

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOSOFICKÁ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Olomouc 2014

Michal Kadlec

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOSOFICKÁ FAKULTA
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

POPULÁRNÍ OBRAZ LUDWIGA VAN BEETHOVENA VE FILMU
POPULAR IMAGE OF LUDWIG VAN BEETHOVEN IN MOVIES
(Bakalářská diplomová práce)

Autor: Michal Kadlec

Vedoucí práce: doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Olomouc 2014

Univerzita Palackého v Olomouci
Filosofická fakulta

Tímto prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma *Populární obraz Ludwiga van Beethovena ve filmu* vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce.

V Olomouci, dne.....

Podpis:.....

Univerzita Palackého v Olomouci
Filosofická fakulta

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu bakalářské práce doc. Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za odborné vedení a pomoc při nalézání konečného tvaru práce.

OBSAH

OBSAH	5
ÚVOD	7
1. Téma.....	7
2. Cíl práce	7
2. VYHODNOCENÍ LITERATURY	10
2. 1. Ludwig van Beethoven.....	10
2. 2. Robert A. Rosenstone	12
3. METODOLOGIE.....	13
3. 1. Filmová invence	13
3. 2. Mediální reprezentace: stereotyp.....	20
4. LUDWIG VAN BEETHOVEN	25
5. ANALYZOVANÉ FILMY	34
5. 1. Nehynoucí láska (1994).....	34
5. 1. 1. Produkční detaily.....	34
5. 1. 2. Analýza.....	35
5. 1. 3. Shrnutí	46
5. 2. Ve stínu Beethovena (2006)	47
5. 2. 1. Produkční detaily.....	47
5. 2. 2. Analýza.....	47
5. 2. 3. Shrnutí	53
5. 3. Eroica (2003)	54
5. 3. 1. Produkční detaily.....	54
5. 3. 2. Analýza.....	54

5. 3. 3.	Shrnutí	59
6.	ZÁVĚR	60
7.	SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY	62
7. 1.	Prameny	62
8. 1. 1.	Citované filmy	62
7. 1. 2.	Citovaná hudební díla	62
7. 1. 3.	Citované obrazy	62
7. 2.	Literatura a analyzovaný materiál	63
7. 2. 1.	Bibliografie	63
7. 2. 2.	Internetové zdroje	65
7. 2. 3.	Analyzovaný materiál	65
8.	ANOTACE A RESUMÉ	66

1. Úvod

1.1 Téma

Ludwig van Beethoven patří bezesporu k nejpoblárnějším romantickým umělcům. „Už pouhé jméno Beethoven dosáhlo jakéhosi kultovního postavení, které předčí téměř všechny ostatní skladatele vážné hudby. Beethovenův kult se mezitím stačil rozšířit také do všech odvětví oblární kultury, a to nejen v hudbě, ale také v literatuře, ve výtvarném umění, televizi a filmu.“¹ S tím souvisí četnost nejrůznějším mýtů, které o něm byly rozšiřovány zprvu literárně a později také prostřednictvím televizních médií. Beethovenův život je natolik komerčně životaschopný, spojený s tolika přitažlivými motivy utrpení, nepřízně osudu, že přímo vybízí k umělecké reakci.

Je s podivem, že Beethovenova existence na filmovém plátně zůstává poněkud opomíjena odbornou literaturou. Jednotlivé filmy možná poutají pozornost filmových kritiků, coby historický studijní materiál ovšem - jak se zdá - nevyhovují. Vysvětlení malého zájmu odborné veřejnosti o filmy s Beethovenem lze částečně hledat v nedostatečném naplnění komerčních intencí mainstreamových snímků, které o něm byly natočeny. Na rozdíl od Formanova *Amadea*² žádný z nich nezaznamenal obdobný světový ohlas a Beethovenův kult se šířil spíše prostřednictvím literárních děl, filmových dokumentů, případně častým užíváním jeho hudby v hraných filmech. Především z toho důvodu, že nebyl Beethovenův kinematografický obraz doposud zevrubněji zpracován, použijeme při zkoumání vztahu historie a filmu jako analytické východisko právě filmový materiál o Beethovenovi.

1.2 Cíl práce

Cílem práce je představit oblární obraz Ludwiga van Beethovena v rovině vztahu mezi filmem a historiografií. Ve třech analyzovaných filmech - *Nehynoucí láska*,³ *Ve stínu Beethovena*⁴ a *Eroica*⁵ - budeme rozpoznávat konkrétní tvůrčí postupy související s přenášením histo-

¹ LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: Hudba a život*. Marie Frydrychová (trans.). Praha: Jiří Buchal - BB/art, 2005, s. 415. ISBN 80-7341-409-0.

² Amadeus (r. M. Forman, 1984).

³ Immortal Beloved (r. B. Rose, 1994).

⁴ Copying Beethoven (r. A. Holland, 2006).

rie na filmové plátno, dále vyhodnocovat, jak tyto nakládají s historickými prameny a jaké historické vyznění přinášejí.

Právě filmový obraz Beethovena představuje relativně nezmapované území a není tedy dostatečně teoreticky podchyceno, jak se tvůrci k jeho filmovému zpodobnění staví. Předpokládáme, že filmy vybrané pro vlastní analýzu, dobře ilustrují postupy obecně uplatňované při tvorbě hraného historického filmu, což se pokusíme dokázat. Dochází v nich k invenčnímu zacházení s dobovými reáliemi a prostředím, úspornému zjednodušování historických souvislostí, manipulaci s fakty, akcentaci zažitých klišé a konečně kombinování doložitelných událostí a smyšlených zápletek. Na základě analýzy těchto postupů, při které budeme jejich „pohyblivost“ komparovat s jistou nehybností a empirickou ustáleností některých historických závěrů, se pokusíme popsat obraz Beethovena, jaký filmy předkládají, a kriticky jej vyhodnotit v kontextu historické literatury.

Naše práce ovšem nepředpokládá chápání historie jako produkci neměnných faktů, což může být příznačné pro některé tradiční historiky.⁶ Nejde nám o plošnou komparaci historických faktů s fakty, které reprodukuje film. Vycházíme z toho, že většina průlomových úvah na téma historie a nároku historiků na pravdu souvisí s takzvanou postmoderní - neboli novou - historií. Tu lze považovat za přirozený protiklad klasické historii s velkým „H“, jejíž premisa tkví - alespoň dle názoru postmoderních historiků a teoretiků - v předávání informací coby nevyvratitelných, zřetelných a absolutních faktů. Postmodernismus ve vztahu k historii zpochybňuje především „(1) myšlenku, že existuje nějaká reálná, poznatelná minulost, jakýsi otisk evolučního pokroku lidských idejí, institucí či lidského konání; (2) názor, že historikové musí být objektivní; (3) to, že rozum umožňuje historikům vykládat minulost; a (4) že úlohou historie je interpretace a předávání kulturních a intelektuálních tradic lidstva z generace na generaci.“⁷

Jinými slovy: postmodernismus nepřijímá pojem historického vědění jako absolutní, ale naopak jej problematizuje. Proto se jeví jako potřebné objevovat jiné a aktuálnější postupy v nakládání s minulostí.

⁵ Eroica (r. S. C. Jones, 2003).

⁶ V této souvislosti americký historik Robert A. Rosenstone poznamenal následující: „Historikové, kteří vycházejí ze západní tradice, jsou ve svém vzdělání vedeni k empirismu, k tomu, aby se příliš nevzdalovali od *faktů*, aniž by se příliš zajímali o to, jak se vlastně z jejich dat *fakta* stávají.“

KLUSÁKOVÁ, Veronika. Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením: Rozhovor s Robertem Rosenstem. *Illuminace*. Praha: Národní filmový ústav, 2008, roč. 20, č. 3, s. 150. ISSN 0862-397X.

⁷ ROSENAU, Pauline Marie. *Post-Modernism and the Social Sciences*. New Jersey: Princeton University Press, 1992, s. 63. ISBN 0-691-08619-2.

Robert A. Rosenstone ve studii *Budoucnost minulosti: Film a počátky postmoderní historie*⁸ vyslovuje názor, že v pravém slova smyslu „postmoderní“ je oblast umění, v němž může snadno docházet k mísení žánrů, zdánlivě nesourodým spojením, skokům v čase. Jako jeden z prvních významných zastánců filmu z řad historiků pokládá kinematografii za ideální prostředek k nové a mimořádně invenční manipulaci s historií. Ovšem už samotné slovo „manipulace“ lze vnímat dvojím způsobem. Na jedné straně film neumožňuje zcela důkladnou studii historické problematiky, což vede často k přílišnému zjednodušování, na druhé straně se však jeví ideálním médiem k zachycení podstatného rysu, atmosféry či hodnoty nějaké historické doby. Tam, kde se musí kniha spoléhat na čtenářovu představivost, přináší film konkrétní obrazový výjev. Zjasňuje okolnosti právě tím, že je zjednodušuje a nahlíží na ně pohledem kamery. Celkově vzato je historický film více pomůckou při poznávání historie než analytickým prostředkem.

V duchu těchto myšlenek bude rozvíjena rovněž naše práce. Na jedné straně budeme konfrontovat filmovou realitu s historickými prameny, na straně druhé se však nespokojíme pouze s nutným vyhodnocením filmu coby nevhodného média k detailní rekonstrukci historie. Procesy, kterých historické filmy využívají k reflexi historie, jsou příliš složité a příliš umělecky a komerčně podmíněné, aby mohly podléhat výhradně nárokům tradiční historie. Naším předmětným zájmem nebude poměrování faktů, nýbrž nalézání obecně platných principů, na jejichž základě je utvářen historický svět ve filmu.

⁸ ROSENSTONE, Robert A. *Budoucnost minulosti: Film a počátky postmoderní historie*. *Illuminace*. Praha: Národní filmový ústav, 2004, roč. 16, č. 1, s. 43-59. ISSN 0862-397X.

2. Vyhodnocení literatury

2. 1. Ludwig van Beethoven

Filmový obraz jakékoli osobnosti známé z historie se zcela přirozeně pojí s mýtem - v našem případě s mytologizací hudebních skladatelů. Jak již bylo řečeno, o filmech s Beethovenem toho nebylo napsáno mnoho, v dosahování našich cílů proto využijeme převážně prací, které se zabývají beethovenovskými stereotypy a tím, jak vůbec vznikl jakýsi „hotový obraz“ Beethovena, který mnohé filmy de facto adaptují.

Peter Kivy⁹ a Alessandra Cominiová¹⁰ ve svých publikacích rozvádějí téma mýtu na „ploše“ historické figury Beethovena a studují ho jako osobnost, která je spojována s určitými stereotypními rysy geniálního umělce. Kivy tvrdí, že uznání génia jako něčeho nevysvětlitelného v lidské přirozenosti plní důležitou funkci v chápání geniality jako takové. Hlavním tématem jeho knihy je ospravedlnění konceptu génia a jeho nepopíratelné nezbytnosti uprostřed rostoucího akademického revizionismu. Cominiová se snaží nalézt a přesně pojmenovat konkrétní mýty Beethovenova života. Využívá přitom převážně osobní korespondence, různých svědectví, dochovaných portrétů (či jiných materiálů interpretujících Beethovenův zjev) a reflexí jiných skladatelů. Právě pochopení toho, jak byl Beethoven ve své době vnímán a jaké představy se o něm mezi lidmi šířily, je nezbytné k položení základu „mytického obrazu“, v jehož utváření bylo dále - a nejvytrvaleji - pokračováno po jeho smrti.

V knize Johna C. Tibbettse *Composers in the Movies*,¹¹ která se věnuje příčinám vzniku a samotnému vývoji stereotypů o klasických skladatelích, nalézáme několik obsáhlých analýz vybraných historických filmů. Ačkoli žádný z nich není o Beethovenovi, Tibbetts jej často zmiňuje a zahrnuje do kontextu filmů o jiných skladatelích. Samostatný Beethovenův obraz však nevytváří.

Dalším důležitým materiálem bude literatura vztahující se přímo ke třem analyzovaným filmům. Zde využijeme kritických statí erudovaných muzikologů, konkrétně prací Robynna J.

⁹ KIVY, Peter. *The Possessor and the Possessed: Händel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. Yale University Press, 2011, 304 s. ISBN 0300180187.

¹⁰ COMINI, Alessandra. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. Revised ed. Sunstone Press, 2008, 496 s. ISBN 0865346615.

¹¹ TIBBETTS, John C. *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*. Yale University Press, 2005, 384 s. ISBN 0-300-10674-2.

Stilwella¹² a Lewis Lockwooda.¹³ První jmenovaný se kromě četných esejů na téma klasické hudby a její funkce ve filmu v jedné ze svých statí zaměřil na film *Ve stínu Beethovena*. Přináší zde mnohé postřehy o „historicky podmíněném“ výběru hudby a nachází různé souvislosti se známějším *Amadeem*. Lewis Lockwood se ve své esejí zabývá filmem *Nehynoucí láska*. Rozhořčen jeho nekorektností a pochybným nakládáním s historickými fakty pojmenovává několik důvodů, které mají kvalitu snímku prudce oslabovat.

Kromě literatury reflektující Beethovenův mytologický obraz a jeho pojetí filmem bude pro naši práci stěžejní literatura o samotném Beethovenově životě. S ohledem na to, že intencí této práce není v žádném případě muzikologický ani historiografický rozbor, nýbrž představení obecně přijímaného portrétu, nebude ani literatura námi zvolená zatížena přílišnými historickými podrobnostmi. Vystačíme si s publikacemi, které shrnují enormní množství faktů do srozumitelně řazených kapitol. Výběr publikací, z nichž budeme čerpat primárně, je podmíněn především jejich přístupností čtenáři hudebně nevzdělanému. Za zářný příklad takové publikace považujeme monografii Lewis Lockwooda *Beethoven: Hudba a život*. Autor dovedně přibližuje všechna důležitá témata, a přitom se neuchyluje k odborně zaměřeným detailům. Své závěry a tvrzení podpírá důkladně vyvedeným poznámkovým aparátem, což posiluje jejich důvěryhodnost.

Do velice podobné kategorie knih můžeme zařadit pětidílnou monografii Romaina Rollanda¹⁴ (ze které využijeme prvních tří dílů). Ta - ač již staršího data - pronikavě mapuje kromě prvořadých faktů a souvislostí jednotlivá tvůrčí období. V knize *Goethe a Beethoven/Beethoven a ženy*¹⁵ pak Rolland zpracovává problematiku naznačenou v názvu a využívá k tomu materiálu nashromážděného pro monografii.

Vedle hlavních dvou publikací využijeme rovněž skladatelovy osobní korespondence, jejíž historiografický přínos je esenciální. Pro informace, které nejsou dostatečně rozvedeny v Lockwoodově a Rollandově publikaci, pak sáhneme ke specificky orientované literatuře

¹² STIWELL, ROBYNN J. Scribal Error: Copying Beethoven and the Pitfalls of Perspective in Cinematic Portraiture. *Beethoven Forum*. The Board of Trustees of the University of Illinois, 2008, Vol. 14, No. 2, s. 197-204.

¹³ LOCKWOOD, Lewis. Filmography as travesti: Immortal Beloved and Beethoven. *Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1997, s. 190-198. ISSN 0027-4631.

¹⁴ ROLLAND, Romain. *Beethoven: velká tvůrčí období. 1, Od Eroiky k Appassionatě*. Stanislav Hanuš (trans.). 3. vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1957, 289 s. sv. 4.

ROLLAND, Romain. *Beethoven II.: velká tvůrčí období. 2, Zpěv vzkříšení: slavnostní mše a poslední sonáty*. Oto Albert Tichý (trans.). 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, 417 s. sv. 5.

ROLLAND, Romain. *Beethoven: velká tvůrčí období. 3, Nedokončená katedrála: Devátá symfonie*. Josef Balcar (trans.). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, 187 s. sv. 7.

¹⁵ ROLLAND, Romain. *Goethe a Beethoven. Beethoven a ženy*. Pavel Eisner (trans.). Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, 297 s. sv. 3.

zaměřené na konkrétní beethovenovské téma (nesmrtelná milenka, Devátá symfonie, sluchové problémy atd.), případně k jiným monografickým publikacím, které toto téma zpracovávají podrobněji.

2. 2. Robert A. Rosenstone

Analytické zpracování problematiky historie a filmu budeme opírat o práci amerického historika Roberta A. Rosenstonea. Jeho esej publikovaná roku 1988 v časopisu *The American Historical Review*,¹⁶ byla klíčovým počinem v inovaci tehdy běžně přijímaných poznatků. Na jejím základu vznikla vůbec první odborná diskuze, která vážně připustila možný přínos filmu pro historickou vědu. Do té doby se podobné názory objevovaly velmi sporadicky a to především ve Francii. Neměly však ještě tolik společného s obecně platnými názory, které se na konci osmdesátých let zformovaly ve Spojených státech amerických.

Rosenstoneovu pozdější studii *The historical film: Looking at the past in a postliterate age*¹⁷ použijeme coby metodologické východisko při analýze třech vybraných filmů. Tato obohatila téma filmu a historie několika zásadními závěry. Některé z nich jsou pouhými variacemi jeho dřívějších prací, jiné vnášejí do problematiky nové myšlenky. Hlavním bodem je však soubor prostředků, které tvoří ucelenou metodologii pro komparaci historie a filmu.

¹⁶ Jde o oficiální publikaci American Historical Association, založenou v roce 1985, jejímž předmětem jsou výsledky zkoumání historických věd.

¹⁷ ROSENSTONE, Robert A. The historical film: Looking at the past in a postliterate age. *The Historical Film: History and Memory in Media*. Marcia Landy (ed.). New Jersey: Rutgers University Press, 2001, s. 50-66. ISBN 9780813528564.

3. Metodologie

3.1. Filmová invence

Dříve než představíme Rosenstoneovu studii, uvedme základní aspekty, na jejichž základě vymezil „historické drama“, ¹⁸ kterému se naše práce věnuje:

1. Mainstreamový film předává historii jako příběh, který má začátek, prostředek a konec. Většinou přináší nějaké morální poselství a pocit povznesení. Bez ohledu na to, zda je jeho předmětem otroctví, Holoucaust či občanská válka, zpráva vysílaná filmem téměř vždy implikuje, že se věcilepší, případně že se již zlepšily nebo obojí. Tato zpráva je však často nepřímá. Filmy o historických hrůzách nám mohou připadat jako protiklad čehokoli dobrého, přitom v nás zanechávají dobrý pocit z toho, že jsme se v takové době nemuseli narodit a nemusíme v ní žít.

2. Film lpí na historii jako příběhu jednotlivců. Jsou to ženy, ale většinou muži, kteří jsou již proslulí, nebo jde o obyčejné lidi, kteří dosáhli hrdinských skutků či trpěli nespravedlivým útlakem. Příběhy těchto hrdinů se ocitají v popředí historických procesů a bývají analogií problémů, které se vztahují k celé společnosti. Řešení osobních problémů má tendenci nahrazovat řešení problémů historických.

3. Film divákovi nabízí historii jako příběh uzavřené, dokončené a jednoduché minulosti. Tato nepřipouští žádné pochybnosti, ve filmu není přítomna polemika, všechny informace existují pouze v té podobě, ve které jsou ukázány.

4. Historický mainstreamový film dramatizuje a zosobňuje historii, která tak nabývá emočních rozměrů. Prostřednictvím herců a historických svědků je historie vyjadřována jako triumf, zoufalství, úzkost, radost, dobrodružství, utrpení, hrdinství. Pomocí juxtapozice obrazů, střídání různých druhů záběrů, použití hudby a zvukových efektů jsou u diváků zesilovány pocity související s událostmi zobrazovanými na plátně. Na rozdíl od psané historie se může filmová historie divákovi snadněji přiblížit emocionálně. Otázkou však je, zdali existuje něco,

¹⁸ ROSENSTONE R. 2001, s. 55-57.

čím by mohl film historii přispět, pokud umožní divákům spoluprožívat osudy konkrétních historických osob, událostí a situací.

5. Film ukazuje historii jako proces. Svět na plátně spojuje věci, které z analytických a strukturálních důvodů často psaná historie rozděluje. Ekonomika, politika, rasa, třída, pohlaví, to vše se schází v životech jednotlivců, skupin či národů. Všechna témata, která psaná historie odlišuje do jednotlivých kapitol a témat, film uvádí ve společném proudu informací. Proto bývají postavy historických filmů nositeli vícero vlastností, charakteristických pro danou dobu.

6. Obvyklou snahou filmařů je ukázat budovy, krajiny a artefakty v podobě, která pravděpodobně odpovídá tomu, jak tyto vypadaly v době, k níž se vztahují. Je ovšem důležité zdůraznit, že nežli běžný „pohled“ na tyto věci, film poskytuje jakousi všeobecnou představu, jak byla věc vnímána ve své době. Například dobové oblečení nevisí na figuríně, jako je tomu v muzeu, ale je jakýmsi ohraničením, které zvýrazňuje lidské tělo a jeho pohyb. Ve filmu nejsou nástroje, zbraně a nábytek pouhými vystavenými objekty, ale jsou to objekty, kterých lidé využívají, na kterých jsou závislí a které definují jejich osobní identity, životy a osudy. Bylo by chybou předpokládat, že věci jsou samy o sobě historií, ve skutečnosti se totiž stávají historií až na základě jejich důležitosti pro lidi ve specifickém čase a místě.

Na základě dlouhodobého studia historického filmu Rosenstone rozvinul metodologii plně vyhovující potřebám filmové analýzy a přispěl k pochopení filmového tvůrce. Hodnotu tohoto studia umocňuje jeho vlastní zkušenost s tvorbou dvou historických filmů: *Rudi*¹⁹ a *Spravedlivý boj*.²⁰ Oba byly natočeny na základě jeho publikací (*Crusade of the Left* z roku 1969 a *Romantic Revolutionary* z roku 1975) a na obou se podílel jako historický poradce. Díky těmto příležitostem se seznámil s postupy filmových tvůrců a jejich vnímáním historické tematiky. Jak sám podotýká, práce na těchto projektech jej hodně naučila o rozdílech mezi vytvářením světa na papíře a pomocí vizuálních médií.²¹

¹⁹ *Reds* (r. Warren Beatty, 1981).

²⁰ *The Good Fight* (r. N. Buckner, M. Dore - S. Sills, 1984).

²¹ KLUSÁKOVÁ V. 2008, s. 149.

Protože Rosenstoneova studie nesleduje žádný - jak je to příznačné pro většinu jiných historiků - konkrétní fenomén hraného historického filmu, nezkoumá ani konkrétní subžánr²² (životopisný film, kostýmní drama, válečný film, propagandistický film atd.) či sjednocující motivické vlastnosti²³ (filmy o druhé světové válce, o Velké francouzské revoluci, o fašismu v Itálii, filmy natočené v sedmdesátých letech, filmy natočené v Austrálii apod.), ale naopak rozvádí obecné principy, které jsou všem (nebo přinejmenším většině) těmto filmům společné bez ohledu na jejich kategorické vymezení, rozhodli jsme se ji využít při vlastní analýze, která zpracovává téma doposud v odborné literatuře souhrnně nereflektované. Třebaže námi analyzované filmy nacházejí společný základ v postavě Beethovena, nemají zřejmou ideologickou ani politickou motivaci, prokazatelně neodrážejí žádné významné společenské konotace z doby, ve které vznikaly a dokonce ani jejich hlavní témata - byť spojená s Beethovenem - nejsou zcela identická. Zvoleny byly filmy, které se od sebe liší, aby mohlo být pokud možno pokryto široké spektrum beethovenovských témat a výsledný obraz vypovídal co nejobsáhleji o své existenci na filmovém plátně.

Rosenstone rozhodně neprovádí důkladnou analýzu filmového materiálu ve smyslu sémiologických analýz, které velice detailně rozvádějí jednotlivé filmové obrazy, načež tyto střetávají s historickou realitou. Všímá si spíše dominantních pravidel, která se v historických filmech pravidelně objevují a jimiž se většina z nich řídí.

Základním strukturálním prostředkem každého historického filmu je krácení. Jakkoli bychom se mohli odvolávat na tvrzení postmoderních historiků, že historie nemůže být nikdy zcela důsledně zdokumentována, musíme připustit, že film je oproti psané historii v jisté nevýhodě. Musí si vybírat pouze to důležité - potažmo populárně přínosné -, nemůže informace rozvádět do přílišné šíře, nemůže o nich polemizovat, ani jich vícero vzájemně střetávat.²⁴ Přednostním úkolem tvůrce historického filmu tedy není vymyšlení příběhu a způsobu jeho ztvárnění, ale přijetí rozhodnutí, *co* bude vyprávěno a *proč* (*Co* sdělit o Beethovenovi a *co* zamlčet, *proč* vyprávět právě o Beethovenovi?). Beethoven či jakékoli jiné historické téma není výsledkem tvůrčího procesu, nýbrž tvůrčím východiskem, umožňujícím tvůrčímu procesu existovat. Proto by mělo být cílem studenta historické kinematografie pátrat nejen po tom,

²² Například kniha Sue Harperové *Picturing the past: The Rise and Fall of the British Costume Film* nebo publikace *Hollywood and History: Costume Design in Film*, jejímiž autory jsou Edward Maeder, Alicia Annas, Satch Lavalley a Elois Jenssen.

²³ Většina historiků přistupuje k praktické analýze filmu skrze nějaký historický motiv nebo téma, které sledují na poli více filmů a které je těmto společné. Všímají si především toho, jaký obecný postoj k dané historické problematice filmy zaujímají. Srovnávají snímky mezi sebou a konfrontují je s historií.

²⁴ Například k tématu Beethovenovy „nesmrtelné milenky“ existuje nespočet různých teorií, které se vzájemně doplňují, nebo naopak popírají. Jde o předmět věčných polemik a dohadů. Film *Nesmrtelná milenka* však přichází s jediným závěrem, který nenabízí žádný další prostor k diskuzi.

jaké skutečnosti filmy reprezentují, ale jak tyto skutečnosti zapadají do jejich stylových či ideologických konceptů.²⁵

K tomu, aby bylo možno vypátrat, jakým způsobem se tvůrci k historické látce staví, je nutno vysledovat jejich techniky v konkrétních dílech a pokud možno tyto rozložit v rovině obecného porozumění. Rosenstone nerozvíjí teoretickou filmovou analýzu, nýbrž analýzu „historicko-filmovou“. Hledá odpovědi na otázku, jak film dosahuje toho, že v jeho podání vypadá historie tak jednoznačně, a přitom vzbuzuje dojem komplexní reality. Tyto odpovědi nachází prostřednictvím naratologické analýzy dvou filmů, ve kterých si všímá různých dějových jevů a rovin, jejichž filmovou funkci vyhodnocuje coby „dobrou“ nebo „špatnou“ invenci. Zaměřuje se na příběh, postavy a způsob, jak je s nimi nakládáno. Někjaká postava může ve filmu zastupovat názor celé společnosti, což je příkladná cesta, jak prostřednictvím filmu dosáhnout jednoduchého vyjádření nuancí historické doby, pak je ale třeba se dále ptát: *Je tato postava historicky doložitelná? Jsou historicky doložitelné názory a nuance, které tato zastupuje? Je postava v rovnováze s dalšími postavami a prostředím? Vytváří jejich přirozený protipól, případně s nimi koexistuje v souhře? Má názor, představovaný postavou, důstojný smysl v kontextu prezentované problematiky? Je význam postavy a charakter situací, do nichž je projektována, divákovi něčím přínosný?* Při hledání odpovědí na tyto otázky je klíčová jistá úroveň znalostí zkoumané historické látky. Jedině při komparaci filmové reality s historickou je možno určit, zda je přínos filmu invenční či nikoli. Filmové techniky, umožňující filmovým tvůrcům snadnou manipulaci s minulostí, jsou v obecné rovině značně podobné a jedna od druhé se liší převážně v drobnostech,²⁶ je proto důležité téma každého jednotlivého filmu posuzovat jako specifický historický celek. Historický film jakožto celek má však v různých případech různé nároky na diváka. Premisa některých filmů je ideologická, jiné přibližují dobu, osobnost, událost, v jiných jde o kontextuální rekonstrukci. Rosenstone však své teze v tomto smyslu nerozvádí. Sleduje procesy krácení a invence u dvou, patrně zcela náhodně vybraných filmů.

²⁵ Vesměs můžeme hovořit o dvou elementárních tvůrčích přístupech k historickému filmu: o stylovém a ideologickém. Stylový lze hledat tam, kde není předpoklad pro ideologickou zainteresovanost tvůrce a kde lze tedy chápat vykreslení historické reality jako převážně umělecké a informativní (zde můžeme zařadit právě filmy o Beethovenovi, které nemají politickou ani ideologickou motivaci a jsou zaměřeny v první řadě na skladatelův životní osud). Naopak ideologicky motivované bývají historické filmy s válečnými, politickými či sociálními tématy, na která má často tvůrce svůj osobní názor, jemuž podřizuje styl a způsob vyjádření.

²⁶ Výjimku tvoří podvrtné historické filmy, potažmo historické experimenty, které záměrně s historií nakládají nekonvenčně. Jako příklad uveďme film Sofie Coppoly *Marie Antoinetta*, v němž se záměrně objevují anachronismy a hraje v něm moderní hudba. Celý film je pak koncipován jako psychologický portrét královny s jen minimálním důrazem na historická fakta a souvislosti.

At' chce být primární apel historického filmu jakýkoli, možnosti, kterými filmař disponuje v momentě, kdy před ním leží historický materiál, jsou omezené specifickostí filmu jako takového, což je hlavní premisou Rosenstoneových úvah. Podle jeho názoru není ničeho důležitějšího při posuzování historického filmu nežli právě **invence** - jestliže dokážeme tento postup vhodně aplikovat na hraný historický film, potom dokážeme snadněji akceptovat a hodnotit způsoby, jakými vzniká historie filmová a jakými historie psaná. Tento postup²⁷ Rosenstone uplatňuje společně se čtyřmi dalšími - **kompresí**, **úsporností**, **adaptací** a **metaforou** - na dva historické filmy: *Sláva*²⁸ a *Hořící Mississippi*.²⁹

Invencí je myšleno vše, čím se liší film od literatury, filmový záběr od psaného slova. Zatímco spisovatel může některé věci vynechat, může generalizovat a používat slova, která nutí jakousi obecnou představu, filmový tvůrce si nic takového dovolit nemůže. Filmové vyjádření využívá kamery, která zobrazuje přesně to, co se před ní v daném okamžiku odehrává - a prostor před kamerou musí být vždy nějak vyplněn. Elementární význam filmového záběru tedy spočívá v potřebě kamery zobrazovat neustále nějaké dění. Aby však toto dění co nej-přesněji odpovídalo realitě, usilují filmaři o zachování všemožných detailů a vizuálních informací, což je podstata invence. Například ve válečné scéně chtějí představit vojáky v takových formacích, které pro danou dobu opravdu byly příznačné; pokusí se vybrat herce, který svým vzhledem alespoň přibližně odpovídá historické postavě, kterou ztvárňuje; mizanscénu místnosti z devatenáctého století rozvrhnou tak, aby se tam neobjevily předměty ze století dvacátého a podobně. Důležité je ovšem dodat, že jakkoli důkladná tato práce s detaily bude, nikdy nepůjde o nic jiného než přibližné vyobrazení toho, co o historii víme. Žádný herec nebude skutečnou kopií své historické předlohy, žádná místnost nebude přesně odpovídat tomu, jak vypadala v minulosti.

Se sledováním prostředků invence přímo souvisí rozlišení mezi invencí správnou a špatnou. Správné je učinit v použitém průběhu dějin nějaké změny, přizpůsobit jej vyprávění a umělecké tendenci, ale současně zachovat jeho hodnoty a pravou podstatu. Špatná invence naproti tomu usiluje pouze o atraktivnost příběhu, kulis či artefaktů a ignoruje hodnoty a významy spojené s dějinami.

²⁷ ROSENSTONE R. 2001, s. 60-66.

²⁸ *Glory* (r. E. Zwick, 1989)

²⁹ *Mississippi burning* (r. A. Parker, 1988)

O princip **komprese** se opírá drtivá většina mainstreamových historických filmů. Dochází při ní k výraznému krácení dění, které by ve skutečnosti trvalo dlouhou dobu a film by je nedokázal pojmout. Nejčastěji je komprese dosahováno prostřednictvím několika scén, které zachovávají dramatickост příběhu a o událostech s rozmanitým průběhem a dlouhodobým vývojem vypovídají rychlými, výmluvnými sděleními. O těchto scénách můžeme tvrdit, že jsou současně pravdivé i vymyšlené. Shrnují veliké množství informací, proto nelze považovat jejich eventuelní nepravdivost za výsledek nešetrného nakládání s historií. Naopak je třeba se ptát, nakolik jsou přesné ve významu, který reprezentují a symbolizují.

Úspornost je dalším častým prostředkem k filmové stylizaci historie. Historické snímky zobrazují jen omezené množství postav, které však současně fungují jako představitelé obecně platných typů. Nejvýstižnější je příklad válečných filmů, které se obvykle zaměřují na osudy několika jednotlivců, z nichž každý reprezentuje určitou sociální skupinu, rasový a společenský původ nebo vlastní vztah k válce, potažmo životním hodnotám. Skrze příběhy těchto jednotlivců si sestavujeme obraz války a jejího historického pozadí, aniž bychom museli znát osudy jiných vojáků, ke kterým se vyprávění nevztahuje.

Adaptace propůjčuje postavám vlastnosti, emoce či způsob jednání, který by byl ve skutečnosti příznačný pro někoho jiného. Stejně jako v případě komprese a úspornosti jde o metodu, jak zjednodušit výrazné množství informací a učinit je atraktivnějším. Jedna postava tedy může disponovat vlastnostmi, které jsou pro ni charakteristické, a zároveň jednat způsobem, který by se od ní neočekával, nebo o němž se nedá předpokládat, že by se zakládal na pravdě. Prostřednictvím takové postavy lze snadněji postihnout více aspektů nějaké doby či historické události.

Metafora patří k nejběžnějším prostředkům filmové řeči a zdaleka se nevztahuje pouze k historickému filmu. Na rozdíl od literatury film metaforu vyžaduje, jelikož je nucen představovat akci, z níž musí být patrné nějaké významy. Většinou jsou to vnější projevy postav, které odrážejí jejich pocity a vnitřní procesy.

Každá z těchto složek historického filmu má nějakou souvislost s historickým poznáním.³⁰ Rosenstone upozorňuje, že to, „co se děje na obrazovce, nemůže být nikdy více než přibližo-

³⁰ Ať už je to samotný příběh, který je vyprávěn, promluvy postav, volba interiérů a exteriérů, hudba na pozadí, vždy jde o složku úzce související s historiografickým kontextem, potažmo s jeho konvencemi. Zazní-li proto v

vání toho, co bylo řečeno a vykonáno v minulosti, co se děje na obrazovce neznázorňuje, ale spíše poukazuje na události z minulosti. To znamená, že je nezbytné, abychom se učili hodnotit způsoby, které prostřednictvím invence sumarizují obrovské množství dat, nebo symbolizují složitosti, které by jinak nemohly být uvedeny.³¹

Metodu popsanou Rosenstonem aplikujeme na tři hrané filmy o Beethovenovi: *Nehynoucí láska*, *Ve stínu Beethovena* a *Eroica*. Rozhodně nebudeme usilovat o důkladný rozbor konkrétního historického období a témat s ním spojeným. V těchto filmech rozpoznáme prostředky invence, komprese, úspornosti, adaptace a metafory, načež vyhodnotíme jejich přínos a funkčnost z hlediska dobré či špatné invence. Budeme si všímat především způsobů, jakými je historie krácena a redukována za účelem srozumitelnosti, líbivosti a komplexnosti filmové řeči, přispívající k populárnímu obrazu Ludwiga van Beethovena v „sedmém umění“. Primární pro nás budou postavy a informace, jichž jsou nositeli, což přímo souvisí s jejich vzájemnými vztahy, vztahy k prostředí, v němž se objevují a s nímž koexistují, a konečně vztahy k Beethovenovi, jakožto postavě určující a zaštiťující většinu dění. Vedle narace, která nejvýznamnějším způsobem participuje na utváření historiografického kontextu v historickém filmu, se zaměříme rovněž na symbolickou rovinu hudby, která se v několika scénách odpoutává od své běžně přijímané audiovizuální funkce a nabývá metaforických významů. Okrajová pozornost bude věnována také reprodukci dobových reálií, kostýmům a hercům.

Historický film obvykle vytváří obraz, který nakonec divák vnímá jako určitý výsek historické reality, potažmo jako realitu samotnou. Uzavřenost filmového díla ve vztahu k otevřenosti a věčné neúplnosti historické vědy není snadné definitivně vymezit. Protože je historie oblastí lidského bádání, kterou nelze kompletně postihnout, nemůže ani tato práce představovat definitivní výsledek badatelského úsilí. Nemůže v ní být nalezeno jednoznačné východisko, na jehož základě bychom mohli prohlásit: „*Tohle je skutečný Beethoven.*“ - a „*Tohle je filmový Beethoven.*“. Cíl naší práce je proto především ilustrativní a má názorně demonstrovat, jak se v pojmání fenoménu „Beethoven“ liší odborná historická literatura a film.

Prostředky, jejichž prostřednictvím filmy dosahují explikace historické reality, budeme nalézat pomocí Rosenstoneovy studie, která tyto pojmenovává a následně aplikuje. Vybrané scény - mající exemplární význam v rámci vymezených témat - budeme přiřazovat k pojmům

historickém filmu moderní hudba, divák to zpozoruje a bude se zamýšlet nad významem takového uměleckého vyjádření. S tím přímo souvisí přítomnost anachronismů.

³¹ ROSENSTONE R. 2001, s. 62.

v této studii vysvětleným. U každé scény tedy na základě komparace s historickými prameny podrobně rozepíšeme způsob, jakým dosahuje vyjádření nějaké historické skutečnosti, přičemž tato skutečnost bude spadat do konkrétní tematické oblasti beethovenovské historie. V intencích Burtonova a Lippmannova chápání pojmu „stereotyp“ - o kterém bude řeč v následující kapitole - vymezíme několik historických polí, která jsou v předmětných filmech nějakým způsobem deformována, čímž může být myšleno jak záměrné nadužívání konkrétních témat či populárních vlastností a rysů, tak předávání cíleně chybné informace za účelem zesílení estetického efektu.

3. 2. Mediální reprezentace: Stereotyp

Manipulace s jakoukoli historickou látkou přirozeně souvisí se stereotypem a stereotypním vnímáním. Rosenstone hledá spojitosti a rozdíly mezi historií a filmem, všímá si, co a jak film pozměňuje, aby ovšem mohla být zkoumána historická látka na ploše několika filmů, jejichž základní element je společný (třebaže v motivickém a do značné míry i žánrovém pojetí se jednotlivé filmy výrazně liší), je nezbytné stereotyp rozpoznat a vysvětlit, co ve zkoumané látce připadá obecným dojmům a co invenci jednotlivých filmů.

Na populárním obraze Ludwiga van Beethovena stejně jako na obraze kterékoli jiné historické osobnosti významně participují konvence mediální reprezentace. Těm však Beethoven podléhá možná více než většina populárních umělců. Sám se stal koneckonců jakýmsi uměleckým symbolem, který bývá v médiích spojován s vlastnostmi asociálního, mizantropického člověka, anebo génia, který prožil nelehký život a vytvořil velká díla. Nemusí jít přitom o filmy přímo o jeho životě. Jestliže se o něm někde mluví, nebo je na něj odkazováno, nezřídka kdy se tak děje v kontextu negativních emocí.³² Opačným extrémem je posilování jeho „kulturního postavení“ (ve smyslu, jak o něm píše Lewis Lockwood) nedostižného a téměř nadpozemského hudebního titána.³³

Pro člověka obšírněji neseznámeného s beethovenovskou historií nemusí být snadné se v záplavě značně různorodých informací zorientovat a vybrat jen to podstatné, což si filmaři dobře uvědomují. Ale nejen filmaři. Například Leonard Bernstein, možná celosvětově neju-

³² Například v jedenáctém dílu patnácté sezóny amerického seriálu *Simpsonovi* představuje Beethovena věčně zamračená, nenávidná a vesměs negativní postava Nelsona, zatímco Mozarta veskrze sympatická Lisa.

³³ V japonském seriálu *Beethoven virus* se postava geniálního dirigenta netají svým obdivem k Beethovenovi. Často mluví o jeho geniálním talentu a zdůrazňuje, že svá největší díla složil hluchý. Dokonce i svého psa pojmenuje Beethoven.

znávanější americký dirigent minulého století, který se vedle dirigentské praxe proslavil rovněž prací pro televizi,³⁴ se o Beethovenovi povětšinou vyjadřoval v zjednodušujících formulacích a zobecňujících frázích, čímž připomínal spíše zapáleného obdivovatele, nežli erudovaného odborníka. Jeho hlavním úmyslem bylo Beethovena a jeho hudbu zpřístupnit co možná největšímu počtu lidí, proto se nevýjimečně uchýloval k slovním opisům nejrozumnějších klišé, která již byla ustálena a divákům tedy mohla připadat povědomá. Podobného základu využívají rovněž filmoví tvůrci. Aby Beethovenův složitý život zaznamenali ve srozumitelných a efektních souvislostech, vybírají si populární témata a klasická klišé. Koneckonců oni sami bývají ve vztahu k zobrazované látce více amatéry nežli odborníky, což může mít svoji váhu.

Graeme Burton v knize *Úvod do studia médií*³⁵ vymezuje mediální reprezentaci ve třech základních pojmech: „typ“, „stereotyp“ a „archetyp“. Mezi těmito je - jak se přesvědčíme - však někdy mimořádné složitě nalézt zřetelné odlišnosti, zvláště je-li předmětem zkoumání historicky doložená osobnost a je-li navíc zkoumána na omezeném poli třech filmů.

Burton typ včleňuje do kategorie, se kterou pracují například některé literární směry. „Typy jako postavy jsou *prezentovány* jako jedinečné lidské bytosti, ale charakteristické jsou více tím, co *reprezentují* (tedy „typizují“), než tím, že by to byly jedinečné lidské bytosti. Typy, na rozdíl od stereotypů, neexistují v reálném světě a zpravidla se nevyvíjejí v stereotypy. Lze to vysvětlit tím, že zobecňující rysy typů nejsou tak zřetelně zvýrazněné a jejich jedinečnost zůstává nedotčena.“³⁶

Vedle tradičních typů existují také „vyhraněné typy“, které „jsou velmi hluboko zakořeněny v jednotlivých kulturách. V takovém případě se jedná o archetypy - o hrdiny, hrdinky či padouchy, kteří ztělesňují nejhlubší přesvědčení, představy, hodnoty a případně i předsudky platné v celé kultuře. [...] V archetypech vystupují do popředí nejjobecnější rysy, jako je odvaha, krása, dobro či zlo. O archetypech lze mluvit tam, kde jsou tyto vlastnosti v postavách vykresleny zřetelně, jednoduše a kde tvoří jejich rozhodující, nejvýraznější složku.“³⁷

Stereotyp je, na rozdíl od typů a archetypů, „zjednodušenou reprezentací nějakého lidského projevu, rysu či postoje. [...] Svým způsobem deformuje původní předlohu, neboť je nejen zjednodušením, ale současně zjednodušené rysy přehánění. Jeho podstatnou vlastností je to, že ho lze okamžitě poznat, obvykle díky výrazným detailům. [...] Stereotypy se stávají ikony

³⁴ Několik Bernsteinových pořadů se stalo známými po celé Americe, kde tyto výrazně přispěly k popularitě vážné hudby ve 20. století. Byly to především pořady *Omnibus* a *Young Peoples's Concerts with the New York Philharmonic*. Bernstein v nich divácky přijatelnou formou hovořil o klasických skladatelích a jejich hudbě.

³⁵ BURTON, Graeme - JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií*. Vyd. 1. Brno: BARRISTER & PRINCIPAL, 2001, 392 s. ISBN 80-85947-67-6.

³⁶ Tamtéž, s. 188.

³⁷ Tamtéž, s. 190.

žánru tím, že jsou rozpoznatelné a jsou nositeli určitých představ. Stereotyp se stává nositelem hodnotového soudu sdíleného příjemci [...] **Stereotypy jsou konstitutivním prvek sociální konstrukce reality - jsou především typizovanými nositeli soudů, postojů, názorů, případně předsudků.**³⁸

Burton dále zmiňuje čtyři základní funkce stereotypu.³⁹

- **Proces uspořádání** - stereotypy slouží k tomu, aby uspořádaly realitu do snadno pochopitelné podoby, a sehrávají v tomto smyslu **klíčovou roli v tom, jak rozumíme světu a společnosti.**
- **„Zkratky“** - díky tomu, že jedná o zjednodušení, slouží stereotypy jako metonymické „zkratky“ vedoucí rychlou cestou přímo k významu.
- **Způsob odkazování ke „světu“** - stereotypy jsou sociálními konstrukcemi a jako takové představují určitý dosažený konsensus v pohledu na svět. Proto jsou stereotypy sociálně sdílené a předávané.
- **Vyjádření „našich“ hodnot a postojů** - stereotypy nabývají své společenské platnosti (a stávají se skutečnými stereotypy), jen pokud se ustaví sdílené přesvědčení, že představují názor či postoj nějaké skupiny. Stereotypy mají tedy postavení shody, konsensu (a mnoho příslušníků skupiny v tomto procesu získává svoje postoje z již existujících stereotypů) a jako takové nejsou výrazem poznání světa, nýbrž nástrojem na posilování převažujících mocenských vztahů ve společnosti.⁴⁰

Nejokamžitěji na nás účinkují stereotypy spojené s vizuálními obrazy. Jestliže v televizních zprávách uvidíme člověka v bílém plášti, se skalpelem v ruce a rouškou přes ústa, aniž bychom museli nad čímkoli dlouho přemýšlet, dojde nám, že je to chirurg. Většina stereotypů zapadá do našich každodenních životů, proto si často neuvědomujeme, že s nimi média cíleně pracují tak, aby na nás nějakým způsobem působily. Například hasiči jsou téměř bezvýjimečně prezentováni jako hrdinní ochránci našeho bezpečí. Těžko bychom hledali reportáž o povodních, ve které by chyběl záběr nějakého hasiče během pomocných prací. Podobné je to i s filmovými postavami, které příslušejí k určitým žánrům. Zatímco archetypální postavy mohou napříč žánry pronikat, postavy reprezentující určité žánrové stereotypy by coby archetypy působily nepatřičně. Proto, aniž bychom znali sebemenší dějovou souvislost, poznáme ve

³⁸ Tamtéž, s. 188-189.

³⁹ Toto rozdělení načrtnul Walter Lippmann ve své publikaci *Public Opinion* z roku 1922.

⁴⁰ BURTON G. - JIRÁK J. 2001, s. 189-190.

filmu kovboje nebo hororového „záporáka“ v bílé masce či sekerou v ruce. Oba jsou totiž nositeli signifikantních vlastností, rysů, specifického vzhledu, oba se ocitají v „tradičních“ prostředích a záplatkách.

O poznání složitější situace však nastává v momentě, kdy je ve filmu reprezentována historicky doložitelná osobnost, která - zcela přirozeně - nezapadá do konceptu každodenní zkušenosti. Například v hororu můžeme vidět zápornou postavu v bílé masce relativně často, takže se z ní pro nás stává určitý stereotyp s více méně podobnými vlastnostmi. Televizní zprávy nějakým způsobem vyobrazují politiky, jiným způsobem sportovce či celebrity, což rovněž po čase začneme - ať už vědomě či podvědomě - vnímat jako opakující se stereotyp. Ovšem s konkrétní historickou postavou se nesetkáváme tak pravidelně, abychom přítomnost stereotypu museli nutně registrovat. Často jde o nárazovou a znovu se neopakující zkušenost, která v nás zanechá konečný a dále se neproměňující dojem. Pokud zhlédneme film o Napoleonovi, v němž bude vše podřízeno tomu, aby působil jako nelítostný a bezohledný vojevůdce, je pravděpodobné, že si jej tak zapamatujeme. Přitom právě ona bezohlednost může být v kontextu s psanou historií a jinými filmy, které o něm vznikly, stereotypem.

Každá historicky doložená osobnost je vyhraněným nositelem konkrétních vlastností, přičemž ale tyto vlastnosti mohou být (a často jsou) velice obecné a příslušejí také obyčejným lidem. Na rozdíl od postav z westernu nebo hororu nemůžeme historické postavy zakonzervovat do nějaké předem vymezené škatulky. Každá taková postava je svojí vlastní škatulkou, podléhající specifikům historické doby, v níž žila. To ovšem nevylučuje eventualitu zcela opačnou, totiž „proměnu“ historické postavy v jeden či více stereotypů. Vysloví-li se v současnosti jméno *Casanova*, málokdo si vybaví italského kněze a spisovatele Giacomu Girolama Casanovu. Toto jméno patrně už navždy zůstane synonymem pro sukničkářství a neukojitelnou touhu po ženách. Beethovenova mediální prezentace, která je stručně nastíněna výše, samozřejmě není natolik zdomácnělá jako ta Casanovova, nemůže být však nejmenších pochyb o tom, že z ní jisté stereotypy vyplývají a některé jeho vlastnosti jsou samy o sobě stereotypem.

Důležité je si uvědomit, že stereotyp nemusí být nutně nepravdou. Je to povětšinou časté opakování a akcentace nějakého rysu, vlastnosti, motivu, co vznik stereotypu nejvýrazněji iniciuje. Jestliže se tedy například ve filmech o holocaustu nějakým způsobem usiluje především o umělecky působivou reprezentaci zla, nedá se samozřejmě hovořit o tomto zlu jako o nepravdě, stejně tak by se ovšem mělo vědět, „čím a jak byl holocaust historicky a politicky umožněn, jaké byrokratické mechanismy jej udržovaly v chodu, jaká byla „dělba práce“ v činnosti infrastruktur nacistických vyhlazovacích institucí, integrujících abnormální chování

pachatelů a byrokratický aparát v jeden, často obtížně rozluštitelný celek.⁴¹ Postava Amona Goetha (ztvárněná Ralphem Fiennesem) je v *Schindlerově seznamu*⁴² reprezentována jako exemplární příklad krutého, bezcitného nacisty, který pro své vlastní potěšení střílí po židech. Něco takového však mohlo být během druhé světové války v pracovním táboře jen těžko možné. Smrt každého pracujícího žida musela být doložena a jakékoli bezdůvodné zabití rovnalo by se nemalým problémům pro dotyčného vraha. Právě na úkor důležitosti byrokratické uspořádanosti nacistických praktik se film dopouští příkladného estetického „pobláznění“ diváka a stereotyp nacismu coby bezbřehého zla používá k efektní kompozici hodnotově silné scény.

Pohybujeme-li se v mantinelech „Beethovenova světa“ (který přirozeně zahrnuje také svět, do něhož vstupuje coby populární ikona), nacházíme některé často se opakující motivy. Beethoven jako za svého života nedoceněný hudební génius, Beethoven jako mizantrop, Beethoven jako vášnivý milovník žen, Beethoven jako prudký, temperamentní člověk s odmítavým přístupem ke šlechtě atd. Protože však žádný z těchto motivů není výlučně příznačný pouze pro historickou postavu Beethovena (typ) a zároveň nepředstavuje hodnoty obecně poznatelné celou společností (archetyp), nedá se o Beethovenovi mluvit jako o představiteli typu ani archetypu. Jako relevantní tedy připadá sledovat stereotypy (nebo by se také dalo říci kulturní proměny), jimž podléhá coby osobnost, která kdysi žila a jejíž život lze do jisté míry historicky postihnout na základě pramenů.

⁴¹ HUDEC, Zdeněk. Estetický historismus: Historické poznání holocaustu ve filmu. *Illuminace*. Praha: Národní filmový ústav, 2004, roč. 16, č. 1, s. 37. ISSN 0862-397X.

⁴² *Schindler's List* (r. Steven Spielberg, 1993).

4. Ludwig van Beethoven

Burtonovo vnímání stereotypu odpovídá tomu, čeho si všímáme na filmové i literární reprezentaci Beethovenova: tedy zjednodušování určitých rysů, ale současně jejich přehánění. Beethoven představuje ideální prostor ke stereotypní manipulaci s fakty, která jsou často paradoxní, protichůdná a celkový obraz činí přespříliš složitým, aby mohl být uchopen sdostatek jednoznačně.

V první řadě je ovšem třeba uvést, že to zdaleka není pouze Beethoven, kdo se stal předmětem mýtů a stereotypů u klasických skladatelů. Těmi základními modely pro mytické konstrukce byli Georg Friedrich Händel a Wolfgang Amadeus Mozart. Händel byl vůbec první skladatel přijatý do společnosti uměleckých géníů (dosud vyhrazené literárním ikonám Homéra, Shakespeara či Milтона).⁴³ Podle římského filosofa Longinia byl skutečný génius „vlastník“ neobvykle silné mysli a schopnosti porušovat umělecká pravidla při honbě za svými cíly.⁴⁴ „Vlastnický“ mýtus se v devatenáctém století přenesl právě na Beethovena, který se stal „romantickým ztělesněním demokratické revolty proti třídním omezením a hudebním konvencím [překlad vlastní].“⁴⁵ Peter Kivy v knize *The Possessor and the Possessed* dále vysvětluje, že statut génia, který mu byl svěřen jeho prvními životopisci, dává Beethovenovi právo porušovat konvence a formulovat nové modely, které ostatní „non-géniové“ následují.⁴⁶

Na jeden ze základních důvodů, proč dnes vnímáme Beethovena jako silnou autoritu, výmluvně poukazuje Alessandra Cominiová, která píše o mýtu, jenž byl provázán už se samotným jeho jménem. Nešlo o originální vlámský původ, ale jeho „čistý“ zvuk. Zatímco v rodném Bonnu bylo vyslovováno s důrazem na první slabiku (*Beethoven*), ve Vídni se přenesl na slabiku druhou (*Beethoven*). Tato změna způsobila ortografickou transformaci rýnského jména van Beethoven, které začalo být vyslovováno a tisknuto v novinových článcích jako „von Beethoven“. Předložka „von“ se v německy mluvících zemích pojila s aristokratickými kořeny, proto se dalších pětadvacet let předpokládalo, že je Beethoven vznešeného původu. Samotný Beethoven se však tomuto omylu nijak nebránil a využil jej například při soudním sporu o poručníctví synovce Karla ke zvýšení své společenské prestiže.⁴⁷ „Tato dvě

⁴³ TIBBETTS J. 2005, s. 8.

⁴⁴ KIVY P. 2011, s. 27.

⁴⁵ TIBBETTS J. 2005, s. 8.

⁴⁶ KIVY P. 2011, s. 134.

⁴⁷ COMINI A. 2008, s. 15.

akustická podání Beethovenova jména znázorňují extrémy v profilování rozsahu Beethovenových legend - od vznešenosti k hrubosti [překlad vlastní].⁴⁸

Vysloví-li se jméno Ludwig van Beethoven, s největší pravděpodobností si nevzpomeneme na melodie jeho hudebních děl, ale spontánně si představíme nahrbeného člověka s rozcuchanými vlasy vyčuhujícími zpod klobouku, přísným zamračeným pohledem, dlouhým kabátem sahajícím až k zemi, rukama pevně sepjatýma za zády a červeným šátkem uvázaným kolem krku. Představíme si kolem něj přírodu a nad ním rozpínající se mračna - až po nějaké chvíli k nám začnou doléhat první motivy jeho nejpopulárnějších symfonií, koncertů, sonát a nám dojde, že tu postavu už jsme někde „viděli“. Pak se musíme ptát: kým se Beethoven stal a jaká představa o něm v jednadvacátém století panuje? Aby se nám po odpovědích pátralo snadněji, využijme výmluvných myšlenek Rollandových: „Drzá spekulace s neznalostí a dočasnou zvědavostí širokého obecnstva nemá zábran a s jakousi zvláštní neodpovědností, bezostyšně, s nedostatkem - abychom tak řekli - profesionální svědomitosti si počíná především v životopisech hudebníků; neboť s hudbou může kdokoli nakládat po libosti, byť už jen proto, že z ní nic nezná - jak tomu je u většiny těch náruživých psavců knížek o hudbě. Beethovenovi tím bylo ublíženo víc než komu jinému; pro svůj výjimečný osud se stal už za živa obětí legendy. A legenda se na něm napásala dosyta! Beethovenovy životní příběhy jsou zavaleny románovými prvky. Jeho umění je třeba od nich očistit.“⁴⁹

Rolland si bezesporu dobře uvědomoval Beethovenovu upadající pozici⁵⁰ v kulturním prostředí první čtvrtiny dvacátého století, kdy klasická hudba začala nenávratně ztrácet své dřívější postavení neotřesitelného hudebního monopolu. Problematika, kterou nastínil, je patrně v dnešní době prostoupené médií a „vizuálními slastmi“ ještě daleko svízelnější, nežli byla za Rollandova života. Jeho horečnatá kritika „románových prvků“ totiž není pouze - jak se na první pohled může zdát - neuváženým odsudkem historiografické nedůslednosti některých životopisců, nýbrž vyslovením hlubokých obav nad budoucností Beethovenovy hudby. Převědeme-li jeho slova do jednoznačnější podoby, pak nám nezbude než se domnívat, že se obával úpadku zájmu o Beethovenův hudební odkaz za cenu stereotypní popularizace jeho „dobrodružného“ života. Dnes se nemusíme příliš dlouho zdráhat a dáme mu zapravdu. Fil-

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ ROLLAND R. 1956, s. 179.

⁵⁰ Během první čtvrtiny dvacátého století začaly vznikat moderní hudební žánry, které určovaly mnohé kulturní trendy a staly se komerčně převládajícími. Samotné klasické hudbě dominovaly nové kompoziční formy: ať už mluvíme o Schoenbergově „dvanácti tónové stupnici“, syntetické hudbě Stravinského či experimentech s lidovou hudbou Bély Bártoka. Styly moderní populární a moderní klasické hudby se navíc vzájemně propojovaly a vznikaly tak díla ještě více vzdálená tvorbě „tradičních“ klasicistních skladatelů jako byl Haydn, Mozart či Beethoven.

mové médium si Beethovena zcela podmanilo a mnohé jeho už tak zjednodušené rysy ještě více zjednodušilo.

Na druhou stranu nemůžeme tvrdit, že jeho hudba s příchodem vizuální éry zcela upadla - přinejmenším to nemůžeme tvrdit při srovnání s jinými klasickými skladateli. Ve filmu je oproti nim Beethovenovo dílo zastoupeno třetím největším počtem filmů.⁵¹ Některé jeho hudební motivy, jako například úvodní čtyřtakt *Symfonie c-Moll*⁵² nebo první věta *Sonáty měsíčního svitu*,⁵³ se staly natolik populárními, tak často citovanými v dílech jiných skladatelů a přenášeny do obrazů snad všech filmových žánrů, že si je pravděpodobně i zcela neznalý posluchač spojí s Beethovenem. Pokud dnes existuje umění, které dokáže zachovat „ducha“ klasické hudby, je to zcela nesporně právě film. U filmu totiž nadále přežívají některé praktiky klasických skladatelů. Mnozí tvůrci filmové hudby dodnes pracují se zcela běžnou orchestrací, využívají tradičních metod kontrapunktu či „příznačného motivu“⁵⁴ po vzoru Wagnerových oper. Koneckonců bychom s trochou nadsázky mohli tvrdit, že postupy filmových skladatelů připomínají postupy skladatelů operních. Na rozdíl od samotných oper či koncertů vážné hudby však filmy stojí v popředí kulturního zájmu veřejnosti. Paradoxně tedy svým zprostředkovaným a neúplným způsobem reprodukuje klasickou hudbu s daleko větším komerčním úspěchem než sami hudebníci ve filharmoních a divadlech. Zatímco koncerty vážné hudby navštěvuje dosti omezený počet lidí, neudržitelný vliv filmů se dotýká téměř každého moderního člověka - a stejně tak hudba, která se prolíná s filmovými obrazy.

Buďme však více konkrétní. Na počátku dvacátého století, kdy byly americké veřejnosti představeny nové technologie rozhlasového vysílání a filmu, se začaly rozpadat dřívější postoje vůči „vysokému“ a „nízkému“ umění. Narůstající vliv rozhlasu a filmu tyto dosud separované pojmy úspěšně spojil. K hodnotnému vnímání vážné hudby proto nebylo nadále zapotřebí systematického vzdělávání pasivního publika, posluchač sám byl nyní schopen vnímat, co mu orchestr sděluje.⁵⁵

V té době docházelo stále častěji k celostátní propagaci klasických „velkých děl“. Národní rozhlasové stanice zařazovaly do programů performance známých hudebních mistrů, osobnosti figurující ve světě klasické hudby vytvářely své vlastní pořady a k významným reflexím

⁵¹ Frekventovanější je ve filmu pouze hudba Mozartova a Wagnerova.

IMDb. [online]. [cit. 2014-02-14]. Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0002727/?ref_=fn_al_nm_1.

⁵² Sinfonie č. 5 c moll, Op. 67 (1808)

⁵³ Klavírní sonáta č. 14 cis moll, Op. 27, č. 2 „Quasi una fantasia“ (1801)

⁵⁴ Příznačný motiv neboli „idée fixe“ je ztvárnění hudební myšlenky příslušející nějaké události, situaci, zápletky, osobnosti či věci. Nejvýrazněji se o jeho rozvoj zasadil Richard Wagner, v jehož operách měl téměř každý předmět na jevišti své vlastní hudební téma.

⁵⁵ TIBBETTS J. 2005, s. 11.

docházelo rovněž v literatuře.⁵⁶ To vše mělo za následek zesílený zájem o vážnou hudbu ze strany laické veřejnosti.⁵⁷

Celý tento proces však nejvýrazněji urychlilo zavedení zvukové techniky ve filmu. Podle amerického operního skladatele Sigmunda Romberga, který pracoval v Hollywoodu v roce 1930, se u lidí vyvinul cit pro „lepší třídu hudby“, kterou nyní dovedli lépe vnímat a hodnotit.⁵⁸ Proto nastal ideální čas k tomu, aby si Hollywood přizpůsobil klasický kánon „velkých životů“ a „velkých děl“ a využil tento při prodeji masovému publiku. Například Beethoven nemohl být dále „prodáván“ jako kolosální génius, jehož vznešenost je tak ohromující, že nutí něčí obdiv a úctu. On a jiní kanoničtí skladatelé museli být spíše „pozměnění“ a „poupravení“ v poznatelné a přístupné jedince, kteří přesměřovali a sjednotili rozpory jejich génia ve službu společenskému blahu.⁵⁹

Vysvětlili jsme si, že filmové médium pomáhá oživovat Beethovenovu hudební památku, zároveň však musíme s jistou nevolí konstatovat, že ji přinejmenším stejnou měrou degraduje. Ukazuje Beethovena velice jednotvárně, což lidem nutí jednoznačné, jednoduché, neprokreslené představy jakéhosi podivínského génia, stojícího na samém okraji společnosti. Takové představy nakonec v myslích percipientů zcela pochopitelně zastiňují vše ostatní - především hudbu. Beethovenův život byl možná všelijaký, co ale víme s jistotou, že nebyl jednoduchý a prostě uchopitelný těmito banálními intencemi.

Mnohé stereotypy, které později převzala filmová média, nalézáme už na většině malířských vyobrazení Beethovenova. Zatímco ale konkrétní obraz je záznamem „zhuštěného“ výseku reality (případně jejím cíleným „zkrášením“), film vytváří daleko komplexnější náhled reality a stereotyp ve filmu tedy vzniká až metodou systematického sestavování mnoha samostatných celků (obrazů). Například výtvarný portrét zamračeného Beethovena bude sám o sobě jakýmsi uměleckým vyjádřením nějaké situace, v níž se umělec právě ocitl, naproti tomu užití padesáti záběrů zamračeného Beethovena v jediném filmu už bude divákovi implicitně sugerovat představu, že se Beethoven stále mračil.

Nejobecnější stereotypy se bezesporu vztahují k Beethovenovu **vzhledu**. Výtvarné obrazy z devatenáctého a dvacátého století nejčastěji vyobrazují Beethovena v dominantních, důstojných pózách. Je pro ně zároveň charakteristické, že usilují o zachycení jeho vnitřní - umělec-

⁵⁶ Viz publikace George Mareka *How to Listen to Music over the Radio* (1937) či *A Good Housekeeping Guide to Musical Enjoyment* (1949).

⁵⁷ TIBBETTS J. 2005, s. 11.

⁵⁸ Tamtéž, s. 12.

⁵⁹ Tamtéž.

ké i lidské - rozervanosti, proto často ukazují tvář nespokojeného, zakaboněného člověka s přísnými očima, kloboukem zaraženým hluboko do čela, nebo vlasy vlajícími do všech stran. I volba oblečení bývá poplatná stejnému úmyslu - dlouhý kabát, jímž bývá celý zahalen, a šátek uvázaný kolem krku jsou patrně nejpříznačnější.

Beethovenův vzhled - jak se často opomíjí - přirozeně souvisí s jeho **vztahem k ženám**. Kdybychom si měli představit, jak Beethoven vypadal a jak mohl být nazírán ženskýma očima, patrně bychom jej vyhodnotili jako vysoce pohledného. Nebylo by tedy vůbec od věci předpokládat, že měl Beethoven u žen úspěch. Ostatně většina portrétistů jej vyobrazovala jako mladého, odhodlaného muže s celkovým dojmem síly, což přesně odpovídalo „heroické představě o Beethovenovi, která se vžila a pěstovala koncem 19. století.“⁶⁰ Jeden z portrétů si dokonce Beethoven vyžádal od jeho autora, aby jej mohl věnovat jisté dámě, která si jej chtěla pověsit ve svém pokoji. Nicméně „fakt, že portrét dokázal okouzlit jistou obdivovatelku, jen podtrhuje, jak nesmírně idealizoval skladatelův skutečný vzhled, který nebyl ani zdaleka tak úchvatný.“⁶¹

Suverenita, jež sálá z romantizujících portrétů, se přenesla rovněž do filmu. Skladatel se pohybuje rychle a neurvale, ruce má za zády, což zvyšuje jeho dominantnost, neuhýbá očima, mračí se, má prudký, soustředěný výraz, mluví hlasitě a rozhodně. V analyzovaných filmech navíc platí, že jej vždy ztvárňuje pohledný, charismatický herec.

K tomu, jak Beethoven opravdu vypadal, ovšem nemáme dostatek vypovídajících dat. „Všudypřítomný“ Anton Schindler, jehož svědectvím však můžeme věřit pouze do určité míry, popisuje jeho tělo jako podsadité a pevně stavěné, se silnými svaly (tomu se nejlépe přibližuje Ed Harris coby představitel Beethovena ve filmu *Ve stínu Beethovena*). Hlavu měl - podle Schindlera - Beethoven neobyčejně velikou, zarostlou věčně zanedbanými vlasy. Jeho čelo bylo vysoké a široké, hnědé oči malé.⁶²

Takový popis rozhodně nevyvolá představu oslnivého milovníka žen. Ještě daleko závažněji však této odporuje popis Gottfrieda a Cäcilie Fischerových, jejichž rodina vlastnila dům, kde Beethoven vyrůstal. Popisují jej jako „malého pořízka, širokého v ramenou, s krátkým krkem, velkou hlavou, širokým nosem a temnou pletí; při chůzi se vždycky maličko nakláněl dopředu.“⁶³

Jestliže bychom s jistotou věděli, jak Beethoven ve skutečnosti vypadal, možná by i naše představy o jeho milostném životě byly jiné. Právě vzhled byl totiž - jak dokládají některé

⁶⁰ LOCKWOOD L. 2005, s. 205.

⁶¹ Tamtéž, s. 205-206.

⁶² COMINI A. 2008, s. 27.

⁶³ LOCKWOOD L. 2005, s. 206.

dopisy - jednou z hlavních překážek v jeho společenské i intimní koexistenci se ženami. Třebaže se životopisci obecně shodují na tom, že v mládí v Bonnu měl Beethoven vztahy s místními děvčaty, žádné konkrétní jméno nezmiňují. Neví se o žádné dívce, se kterou měl Beethoven před odjezdem do Vídně milostný vztah, pouze se předpokládá, že takové vztahy existovaly.

Až ve Vídni, kde se ve dvaadvaceti letech trvale usadil, zažil první milostná vzplanutí, k nimž máme nějaké historické doklady. Stále se však nejedná o nesporně průkazná svědectví, která by dostatečně osvětlovala, jak na tom se ženami byl. Například Beethovenův přítel Franz Wegeler přičítá prvním letům jeho vídeňského pobytu úspěchy, „jichž by byl těžko dosáhl leckterý Adonis.“⁶⁴ Velmi podobně - jako člověka, který se na ulici za ženami otáčí a nestydatě si je prohlíží - Beethovena líčí rovněž jeho žák Ferdinand Ries.⁶⁵ Nikde však nenacházíme podrobnější zmínky o konkrétních vztazích a především pak jasná svědectví o tom, že Beethovenův zájem o ženy byl opětován.

Důvodem, proč se nám zdá věrohodnost „don juanských“ charakteristik Beethovenova milostného života pochybná, jsou rozpory mezi tím, jak byl současníky nazírán jeho charakter temperamentního, silného muže a jeho vzhled (na dobových portrétech zcela bezesporu zidealizovaný). Například Magdalena Willmanová, Bonnská pěvkyně, kterou v roce 1795 požádal o ruku, ho údajně odmítla proto, „že byl tak ohyzdný a poloviční blázen.“⁶⁶ Odmítnut byl rovněž Giuliettou Guicciardiovou (která posloužila jako historická předloha pro jednu z hrdinek filmu *Nehynoucí láska*) či Josefínou Deymovou (rozenou Brunsvikovou), která se v jednom dopise jednoznačně vyjádřila, že by s ním „nikdy nespala.“⁶⁷ Jiný její dopis naznačuje, co mohlo být skutečným problémem v Beethovenově vztahu k ženám: „Již dříve, než jsem Vás poznala, naplnila mne Vaše hudba entuziasmem pro Vás. - Dobrota Vašeho charakteru a Vaše náklonnost to ještě zvýšily. - Tato přednost, kterou jste mi poskytl, potěšení ze společenského styku s Vámi, mohla být nejkrásnějším skvostem mého života, kdybyste mne byl miloval méně smyslně. - Hněváte se na mne, protože tuto smyslnou lásku nemohu uspokojit.“⁶⁸

Z tohoto dopisu je nanejvýš patrné, že překážkou v mnoha jeho vztazích nebylo to, jaký byl, nýbrž to, jak vypadal. Tím se dostáváme ke stereotypnímu vnímání Beethovena jako pohledného a charismatického muže, jehož osud byl příliš krutý, aby svůj život dokázal dlouhodobě spojit s nějakou ženou. Ve filmech *Nehynoucí láska* a *Eroica* je tento stereotyp reprezentován

⁶⁴ ROLLAND R. 1956, s. 181.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ LOCKWOOD L. 2005, s. 213.

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ Tamtéž.

s velkým důrazem na různé životní události. Beethovenova neschopnost mít trvalejší vztah se ženou je přikládána tragickým okolnostem - evokujícím nenaplnitelnost lásky po vzoru tragické formy divadelního dramatu -, nikoli aspektům přitažlivosti či přirozené sexuální touhy.

Obraz Beethovena, který sedí u klavíru a je obklopen nadšenými obdivovatelkami, nám v ničem nepřipadá nepravděpodobný, pochybujeme ovšem, že o něj tyto obdivovatelky měly zájem jako o muže. Beethoven totiž „vybojoval většinu svých vítězství nikoli v ložnici, ale v hudebním salónku. Po sexuální stránce byl velmi plachý a k ženám přistupoval s úctou [překlad vlastní].“⁶⁹ Plachost je však ta poslední vlastnost, která figuruje na pomyslném seznamu beethovenovských stereotypů. Beethoven byl bezesporu člověk, který se nezdráhal mluvit pravdu a za tím, co říkal, dokázal velice tvrdě stát. Ovšem jakási představa suverénního, neústupného bouřliváka, který neúnavně bojoval s šlechtou, nakladateli, hudební konkurencí, se z nepochopitelných důvodů zažila i ve vnímání jeho vztahu k ženám, který se přitom značně odlišoval od zatvrdělého přístupu k práci či politice. Různé odstíny skladatelova chování v různých prostředích a mezi různými lidmi nejsou ve filmech dostatečně odlišovány. Beethoven naplňuje charakter hněvivého, neústupného muže stejně tak při rozhovoru se ženou, jako při rozhovoru s bohatým šlechticem a divák tedy podléhá předpokladu, že byl Beethoven v milostné sféře suverénní a jednoznačný. Konečný neúspěch v podobě osamělé smrti pak přičítá tragickým a osudovým rysům jeho života - jako byla hluchota, pozdější chudoba, přílišná posedlost tvorbou, mizantropie atd.

Ve většině hraných filmů a hraných dokumentů o Beethovenovi se objevuje vyobrazení zahrnující rysy z maleb, kterým však nelze přičítat význam věrohodného zdroje. Jejich ikonická funkce má jen pramálo společného s relevantním historickým záznamem. Rozpohybování výtvarných děl, která zcela úmyslně představují umělce jako kulturní ikonu, bývá v případě filmu obyčejně nevěrohodné či značně přehnané. Jen minimum snímků zprostředkovává divákovi pohled do Beethovenova soukromí, do jeho všedního dne, kdy není tím hrdým bouřlivým umělcem, nýbrž obyčejným člověkem z masa a kostí. Úmysl filmových tvůrců je totiž zcela jednoznačný - chtějí Beethovena představit nejrozumnějšími způsoby, jen ne jako člověka obyčejného. Buďto glorifikují jeho tvůrčí odhodlání, nebo naopak zatěžují jeho lidské kvality vymyšlenými situacemi, v nichž se chová kontroverzně. Co je důležité, že jen zřídka se k divákovi dostane postava, jejíž reálné existenci by dokázal uvěřit. Právě vizuální ztvárnění

⁶⁹ MORRIS, Edmund. *Beethoven: The Universal Composer* [online]. HarperCollins e-books, 2005, s. 63. [cit. 2014-04-06]. ISBN 978-0-06-136937-7.

Beethovena - přehnaně dramatické, exemplárně stereotypní, nepatřičně ikonické - je možná prvním důvodem, který znemožňuje jeho uvěřitelnost na filmovém plátně.

Daleko přísnějším posuzovacím měřítkům však podléhá Beethovenův **charakter**. Dojem, který zanechává jeho vzhled, představuje pouze vizuální předpoklad skutečné povahy, prezentované prostřednictvím situací, zápletek a vztahů s jinými postavami. Na to, jaký Beethoven byl, existují různé úhly pohledu. Romain Rolland někdy přichází s až příliš romantickými tvrzeními, jindy je však schopen vyjádřit samotnou podstatu věci. Pokud jde o Beethovenův charakter a jeho vztah k lidem, vysvětluje tento následovně: „Je [Beethoven] velmi pohrdavý: pohrdá slabým, nevědomým lidem právě tak jako šlechtou, a dokonce i hodnými lidmi, kteří ho mají rádi a obdivují se mu, pohrdá vůbec všemi,⁷⁰ nezapomíná ovšem dodat: „Taková obvinění jsou však v každé době jeho života vyvracena přívalem jeho vřelé lidskosti. Ale musíme přiznat, že oba ty proudy, jak veliká láska, tak i veliké pohrdání, často v něm na sebe narážejí.“⁷¹ Zvláště poslední věta signalizuje problém, jehož jemné nuance se nepodařilo uspokojivě vyjádřit ani jednomu z námi analyzovaných filmů. Všechny dávají odpověď na otázku o Beethovenově charakteru, nevytvářejí ovšem komplexní figuru reprezentující pravděpodobnou realitu.

Nejlépe o Beethovenově charakteru vypovídá to, co samotný skladatel před světem s větším či menším úspěchem tajil. Je známo, že na veřejnosti vzbuzoval dojem dosti přísného muže, který si v žádném ohledu nepotrpěl na laciné emocionální výlevy.⁷² Emocím se bránil možná proto, že nebyl tolik úspěšný v lásce, možná aby zakryl svoji bolest, o níž se domníval, že by jej mohla před společností degradovat. V některých ohledech toužil po nejobyčejnějších radostech života, zatímco v jiných ohledech se až příliš snažil nebýt člověkem.⁷³ To je základní rozpor, který jeho životem cloumal a nepřipustil chvilku klidu. Je někdy nesnadné odlišit, co byla Beethovenova „společenská póza“ a co bezprostřední projev jeho nesporně citlivé duše. Reprezentace nejen ve filmu, ale rovněž v literatuře, toto často neodděluje a nepřipouští Beethovena coby člověka nestálého v některých názorech; člověka, který jednoho dne věří na lásku, aby na ni po prvním neúspěchu rezignoval; člověka pragmaticky využívajícího toliko nenáviděné aristokracie ke svému osobnímu prospěchu; člověka citově ovlivnitelného a přizpůsobujícího navzdory zdání svůj vnitřní svět světu venkovnímu. To, co bychom možná u

⁷⁰ ROLLAND R. 1957, s. 26.

⁷¹ Tamtéž, s. 27.

⁷² Tamtéž, s. 39.

⁷³ Rolland v této souvislosti píše: „Když se mluví o Beethovenovi, musí se mluvit o Bohu: Bůh je mu první, nejskutečnější ze všech skutečností.“
Tamtéž, s. 40.

jiných umělců vnímali jako logické vyústění určitých životních okolností, máme vnímat v Beethovenově případě jako sérii překážek, které byl nucen překonat.

Beethoven jako by ani nemohl být čímkoli ovlivněn, jako by existoval sám v sobě a sám pro sebe, protože byl vším a všemi odmítnut. O žádném jiném hudebním skladateli nemůžeme říci, že byl kolem jeho osoby vytvořený natolik přexponovaný dojem utrpení. Jeho problémy - pomineme-li pochopitelně hluchotu - se přitom v mnohém podobají problémům, které bychom snadno našli u Mozarta, Brahmsa, Mahlera. Nepochybujeme proto o tom, že je to především Beethovenova **hudba** - plná melodických rozporů, dramatických frází, nedoceníitelné invence -, ze které tato představa heroického „nadčlověka“ vzrostla. U nikoho jiného se nesetkáváme s tak výraznou provázaností života a hudby. Samostatnou otázku pak pochopitelně vyvolává, do jaké míry můžeme přičítat jeho skladbám rysy konkrétních událostí a životních období, tím se však zabývat nebudeme, neb to s naším tématem nesouvisí.

Již to slovo zaznělo a vrací se stále znovu jako dominantní ekvivalent Beethovenova osudu. Jeho **hluchota** bude už nadobro symbolem umělce, který tvoří hodnotná díla navzdory limitující nemoci. Právě hluchotě se přičítá většina překážek, s nimiž se byl nucen během života střetávat. To nelze zpochybňovat: zproblematizovala jeho vztah ke společnosti, k ženám a především k vlastnímu povolání skladatele a klavíristy. Současně jej však naplnila silou a odhodláním dosáhnout v hudbě nemožného. Jeho společenská izolace nesouvisela pouze se sluchovým neduhem, ale rovněž - a možná především - s „ohromnou soustředěností.“⁷⁴ Jeho nikdy neochabující odhodlání tvořit hudbu nejvyšších kvalit je tím prvním, co bychom na něm měli obdivovat, „a příčina není jen v tom, jak by se někdo mohl domnívat, že je to samotář, hluchotou zazděný do svého nitra, kdosi, koho již nevyrušuje žádný hluk zvenčí. Ta vlastnost je patrna dlouho předtím, než se ohlašuje hluchnutí.“⁷⁵

⁷⁴ Tamtéž, s. 229.

⁷⁵ Tamtéž.

5. Analyzované filmy

Materiálem analýzy budou filmy: *Nehynoucí láska*, *Ve stínu Beethovena* a *Eroica*. Tento výběr jsme podřídili několika kritériím:

- Všechny snímky spadají do kategorie mainstreamových hraných filmů přesně v intencích dělení na historická dramata, experimenty a dokumenty, jak je vymezil Robert A. Rosenstone.⁷⁶
- Všechny využívají postupů, které chceme sledovat na základě zvolené metodologie.
- Ve všech je Beethoven ztvárněn jako hlavní charakter.
- Jsou nejaktuálnějšími hranými celovečerními filmy, které byly o Beethovenovi natočeny a reprezentují tedy obraz Beethovena nejbližší současnému vnímání jeho fenoménu.⁷⁷
- Byly natočeny v rozmezí dvanácti let (1994-2006); v žádném jiném období dějin kinematografie nevznikly tři celovečerní filmy o Beethovenovi v tak blízkých časových intervalech.
- Sledují různá období Beethovenova života, což umožňuje širší rozměr nalézaného obrazu.
- Využívají rozdílných ústředních motivů, což stejně jako předešlý bod souvisí s větší komplexností nalézaného obrazu.

5. 1. Nehynoucí láska

5. 1. 1. Produkční detaily⁷⁸

Originální titul: Immortal Beloved

Rok vzniku: 1994

Režie: Bernard Rose

Hlavní obsazení:

Gary Oldman ... Ludwig van Beethoven

⁷⁶ ROSENSTONE R. 2001, s. 55-57.

⁷⁷ IMDb. [online]. [cit. 2014-02-14]. Dostupné z: http://www.imdb.com/character/ch0019922/?ref=fn_al_ch_1.

⁷⁸ IMDb. [online]. [cit. 2014-04-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0110116/>

Jeroen Krabbé ... Anton Felix Schindler
Isabella Rossellini ... Anna Marie Erdödyová
Johanna ter Steege ... Johanna Reissová
Valeria Golino ... Giulietta Guicciardiová
Marco Hofschneider ... Karl van Beethoven
Christopher Fulford ... Kaspar Anton Carl van Beethoven

5. 1. 2. Analýza

Na rozdíl od zbylých dvou analyzovaných filmů má snímek *Nehynoucí láska* podstatně problematičtější postavení ve vztahu k zobrazované historii. Zatímco *Eroica* je zaměřena na jedinou událost a *Ve stínu Beethovena* na poslední skladatelova léta, v *Nehynoucí lásce* sledujeme obraz celého jeho života. Existují mnohá témata (některá jsme zmínili výše v souvislosti se stereotypy), jejichž význam je z hlediska studia Beethovena mimořádně důležitý a která jsou i širší veřejností považována za zajímavá. Tvůrci *Nehynoucí lásky* si však jako zastřešující motiv příběhu Beethovenova života vybrali téma, které snad nejvíce podléhá různým dohadům a domněnkám a především v něm dodnes nebyly vyneseny žádné doložitelné závěry. Je to téma „nesmrtelné milenky“,⁷⁹ které skladatel adresoval jeden z nejpulárnějších a nejčastěji citovaných dopisů hudebních dějin. Žádnému z historiků a muzikologů se však doposud nepodařilo prokázat, která žena byla onou tajnou múzou a oním Beethovenovým „vším“. Snímek se navzdory fatálnímu nedostatku historických pramenů o takovou rekonstrukci pokouší.

Skrze vyprávění tří osudových žen, které postupně zasáhly do Beethovenova života, je vystavěna narativní struktura filmu. Mimo jiné z toho důvodu, že je pozornost soustředěna především na příběhy těchto žen a jejich vztahy s Beethovenem, mnohá jiná a nepochybně důležitější témata zůstávají pouze naznačena, či jsou dočista opomenuta. Snímek je však současně výbornou ukázkou toho, jak lze umně využívat postupů, které popsal Rosenstone a jak tedy dosáhnout efektivního účinku na diváka.

Stěžejním motivem filmu je - jak samotný název naznačuje - Beethovenův milostný život. Jeho spleť příběhů je rozdělen mezi tři ženské postavy: Johannu van Beethovenovou, vdovu po Beethovenovu bratru Karlovi, Giuliettu Guicciardiovou a Annu Marii Erdödyovou. Není vůbec jasné, jaký záměr můžeme přisuzovat výběru těchto historických figur. Každá ze tří

⁷⁹ Z důvodu zachování formální soudržnosti budeme dále toto spojení uvádět bez uvozovek.

hlavních hrdinek se váže ke zcela různým událostem skladatelova života a dokonce ani v oblasti zkoumání tématu nesmrtelné milenky jim nelze přisuzovat rovné postavení. Jméno Johanny van Beethovenové (za svobodna Reissové) se v této souvislosti neobjevuje prakticky vůbec, byla to totiž žena, se kterou se Beethoven soudil o poručnictví svého synovce Karla a kterou na sklonku svého života hluboce nenáviděl. Považoval ji za povolnou ženu a „strachoval se jejího vlivu na Karla a pokoušel se mu čelit.“⁸⁰ Dá se tedy úspěšně pochybovat o tom, že by právě jí adresoval natolik emotivní milostné vyznání.

Podobně je tomu s komtesou Annou Marií Erdödyovou, třebaže důvody, proč ji nelze považovat za nesmrtelnou milenkou, jsou jiné. Beethoven a komtesa byli dobrými přáteli už od počátku století, dost možná mezi nimi vzniklo i citové pouto, bylo by ovšem naivní předpokládat, že k ní choval city, které odhalil v dopisu nesmrtelné milence. Styl vzájemné korespondence ve všech ohledech naznačuje, že jejich vztah byl založen především na oboustranné úctě a respektu. Beethoven ji oslovoval „ctěná hraběnko“ a v dopisu z 15. července 1815 napsal: „Žijte blaze, stiskněte, líbejte své děti mým jménem, ačkoli, napadá mi, dcery už přece nesmím líbat – ty jsou už přece příliš velké.“⁸¹ Museli bychom se odklonit od veškerých konvencí slušného chování, abychom mohli předpokládat, že by něco podobného Beethoven napsal ženě, o níž usiluje, či v minulosti usiloval nejen citově, ale rovněž milenecky.

Zbývá Giulietta Guicciardiová, která jako jediná figuruje na seznamu možných kandidátek.⁸² Navzdory tomu se však ani u ní nemůžeme spolehlivě domnívat, že byla nesmrtelnou milenkou. Za jedinou skutečnost, která je na rozdíl od předchozích dvou žen zcela nepopíratelná, považujeme to, že byl Beethoven do Giulietty zamilován. V roce 1802 jí věnoval *Měsíční sonátu* a o rok později ji požádal o ruku, byl ovšem odmítnut. Giulietta se ve stejném roce provdala za hraběte Gallenberga, s nímž později odjela do Neapole.⁸³

Jak je vidno, každá z těchto tří žen souvisí s jiným obdobím a jinými okolnostmi Beethovenova života. Otázce, proč se film zaměřil právě na Johannu, Annu Marii a Giuliettu, je ovšem zbytečné věnovat soustředěnou pozornost. Stěžejním úmyslem rozhodně nebylo představit portrét třech osudových postav. Prostřednictvím příběhů žen, které byly podle všeho vybrány zcela nahodile, bez vážnějšího důrazu na historický detail, získáváme spíše základní přehled o Beethovenově životě, a protože ke každé z hlavních hrdinek Beethoven přistupoval jinak, jsou tyto ve filmu spojeny s různými jeho okolnostmi.

⁸⁰ TEICHMAN, Josef. *Ludwig van Beethoven*. Praha: Supraphon, 1968, s. 347.

⁸¹ BEETHOVEN, Ludwig van. *Listy o umění, lásce a přátelství*. Bohumil Plevka (ed.). Praha: PANTON, 1974, s. 122.

⁸² LOCKWOOD L. 2005, s. 214.

⁸³ ROLAND R. 1956, s. 223.

Divíme se však poněkud nešetrnému rozhodnutí tvůrců umístit do popředí právě téma nesmrtelné milenky (v jehož historickém kontextu Johanna a Anna Maria takřka vůbec nefiguruje) a především pak jeho vykonstruovanému rozřešení. Výsledkem „pátrání“ Antona Schindlera, Beethovenova přítele, který se postupně setkává se všemi třemi hrdinkami a na základně jejich vyprávění zjišťuje totožnost tajemné milenky, je rezolutní závěr, že milenkou byla Johanna van Beethovenová, tedy ta, kterou Beethoven nenáviděl. Pointa kromě toho implikuje „skutečnost“, že Beethoven zplodil s touto ženou potomka. Na jedné straně se zdá jako pochopitelné, že si tvůrci *Nehynoucí lásky* vypůjčili komerčně potentní téma, které spustilo vůbec největší lavinu spekulací, „jaké se kdy k jakémukoli tématu beethovenovské literatury rozpoutaly“⁸⁴, na straně druhé nás však zaráží neuctivost ve způsobu, jakým s tímto naložili. Nejedná se ovšem o pouhou neuctivost k samotnému Beethovenovi,⁸⁵ ale především pak k historickému poznání a práci historiků, kteří po identitě nesmrtelné milenky bez uspokoivého úspěchu pátrali a dodnes pátrají.

Jako ukázkou špatné **invence** ovšem vnímáme jen toto okázalé narativní rozluštění v zásadě nevyjasněné problematiky. Jako přínos lze naopak chápat úmysl vkomponovat do děje motiv Beethovenovy ambivalence. Jestliže je premisa taková, že Beethoven miloval ženu, ke které se navenek po celou dobu choval neuctivě, pak to nepřímou sugeruje rozpor mezi jeho pocity a skutečnými činy. Tajená láska k Johanně je koneckonců dokonalou dekonstrukcí klasického stereotypu Beethovena coby mizantropa. Ukazuje nám Beethovena jako člověka, který „uvnitř“ miloval, zatímco navenek se vše jevilo tak, že není vřelého citu schopen a tím jediným, co ho zajímá, je on sám a jeho hudba. Lidé, kteří toho mnoho nevěděli o jeho soukromém životě, se domnívali, že je zlý a nenávidný, že se jim cíleně straní, přitom tomu bylo přesně naopak, jak dokládá Heiligenstadtská závěť⁸⁶ a množství jeho osobní korespondence.

Další příklad **invenční** dekonstrukce souvisí se stereotypy v Beethovenově vzhledu, na jejichž vzniku mají podíl některé z nejznámějších portrétů. Na ten patrně vůbec nejznámější film reaguje.

⁸⁴ LOCKWOOD L. 2005, s. 214.

⁸⁵ V jistém slova smyslu lze chápat závěr vynesný filmem - tedy Beethovenův vztah s Johannou - jako neuctu k tomu, co Beethoven skutečně musel prožívat v době hlubokého citového strádání. Celý život prudce toužil po ženě, se kterou by mohl spojit své city a zplodit potomka. Něco takového se mu však nikdy nepodařilo, což film podvrací a Beethovenovo emocionální trápení tím de facto bagatelizuje.

⁸⁶ Jedná se o dokument, který Beethoven sepsal roku 1802, během silné osobní krize provázané se stále se zhoršujícím sluchem. Beethoven v závěti popisuje své utrpení a neschopnost plnohodnotně fungovat ve společnosti a mezi lidmi, s nimiž kvůli nemoci nemůže téměř vůbec navazovat přátelské či partnerské vztahy.



Portrét namalovaný roku 1820 Josephem Karlem Stielerem vyobrazuje Beethovena během soustředěné tvorby. Vlasy má rozevláté do stran, přitom však upravené. Kolem krku má pečlivě uvázaný červený šátek, zpod něhož symetricky vyčuhují dva límce bílé košile. V ruce drží rozpracovanou partituru ke *Slavnostní mši*.⁸⁷ Za ním se rozpíná černý les. Všechny tyto jednotlivosti utvářejí celek důstojného, zdravého člověka, který hledí vstříc budoucnosti.



⁸⁷ Missa solemnis D dur, Op. 123 (1823)

V záběru vidíme Beethovena, který se právě dozvěděl, že jeho synovec Karel s ním již nechce mít nic společného. Je psychicky zlomen, což se projevuje na jeho zevnějšku. Působí ztrhaně a „nezdravě“. Vlasy jsou již šedivé, ale nepřipomínají vlasy moudrého muže ze Stielerova portrétu, nýbrž bezprizorního tuláka, jenž lamentuje nad minulostí. Stejně působí neupravený červený šátek a špinavý kabát. Namísto partitury drží Beethoven v ruce papír se vzkazem od synovce Karla: „*Už nikdy nechci vidět tvoji tvář*“. Není za ním hluboký les, ale oprýskaná zed’.

Vraťme se zpět ke třem hlavním hrdinkám a tomu, jaké okolnosti v „Beethovenově světě“ vytvářejí a umožňují. V první třetině filmu se seznamujeme s Giuliettou, kterou Beethoven poznává ještě jako mladý, vášnivý bouřlivák, začínající ve Vídni nabývat postavení nadaného skladatele a klavíristy. Jejich vztahu je věnováno pouze několik málo scén, z nichž některé plní důležitou funkci při utváření celkového obrazu. Jestliže se nyní krátce odkloníme od nativní složky filmu, nebudeme moci přehlédnout významný podíl samotné Beethovenovy hudby na jeho audiovizuálním, ale rovněž dějovém vyznění. Jednotlivé skladby jsou voleny tak, aby vytvářely přirozenou emocionální protikladnost Beethovenova duševního života. Například ve scéně, kdy hraje Beethoven na klavír první větu *Patetické sonáty*,⁸⁸ je rozložení skladby zvoleno velmi funkčně. Během úvodního „pohřebního“ motivu kamera zabírá dvě ženy, které obdivně pozorují Beethovena při hře, což vytváří dojem intimního, citově zabarveného prožitku. Jakmile však skladba přejde do vášnivého allegra, komorní atmosféru vystřídá série záběrů jeho sexuálních hrátek s těmito ženami a Guiullietiných příprav na setkání s ním. Když vidíme Guiullietu přicházet do sálu, kde má setkání proběhnout, hraje druhá věta stejné sonáty, která nejlépe naplňuje její patetický a milostný rozměr. Guiullieta vidí u klavíru muže, o němž se domnívá, že je to Beethoven, s tím se však setkává až záhy. Beethoven ji urazí svým neurvalým chováním a Guiullieta dotčeně odejde. Při takto sestavené audiovizuální kompozici se můžeme vážně domnívat, že film nevyužívá hudby jako pouhého podkresu dění, ale snaží se ji naplnit konkrétním příběhovým obsahem.

Podobné je to se scénou, kdy Beethoven hraje *Měsíční sonátu*, zatímco Guiullieta ho tajně pozoruje. Společně se svým otcem, který ji upozorní na to, co se mezi lidmi šeptá o Beethovenově špatném sluchu, nalákají skladatele k osamocenímu klavíru, aby se, ukryti za stěnou, přesvědčili, zdali jsou tyto pomluvy založeny na pravdě a je-li vůbec možné, aby si nadále vydělával hudbou. Beethoven začne hrát první větu *Měsíční sonáty*, tedy díla, které Guiullietě

⁸⁸ Klavírní sonáta č. 8 c moll, Op. 13 „Pathétique“ (1798)

věnoval. Byl do ní hluboce zamilován a toužil po sňatku s ní. Přímá dějinná souvislost mezi *Měsíční sonátou* a Guiullietou je ve filmu rozvedena do emocionálně vypjaté scény, v jejímž závěru - poté, co prohlédne její „malý test“ - Beethoven rozezleně odejde a s Guiullietou už se nikdy nesetká. Samotná skladba pak dává vyniknout umělcově citové rozervanosti a nestálosti.

Bez dlouhého rozmyšlení můžeme tuto scénu označit za důležitý dějotvorný bod v celkové narativní struktuře filmu. Je nejen významově bohatá, ale především hned několika způsoby manipuluje s historií. **Metaforicky** je v ní vyjádřen Beethovenův duševní stav, jeho odcizenost a neschopnost fungovat mezi lidmi poté, co ztratil sluch. Hlavu má položenou na klavíru, hraje, a přitom svoji hudbu neslyší, stejně jako vzápětí neslyší, když se k němu zezadu blíží Guiullieta - představitelka „nového“ světa, do něhož by sňatkem s ní proniknul, vinou sluchového neduhu však nepronikne a zůstane sám ve světě „hluchém“.

Téma Beethovenovy hluchoty je značně komplikované a diskutabilní samo o sobě. Dodnes nebyla přesně prokázána její příčina ani přesný průběh. Stejně tak se neví, v kolika letech dočista ohluchl. Jisté je však to, že si již kolem osmadvacátého roku života stěžoval v dopisech na zhoršující se sluch.⁸⁹ V roce 1802 sepsal Heiligenstadtskou závěť, ve které líčil své utrpení spojené s postupnou ztrátou sluchu a vážně pomýšlel na sebevraždu.⁹⁰ Jak je tedy patrné, jde o problematiku, jejíž vývoj začal dávno před tím, než nám ukazuje film. Nelze sice přesně určit (film k tomu nenabízí dostatek uchopitelných faktů), jak starého Beethovena vidíme hrát *Měsíční sonátu*, ovšem vzhledem k jedné z předchozích scén, v níž se zmiňuje o „nové symfonii“ a současně o tom, že tato bude o Napoleonovi, dá se reálně usuzovat, že je řeč o době, kdy komponoval *Eroicu*.⁹¹ Tu rozpracoval v zimě roku 1803, tedy mnohem později, než se začal se sluchovými problémy vážněji potýkat. Film **komprimuje** rozmanitý vývoj Beethovenovy hluchoty - který pro nás není rozhodně tolik důležitý jako samotné ohluchnutí - na poli jediné výmluvné scény, v níž je Beethoven již hluchý. Získáváme tedy výborný přehled o problému, který byl pro Beethovenův život zásadní, a nejsme přitom zatěžováni zbytečnými informacemi navíc.

V této scéně není ovšem důležitá pouze postava Beethovena, neméně důležitou funkci v ní zastává Guiullieta. Její ochota vzít si Beethovena za manžela samozřejmě není založena na reálných základech. Ovšem tím, že tuto ochotu coby filmová postava přebírá, stává se **adaptací** ženy, která stojí o sňatek s Beethovenem. Takovou ženu on nikdy nenašel, a třebaže film

⁸⁹ LOCKWOOD L. 2005, s. 130.

⁹⁰ Později se k tomuto vyjádřil následovně: „Kdybych nebyl kdesi četl, že člověk nesmí se z vlastního rozhodnutí rozloučit se životem, dokud ještě může vykonat nějaký dobrý skutek, dávno by mne tu již nebylo.“

⁹¹ Symfonie č. 3 Es dur, Op. 55 „Eroica“ (1804)

eventualitu sňatku zprostředkovává, Beethoven raději „uniká“ do stereotypu hrdého bouřliváka, pro něhož je ctnost výše než láska. Ve skutečnosti byl ale Beethoven obyčejně tím, kdo zůstal opuštěn, nikoli tím, kdo opouštěl. Guiullietta je tedy současně **adaptací** ženy opuštěné a takových žen - popravdě řečeno - v Beethovenově životě mnoho nebylo, alespoň tedy ne v tom smyslu, že by je on sám opustil. Beethovenův uražený odchod představuje jeden z tradičních beethovenovských stereotypů a zároveň propůjčuje Guiullietě rozhodnost (souhlas s Beethovenovou žádostí o její ruku) ženy, kterou Beethoven zřejmě nikdy nepotkal.

Filmová postava Guiulliety Beethovena „propojuje“ ještě s jiným důležitým tématem: Napoleonem a Velkou francouzskou revolucí. Ve stejné době, kdy Beethoven Guiullietu poznal a učil ji hře klavíru, byl velkým příznivcem republikánských myšlenek. „Jeho celoživotní vztah k Napoleonovi kolísal mezi obdivem a antipatií, mezi obdivem a znechucením; avšak skladatel nikdy nepostrádal silné ztotožnění se současníkem, jehož nedozírné ambice, touha po moci a předtucha osudu byly přes veškeré osobní odlišnosti odrazem jeho vlastních.“⁹² Beethovenovu specifickému vztahu k Napoleonovi se film věnuje jen velmi okrajově - přitom jde o jednu z nejrozpornějších kapitol jeho života. Film zobrazuje dvě vysoce kontrastní a de facto nejdůležitější fáze tohoto vztahu: nezastírané nadšení a hořké procitnutí. Jeho průběh, který souvisel s Napoleonovými politickými kroky - ty přirozeně neustále proměňovaly Beethovenův názor na samotného Napoleona -, však opomíjí.

Kompresa tématu obdobně složitého, jakým byla hluchota, je uskutečněna v pouhých dvou scénách. „*Oni mají udělat cestu pro nás, ne my pro ně. Jejich dny končí. Váš svět skončil!*“ pronese Beethoven, vrážejíc do lidí, kteří mu stojí v cestě, když prochází s Guiullietou vídeňskou ulicí. Věřící v revoluci a republiku, je nadšen představou nové budoucnosti. Druhá scéna, která už souvisí s vyprávěním Anny Marie Erdödyové, jej této iluze nemilosrdným způsobem zbavuje. Díky voice-overu se dozvídáme, že se Napoleon prohlásil císařem a navzdory svým slibům se zařadil po bok stejných vykořisťovatelů, proti nimž dříve bojoval a jejichž způsob života kritizoval. Zároveň sledujeme, jak jeho vojska obsazují Vídeň. Mezi těmito dvěma scénami (ani po nich) není nic, co by jakkoli naznačovalo Beethovenův zájem o politické dění. V první z nich však nalézáme ještě jiný motivický přesah.

Beethoven byl jedním z prvních velkých skladatelů, v jejichž instrumentální tvorbě se vedle hudby absolutní objevila rovněž hudba programní.⁹³ Některá jeho díla měla význam, který

⁹² LOCKWOOD L. 2005, s. 199-200.

⁹³ Programní hudba (v první třetině devatenáctého století ještě označována jako „ilustrativní“) má na rozdíl od hudby absolutní jiný, nehudební význam a přesah - nejčastěji sděluje nějaký děj či příběh. Za první významné instrumentální dílo, které mělo svůj pevně stanovený program, je obecně považována Beethovenova *Šestá „Pastorální“ symfonie*, v níž je vykresleno pět různých přírodních jevů (o programnosti této symfonie svědčí také to,

nesouvisel pouze s melodií a kontrapunktem, ale rovněž s tím, co právě zažíval, čemu věřil, koho obdivoval. Jeho *Třetí symfonii (Eroicu)* sice ještě nechápeme jako výlučně programní dílo, rozpoznáváme v něm však určité znaky, které později plně rozvinul v *Pastorální symfonii*.⁹⁴ Existuje nespočet různorodých výkladů, jak *Eroicu* chápat, jak rozumět jejímu „příběhu“ a sdělení, co však všechny tyto výklady spojuje je podnět k jejímu vzniku, kterým byla Beethovenova úcta k Napoleonovi a víra ve Francouzskou revoluci. Původně měl v úmyslu ji Napoleonovi dedikovat, ba dokonce jí chtěl dát podtitul „Napoleon“.⁹⁵ Ve scéně, která již byla popsána v souvislosti s kompresí, slyšíme velice výrazný hudební podkres, kterým je první věta *Eroicy*. To, že scénu, v níž mluví Beethoven o revoluci a Napoleonovi, doprovází úvodní motiv právě *Třetí symfonie*, jejíž obsah s Napoleonem úzce souvisí, zajisté není náhoda. V oněch zuřivých a pro tehdejší Vídeňany - navyklé na „bezproblémovou“ hudbu Mozartovu či Haydnovu - bezpochyby přespříliš tvrdých tónech jako bychom slyšeli ozvěny Velké francouzské revoluce a marš Napoleonových vojsk, což prohlubuje atmosféru společnosti, ve které právě probíhají významné změny.

Jiným momentem, ve kterém souvisí hudba s obrazem audiovizuálně i **metaforicky**, je premiéra *Deváté symfonie*.⁹⁶ Tato symfonie - podobně jako *Eroica* - byla od doby svého vzniku předmětem mnoha interpretací, v nichž mnohdy nešlo ani tolik o její obsahový výklad jako o primární sdělení, které bylo přijímáno různě. Například nacisté si *Ódu na radost* vyložili zcela v intencích demagogie o čistotě rasy, představitelky feministického hnutí zase nacházely v první větě „hrůzostrašně krutý maskulinní vztek“⁹⁷ Velice často *Devátá symfonie* sloužila a dodnes slouží politickým událostem oslavujícím svobodu. Jedním z takových případů byl koncert oslavující svržení Berlínské zdi.⁹⁸

V *Nehynoucí lásce* je *Devátá symfonie* prezentována vůbec nejtradičnějším a nejběžněji přijímaným způsobem - jako dílo vyjadřující ideu lidské sounáležitosti, pospolitosti a bratrství, tak jak je tato doslovně vyjádřena v básni Friedricha Schillera. Johanna van Beethovenová - ta, kterou film nakonec vyhodnotí jako onu nesmrtelnou milenkou - vypráví Antonu Schindlerovi o svém zážitku spojeném s premiérou *Deváté*. Navzdory nedobрым vztahům s

že jednotlivé hudební věty jsou zcela navzdory tehdejším normám pojmenovány právě na základě jevů, které zhudebňují). Kromě Beethovenovy Šesté symfonie považujeme za další programní díla například Lisztovy symfonické básně, Smetanovu *Mou vlast*, Berliozovu *Fantastickou symfonii* či většinu Mahlerových symfonií.

⁹⁴ Symfonie č. 6 F dur, Op. 68 „Pastorale“ (1808)

⁹⁵ TEICHMAN J. 1968, s. 172-173.

⁹⁶ Základní premisa *Deváté symfonie* (d-Moll, Op. 125) vychází z básně Friedricha Schillera *Óda na radost*, kterou napsal v roce 1785 a v níž oslavoval přátelství a bratrství mezi lidmi. Symfonie dokončená v roce 1824 však tuto báseň přesáhla jak svým významem, tak popularitou a stala se jedním z nejdůležitějších pilířů klasické hudby nejen devatenáctého století.

⁹⁷ LOCKWOOD L. 2005, s. 422.

⁹⁸ Koncert se uskutečnil 25. prosince 1989 a dirigoval jej americký dirigent a skladatel Leonard Bernstein.

Beethovenem se rozhodla na premiéru jít, protože věděla, „že by to mohlo být naposled“. Vidíme celý dav lidí, přibližující se k divadlu. Již v tomto záběru je možno cítit ideu lidské pospolitosti: všichni lidé jdou společně za jediným cílem, jediným hudebním zážitkem, kterým je premiéra nového Beethovenova díla. Následuje několik záběrů orchestru a obecnstva a konečně příchod samotného skladatele. Detail tváře nám pomalu rozkrývá retrospektivu jeho dětství, prostoupeného krutostí jeho otce. Utíká před ním do lesa, zatímco symfonie se blíží svému sborovému vrcholu. U jezera si sundá šaty a položí se na vodní hladinu. Kamera jej zabírá seshora. Potom se začíná pomalu vzdalovat bílému tělu plujícímu na vodě, až se toto stává zcela zanedbatelným a nerozpoznatelným. Vodní hladina zrcadlí oblohu s hvězdami a nám nakonec připadá, že i Beethovenovo tělo stalo se jednou z hvězd. Člověk je nebi „nekonečně“ vzdálen, stejně jako hvězdy jsou nekonečně vzdáleny člověku, přitom obojí je v rovnováze. To je velice přímá symbolika, kterou se vyznačuje také Schillerova báseň. „Rádost, dar přírody a Boha, je platforma, jejímž prostřednictvím Elysium starověku a nebe moderního člověka mohou být v souladu [překlad vlastní].“⁹⁹ Člověk je jedním z mnoha, může se jevit jako bezvýznamný, zároveň je však pevnou součástí přírody a vesmíru.

Vztah Beethovena s Annou Marií Erdödyovou ve filmu zabírá nejméně prostoru, což není nepochopitelné, jelikož tento vztah je z hlediska narativní výstavby téměř nedůležitý. Pomineme-li scénu napadení Vídně napoleonskými vojsky, nespojuje Beethovena s žádným zajímavým motivem. Jestliže Guiullietin příběh rozkrývá některé okolnosti Beethovenova uměleckého růstu a příběh Johannin pak slouží jako šokující příspěvek k tématu nesmrtelné milenky, postava komtesy Erdödyové zprostředkovává pouze plochý, v historickém kontextu pevněji neukotvený milostný román. Vztah Beethovena s jeho synovcem Karlem je sice rozvíjen v souběžné časové rovině se vztahem ke komtese, tyto se však k sobě nijak významně nevážou. K jejich explicitnímu prolnutí dojde pouze ve scéně, kdy komtesa rozhněvá Beethovena tím, že na něj apeluje, aby vrátil malého Karla zpět do péče jeho matky Johanny.

Komtesa Erdödyová poznává Beethovena jako již hluchého skladatele. Nabízí mu pomocnou ruku poté, co jeden z jeho koncertů skončí fiaskem. Následuje scéna obsazení Vídně Napoleonem, které se obou bezprostředně dotkne. Beethovena nadobro zbaví republikánských idejí, komtesu připraví o syna. Tragédie je sblíží a započnou spolu milenecký vztah. Tento ovšem neprorůstá s následky Napoleonovy okupace, funguje nezávisle na zjevných okolnostech tehdejšího vídeňského života, jehož nuance jsou ve filmu dočista zanedbány.

⁹⁹ LEVY, David Benjamin. *Beethoven: The Ninth Symphony*. Revised ed. Yale University Press, 2003, s. 15. ISBN 0-300-09964-9.

Zcela opačným případem je **invence** v reprezentaci Beethovenova vztahu ke Karlovi, který je prokreslen s až překvapivým citem a důrazem na historický detail. Samotnému opatrovnictví předcházela předčasná smrt Beethovenova bratra Caspara Karla. Následovala táhlá soudní pře s Johannou van Beethovenovou, na jejímž konci bylo Beethovenovi svěřeno poručnictví nad jejím synem Karlem. Film zachycuje několik podstatných rysů, kterými se Beethovenova šest let trvající výchova vyznačovala. Především reprezentuje skladatelovy negativní vlastnosti, aniž by jakkoli zkresloval či zastiňoval jeho vlastnosti pozitivní. V první scéně, která zprostředkovává interakci synovce a strýce, sledujeme klidný harmonický obraz. Probíhá mezi nimi běžný rozhovor, který nicméně poprvé naznačí klíčový problém pro další vývoj jejich vztahu. Je to stále se zhoršující sluchová choroba, která ještě zvýší Beethovenovu nedůvěru vůči lidem.¹⁰⁰ Zatím se ale vše zdá být v relativním pořádku.

Beethoven usadí Karla ke klavíru, postaví se za něj, ruce protáhne kolem jeho drobného těla a začne hrát *Pro Elišku*.¹⁰¹ Vypráví mu o svém dětství, o otci, který jej po vzoru Leopolda Mozarta¹⁰² nutil ke klavírním performancím před zámožným obecnstvem. Malý Ludwig však na rozdíl od Mozarta nenaplňoval předpoklady „zázračného dítěte“ a svého otce tak přirozeně zklamával, za což byl často trestán. Umístění této retrospektivy právě do kontextu výchovy Karla je velice důmyslné, jelikož sám Beethoven později převzal některé „výchovné“ vlastnosti svého otce. Z Karla chtěl vychovat klavírního virtuóza a sám neschopen slyšet jeho hru, nedovedl (a nechtěl) uznat jeho hudební nadání jako podprůměrné. Ve filmu je Beethoven prezentován jako odporný člověk s odpornými stravovacími a hygienickými návyky, což není zajisté daleko od pravdy. V posledních letech života žil v nepořádku a chaosu, všude v jeho bytě se na zemi válelo oblečení a talíře s nedojedeným jídlem. Beethoven ale především Karla omezoval v jeho vlastním osobnostním růstu, což je ve filmu naznačeno scénou, kdy propustí služku, s níž se Karel intimně sblížil. Hluchý skladatel synovci bránil ve styku se ženami a vyžadoval na něm, aby veškerou svoji pozornost věnoval jemu.¹⁰³

V Beethovenově chování nalézáme spojení egocentrismu a touhy po ctnosti. Na jedné straně lze jeho péči o Karla chápat jako kompenzaci neúspěchu v jeho vlastním osobním životě, který mu nedopřál rodinu. Na straně druhé však nemůžeme ignorovat jeho evidentní snahu vychovat z Karla dobrého člověka, který si bude vědom určitých životních hodnot. Filmu se tento rozpor daří vyjádřit s obdivuhodnou přesností. Nesnesitelné nároky na mladého synovce

¹⁰⁰ TEICHMAN J. 1968, s. 351.

¹⁰¹ Bagatela č. 25 A moll, WoO 59 „Für Elise“ (1810)

¹⁰² Otec populárního skladatele Wolfganga Amadea Mozarta, který „předváděl“ mimořádný hudební talent svého syna na císařských dvorech.

¹⁰³ LOCKWOOD L. 2005, s. 361.

jsou vyváženy starostí o jeho budoucnost. Obětoval by zcela vše, aby mohl Karlovi zajistit dobrý život, současně však tyto oběti přehání a Karlovi v mnoha věcech brání, což vyústí v Karlův zoufalý pokus o sebevraždu. Tím jejich vztah ve filmu končí. Ve skutečnosti Karel Beethovena ještě minimálně jednou navštívil, to ovšem není natolik důležité, abychom se bez této informace neobešli. Podstatné je, že na ploše vztahu synovce a strýce pozorujeme Beethovenův upadající způsob života, který měl zajisté svůj podíl na jeho předčasné smrti.

V Beethovenově příběhu jsou zdánlivě nejdůležitější tři ženské hrdinky, pro narativní schéma filmu je však zcela esenciální Anton Schindler, který je v první řadě **úspornou** postavou. Plní totiž ve filmu více funkcí: je oddaným přítelem, služebníkem, vykonavatelem poslední vůle a zároveň představitelem „všech, kteří jsou Beethovenovi dlužní“ a kteří nedokázali ocenit velikost jeho člověka, když ještě žil. Schindlerova přítomnost na plátně je implicitním odsudkem těch, kteří se k Beethovenovi v době jeho umírání otočili zády. Umíral sám, v neuklišeném bytu, zanedbán a nemocen. Jediný Schindler je nyní ochoten přiznat vinu, a proto Beethovenovi „slouží“ i po jeho smrti.

Schindler koneckonců vytváří základní dramatický rámec celého filmu, jelikož je příkladnou **adaptací** postavy ryze literární a zromantizované. Jeho pohnutí, když mu Beethoven objasní patetický obsah *Kreutzerovy sonáty*,¹⁰⁴ je natolik silné, že se rozhodne Beethovenovi už navždy zavázat. Cítí vůči němu jakousi osobní povinnost, a proto usiluje o naplnění jeho poslední vůle. Těžko ovšem můžeme předpokládat, že by jakýkoli člověk, natožpak průměrný houslista, podlehl úvahám o hudbě tak silným způsobem, aby ještě o mnoho let později cítil vůči jejich autorovi osobní závazek. Film využívá Schindlerova pohnutí předně k rozvinutí dvou časových perspektiv: skrze jeho pátrání po nesmrtelné milence je mapován Beethovenův život. Do obou časových rovin Schindler výrazně zasahuje a de facto tyto determinuje.

Snímek začíná scénou Beethovenova pohřbu. Schindler objeví v Beethovenově pozůstalosti dopis nesmrtelné milence, které geniální skladatel odkázal veškerý svůj majetek. Z výše popsaných důvodů se chopí iniciativy tuto milenkou najít a vyřídit náležitosti poslední vůle. Poznává tři ženy, z nichž každá přinese určitý pohled na Beethovena a odhalí formou retrospektivy některá období Beethovenova života. Schindler spojuje vyprávění těchto žen do společného příběhového rámce.

Vyústění filmu se ovšem nevztahuje k němu, nýbrž Johanně van Beethovenové, která je ve finální scéně odhalena coby nesmrtelná milenkka. Nadto je explicitně vysloveno, že Karla ne-

¹⁰⁴ Houslová sonáta č. 9 A dur, Op. 47 „Kreutzer“ (1803)

počala s Beethovenovým bratrem, ale samotným Beethovenem. Natolik prudký zásah do historických souvislostí zásadně proměňuje celkové vyznění filmu a bezesporu svádí k pochybnostem o samotném žánrovém zařazení. Je patrně na každém divákovi, zda snímku přizná užitek životopisné rekonstrukce, nebo v pointě odhalí samoúčelnost komerčního produktu, který více než historické akcentuje souvislosti milostné - navíc zcela neautentické. Je ovšem nepochybné, že pro muzikology či „pouhé“ milovníky hudby jde o zásah neodpustitelný.¹⁰⁵ Z jejich pohledu je film zajisté případem špatné invence. My si ovšem nemůžeme dovolit nahlížet na filmové dílo pouze z pozice historiků či milovníků hudby, musíme - bez ohledu na naše osobní preference - posuzovat film jako produkt přinášející určitý divácký zážitek a je na nás, abychom zhodnotili cesty, které k tomuto zážitku vedly.

5. 1. 3. Shrnutí

Příklady dobré a špatné invence byly vyhodnoceny, posouzení celého snímku však komplikuje jeho kontroverzní vyústění. Je značně diskutabilní, zda lze za šťastné rozhodnutí považovat zcela úmyslnou mystifikaci historie. Jsou-li informace vynechávány, nebo upravovány za účelem zvýšení emocionální hodnoty, nedá se toto tvůrcům příliš vyčítat, jelikož žádný film nemůže pokrýt úplné spektrum historických souvislostí a historii si tudíž přizpůsobuje v rámci vlastních možností. Pokud ovšem dojde k přidání zcela chybné informace, navíc v tématu dosud neuzavřeném, vyvolává to rozpaky. Vše ostatní, co bylo filmem vysloveno, se náhle jeví zbytečným.

Nehynoucí láska je v jistých ohledech kladným příspěvkem k tématu „Beethoven“. Pracuje s tradičními postupy historického filmu, invenčně zapojuje hudbu, která koresponduje s příběhem a výběr jednotlivých skladeb není náhodný. Rekonstrukce dobových kulis a prostředí odpovídá pravděpodobné realitě (ačkoli některé důležité nuance jsou opomenuty). Volba milostného tématu iniciuje emocionální potenciál, který se daří naplnit. Závěr filmu ovšem podvrací koncept historického filmu, aby plně naplnil koncept filmu milostného. Jedno ustupuje za cenu druhého. Ze snímku tudíž vyprchá veškerá historická věrohodnost a fakta, která se podařilo zachytit, vyznívají jako vykalkulovaný podklad šokující pointy. O *Nehynoucí lásce* jakožto celku proto nelze hovořit jako o filmu historicky přínosném.

¹⁰⁵ LOCKWOOD L. 1997, s. 190.

5. 2. Ve stínu Beethovena

5. 2. 1. Produkční detaily¹⁰⁶

Originální titul: Copying Beethoven

Rok vzniku: 2006

Režie: Agnieszka Hollandová

Hlavní obsazení:

Ed Harris ... Ludwig van Beethoven

Diane Kruger ... Anna Holtzová

Matthew Goode ... Martin Bauer

Joe Anderson ... Karl van Beethoven

5. 2. 2. Analýza

Film Agnieszky Hollandové mapuje poslední léta Beethovenova života (1824-1827), do kterých řadíme kompozice jeho nejzvučnějších děl včetně *Deváté symfonie* a pozdních kvartetů. Režisérčina reprezentace Beethovena nejčastěji pracuje s motivy - jak jsme si je výše popsali - souvisejícími s jeho charakterem a ztrátou sluchu. Oproti filmu *Nehynoucí láska* se její dílo soustředí na určité aspekty Beethovenova života a neusiluje o komplexní obraz všech jeho období. Většina scén je situována do strohého interiéru skladatelova bytu. Omezenost prostorů, v nichž se Beethoven ocitá, a postav, s nimiž se střetává, iniciuje důraz na jeho soukromý, izolovaný, samotářský život, který se projevuje v odlišných nuancích nežli život veřejný. Zajímavý koncept portréту slavného člověka, jehož život proniká do čtyř stěn stísněného bytu, se však nedaří naplnit bezezbytku.

V komentáři k DVD *Ve stínu Beethovena*¹⁰⁷ Hollandová vyjádřila analogii mezi malbou a filmem. V tomto smyslu se nechala slyšet, že usilovala o to, aby její film prezentoval Beethovena méně jako fotograf a více jako Picasso. Její **invenční** úmysl je nepřehlédnutelný. Dbá na vizuální promyšlenost jednotlivých záběrů, pracuje se světlem a stínem a samotný Beethoven odpovídá představám o silném, snad až hrubém muži, který má specifickou chůzi a řeč těla.

¹⁰⁶ IMDb. [online]. [cit. 2014-04-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0424908/>

¹⁰⁷ *Copying Beethoven* (U.S., Agnieszka Holland, 2006). MGM. DVD. ASIN B000MV8AE0, 2007.

Ed Harris v hlavní roli disponuje rysy z dobových vyobrazení Beethovena a svým tělesným vzrůstem dostává popisům Beethovenova vzhledu. Je robustní, pohybuje se těžkopádně a možná i poněkud strojeně, což vzbuzuje dojem, že své tělo dokonale neovládá a není s ním v naprostém souladu. Jeho veřejné vystupování je vždy důstojné, zatímco v soukromí se chová neurvale a nevykazuje takřka žádný smysl pro etiku.

V profilaci Beethovenova charakteru použila Hollandová **adaptaci** Mozartovy postavy z Formanova *Amadea*. Stejně jako v oscarovém snímku, rovněž v jejím díle se objevuje motiv geniálního ducha „uvězněného“ v těle neřestného, vulgárního člověka. Anna Holzová je zpočátku - podobně jako Salieri - šokována Beethovenovou živočišností a nestydatostí, která naprosto neodpovídá představě, kterou si o něm vytvořila na základě jeho hudby. Přichází do jeho bytu plna očekávání a namísto klasicistní vznešenosti se setká s chováním krajně odpudivým. Beethovenovy životní návyky zůstanou Anninou přítomností zcela netknuty. Chodí před ní téměř nahý, přímo jí na očích se myje a v jedné scéně na ni dokonce vystrčí zadnici. To vše připomíná nezřízený život Mozartův, kterak je zachycen v *Amadeovi*.

Takový portrét se může zdát přehnaným, prezentace Beethovena jako starého, posedlého blázna přitom není daleko od pravdy. Lockwood zdůrazňuje dvě hlavní linie Beethovenových posledních let: izolaci a posedlost.¹⁰⁸ Hluchota mu už téměř odřízla přístup k lidem, proto trávil většinu času ve svém bytu a s vypjetím veškerých tvůrčích sil pokračoval v komponování. Ven už nevycházel z jiných než praktických důvodů, společenských událostí se účastnil velmi zřídka. S jeho izolací souviselo stále narůstající podivínství. Oblékal se do otrhaných šatů, působil zmateně a k tomu všemu neslyšel, co mu lidé říkají.¹⁰⁹ Pokud s ním chtěl někdo hovořit, musel psát svá slova na papír, neboli do tzv. konverzačních sešitů, které jsou dnes hodnotnou dokumentací jeho posledních let. K tomu, aby alespoň něco málo slyšel, používal speciální trychtýře, které si přikládal k uším. **Invence**, jež podněcuje důkladnost v obraze Beethovenovy nepořádnosti, je patrná rovněž v prezentaci jeho hluchoty a to právě na základě předmětu trychtýře, který se objevuje ve většině scén, kdy Beethoven s někým hovoří. Neortodoxní komunikační nástroj prohlubuje jeho podivínství a přibližuje charakter postavě nemocného, hluchého blázna, za kterého byl ostatně ve veřejném vídeňském životě považován. Na rozdíl od *Nehynoucí lásky* je ovšem ve filmu dočista opomenuta důležitost konverzačních sešitů, bez nichž se Beethoven nemohl obejít. Jeho schopnost odezírat ze rtů každé slovo může vyvolávat dojem málem komický. Skladatel mnohdy reaguje na mluvčího, aniž by se mu díval do očí, neustále si přikládá k uchu trychtýř a vyzývá mluvčího, aby mluvil

¹⁰⁸ LOCKWOOD L. 2005, s. 354.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 359.

hlasitěji. Střídají se situace věrohodné hluchoty se situacemi, v nichž Beethoven působí komunikačně zcela způsobilé.

Jakkoli nelze portrét Beethovena coby pomateného, hluchého podivína považovat za zcela scestný, film nepředkládá žádné informace, které by objasňovaly, jak k tomuto osobnostnímu úpadku došlo. Vzniká obraz člověka démonického, aniž bychom se o jeho skutečném charakteru cokoli směřodatného dozvěděli. Nevíme nic o jeho milostných vztazích, politických či filosofických názorech a co především - neznáme jeho minulost. Beethovenova démoničnost není nijak obhájena, nic ji nevysvětluje, proto se jeho filmová existence zplošťuje na archetyp skladatele posedlého svým dílem.

Jediný vážný cit, který Beethoven od počátku projevuje, je směřován k jeho synovci Karlovi. Ochotně mu půjčuje peníze, nazývá se jeho nejlepším přítelem a děkuje za něj Bohu. Postava Karla má vyvažovat Beethovenovu bestiální povahu do akceptovatelného normálu. Ačkoli vychází - na rozdíl od Anny - z reálného základu, jeho charakterizace realitě neodpovídá ani v nejmenším. Beethoven byl na Karlovi emocionálně závislý, z čehož pramenilo jeho odhodlání vychovat z něj slušného člověka. Karel se tomuto morálnímu útlaku bránil a snažil se vymanit z Beethovenova vlivu. To se mu podařilo až v roce 1826, kdy se stal kadetem v pluku polního maršálka barona von Stutterheima.¹¹⁰ Hollandové film předkládá zcela opačný obraz. Karla ukazuje coby podlého floutka, který Beethovena finančně využívá a krade mu peníze. Taková **adaptace** postavy, u níž bychom předpokládali vlastnosti diametrálně jiné, znejasňuje jinak velice jednoznačnou profilaci bestiálního Beethovena. Zatímco lidem, kteří k Beethovenovi chovají úctu, se dostává převážně jeho pohrdání, ve vztahu ke Karlovi je tomu naopak. Není žádný jiný člověk, jehož by Beethoven miloval více, přesto nezůstává tato láska opětována - a jindy zlý a nenávislný skladatel se v tomto vztahu sám stává obětí.

Narativní rovina - která ovšem ustupuje vizuální a není příliš zaměřena na konkrétní historická fakta - čerpá ze vztahu Beethovena a mladé skladatelky Anny Holzové, která začne pro Beethovena pracovat jako kopistka. Jejich vztah je katalyzátorem všech ostatních událostí a sám o sobě naplňuje pohádkovou **metaforu** krásky a zvířete.¹¹¹ Zanedbaný, stárnoucí Beethoven, žijící v nepořádku a špíně, je konfrontován s mladou studentkou konzervatoře, která k němu chová nevýslovný obdiv. Jejich vztah ovšem není pouze střetem krásného a ošklivého, mladého a starého, nýbrž - jak píše Stiwell - především klasického/strukturálního a roman-

¹¹⁰ Tamtéž, s. 362.

¹¹¹ STIWELL, ROBYNN J. 2008, s. 200.

tického/organického.¹¹² Symbolika Annina příjmení Holz (= dřevo, materiál) koresponduje s prací kopistky, kterou pro Beethovena vykonává. Anna je představitelkou zamrzlého klasicismu (což souvisí s jejími skladatelskými pokusy, jimž se Beethoven zprvu vysmívá), zatímco Beethoven usiluje o nalézání vizionářských kompozičních principů, které se mají naplno projevit v jeho poslední symfonii. Jejich vztah je **úsporným** řešením několika vztahových linií. Zpočátku znázorňuje pouze rovinu skladatele a jeho pomocnice, aby záhy přerostl do rozměru podstatně důvěrnějšího a stal se polem působnosti pro učitele a nadanou žákyni. Nepřehlédnutelná je rovněž jeho symbolika významová. Jak již bylo napsáno, Anna reprezentuje konvenční, zamrzlý přístup k hudbě, zatímco Beethoven představuje vývoj a pohled do budoucnosti. Paradoxně je tedy mladá Anna zástupcem „starého“ a stárnoucí Beethoven „mladého“. V takto nastaveném vztahovém systému zaujímá důležitou úlohu Annin přítel, mladý, houževnatý architekt. Jeho ambiciózní návrh mostu Beethoven shledá dílem, jež nemá duši, a rozezleně je rozmlátí holí. Ve skutečnosti však nejde o dílo samotné, nýbrž milostný svazek dvou mladých lidí, který Beethoven považuje za stejně konvenční a neupřímný jako návrh mostu - ten jako by neúspěšně spojoval dvě nespřízněné duše.

Milostný motiv - zprostředkovaný vztahem Anny a architekta - mezi Annou a Beethovenem nefiguruje. Nedojde k žádnému milostnému pnutí, ba dokonce nedojde ani k jeho náznakům. To má svůj význam. Beethoven Annu poznává ve svých třiapadesáti letech, tedy v době, kdy má všechny milostné vztahy - z nichž většina byla neúspěšných - za sebou a jeho nynější postoj k ženám lze chápat jako rezignovaný. Dávno pochopil, že ženu svého srdce nikdy nenajde, proto na Annu nenazírá prizmatem muže, ale vnímá ji spíše jako svého přítele, kterých ke konci života mnoho neměl. Jejich vztah je založen hudebně, nikoli sexuálně, ostatně jako základní koncept filmu, který je více o hudbě nežli Beethovenově životě a jeho jednotlivých epizodách.

Pokud hovoříme o hudbě, nemůžeme opomenout skutečnost, že stejně jako v *Nehynoucí lásce* je výběr a použití některých hudebních skladeb **metaforické**. Zatímco však *Nehynoucí láska* toto vyjádření uskutečňuje v několika na sobě nezávislých scénách, *Ve stínu Beethovena* hudby využívá coby symboliky celých období posledních let Beethovenova života.

Film má zřetelnou hudební koncepci: úspěch - neúspěch - smrt. Každé z těchto období je determinováno konkrétní skladbou. Nejvíce prostoru zaujímá kompozice, příprava a premiéra *Deváté symfonie*, která sklídila úspěch, jemuž se žádné jiné Beethovenovo dílo nevyrovnalo. Je současně reprezentací Beethovenova veřejného života, který je záměrně posazen do kon-

¹¹² Tamtéž.

trastu životu soukromému. V soukromí neupravený, zanedbaný a vulgární pomatenec je náhle vystřídán hrdým géniem, jehož úspěšné provedení nové symfonie se jeví zcela samozřejmým. Tím Hollandová implicitně vyslovuje myšlenku, která je blízká spíše dnešnímu pohledu na Beethovena nežli pohledu jeho současníků. V prudkém kontrastu mezi dvěma rozdílnými světy nacházíme symboliku, které se dotýká rovněž *Nehynoucí láska* s postavou Antona Schindlera. Beethoven byl ve Vídni vždy uznáván jako skladatel a klavírista. Třebaže možná nebyl tím vůbec nejoblíbenějším - zvláště v době, kdy stále mohutněji vzrůstala popularita italské opery -, jeho jméno bylo respektováno coby znak mimořádného génia. V posledních letech, kdy se stále více uzavíral do sebe samého a lidem se stranil, dokonce někteří zvědavci podnikali takzvané „pouti za Beethovenem“¹¹³, které se ve Vídni staly „vyhledávanou kratochvílí, vysoce ceněným dobrodružstvím pro hudebníky, vzdělané a inteligentní lidi, avšak na druhé straně i atrakcí pro milovníky senzací, kteří v návštěvě Beethovena spatřovali možnost, jak na sebe upozornit, a vylíčit ji ve sloupku některého z více či méně kulturních časopisů.“¹¹⁴ Málokdo se přitom o Beethovena opravdu zajímal. Málokdo tušil, v jakých podmínkách žije a málokomu docházelo, že umírá. Každá jeho skladba však byla novou senzací. Ať už přijímané či odsuzované, každé jeho dílo představovalo předmět zájmu. Jak je tedy možné, že skladatel takových kvalit a s takovým všeobecným uznáním zemřel v chudobě a osamocen?

Hollandová tuto otázku pokládá ve scéně premiéry *Deváté symfonie*, která je zároveň dramatickým vrcholem filmu. Respektive pokládá ji tím, jak tuto začleňuje do zbytku kompoziční skladby. Scéně předchází očekávání a neklid, následuje už pouze úpadek, z něhož pramení smrt. Bezprostředně po premiéře *Deváté* Beethoven pracuje na kompozici *Velké fugy*,¹¹⁵ jejíž premiéra skončí fatálním neúspěchem. To je počátek jeho fyzické degradace, která spěje ke smrti, prostoupené *Šestnáctým smyčcovým kvartetem*.¹¹⁶

Rozsáhlá desetiminutová sekvence premiéry *Deváté* funguje jako shrnutí jinak velice rozsáhlého díla. Volně zde do sebe zapadají pasáže první, druhé a čtvrté věty, čímž vzniká navzdory značně omezené délce relativně vypovídající představa o charakteru a hudebním tvaru Beethovenovy nejvýznamnější symfonie. Beethoven ji sám diriguje, což z logického hlediska nepředstavuje věrohodnou reprezentaci hluchého skladatele, z hlediska historického jde však o **inveni** překvapivě přesnou. Ačkoli se Beethoven snažil symfonii dirigovat a skutečně stál před orchestrem, hudebníci z orchestru se „předem dohodli, že nebudou reagovat na jeho ges-

¹¹³ *Pout' za Beethovenem* je Wagnerův pamflet z roku 1840, ve kterém tuto kratochvíli napadá a zesměšňuje.

¹¹⁴ LOCKWOOD L. 2005, s. 358.

¹¹⁵ Velká fuga pro smyčcový kvartet D dur, Op. 133 (1825)

¹¹⁶ Smyčcový kvartet č. 16 F dur, Op. 135 (1826)

ta, ale na pokyny Ignaze Umlaufa, který stál na místě, kde ho hráči dobře viděli.“¹¹⁷ Úlohu Umlaufovu ve filmu přebírá Anna Holzová, která se krčí mezi hráči orchestru a pohyby rukou supluje Beethovenův chybějící sluch. Zatímco však Beethoven symfonii dirigoval v domněnání, že je provedení zcela v jeho rukou,¹¹⁸ film tuto skutečnost eliminuje prostřednictvím postavy Anny, která Beethovenovi k úspěšnému provedení symfonie dopomáhá. Jde o naplnění jedné z rovin vztahu, o němž již byla řeč. Propojení, které vzniká mezi hudbou, Beethovenem a Annou, dále prohlubuje jejich vzájemnou důvěru, což se ve scéně premiéry explicitně projevuje střídáním dlouhých, detailních záběrů obou tváří. Tuto osobní vazbu nicméně nelze chápat jinak než coby efektní filmovou atrakci, podněcující rozvinutí vztahu dvou hlavních postav. Z historického hlediska je důležitost přiznaná podružné postavě Anny dosti odvážná. Nejenže je zde prezentována jako člověk, bez něhož by se Beethoven neobešel, především je však zcela fiktivní. Její křehký, nevinný vzhled v nejmenším nekoresponduje s Beethovenovým světem nepořádku, stejně tak Beethovenova nedůvěra vůči lidem - ke konci života dost možná přerůstající v mizantropii - neodpovídá ochotě připustit si k tělu zcela neznámou dívku. Tato figura neplní žádnou historickou funkci, nezodpovídá otázky Beethovenova života - ocitá se ve filmu za účelem příběhové zápletky, která má osamocенého Beethovena znovu spojit s vnějším životem.

Samotný proces vzniku symfonie je situován do posledních čtyř dnů před premiérou. Beethoven dokončuje rozsáhlé finále se sborem a současně vede zkoušení s orchestrem. **Kompresa** událostí, které vedly k prvnímu veřejnému představení díla, není ovšem pevně podepřena nezbytnými informacemi a neodhaluje důležité okolnosti, jež zatěžovaly uspokojivou přípravu koncertu. Beethoven se potýkal s problémy při výběru vídeňských sólistů, z nichž většina byla v té době zvyklá zpívat výhradně v italštině.¹¹⁹ Proto uvažoval o provedení díla v Berlíně, kde by se mu dostalo přijatelnějších podmínek.¹²⁰ Film ukazuje jedinou scénu, ve které Beethoven pracuje s orchestrem. Ta - třebaže naznačuje určité nesnáze a mezery ve vzájemném porozumění mezi hudebníky a skladatelem - toho ovšem mnoho nesděljuje o skutečných komplikacích, jež premiéře předcházely (včetně vleklých se jednání o finančních podmínkách).

Podobně je tomu s okolnostmi politickými. Rolland trefně poznamenává: „Nepřičítalo se dosti závažnosti rozvratu, který v Beethovenově životě způsobily ony politické vichřice, ani

¹¹⁷ LOOCKWOOD L. 2005, s. 358.

¹¹⁸ O tom svědčí rovněž komentář Antona Schindlera, který popisuje Beethovenův dirigentský zápal následovně: „Mával rukama, dupal, jako by chtěl sám hrát na všechny nástroje a zpívat celý sbor.“ TEICHMAN J. 1968, s. 407.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 398.

¹²⁰ Tamtéž.

tomu, jaké zříceniny zůstavili po sobě v sociálním životě.“¹²¹ Podobným způsobem lze charakterizovat základní motivaci filmu, který usiluje o profilaci Beethovena, aniž by se zajímal o to, co se děje kolem něj. Bezprecedentní úspěch *Deváté symfonie* je podmíněn samotnou hudbou, která svojí silou a jímavostí rozbřečí i bezpáteřího Karla. Patetický rozměr symfonie stává se současně jejím jediným posláním. Tato symfonie přitom není „jen ušlechtilý sen jednotlivce. Tehdejší Evropa je po napoleonských válkách zničena hospodářsky i duševně, v Rakousku vládne policejní a fízlovský režim, obzor se uzavřel a naděje na slušné východiško zhasla. Celé generace se octly v podobné situaci, jako je Beethoven. Celé generace upadly do pesimismu a nevědí kudy kam. Na dně ovšem doutná jiskra, protože je v lidské přirozenosti doufat do posledního dechu, i když o tom ústa nemluví. A tu vyvstane geniální umělec, který svým velkolepým dílem ukáže perspektivu do budoucnosti přímo zářivě.“¹²²

Hollandové **invence** nepramení z dobového kontextu a reprezentace válkou rozvrácené Vídně, nýbrž podmanivé vizuální složky, která Beethovenovi propůjčuje vlastnosti více fyzické nežli psychologické. *Devátá symfonie*, která vznikala v prostředí, jež zůstalo nevykresleno, proto v první řadě spadá do již zmíněného konceptu úspěchu, úpadku a smrti.

5. 2. 3. Shrnutí

„Dnes již Beethovena nezjednodušujeme, abychom jej milovali. Bereme ho s jeho slabostmi, nesrovnalostmi, nedůslednostmi. Člověk Beethoven se nám už nejeví jednotlým mužem jako pohádkový hrdina neochvějného charakteru, nad kov odolnějšího. Jest jako všichni ti, kdož žijí, a třeba jako hrdinové, nekonečnou řadu všedních dnů na bojišti mezi lidmi nerovné ceny a takřka rozdílného plemene,“¹²³ praví Rolland a nám připadá, že Agnieszka Hollandová vychází ze stejné myšlenky. Na rozdíl od filmů *Eroica* a *Nehynoucí láska* se zaměřila převážně na Beethovenův soukromý, izolovaný život, což zpřístupnilo prostor charakterizaci jeho slabostí a přizemních návyků, které zůstávají nedotčeny veřejnou pózou. Přesto nelze předložený portrét považovat za realistické naplnění historické látky. Hollandová sice podvrací některé ze stereotypů spojených převážně s Beethovenových vysokým a pevným „mravním charakterem“, ¹²⁴ současně ovšem nové stereotypy vytváří. Protože není Beethovenova figura psychologicky prohloubena (není ukázána její minulost a její vztah k ostatním figurám je okázale demonizován), veškerá její funkčnost je vztahována k důležitosti hudby. Právě hudební stere-

¹²¹ ROLLAND R. 1958, s. 33.

¹²² ROLLAND R. 1959, s. 9.

¹²³ ROLLAND R. 1958, s. 31.

¹²⁴ Tamtéž, s. 32.

otypy, které vytváří **metaforickou** spojnici mezi konkrétními skladbami a okolnostmi Beethovenova života, jsou nejhodnotnější profilací jeho člověka, přičemž hudba je jedinou možnou omluvou jeho hrůzného chování.

5.3. Eroica

5.3.1. Produkční detaily¹²⁵

Originální titul: Eroica

Rok vzniku: 2003

Režie: Simon Cellan Jones

Hlavní obsazení:

Ian Hart ... Ludwig van Beethoven

Jack Davenport ... Princ Lobkowitz

Fenella Woolgar ... Princezna Marie Lobkowitzová

Leo Bill ... Reis

Tim Pigott-Smith ... Hrabě Dietrichstein

Claire Skinner ... Josefína Deymová

Frank Finlay ... Joseph Haydn

5.3.2. Analýza

K prvnímu, soukromému provedení „hrdinské“ *Třetí symfonie* došlo v paláci knížete Lobkowitz - velkého Beethovenova mecenáše - roku 1804.¹²⁶ Ačkoli tato událost nevykazovala důležitost premiérového uvedení díla, jež bylo uskutečněno o několik měsíců později, sešla se při ní skupina důležitých lidí v čele s korunním princem Louisem Ferdinandem, který byl tou dobou ve Vídni na návštěvě.¹²⁷ Stejného tématu využívá také film z produkce BBC - třebaže aktéři setkání jsou jiní -, který spojuje několik motivů Beethovenova života na prostoru jediné

¹²⁵ IMDb. [online]. [cit. 2014-04-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0369400/>

¹²⁶ TEICHMAN J. 1968, s. 179.

¹²⁷ Tamtéž.

události. Právě prostřednictvím různých figur zasazených do společného prostoru je odkrýváno Beethovenovo intelektuální, emocionální i milostné „soukromí“.

Eroica věrně naplňuje představu Beethovena coby člověka bouřlivého a neústupného ve svých názorech. Volba jediné exemplární události, reprezentující jeho osobnost, ovšem může být zkreslující. Zatímco *Ve stínu Beethovenova* odhaluje Beethovenovy slabosti a striktně odlišuje mezi „soukromým“ a „veřejným“, v *Eroice* jsou všechny jeho vlastnosti a názory prezentovány ve veřejném prostředí, tudíž vzniká minimální prostor k odlišení obou - zajisté vysoce rozdílných - světů. Důvodem je záměr zdokumentovat způsob, jakým byl Beethoven nahlížen, nikoli jak sám nahlížel. Prostředí filmu není prostředím skladatele, nýbrž prostředím Lobkowitze, Josefíny Deymové či hraběte Dietrichsteina, z nichž každý představuje určitou formu manipulace s beethovenovskou historií.

Základní dramatická konstrukce je **úsporným** řešením několika zdánlivě nesouvisejících problematik: politiky, třídních vztahů, lásky a hudby. V paláci se setkají různě politicky smýšlející a esteticky vnímající lidé, jejichž výběr odpovídá úsilí vytvořit na ploše omezené filmové stopáže ucelený obraz Beethovenova rozvětveného duševního světa.

Dříve, než se začneme zabývat jednotlivými motivy, jež utvářejí výsledný obraz, pojmenujme esenciální element, které považujeme za **invenční**. Bezesporu největším uměleckým přínosem a současně naprostým uspokojením premisy prezentace Beethovenova díla je jeho úplné představení, které se obejde bez zkracování či stylově podmíněných úprav. *Třetí symfonie* ve filmu celá zazní a sama o sobě je tak tou nejhodnotnější výpovědí o Beethovenově hudbě. Provedení *Eroicy* - pod taktovkou sira Johna Eliota Gardinera - navíc spojuje tradiční klasicistní zvuk s romantickými intencemi skladby. Nespadá tedy do kategorie interpretací akcentujících především romantický a monumentální rozměr, ale naopak přibližuje charakter skladby, která byla pravděpodobně prováděna ve své době (zvláště pak při „pouhém“ soukromém koncertu).

Ve filmu do sebe již od samého počátku narážejí dvě protichůdné síly, dva rozdílné individuální přístupy: konzervatismus a liberalismus. Stísněný prostor paláce je jakousi platformou všech jistot, které jsou zřejmé a ověřené historií, Beethovenův příchod ovšem tyto rozvrací a podrobuje zkoušce. Jestliže Beethoven - nadšený, i když pořád dosti kritický obdivovatel Napoleona - reprezentuje liberální víru ve svobodnou budoucnost, jeho přirozeným protikladem je hrabě Dietrichstein, který **adaptuje** některé vlastnosti, jimž Beethoven čelil prostřednictvím své hudby a politických názorů. Hrabě již na informaci knížete Lobkowitze o příchodu Beethovena reaguje zklamaným pohledem, poněvadž očekával tradiční hudbu Haydnovu.

Jeho politický postoj odmítající Napoleona a republiku je zkonstatelný a tradiční. S tím přímo souvisí jeho vnímání hudby: zatímco starému Haydnovi, který se do paláce dostaví krátce před provedením čtvrté věty, pochlebuje a jeho hudbu velebí, k Beethovenovi od počátku chová antipatie. Provázanost hudby a politiky, jak je v *Eroice* akcentována, nejlépe symbolizuje výrok Lobkowitzovy ženy: „*Dokáže hudba existovat nezávisle na politice?*“ To je základní otázka, kterou film pokládá a na niž odpovídá až v úplném závěru, jak si vysvětlíme.

Již jsme zmínili v souvislosti s předešlou analýzou, že obsahové výklady *Třetí symfonie* jsou rozmanité. Nejčastěji je její „příběh“ spojován s různými podobami „hrdinství“. Podle Lockwooda ji lze chápat „nejen jako důkaz vlastních schopností překonávat překážky, ale i jako dílo zasvěcené částečně antickému ideálu hrdinství, jehož hlavními nositeli jsou řečtí nebo římské hrdinové.“¹²⁸ To koneckonců odporuje jednomu z častých výkladů, totiž že symfonie je přímo o Napoleonovi, jemuž měla být věnována. Nedá se příliš pochybovat o tom, že Beethovenovo hudební uvažování na počátku devatenáctého století nezůstalo Napoleonem a politickým děním v Evropě netknuto, zároveň je však třeba mít na paměti, že Beethoven byl výrazně fascinován už samotným ideálem hrdinství, který se objevuje v dílech jeho oblíbených autorů Homéra, Goetha či Schillera.¹²⁹ Jonesův film *Eroicu* interpretuje politicky - jako vyjádření aktuálního společenského dění a všeobecné fascinace Napoleonem. Její neobvyklá struktura, která v nejmenším neodpovídá pravidlům symfonického žánru té doby, je vyložena coby komentář odvážných válečných a politických tahů, které Napoleon podnikal. Hrabě Dietrichstein ji označí za „*násilnou*“, jelikož s Napoleonovým válečným podnikem nesouhlasí, načež Lobkowitzova žena, jejíž obdiv všemu francouzskému přerůstá až v posedlost, entuziasticky podotkne: „*Napoleon*.“ Symfonie tedy není problematická pouze nestandardní délkou a novátorskými kompozičními postupy, ale také svým významovým sdělením.

Jednotlivé postavy jsou ve vztahu k ní **úsporným** vyjádřením tří základních postojů: odmítavého, nadšeného a neutrálního. Odmítavý a nadšený postoj - reprezentovaný Dietrichsteinem a Lobkowitzovou ženou - zohledňuje politický kontext a reaguje na hudbu v „nehudebních“ souvislostech. Lobkowitzova žena zbožňuje Napoleona, tudíž zbožňuje také symfonii. V Dietrichsteinově případě je tomu naopak. Neutrální postoj, který zaujímá Josefina Deymová a Joseph Haydn, je zaměřen na samotnou hudbu, která coby výsledek tvůrčího procesu nezná informace uchopitelné v kontextu společenských problémů. Tato názorová odlišnost tematizuje otázku po smyslu hudby, který je relativní a napříč jejími dějinami podléhá neustálým změnám. Otázka, zdali může hudba něco sdělovat, nebo je „pouhým“ katalyzáto-

¹²⁸ LOCKWOOD L. 2005, s. 227.

¹²⁹ Tamtéž, s. 228.

rem lidských emocí, pravděpodobně nebude nikdy zodpovězena s uspokojivou přesností, což ovšem její hodnotu nikterak nedevaluje.

Postava Josefiny zůstává neutrální nejen k symfonii, nýbrž i k polickým otázkám, které nijak nekomentuje. Jestliže je účastnicí rozhovoru, který přeroste v politické téma, odejde stranou a dále se v rozhovoru neangažuje. Její figura **komprimuje** jiné téma: milostné. V problematice Beethovenova milostného života zaujímá jedno z předních postavení, stejně jako významně participuje na stereotypu Beethovenova neúspěchu u žen, který je podmíněn především společenskými a sociálními okolnostmi. Beethoven ve vztahu k ženám totiž skutečně může připomínat románového hrdinu, jemuž v naplnění svazku s milovanou ženou brání překážky položené někým či něčím jiným. V případě Josefiny jsou to rozdíly v třídním postavení a Beethovenovo nedostatečné finanční zajištění.

Vztah Beethovena s Josefínou Deymovou, jenž zůstal nenaplněn z materiálních důvodů, je tradičním příkladem stereotypu, kterak je vnímán Beethovenův obecný vztah k ženám, respektive příčina jeho neúspěchů. Na vině neměl být jeho vzhled, stydlivost, ostych, nervózní komunikace, nýbrž nedostatečné finanční zázemí, hluchota či jiná překážka, přes kterou se Beethoven nedokázal přenést a které nedokázal čelit vlastními silami. Při jejich vzájemném rozhovoru, kdy ho Josefina odmítá, se projevuje jeho prudký temperament a bouřlivá povaha. Ovdovělé Josefíně zůstaly na krku čtyři děti, pro které potřebuje nového otce s dostatečným finančním zázemím. Takové vysvětlení ovšem Beethoven nepřijímá a rozezleně odchází. Jejich rozchod byl ve skutečnosti daleko méně dramatický. „Josefina i nadále cítila k ‚hodnému Beethovenovi‘ vřelou náklonnost‘, ale jejich milostný svazek se postupem času uvolnil.“¹³⁰

Ačkoli může být filmová obdoba jejich milostného spojení zkreslující a pravděpodobně nepředloží dostatek faktů, s nimiž by reprezentace tématu Beethovenova vztahu k ženám přestala podléhat výhradně motivům utrpením a tragiky, historická figura Josefiny patrně nejpronikavěji naznačuje komplikované souvislosti, které se do jeho milostných poměrů vměšovaly. Nebyly to nicméně pouze materiální nepoměry mezi oběma milenci - jak ukazuje film -, ale rovněž okolnost smrti Josefínina manžela a nepříjemná nemoc, která ji ve stejné době zastihla. Obou okolností Beethoven využil, aby se s Josefínou sblížil. „Churavá Josefina byla v jeho očích křehkým květem, který chtěl láskyplně ošetřovat a být jí nápomocen všude, kde bylo jeho pomoci třeba.“¹³¹ Právě to mohlo paradoxně způsobit, že jejich vztah byl více než v pravém slova smyslu milostný spíše důvěrný a lidský - jak ostatně dokládá jeden z Josefininých dopisů, adresovaných Beethovenovi: „Ne roztrhat mé srdce - Ne naléhat na

¹³⁰ TEICHMAN J. 1968, s. 179.

¹³¹ Tamtéž, s. 178.

mne dále - miluji Vás nevýslovně - jako vroucí zbožný duch druhého. Vy takový svazku nejste schopen? - Jiné lásce nejsem nyní přístupna.“¹³² Tímto je řečeno vše podstatné. Totiž Beethovenův vztah s Josefinou se vši pravděpodobností nebyl pouze oním nemilosrdným poukazem na jeho chudobný původ, ale i striktním odlišením mezi láskou pohlavní a přátelskou. Důvěrné vztahy měl Beethoven s mnoha ženami, na druhou stranu „neschopnost vytvořit trvalý vztah se ženou, ale naopak vrhat se bez rozmyslu do svazků, které nemohly přetrvat nebo vést k manželství - to byl model hledání a rozcházení, charakteristický pro Beethovenův citový život v nejproduktivnějším období jeho života.“¹³³

Hovořili jsme o tom, že Josefina zaujímá k symfonii neutrální postoj, který je charakteristický tím, že není nijak závislý na politickém myšlení jejím či kohokoli jiného. Je však závislý na jejím vztahu k samotnému Beethovenovi. Když odmítne jeho žádost o její ruku, Beethoven se jí zeptá, co si myslí o jeho hudbě. Odpoví, že jí připomíná válku a ona si přitom přeje mír. Symfonie ji děsí svojí intenzitou, stejně jako ji patrně děsí samotný Beethoven. Nedokáže si představit - nejen z materiálních důvodů -, že by právě on měl být novým otcem jejích dětí. „*Vášně může být děsivá věc.*“ Její zajisté pozoruhodný výrok je dalším z příkladů stereotypního uvažování o Beethovenovi coby prudkém a temperamentním muži, který od sebe svým chováním ostatní odhání. Zde je navíc tato myšlenka zasazena do roviny hudby, která se tak stává nejhlubším projevem nuancí jeho života. Celá symfonie nejenže představuje důkladnou invenci v reprezentaci Beethovenova hudebního odkazu, ale je koneckonců **adaptací** některých skladatelových obecně přijímaných vlastností. Symfonie se tudíž sama stává postavou s vlastnostmi, rysy, charakterem - jakýmsi Beethovenovým všudypřítomným stínem.

Beethovenovo politické prozření je spojeno s rokem 1804, kdy se Napoleon prohlásil francouzským císařem. Někdy bývá však toto prozření nesprávně slučováno se ztrátou víry ve svobodnou společnost. Beethoven neztratil víru ve společnost (čehož je ostatně nejpřesnějším dokladem *Devátá symfonie*), nýbrž v Napoleona. Jeho hudba povětšinou neměla politické intence, *Eroica* však vznikala v době politicky silně podmíněné a její ústřední hrdinský motiv zapadá do nálady válkou zmítané Evropy počátku devatenáctého století. Jonesův snímek tuto skutečnost akcentuje a zároveň předkládá úvahy o společenské funkci hudby. Beethovenovo závěrečné roztrhání úvodní strany partitury s nadepsaným podtitulem „Bonaparte“ není pouhou rekonstrukcí pověstné epizody, nýbrž **metaforou** rozdělení hudby a politiky, kterak ji film doposud spojoval. Beethoven jako by tímto gestem kromě ventilace prudkého hněvu a

¹³² LOCKWOOD L. 2005, s. 213.

¹³³ Tamtéž, s. 214.

spontánního zklamání navždy oddělil dvě nesoučinné oblasti lidského intelektu. Ostatně jeho zbylá symfonická tvorba to dokazuje. Žádná další symfonie neměla politický přesah, a pokud jisté náznaky politických souvislostí nacházíme v *Deváté symfonii*, jsou tyto především podnětem k lidské soudržnosti ve společensky nestabilní době, nikoli politickým apelem.

Jakkoli je důraz na politické souvislosti od počátku zřejmý, důležitost hudby zůstává zachována a to především v postavě Josepha Haydna, který se na soukromé provedení dostaví až v úplném závěru. Detailní záběry na jeho obličej, když přihlíží tomu, kam se od dob jeho mládí hudba posunula, evokují zřejmou **metaforu** střetu mládí a stáří. Haydn pronese: „*Všechno je odedneška jinak.*“ Tím jako by se loučil se světem starých forem, symfoniemi o čtyřech větách v sonátové formě, se světem decentní, jemné hudby, a přenechával své místo živoucího mistra hudebního klasicismu novému fenoménu. Vztah Beethovena a Haydna - byť není ve filmu rozveden do jeho nejdůležitější podoby: tedy učitele a žáka - současně **komprimuje** prudký rozvoj německé hudby z přelomu osmnáctého a devatenáctého století, na němž měl Beethoven největší zásluhu.

5. 3. 3. Shrnutí

Eroica promyšleně vykresluje souvislosti, které *Nehynoucí láska* i *Ve stínu Beethovena* převážně ignorují. Zabývá se Beethovenovým životem z hlediska dobového prostředí a společenských poměrů, které na něj měly nezanedbatelný vliv. Na omezeném prostoru jediného dne spojuje různorodé informace do srozumitelného celku. Vyvolává otázky o smyslu hudby: její společenské funkci a hodnotě, kterou vytváří mimo svoji prvořadou funkci uměleckého prožitku. Je invenčním příkladem kombinace Rosenstonem popsanych pojmů. Současně šetrně nakládá s historickými souvislostmi.

6. Závěr

Na základě analýzy třech vybraných filmů jsme potvrdili výše vyslovený předpoklad: Beethoven je problematická, kontroverzní a nesnadno uchopitelná figura, což se v uměleckém druhu, jehož podstata ve vztahu k historii nedisponuje možnostmi k rozvedení odborné polemiky, projevuje obzvlášť nápadně. S přispěním Rosenstoneova filmového vhledu jsme vyhodnotili hlavní principy, kterými je dosahováno reprezentace konkrétní historické látky. Na utváření těchto principů výrazně participovaly stereotypy, které jsme blíže uvedli v jedné z kapitol.

Nehynoucí láska představuje časově nejbohatší období Beethovenova života, přesto klade primární důraz na historicky nedoložené epizody jeho milostných vztahů. Těmto vztahům propůjčuje funkci vypravěče a svěruje jim důležitost hybatele Beethovenova osudu. Historický přínos filmu nalézáme v detailu a invenční manipulaci s nuancemi některých souvislostí - především ve vztahu Beethovena a jeho synovce Karla -, nikoli celkovém obrazu, který zůstal poskvrněn špatnou invencí v podobě lživého odhalení identity nesmrtelné milenky. Vzhledem k záměru podat obraz celého skladatelova života je hlavním a nezbytným elementem při nakládání s historií úspornost. V důležitých scénách se však objevuje rovněž metafora či adaptace. Reprezentace vztahu k ženám - který je pro film esenciální - se přidržuje obecného pohledu na Beethovena coby trpitele a člověka zkoušeného osudem.

Snímek Agnieszky Hollandové *Ve stínu Beethovena* předkládá nejméně historických souvislostí a jeho intence jsou převážně audiovizuální. Metaforický význam hudby přerůstá do způsobu vyjádření historických událostí posledních let Beethovenova života. Jednotlivé skladby představují různé odstíny jeho charakteru a veřejné či soukromé „tváře“. Kromě hluchoty a narůstajícího podivínství však nejsou nastíněny žádné jiné okolnosti, které spoluutvářely prostředí, v němž tvořil.

Název filmu *Eroica* plně odpovídá jeho obsahu. Sama symfonie je nazírána z několika hledisek, která se proměňují na základě akcentace jednotlivých motivů. Vytváří platformu pro spojení několika oblastí Beethovena života, z nichž žádná není ve vztahu k jiným upozaděna. Snímek představuje příklad dobré invence a navzdory omezené šíři zobrazovaného prostoru a vyprávěného času podává nejkomplexnější skladatelův portrét, jehož vlastnosti nepodléhají jiným intencím nežli životopisným.

Každý z filmů je rozdílný v reprezentaci obrazu Beethovena a přináší různé informace. Základní nuance však zůstávají stejné: máme na mysli Beethovenův temperament, specifický

vzhled, jenž se přidržuje známých portrétů, a konečně dojem utrpení, který je příznačný pro tyto filmy stejně jako pro poznatky mnohých historiků a muzikologů. Finálním obrazem, který můžeme z těchto filmů vyvodit, je reprezentace člověka drceného osudem, člověka neschopného následovat zažité zvyklosti a člověka koncentrujícího veškerou svoji lidskou sílu v posvátném hájemství hudby.

7. Seznam pramenů a literatury

7.1 Prameny

7.1.1. Citované filmy

Amadeus (r. M. Forman, 1984)

Glory (r. E. Zwick, 1989)

Hoříci Mississippi (Mississippi burning, r. A. Parker, 1988)

Rudí (Reds, r. Warren Beatty, 1981)

Spravedlivý boj (The Good Fight, r. N. Buckner, M. Dore - S. Sills, 1984)

Schindlerův seznam (Schindler's List, r. Steven Spielberg, 1993)

7.1.2. Citovaná hudební díla (řazena vzestupně na základě doby vzniku)

Klavírní sonáta č. 8 c moll, Op. 13 „Pathétique“ (1798)

Klavírní sonáta č. 14 cis moll, Op. 27, č. 2 „Quasi una fantasia“ (1801)

Houslová sonáta č. 9 A dur, Op. 47 „Kreutzer“ (1803)

Symfonie č. 3 Es dur, Op. 55 „Eroica“ (1804)

Sinfonie č. 5 c moll, Op. 67 (1808)

Symfonie č. 6 F dur, Op. 68 „Pastorale“ (1808)

Bagatela č. 25 A moll, WoO 59 „Für Elise“ (1810)

Missa solemnis D dur, Op. 123 (1823)

Symfonie č. 9 d moll, Op. 125 (1824)

Velká fuga pro smyčcový kvartet D dur, Op. 133 (1825)

Smyčcový kvartet č. 16 F dur, Op. 135 (1826)

7.1.3. Citovaný obraz

STIELER, Joseph Karl. *Portrait of Ludwig van Beethoven when composing the Missa Solemnis* [olejomalba]. 62 × 50 cm. Beethoven-Haus, Bonn. 1820.

7. 2. Literatura a analyzovaný materiál

7. 2. 1. Bibliografie

BEETHOVEN, Ludwig van. *Listy o umění, lásce a přátelství*. Bohumil Plevka (ed.). Praha: PANTON, 1974, 190 s.

BURTON G. - JIRÁK J. 2001 BURTON, Graeme - JIRÁK, Jan. *Úvod do studia médií*. Vyd. 1. Brno: BARRISTER & PRINCIPAL, 2001, 392 s. ISBN 80-85947-67-6.

COMINI A. 2008 COMINI, Alessandra. *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking*. Revised ed. Sunstone Press, 2008, 496 s. ISBN 0865346615.

HUDEČ, Zdeněk. Estetický historismus: Historické poznání holocaustu ve filmu. *Illuminace*. Praha: Národní filmový ústav, 2004, roč. 16, č. 1, s. 21-40. ISSN 0862-397X.

KIVY P. 2011 KIVY, Peter. *The Possessor and the Possessed: Händel, Mozart, Beethoven, and the Idea of Musical Genius*. Yale University Press, 2011, 304 s. ISBN 0300180187.

KLUSÁKOVÁ V. 2008 KLUSÁKOVÁ, Veronika. Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením: Rozhovor s Robertem Rosenstonem. *Illuminace*. Praha: Národní filmový ústav, 2008, roč. 20, č. 3, s. 148-154. ISSN 0862-397X.

LEVY, David Benjamin. *Beethoven: The Ninth Symphony*. Revised ed. Yale University Press, 2003, 232 s. ISBN 0-300-09964-9.

LOCKWOOD L. 2005 LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: Hudba a život*. Praha: Jiří Buchal - BB/art, 2005, 610 s. ISBN 80-7341-409-0.

LOCKWOOD L. 1997 LOCKWOOD, Lewis. Filmography as travesti: Immortal Beloved and Beethoven. *Musical Quarterly*. Oxford University Press, 1997, s. 190-198. ISSN 0027-4631.

MORRIS, Edmund. *Beethoven: The Universal Composer* [online]. HarperCollins e-books, 2005, 243 s. [cit. 2014-04-06]. ISBN 978-0-06-136937-7.

ROLLAND R. 1957 ROLLAND, Romain. *Beethoven: velká tvůrčí období. 1, Od Eroiky k Appassionatě*. 3. vyd. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1957, 289 s. sv. 4.

ROLLAND R. 1958 ROLLAND, Romain. *Beethoven II.: velká tvůrčí období. 2, Zpěv vzkříšení: slavnostní mše a poslední sonáty*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, 417 s. sv. 5.

ROLLAND R. 1959 ROLLAND, Romain. *Beethoven: velká tvůrčí období. 3, Nedokončená katedrála: Devátá symfonie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, 187 s. sv. 7.

ROLLAND R. 1956 ROLLAND, Romain. *Goethe a Beethoven. Beethoven a ženy*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956, 297 s. sv. 3.

ROSENAU, Pauline Marie. *Post-Modernism and the Social Sciences*. New Jersey: Princeton University Press, 1992, 248 s. ISBN 0-691-08619-2.

ROSENSTONE, Robert A. Budoucnost minulosti: Film a počátky postmoderní historie. *Illuminace*. Praha: Národní filmový ústav, 2004, roč. 16, č. 1, s. 43-59. ISSN 0862-397X.

ROSENSTONE R. 2001 ROSENSTONE, Robert A. The historical film: Looking at the past in a postliterate age. *The Historical Film: History and Memory in Media*. New Jersey: Rutgers University Press, 2001, s. 50-66. ISBN 9780813528564.

STIWELL, ROBYNN J. 2008 STIWELL, ROBYNN J. Scribal Error: Copying Beethoven and the Pitfalls of Perspective in Cinematic Portraiture. *Beethoven Forum*. The Board of Trustees of the University of Illinois, 2008, Vol. 14, No. 2, s. 197-204.

TEICHMAN J. 1968 TEICHMAN, Josef. *Ludwig van Beethoven*. Praha: Supraphon, 1968, 470 s

TIBBETTS J. 2005 TIBBETTS, John C. *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*. Yale University Press, 2005, 384 s. ISBN 0-300-10674-2.

7. 2. 2. Internetové zdroje

www.imdb.com

7. 2. 3. Analyzovaný materiál

Nehynoucí láska (Immortal Beloved, r. B. Rose, 1994).

Ve stínu Beethovena (Copying Beethoven, r. A. Holland, 2006).

Eroica (r. S. C. Jones, 2003).

8. Anotace a resumé

Autor: Michal Kadlec

Název katedry a fakulty: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filosofická fakulta univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Populární obraz Ludwiga van Beethovena ve filmu

Vedoucí diplomové práce: doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Počet znaků: 123 356

Klíčová slova: Historie, invence, adaptace, úspornost, komprese, metafora, stereotyp.

Anotace: Na ploše třech filmů o Ludwigu van Beethovenovi - Nehynoucí láska, Ve stínu Beethovena, Eroica - je vykreslen jeho populární filmový obraz. Práce je orientována na historické souvislosti, reprezentované v jednotlivých filmech, a jejich komparaci s odbornou historickou literaturou, čehož je dosahováno prostřednictvím odborné studie Roberta A. Rosenstonea. Platformou studia beethovenovské historie je vymezení pojmu „stereotyp“, jehož principy se úzce pojí s reprezentací Beethovena na filmovém plátně.

Author: Michal Kadlec

University department and faculty: Department of Theatre, Film and Media Studies, Faculty of Arts, Philosophical Faculty, Palacký University

Title of the thesis: Popular image of Ludwig van Beethoven in mores

Supervision of the thesis: doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Number of characters: 123 356

Key words: History, invention, alteration, condensation, compression, metafor, stereotype.

Resumé: On the example of three films about Ludwig van Beethoven - Immortal Beloved, Copying Beethoven, Eroica - is depicted a popular image of him in the films. Thesis is oriented on historical relations represented in these films and their comparison with scholarly historical literature which is accomplished through scholarly study of Robert A. Rosenstone. The platform of studying beethovenian history is the definition of a term "stereotype" whose principles are closely associated with the representation of Beethoven on the movie screen.