při prvním z nich kamera najíždí přes okraj útesu. Stejně jako v případě rozostřené vodní hladiny se jedná o efekt, který upozorňuje na samotný způsob snímání.

Nyní vidíme, že první minuta filmu je klíčovou pro pochopení příběhu. Docházíme k závěru, že film začíná poslední scénou děje. Mezi scénou 18f a 1 se však nachází časová elipsa a právě kvůli tomu, že ve scéně 1 slunce zapadá, a ve scéně 18f nikoli, si tyto scény ani přes to, že se odehrávají na pobřeží, divák nemusí klást do souvislosti. Elipsa přitom vypouští čas, kdy Jimmy zůstal na útesu a sledoval moře až do doby, kdy slunce začalo zapadat.

²⁰⁹ *Quadrophenia*, pozn. 38.

²¹⁰ Tamtéž.

Při první návštěvě Brightonu i po Jimmyho návratu jej vidíme, jak sám na pláži sleduje moře. I v tom úseku děje, který se odehrává ve městě před odjezdem do Brightonu, můžeme vidět Jimmyho, jak se skútreem jezdí na břeh řeky, kam se uchyluje i poté, co jej rodiče vyhodí z domu. Opakování této Jimmyho tendence může být zavádějící, pokud si ji divák vyloží tak, že Jimmy pomýšlí na sebevraždu, podobně jako si protagonista alba představuje, že se utopí, v písni „Drowned“ v hudební předloze. Tato skladba však do hudební složky zařazena nebyla, proto film neposkytuje dostatečná vodítka, proč by si měl divák vykládat Jimmyho zvyk právě tak, zvláště když zařazené skladby slouží pro přiblížení duševního rozpoložení hrdiny, což můžeme vidět ve scéně, kdy Jimmyho pobyt na břehu řeky podkresluje skladba „I'm One“.

Konvence, jaké si film buduje, nevedou diváka k tomu, aby si naraci interpretoval a odpovědi na informace, které mu vyprávění zatajuje, hledal na základě přeneseného významu. Naopak filmová forma jej vede tím způsobem, aby akceptoval věci tak, jak mu je kamera předkládá. Na základě těchto konvecí si opakování záběrů na Jimmyho u vody lze vykládat pouze tak, že Jimmy má ve zvyku sledovat vodu. K tomu dochází v časové elipse poté, co shodil skútr z útesu. Teprve při západu slunce se rozhodl z daného místa odejít, což vidíme v prvním záběru filmu, který vyvrací divákovy možné premisy o sebevraždě.

Tím, že je chronologicky poslední scéna filmu zařazena před úvodní titulky, činí jeho syžet inverzním. Filmová forma upozorňuje na retrospektivu pouze úryvky původních skladeb, naproti tomu kamerové postupy podporují vyprávění a jeho kontinuitu. Nevztáhne-li si divák závěr filmu k jeho úvodu, nemusí pochopit vyústění filmu, jehož vyprávění postrádá uzavřený konec. Podstatné je, že syžet divákovi zprostředkovává vzhled do života Jimmyho Coopera probíhající v rozmezí zhruba dvou týdnů a jeho život coby fabule, navzdory režisérově snaze diváka zmást, nekončí zároveň s filmem.

4.3. Komparace filmů *Tommy* a *Quadrophenia*

Následující komparace přinese pojmenování zásadních rozdílů mezi těmito analyzovanými filmy, na základě čehož si zodpovíme otázku položenou v úvodu, tedy zda je lze podle uspořádání syžetu, úlohy hudebních textů a funkce kamerových postupů považovat za vzájemný protipól. K tomuto kroku dospějeme přes zhodnocení dosavadních poznatků týkajících se změn, jaké díla prodělala při jejich přenesení z hudebního do filmového média.

Děj hudebního alba *Tommy* se začíná odvíjet po první světové válce. K danému časovému zařazení slouží hudební text písně „1921“. Děj filmu se řadí do období po druhé světové válce, odvíjet se však začíná už v jejím průběhu. Na děj odehrávající se o třicet let později než v předloze kromě narativních prvků mizanscény jako jsou kostýmy či dobové dopravní prostředky upozorňuje hudební text skladby „1951“.

O tom, že válka na albu i ve filmu slouží k časovému zařazení děje, vypovídá i to, že jiné historické události do děje již nevstupují. K narození protagonisty stejně jako na albu dochází po válce, v první den míru. Tuto výchozí situaci utváří také informace, že se *Tommy* má kvůli válce narodit jako pohrobek.

Děj na albu probíhá v rozmezí minimálně dvaceti až třiceti let, od *Tommyho* narození po události v *Tommyho* prázdninovém kempu, který opouštějí následovníci jeho víry. Po skladbách „Amazing Journey“ a „Acid Queen“, které informují o *Tommyho* dospívání, se o věku protagonisty více nedozvíme, na základě jeho životní cesty, kdy se už coby dospělý stává šampiónem v pinballu a po uzdravení zakládá svou církev, můžeme usoudit, že se tyto události druhé poloviny alba odehrávají v rámci let stejně jako v první polovině.

Děj filmu probíhá v rozmezí dvaceti až třiceti let, od *Tommyho* početí po jeho návrat do míst, kde byl počat. Zásadním časovým ukazatelem se ve filmu stává herecké obsazení hlavního hrdiny, které jasně vymezuje období *Tommyho* dětství a dospělosti.

Koncipování syžetu na albu i ve filmu je kontinuální, události jsou nám předloženy v chronologickém sledu. Kvůli variacím melodií a hudebních textů, ale i kvůli návratu *Tommyho* ke svému duchovnímu průvodci poté, co jej opustí jeho následovníci, lze čas vyprávění na albu i ve filmu pokládat za cyklický, přičemž ve filmu je užíváním prostředků hudební a převážně pak vizuální složky na tuto strukturu kladen větší důraz.

Děj filmu předchází děj alba, ten však tvoří většinu filmového příběhu. Film přejímá děj alba i jeho způsob vyprávění a tím, že se děj filmu shoduje s dějem hudebního alba, vzniká mezi hudební a vizuální složkou narace kontrast. Ten vyvstává na základě režisérových invencí, hlavně pak kvůli stylizovanému pojetí vizuální složky.

Mezi změny, kterými se film odchýlil od hudební předlohy, patří také záměna role otce a milence. Vodítka k nalezení odpovědi, proč režisér volil takový krok, nabízí vizuální složka filmu nezávisle na té hudební, která v tomto případě, kdy se z Tommyho mrtvého otce stává jeho průvodce vnitřním světem, zatajuje informace ve prospěch narace podané vizuální složkou.

Hudební texty jsou rovnocenným zprostředkovatelem filmové narace jako vizuální složka kvůli vzájemnému korigování toku informací o fabuli. Pro získání kompletního příběhu je tedy zapotřebí součinnosti obou těchto složek.

Tento princip si uvědomíme ihned, když se hudební text začne podílet na naraci. Divák se dozvídá, že se Noře narodí syn jménem Tommy dříve, než tuto událost zprostředkuje vizuální složka. Když k tomuto vývoji děj dospěje za doprovodu skladby „It's a Boy“, kdy vidíme Noru, jak chová novorozence, teprve hudební text potvrzuje, že se jedná o chlapce. Naproti tomu narace zprostředkovaná vizuální složkou následně vyvrací, že Tommyho otec ve válce padl. Jak už bylo řečeno v analýze výše, Tommyho otec nemá ve filmu jediný hudební výstup. Pouze jej vidíme, jak se vrací domů a je zabit, což popírá předchozí informace zprostředkované hudební složkou.

Postavy jsou ve většině případů součástí příběhu proto, aby produkovaly hudební text. Ve scénách za doprovodu takových skladeb jako „Do You Think It's Alright“ nebo „There's a Doctor“, které předjímají výstup nové postavy, následně ve scénách, kdy výstup nové postavy posouvá děj jako „Pinball Wizard“ nebo „Go to the Mirror!“ anebo ve scénách za doprovodu skladeb jako „Amazing Journey“ či „Miracle Cure“, které komentují vývoj, jaký děj prodělal během časové elipsy, najdeme oporu po tvrzení, že se hudební texty aktivně podílejí na rozvíjení děje. O tom vypovídá i rozšíření hudební předlohy pro účely filmu a kauzální provázanost událostí, kterou poskytují nově přidané skladby jako „Extra, Extra, Extra“ nebo „TV studio“. V prvním případě se dozvídáme o Tommyho vzestupu ve hraní pinballu, v druhém případě o tom, jak se šíří jeho víra.

Naproti tomu informaci, že dav v Tommyho prázdninovém kempu zabije matku i otčíma, podává pouze vizuální složka. Ta rovněž vysvětluje, co ke vzpouře vedlo. Neboť

kvůli komercializaci Tommyho víry, kterou však neměl v režii on sám, ale jeho otčím Frank a strýček Ernie, se následovníci cítí podvedeni, když se účinek, za který si zaplatili, nedostavil, a tak na Tommyho zanevrou. Tím vizuální složka v poslední čtvrtině filmu posiluje kauzální propojení skladeb „Tommy’s Holiday Camp“ a „We’re Not Gonna Take It“.

Na těchto i výše uvedených příkladech si můžeme ověřit, že pro sdělení příběhu se vizuální a hudební složka vzájemně využívají. Do kontinuity vyprávění následně vstupují stylistické figury vizuální složky. Jejich užití graduje od scény v zábavním parku za doprovodu skladby „Amazing Journey“ po scénu s Acid Queen, kdy vrcholí, přičemž od této scény četnost jejich užívání klesá a končí scénou Tommyho uzdravení za doprovodu skladby „I’m Free“. Proto jejich užití můžeme vztahovat k Tommyho subjektivnímu vnímání. Je však třeba zdůraznit, že kamerové postupy v těchto scénách mají narativní funkci.

Jak jsme si uvedli, postavy se na vyprávění podílejí tím, že produkují hudební text. V tom úseku děje, kdy Tommy nemůže produkovat hudební text, protože je němý, kompenzuje absenci informací o prožívání této postavy umocněná vizuální složka, která má svou narativní funkci na základě kompozičně a intertextuálně motivovaných prostředků. V těchto případech dochází k výraznému zhuštění narace zprostředkované vizuální složkou. Tu následně narušuje nadužívání takových způsobů snímání, jako je rychlá transfokace nebo zmnožená expozice, které se zpravidla uplatňují při instrumentálních pasážích hudebních skladeb.

Příklad nalezneme ve scéně s kultem Marilyn Monroe za doprovodu skladby „Eyesight To The Blind“. To, jak se obsah hudební skladby s pojetím scény rozchází, jsme si zmínili v analýze výše. Zatímco hudební text vypovídá o léčivých schopnostech kazatelovy manželky, vizuální složka předkládá dva hlavní motivy, akt připomínající svaté přijímání coby přijímání do kultu a dotýkání se sochy Marilyn kvůli jejím ozdravným účinkům. Do tohoto děje několikrát vstoupí zdvojená a posléze zmnožená expozice. Hlavním motivem tohoto efektu, který upozorňuje sám na sebe, je kytarové sólo kazatele, Erica Claptona. Experimentálně pojaté snímání kytarového sóla tak narušuje naraci, která byla v této scéně zhuštěná záběry, v nichž se kombinuje průběh původně křesťanského obřadu se symbolem popkultury, Marilyn.

Obdobný postup se uplatňuje i ve scéně s Acid Queen, ve které můžeme rovněž sledovat razantní rozkol hudebního textu s vizuální složkou. Na popisu děje podle

schématu v analytické podkapitole si lze doložit zhuštění narace. Kupříkladu při prvním otevření železné panny je divákovi znesnadněno čtení filmu tak, že prolínání Tommyho s otcem vypovídá o té rovině vyprávění, na základě níž děj směřuje ke ztotožnění těchto postav.

Při druhém otevření železné panny má Tommy kříž kolem krku, tělo má poseté vpichy, které mu zakrývají červené květy. Záběr obsahuje transtextuálně motivované prostředky; zpodobnění Tommyho odkazuje k biblické postavě svatého Šebestiána,²¹¹ vlčí máky pak odkazují ke Dni válečných veteránů,²¹² ty jsou zároveň kompozičně motivované, neboť v tomto záběru jsou užity již potřetí, poprvé je vidíme ve scéně, která započiná ten úsek děje, v němž Tommy figuruje jako chlapec. Matka s Tommym zde u památníku s dalšími pozůstalými uctívá památku otce vsazením dřevěného křížku s vlčím mákem do země. Tyto křížky s květinami následně vstupují do třetí sekvence ztvárňující Tommyho vnitřní svět ve scéně ze zábavního parku během skladby „Amazing Journey“, kde přispívají k procesu, během kterého se formuje nový symbol posléze spjatý s Tommyho církví. Tommy v záběru scény s Acid Queen vyobrazený jako křesťanský mučedník v rukou drží stříbrné koule – další kompozičně motivovaný prostředek, který přispívá ke zhuštění narace.

Mezi prvním a druhým otevřením železné panny kamera využívá transfokací probíhajících ve zmnožené expozici. Obraz se podřizuje rytmu skladby, tedy jejímu instrumentálnímu úseku, a jelikož jsou tímto postupem záběry na rotující železnou pannu i tančící Acid Queen deformovány až do abstraktní podoby, můžeme říct, že kamerové postupy v tomto úseku mezi opakovaným otevíráním želené panny narušují naraci.

Pojetí scény za doprovodu skladby „I'm Free“ narušuje kontinuitu filmového vyprávění, jak jsme si na základě slabého kauzálního propojení s předchozí a následující scénou uvedli v analytické kapitole. Avšak i v rámci této scény dochází ke zhuštění narace, když vidíme Tommyho poté, co nabyl plného vědomí, běžet polem, které farmáři ošetřují pesticidy, následně bitevním polem a posléze jej vidíme, jak běží po pláži. Během střídání těchto lokalit Tommy produkuje hudební text vypovídající o tom, že se cítí svobodně.

²¹¹ PHILLIPS, pozn. 11, s. 164-165.

²¹² Tamtéž.

Vizuální složka využívá kompozičně motivovaných prostředků. Kupříkladu záběrem na pole ošetřované pesticidy Russell vyjadřuje kritiku konzumní společnosti, na kterou naráží i scénou, kdy Tommy následuje své iluzorní „já“ na vrakovišti za doprovodu instrumentální skladby „Sparks“ anebo scénou za doprovodu skladby „Champagne“, v níž rozbitá televize chrlí produkty propagované reklamami vytvořenými pro svět fikčního příběhu.

Na tom, že scéna během skladby „I’m Free“, jak jsme si řekli v analytické kapitole, vytváří narativní vsuvku, je patrný režisérův sklon zdůrazňovat epizodické pojetí příběhu, k čemuž dochází kvůli tomu, že syžet předkládá události dlouhého časového období fabule. Do narace scény, která je metaforickou výpovědí o Tommyho nabytí plného vědomí, je v jejím závěru za doprovodu instrumentálního úseku skladby včleněna putující maska. Tommy běží před zadní projekcí se záběry na oceán, lávu či oblaka. Jelikož tato figura nijak nekomentuje ani nerozvíjí informace, které scéna poskytuje do jejího nástupu, a tento efekt s danými záběry je použit pouze v této části filmu, můžeme opět hovořit o tom, že užití kamerové postupy narušují naraci.

Na těchto i výše rozebíraných příkladech si můžeme doložit, že ve scénách nacházejících se v tom úseku děje, kdy je Tommy následkem traumatu vězněm ve své mysli, kamera volí postupy, které dosahují dvojího účinku. V prvním případě upozorňuje na navrstvení a křížení jednotlivých motivů, což má za následek zhuštění narace. Druhý případ bývá spojený s instrumentálními pasážemi skladeb, kdy se obraz užitím stylistickým figur podřizuje hudebnímu rytmu, tehdy dochází k narušení narace. Tento princip zhuštění a narušení narace se ve vizuální složce v rámci jedné skladby může vystřídat hned několikrát.

Děj hudebního alba Quadrophenia probíhá mezi lety 1963 a 1965. Pro přibližné určení koncového bodu tohoto časového rozmezí slouží úryvek skladby od The Who „Kids Are Alright“ zařazený do skladby „Helpless Dancer“ jako ruch prostředí, přičemž tuto skladbu kapela vydala právě v roce 1965. V této době se protagonista, který vzpomíná na střety Modů s Rockery, rozhodne vrátit se do Brightonu, kde tyto boje probíhaly. Následně zjistí, že jeho bývalý idol pracuje jako poslíček v hotelu, přičemž skladba „Bell Boy“ obsahuje časový údaj označující počáteční bod fabule, kterým je rok 1963.

Děj na albu tedy probíhá zhruba v rozmezí dvou let, od střetů gangů v Brightonu roku 1963 po návrat protagonisty do Brightonu v roce 1965, kde ukradne člun a odpluje na moře, avšak ztroskotá a uvízne na moři, kde uvažuje o svém životě. Děj alba postavený na prolínání útržkovitých vzpomínek probíhá v rámci jeho ohlédnutí do minulosti a vypovídá o tom, jakým směrem se ubíral jeho život od roku 1963 doposud, tedy do roku 1965, kdy čelí ztrátě ideálů.

Retrospektivní čas vyprávění je stanoven první písní alba „I Am the Sea“, ve které se variují úryvky hudebního textu rozvíjejícího se později v samostatných skladbách. V první skladbě rovněž slyšíme zvuk moře a deště. Důležitější než prolínání hudebních motivů v určitých skladbách, jsou pro určení retrospektivy ruchy prostředí nejdříve spojené se životem ve městě a posléze s návratem do přímořských lokalit Brightonu. Poslední skladba na albu se vrací k motivu deště na znamení, že odvíjení děje dosáhlo přítomnosti vymezené první a poslední skladbou.

Filmový děj se naproti tomu odehrává pouze v roce 1964 v rozmezí zhruba dvou týdnů. Děj filmu předchází děj alba. K událostem z alba, mezi které patří ztráta zaměstnání, Jimmyho dopravní nehoda na skútru, ztráta dívky i nejlepšího kamaráda, který mu ji přebral, nebo to, že ho rodiče kvůli užívání drog vyhodili z domu, dochází namísto let v průběhu dní mezi plážovou bitkou a Jimmyho návratem do Brightonu, kde namísto člunu krade skútr svého bývalého idolu.

Přestože hudební předloha má na filmovém ději menšinový podíl, film z alba přejímá jeho způsob vyprávění. Jak jsme si potvrdili na analýze výše, děj po vzoru alba směřuje do bodu, který je divákovi ukázán v první scéně filmu. Avšak tím, že většina děje není převzata z hudebního alba, informace obsažené v hudební složce neodpovídají naraci zprostředkované vizuální složkou a v některých částech dochází k jejich rozporu.

Převzaté hudební texty od začátku filmu spojené se záběry na protagonistu nacházejí opodstatnění, pokud jejich užití na základě událostí dějové linie hlavního hrdiny vystihuje jeho momentální rozpoložení. Například když scénu, ve které Jimmy na skútru sleduje řeku, poté, co na večírku nenašel žádnou partnerku, doprovází fragment skladby „I'm One“, můžeme říct, že jeho potřeba dokazovat, že je někdo, která je obsahem skladby, pramení ze sexuální frustrace. O tom svědčí i jeho následovné záměrné vyrušení líbajícího se páru. Užití původních hudebních textů tedy závisí na kontextu filmového děje, kterému jsou podřízeny.

K synchronizaci syžetu hudebního alba s filmovým přitom dochází pouze ve scénách za doprovodu písní „I Am the Sea“, která po vzoru alba otevírá film, „5:15“, kdy se Jimmy vrací vlakem do Brightonu, a v písni „Bell Boy“, která nejvíce upozorňuje na vyvstalý rozkol hudební a vizuální složky. Navzdory tomu, že střety gangů se ve filmovém příběhu odehrály sotva před několika dny, podle hudebního textu k těmto událostem došlo před rokem, tedy roku 1963.

Hudební předloha byla pro účely filmu zkrácena. Postavy v příběhu neprodukuje hudební texty a původní písně zaznívají pouze v nediegetické podobě, aby podkreslily protagonistův aktuální duševní stav. Slouží tedy k prohloubení filmové narace, přičemž rozsah narace, kterou zprostředkovává hudební složka, je omezený hlavní postavou. Narace podaná vizuální složkou míru vědění hlavního hrdiny překračuje tím, že se soustředí i na vedlejší postavy. Zřídka dochází k tomu, že kamera sleduje vedlejší postavy nezávisle na té hlavní. Například po příjezdu Modů do Brightonu, poté, co je Jimmy vyhozen z klubu, se vyprávění soustřeďuje na Jimmyho přátele, kteří nevědomky nacházejí nocleh mezi Rockery. Kamerou implikovaný realismus, který spočívá v tom, že divák ví tolik, co postavy, je tak narušen mírou informovanosti hrdiny.

Ospravedlnění pro užití způsoby snímání i v těchto případech závisí na hercích, které kamera klade do středu zájmu. Například v právě zmíněné scéně, ve které pár Modů ráno zjišťuje, že přespál u Rokerů, můžeme vidět, jak se pozice kamery orientuje podle toho, v jakém bodě vertikální osy se herec, kterého kamera sleduje, nachází. Zatímco záběr na probouzející se Mody, kteří leží na zemi, je koncipován z přímého pohledu, protizáběr na Rockery, kteří se oblékají a odcházejí, je pak řešen z podhledu.

Ve filmu takřka nenalezneme záběr, který by se nesoustředil na herce, ani jízdu kamery, kterou by neospravedlňoval pohyb herců nebo která by nesloužila k přerámování záběru z herce na herce. Neboť právě herci se stávají hlavními zprostředkovateli narace, tím, že je kamera zpravidla zabírá zblízka v rozmezí polocelku a polodetailu, její postupy podporují vyprávění.

V analýze výše jsme si zmínili postupy, které se vymykají převažujícímu způsobu snímání. Tyto dvě jízdy, jednu užitou v hudebním klubu pro přerámování z postav na tanečním parketu na postavy na ochoze, druhou užitou pro přerámování z celku, ve kterém je snímána slepá ulička, na místo na jejím konci, kam se běží schovat Jimmy se Steph, lze pokládat za atypické, neboť pohyb kamery probíhá po svislé ose.

Mezi nejvýraznější stylistické prvky kamery patří rovněž rozostření záběru ve scéně, kdy se Jimmy ze skútru dívá na vodní hladinu, a záběry narušující kontinuitu snímání pádu skútru z útesu.

Tím se dostáváme k odpovědi na otázku položenou v úvodu. Budeme-li sledovat formální rozdíly, jaké nám při rozboru vyvstaly mezi filmy *Tommy* a *Quadrophenia*, dospějeme k následujícímu zjištění.

Děj filmu *Tommy* předchází děj alba, ten však tvoří většinu filmového příběhu. Děj filmu *Quadrophenia* rovněž předchází děj hudebního alba, na rozdíl od *Tommyho* má však děj alba na filmovém příběhu menšinový podíl. Oba filmy přejímají z předlohy způsob vyprávění. Tím, že se v případě *Tommyho* struktura filmového vyprávění shoduje se strukturou hudebního alba, vzniká mezi hudební a vizuální složkou narace kontrast, který je nositelem děje. Naopak v případě *Quadrophenie* hudební texty použité tak, aby na rozpor s filmovým dějem upozorňovaly co nejméně, nejsou s vizuální složkou rovnocennými zprostředkovateli filmové narace. *Quadrophenia* oproti albu výrazně posiluje děj, na čemž se však hudební texty nepodílí. Ty slouží pouze k jeho prohloubení a dodání věrohodnosti na základě korelace s dějovou linií protagonisty.

Na stylizaci vizuální stránky filmu *Tommy* nese výrazný podíl práce kamery. Jednou z jejích funkcí je narušování filmového vyprávění pomocí stylistických figur. Kamerové postupy ve filmu *Quadrophenia* využívají oproti *Tommymu* úsporné množství prostředků, které by se vymykaly realistickému stylu filmu. Na tom se kamera podílí tím, že neupozorňuje sama na sebe a přizpůsobuje se pohybu, poloze a mluvenému projevu herců. Ve většině případů kamera volí neviditelné a co nejvíce bezpříznakové postupy, které podporují vyprávění.

Závěr

Narativní linie každého z protagonistů, ať Tommyho ze stejnojmenného filmu nebo Jimmyho ze snímku *Quadrophenia*, přibližuje bodu, z něž se začala odvíjet filmová narace. Tommy se k tomuto bodu dostává skrze dlouhotrvající spirituální pouť, Jimmymu stačí surové zkušenosti několika dní. Každý z filmů přitom směřuje životní cestu svého hrdiny za použití zcela odlišných prostředků.

Ken Russell, režisér snímku *Tommy*, klade důraz právě na tuto spirituální pouť, jejíž ztvárnění vstupuje do celkové formy snímku. Záměrně potlačuje věrohodnost příběhu, který je vystavěný na kontrastu vizuální a hudební složky, díky čemuž snímek vyznívá nejednoznačně. Režisér buduje film z významů, čehož dosahuje nadužíváním vizuálních metafor a symboliky, na jejímž základě je divák nucen porovnávat vizuální stránku filmu s hudební složkou. Množství variací ať v hudební, tak ve vizuální složce a zrcadlově obrácená posloupnost vyprávění prologu a epilogu stanovená vizuální složkou pak určuje cyklický charakter filmové narace. Tu následně narušuje množství stylistických figur, mezi které patří nadužívání zmnožené expozice, transfokací a vnitrozáběrové montáže.

Franc Roddam, režisér snímku *Quadrophenia*, klade důraz na autentické zachycení prostředí britské střední vrstvy první poloviny šedesátých let a filmová forma užívá takových prostředků, aby divák podlehl dokumentární stylizaci filmu. Vzhledem k tomu, že se děj hudebního alba a filmu zásadně rozchází, převzatá hudební složka rozporuje naraci zprostředkovanou vizuální složkou. Syžet snímku předkládá události odehrávající se zhruba během dvou týdnů a jeho charakter je inverzní. Vyprávění začíná poslední scénou děje. Toto řešení odkazuje ke struktuře hudební předlohy, avšak zaniká kvůli kontinuálnímu řazení zbytku scén a převaze realistických prostředků, ke kterým se obracíme pro pochopení poslední scény syžetu.

Tu nelze vykládat na základě přeneseného významu, jak by tomu bylo v rámci konvencí filmu *Tommy*, v rámci konvencí *Quadrophenie* za pádem skútru z útesu nehledáme možnosti hermeneutické interpretace, jejíž výklad by uzavíral vyprávění. První scéna syžetu, která naraci připisuje retrospektivní charakter, potvrzuje, že vyprávění postrádá uzavřený konec.

Vztáhneme-li si tyto poznatky získané na základě analýz k tezí formulovaným v úvodu, můžeme si potvrdit následující.

Rozbor prvních a posledních scén dokázal, že jeden z analyzovaných filmů má inverzní syžet. Tím, že retrospektivu v *Quadrophenii* tvoří přesunutí závěru filmu do úvodní scény, lze jeho syžet pokládat za inverzní. První a poslední scéna filmu *Tommy* na základě motivů vizuální složky opakujících se v zrcadlově obráceném sledu potvrzuje, že struktura narace využívá cyklického času vyprávění. Syžet filmu však předkládá události v chronologickém sledu, je proto kontinuální.

Hudební text ve filmu *Quadrophenia*, nevztahuje-li se k prožívání hlavního hrdiny, rozporuje filmovou naraci. Proto můžeme tvrdit, že film se nepřidrží hudební předlohy. Naproti tomu snímek *Tommy* přejímá syžet hudební předlohy, a to včetně dispozice k epizodickému členění děje určené jednotlivými skladbami. Úloha hudebních textů je pro naraci na rozdíl od *Quadrophenie* stěžejní, neboť hudební text ve filmu *Tommy* na rozdíl od vizuální složky vždy podporuje naraci.

Rozebírané filmy lze pokládat za vzájemný protipól nejen v tom, jakou úlohu v nich zastávají původní hudební texty, ale také v tom, jakou funkci plní práce kamery. Zatímco kamerové postupy v případě *Tommyho* dosahují narušování narace, ve filmu *Quadrophenia* práce kamery podporuje vyprávění.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. *Quadrophenia* [film]. Režie Franc RODDAM. Velká Británie, 1979.
2. THE WHO. *Quadrophenia* [hudební album]. Londýn: Olympic, 1973.
3. THE WHO. *Tommy* [hudební album]. Londýn: IBC, 1969.
4. THE WHO. *Tommy (Soundtrack)* [hudební album]. Londýn: Rampart and Eel Pie, 1975.
5. *Tommy* [film]. Režie Ken RUSSELL. Velká Británie, 1975

Literatura

6. *Amazing Journey: The Story of The Who* [dokumentární film]. Režie Murray LERNER, Parris PATTON, Paul CROWDER. Velká Británie, 2007.
7. *A way of life: Making Quadrophenia* [dokumentární film]. Režie Simon WELLS. Velká Británie, 2014.
8. ATKINS, Thomas R. *Ken Russell*. New York: Monarch Press, 1976.
9. BAXTER, John. *An Appealing Talent Ken Russell*. London: Joseph, 1973.
10. BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.
11. BORDWELL, David. *Historical Poetics of Cinema*. In: Palmer, R. B. (ed.): *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. AMS Press, 1989.

12. BORDWELL, David. *Zesílená kontinuita*. *Illuminace* 15, 2003, č. 1, s. 1-26. ISSN: 0862-397X.
13. FLEMING, Colin. The Who Made the Best Rock Opera Ever, but It's Not the One You Think. In: *theatlantic.com* [online]. 15. 11. 2011 [cit. 15. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/11/the-who-made-the-best-rock-opera-ever-but-its-not-the-one-you-think/248431/>.
14. FELDMAN-BARRETT, Christine J. *We are the Mods: A Transnational History of a Youth Subculture*. University of Pittsburgh, 2009. ISBN 978-1433103698.
15. GAREL, Alain. PORCILE, François. *Hudba a film*. Praha: Akademie múzických umění, 1999, 1. vyd. ISBN 80-85883-42-2.
16. GOMEZ, Joseph A. *Ken Russell: The Adaptor as Creator*. New York: Pergamon Press, 1977.
17. GLYNN, Stephen. *Quadrophenia*. New York: Columbia University Press, 2014.
18. HARPER, Simon. Quadrophenia: A way of life for 30 years. In: *clashmusic.com* [online]. [cit. 15. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.clashmusic.com/features/quadrophenia-a-way-of-life-for-30-years>.
19. HARPER, Sue. SMITH, Justina. *British Film Culture in the 1970s*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. ISBN 978-0748681693.
20. HELLER, Heinz-B. „Deaf, dumb and blind“ and the liberation of the spirit of pop art: Tommy (1975). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* [online]. 2011, 7, 55-64 [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné z: [KB7-Heller.pdf \(uni-kiel.de\)](#).
21. JOST, Christofer. Songs between the Poles of Narration and Alternating Media Types. A Cross Media Analysis on the Functions and Effects of Songs in The Who's Quadrophenia. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* [online]. 2016, 12, 234-257 [cit. 29. 1. 2020]. Dostupné z: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB12/KB12-Jost.pdf>
22. KOKEŠ, Radomír D. *Kristin Thompsonová a čtyřicet let (neoformalistických) analýz*. *Illuminace* 27, 2015, č. 4, s. 69-74. ISSN: 0862-397X.
23. KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

24. KOSTELECKÝ, Jiří. *Multimediální postupy v tvorbě hudební skupiny PinkFloyd*. Brno: 2010. Masarykova Univerzita. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy.
25. MASON, Stewart. The Story of Simon Simopath - Nirvana. In: *allmusic.com* [online]. [cit. 15. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.allmusic.com/album/the-story-of-simon-simopath-mw0000084577>.
26. MERVISE, Scott. The Who resurrects its 'other' rock opera, 'Quadrophenia'. In: *post-gazette.com* [online]. 8. 11. 2012 [cit. 24. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.post-gazette.com/ae/music/2012/11/08/The-Who-resurrects-its-other-rock-opera-Quadrophenia/stories/201211080382>.
27. MRKVIČKA, Vít. *Hudební filmy Kena Russella*. Olomouc: 2008. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.
28. Nirvana (British band). In: *wikipedia.org* [online]. [cit. 4. 6. 2018]. Dostupné z: [Nirvana \(British band\) - Wikipedia](#).
29. PHILLIPS, Gene D. *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979.
30. POMEROY, David. *Films: Experiencing Tommy*. *Theology Today* 32, 1975, č. 3, s. 303-306.
31. PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: ORBIS 1967.
32. Quadrophenia – The Who – iconic double vinyl – booklet photos and story extract. In: *youtube.com* [online]. [cit. 13. 3. 2021]. Dostupné z: [Quadrophenia - The Who - iconic double vinyl - booklet photos and story extract. St Pauls Lifestyle - YouTube](#).
33. SANDERS, Rick. DALTON, David. Townshend On 'Tommy': Behind the Who's Rock Opera. In: *rollingstone.com* [online]. 12. 7. 1969 [cit. 24. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.rollingstone.com/music/music-news/townshend-on-tommy-behind-the-whos-rock-opera-99396/>

34. SHUKER, Roy. *Populární hudební kultura: Klíčové pojmy*. Londýn: Routledge, 2012. ISBN 978-1-136-57771-0.
35. STRAUSS, Neil. THE POP LIFE; The First Rock Opera (No, Not 'Tommy'). In: *nytimes.com* [online]. 3. 9. 1998 [cit. 24. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1998/09/03/arts/the-pop-life-the-first-rock-opera-no-not-tommy.html>.
36. THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminace* 10, 1998, č. 1. s. 5-36. ISSN 0862-397X.
37. THURSCHELL, Pamela. *Quadrophenia and Mod(ern) Culture*. University of Sussex, 2017. ISBN 978-3-319-64753-1.
38. *Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* [dokumentární film]. Režie D. A. PENNEBAKER. Velká Británie, 1973.

TITLE:

The Who: Rock opera in the movie as an example of the synthesis of art disciplines.

AUTHOR:

Tomáš Vincenec

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of the work is a comparative analysis of the films Tommy (Ken Russel, 1975) and Quadrophenia (Franc Roddam, 1979) in the intentions of neoformalistic analysis Kristin Thompson and David Bordwell. Comparison of structure and camera procedures used in these films the work outlines possible types of relationships between images and music, and will address the question of viewer participation and its influence on the overall tone of films.

KEYWORDS:

Narration, style, analysis, neoformalism.