

UNIVERZITA PALACKÉHO

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

-

STUDIJNÍ OBOR: TEORIE A DĚJINY DRAMATICKÝCH UMĚNÍ

Bakalářská práce

HUDEBNÍ FILMY KENA RUSSELLA

(KEN RUSSELL'S MUSIC FILMS)

VYPRACOVAL: Vít Mrkvička

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

Olomouc 2008

Děkuji Mgr. Zdeňku Hudcovi, Ph.D. za cenné připomínky a trpělivost při vedení mé práce a dále pak Mgr. Zuzaně Pavkové a PhDr. Janě Pavkové za pomoc při překladu zahraničních materiálů.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

Olomouc, březen 2008

.....

**„Umění je živé. Vychutnávejte ho. Smějte se mu.
Milujte ho nebo nenávidte, ale nezbožšťujte ho.
Nejste v kostele.“**

Henri Gaudier (Divoký mesiáš, Savage Messiah, 1972)

OBSAH

ÚVOD	5
1. OD TELEVIZNÍHO DOKUMENTU K ROCKOVÉ OPEŘE.....	14
2. MILOVNÍCI HUDBY.....	28
3. THE BOY FRIEND.....	34
4. MAHLER.....	39
5. TOMMY.....	44
6. LISZTOMANIA.....	51
ZÁVĚR.....	56
ANOTACE.....	58
POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA.....	59
BIBLOGRAFIE.....	63
ENGLISH SUMMARY.....	68

ÚVOD

TÉMA

Bakalářská práce se věnuje filmům britského režiséra Kena Russella. Z jeho rozsáhlé filmografie jsem pro své zkoumání zvolil celovečerní snímky, které spojuje hudební tematika. Jde o filmy:

- **Milovníci hudby** (Music Lovers, 1970)
- **The Boy Friend** (někdy jako *Boyfriend*, 1971)
- **Mahler** (1974)
- **Tommy** (1975)
- **Lisztomania** (1976)¹

Tématem, které tyto vybrané snímky spojuje je hudba a různé podoby jejího uchopení ve filmu – konkrétně formou biografického filmu, muzikálu a rockové opery. Ve snímcích **Milovníci hudby**, **Mahler** a **Lisztomania** Russell reflektuje osobitým imaginativním způsobem životní osudy hudebních skladatelů Petra Iljiče Čajkovského, Gustava Mahlera a Franze Liszta. Filmovým pastišem **The Boy Friend** vzdává poctu hollywoodským muzikálům třicátých a čtyřicátých let. Snímek **Tommy** je původní rockovou operou natočenou podle stejnojmenného alba skupiny The Who. Stěžejním tématem tedy bude žánrová analýza Russellových filmů a sledování jejich paralel ve vztahu k hudbě.

¹ Vedle Russellových snímků **Zamilované ženy** (Women in Love, 1969), **Ďáblové** (Devils, 1971) a **Divoký mesiáš** (Savage Messiah, 1972) zaznamenaly tyto snímky nejbouřlivější ohlasy a představují bezesporu vrchol jeho filmové tvorby.

CÍL PRÁCE

Cílem práce je zvolené snímky komparatistickou metodou analyzovat s důrazem na porovnání Russellova autorského přístupu k odlišným hudebním žánrům jako jsou vážná hudba, rocková hudba a muzikál.

Zhodnoceny budou hlavní **formální, narativní a tématické** prostředky a znaky, které jsou všem vybraným snímkům společné, ale i prvky, jež je od sebe odlišují. Russell bude nahlížen jako režisér - auteur na základě premisy, že film odráží režisérovu osobnost a jeho vize takovým způsobem, že jej lze považovat za výhradního autora. *Teorie* (někdy též *politika*) *autora* vznikla v padesátých letech dvacátého století v okruhu filmových kritiků a teoretiků působících v časopise *Cahiers du cinéma* jako kritika soudobého stavu kinematografie, kdy stěžejním hodnotícím kritériem byl scénář. Hlavním propagátorem myšlenky byl Francois Truffaut. Teorie si klade za cíl ustanovit režiséra jako svrchovaného filmového autora. „*Podstatné není to, že se auteurova osobnost prosazuje v jednom filmu, ale že jeho pečet' nesou všechny filmy, pod nimiž je podepsán. Auteur není auteurem, dokud se jeho vize neprojeví ve více filmech.*“²

Uvažovanými **formálními prostředky** Russellovy tvorby budou:

- Časté využívání primárních barev; časté užití detailu, velkého detailu a makrodetailu; neobvyklé zoomování a pohyb kamery; detailně propracovaná

² HOLÝ, Zdeněk: *Autor a filmový diskurs*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc, 2004, s.92.

mizanscéna (studiová i exteriérová) a kostýmy.

- Vizualní narace (výrazně dominantnější než slovní).
- Záměrné „přehrávání“ herců (úzce souvisí s předchozím bodem – vyjádření emocí spíše mimikou a gestikou, než slovy).
- Inovativní využití hudební složky filmu. Hudba není jen nástrojem k dotváření atmosféry, ale plnohodnotným výrazovým prostředkem (skrze hudbu jsou charakterizovány postavy a jejich vnitřní životy).

Narativní prostředky:

- Russellova narace je úsporná mnohdy až abstraktní (často využívá snové a fantazijní sekvence, tomu odpovídá i leckdy nejednoznačná symbolika – stejný symbol nemá vždy stejný význam)
- Russellovy snímky nemají pevný narativní rámec (často je užito asociativně vrstvených scén)

Témata:

- Hlavní postavy jsou silné individuality, avšak s pokřivenými charaktery (často se „supermanským“ či „mesiášským“ komplexem).
- Mezilidské vztahy jsou obvykle zdeformované (souvisí s předchozím bodem), sexualita je potlačovaná nebo naopak příliš akcentovaná.
- Russell často řeší problém „medializace“ a „komercializace“ umění.
- Přístup k historické skutečnosti v Russellových biografických filmech je velmi volný. Nejde o

faktografickou přesnost, ale o autorskou reflexi daných osobností v souvislostech jejich doby.

STRUKTURA PRÁCE

Práce je rozdělena do pěti analytických kapitol, jimž předchází jedna kapitola úvodní, analyzující genezi Russellových hudebních filmů, a která vymezuje problematický termín *hudební film* v kontextu režisérovy tvorby.

První kapitola se bude zabývat vývojem Russellovy tvorby zaměřené na hudební tematiku od krátkých televizních dokumentů po celovečerní filmy. Na několika příkladech budou charakterizovány zásadní stylistické a obsahové aspekty Russellových televizních dokumentů věnovaných hudebním skladatelům, které se staly nositeli signifikantních znaků Russellova kinematografického projevu, a jež později režisér využil při realizaci celovečerních biografických filmů ***Milovníci hudby***, ***Mahler*** a ***Lisztomania***, ale i snímků ***The Boy Friend*** a ***Tommy***, založených na fikci.

Kapitoly druhá až šestá budou věnovány detailnější analýze jednotlivých zvolených filmů a jejich zařazení do společného kontextu.

Milovníci hudby

Prostřednictvím detailní analýzy scény prvního uvedení *Klavírního koncertu č.1 v b-moll* Petra Iljiče Čajkovského bude zhodnocena Russellova autorská metoda výstavby hrané

biografie. Důraz bude kladen na vykreslení psychologických profilů hlavních postav prostřednictvím vizualizace jejich vnitřních představ vyvolaných hudbou. Zohledněny budou stylové prostředky, kterými Russell dosáhl svého cíle.

The Boy Friend

Bude zhodnoceno Russellovo uchopení žánrového muzikálu, ke kterému přistoupil formou filmového pastiše. Bude zkoumáno, jakým způsobem Russell využil ve svém filmu tvůrčích metod Busby Berkeleyho a Deeva Goulida. Stěžejním bodem analýzy bude rozbor muzikálových výstupů.

Mahler

V této kapitole bude porovnán Russellův přístup k postavám Petra Iljiče Čajkovského a Gustava Mahlera. Zohledněny budou aspekty autobiografie, které jsou ve snímku patrné. Rovněž bude zkoumána proměna v režisérově zpracování hudebně fantazijních sekvencí.

Tommy

Stručně bude zhodnoceno pozadí vzniku rockové opery a Russellův postup při její adaptaci na filmový scénář. Zřetel bude brán na způsob budování narativního schématu filmu a využití možnosti vizualizace původní rockové předlohy.

Lisztomania

Bude nastíněna problematika fúze biografického filmu a rockové opery. Zohledněna bude žánrová variabilita snímku. Pozornost bude soustředěna na Russellův přístup

k vykreslení postavy Franze Liszta jakožto pop-kulturní ikony. Zhodnocen bude proces adaptace klasické hudby do populární podoby.

Pro větší názornost bude v jednotlivých kapitolách na konkrétních příkladech užíváno metody stylistického rozboru.

LITERATURA

Publikační činnost věnovaná Russellovi není u nás nijak rozsáhlá. Žádná monografie (rovněž žádný překlad ze zahraniční literatury) v České republice ani na Slovensku doposud vydána nebyla. V periodickém tisku se objevují pouze krátké upoutávky a recenze a to zejména v časopisech, které nejsou primárně orientovány na kinematografii.³ Zmíněné články jsou datovány zhruba do devadesátých let a týkají se tehdy aktuálních Russellových filmů, tudíž nemají pro tuto práci valný význam. V současnosti se sporadicky objevují příspěvky například Jana Jaroše a Martina Jirouška především v propagačních materiálech kin a filmových festivalů. Avšak ucelené studie věnované hudebním filmům Kena Russella zcela chybí.

V zahraničí, zejména anglo-americké provenienci, je Kenu Russellovi věnována celá řada biografických monografií⁴. Avšak ani v zahraničí nevznikl komplexní monograficky zpracovaný rozbor specializovaný na Russellovy hudební filmy. Existuje ale celá řada dílčích článků ve filmových časopisech, které analyzují jednotlivé snímky.

³ Seznam viz příloha č.1.

⁴ Seznam vybrané zahraniční literatury viz příloha č.2.

Ze zahraničních periodik jsou pro tuto práci přínosné zejména články z časopisů ***Sight and Sound*** a ***Historical Journal of Film, Radio and Television***.

Sight and Sound

- *Linda Ruth Williams - David Thompson: Ken Russell - Sweet Swell of Excess*. Článek je stručnou revizí Russellova díla a stylu akcentující tvorbu sedmdesátých let a režisérovy biopicy. Přínosný pro mou práci byl pro tvorbu první kapitoly svým zaměřením na ambivalentní hodnocení Russellových filmů společností.

Historical Journal of Film, Radio and Television

- *John C. Tibbets: The Debussy Film*. Autor ve své studii provádí detailní analýzu snímku **The Debussy Film** (1965), která byla přínosná pro mé hodnocení filmu. Součástí článku je také obsáhlé zhodnocení předešlé Russellovy tvorby zaměřené na životopisy hudebních skladatelů.
- *John Gardiner: Variations on a Theme of Elgar*. Článek je srovnávací analýzou snímků **Elgar** (1961) a **Elgar: Fantasy of a Composer on a Bicycle** (2002). Z tohoto článku jsem rovněž vycházel v první kapitole při hodnocení vývoje Russellovy televijní tvorby.

Rovněž v biografických knihách věnovaných Russellovi je jednotlivým v této práci rozebíraným filmům věnován dostatečný prostor. Stěžejními zdroji informací jsou knihy Kena Hankeho: **Ken Russells Films** (1984), Genea D. Phillipse: **Ken Russell** (1979) a Johna C. Tibbettse: **Composers in the Movies: Studies in Musical Biography** (2005).

Ken Hanke: *Ken Russell's Films*

- Kniha je doposud nejkomplexněji pojatou studií Russellových filmů od prvotních amatérských pokusů po snímek **Změněné stavy** (*Altered States*, 1980). Hanke ve své knize prezentuje analytické rozbory jednotlivých Russellových filmů s důrazem na interpretaci režisérovy bohaté symboliky a metaforičnosti. Hanke rozebírá Russellovy snímky pomocí analýzy jednotlivých scén. Mnohé výklady jsou podnětné, místy ale autor sklouzává do příliš hypotetické roviny.

Gene D. Phillips: *Ken Russell*

- Ve své knize se Phillips zaměřuje na Russelovu tvorbu od počátků až ke snímku **Lizstomania**. Jeho metodou není výkladová analýza jednotlivých snímků, ale obecné hodnocení Russellovy tvůrčí metody a jejího vývoje. Phillips nepostupuje při rozboru Russellových filmů chronologicky, ale rozdělil jeho tvorbu do tematických kapitol. Russellovy hudební filmy nepojímá v rámci jedné kapitoly a pojednává je odděleně: **Milovníky hudby** a **Mahlera** jako životopisy, snímky **The Boy Friend**, **Tommy** a **Lizstomania** jako hudební filmy.

John C. Tibbetts: **Composers in the Movies: Studies in Musical Biography**

- John C. Tibbetts vytvořil první studii zaměřenou na filmy inspirované životy slavných hudebních skladatelů. V první části hodnotí styly zpracování

těchto filmů v různých časových periodách. Ve druhé části se zaměřuje ve dvou samostatných kapitolách na detailnější studii snímků dvou režisérů: Kena Russella a Tonyho Palmera. Při rozboru Rusellových filmů se Tibbetts ubírá směrem hodnocení sociálních, estetických, kulturních a historických kontextů daných snímků. Důraz klade na analýzu hudebně-fantazijních sekvencí v Russellově tvorbě.

Pro doplnění osobních postojů samotného režiséra jsem využil informací z jeho knihy ***The Lion Roars: Ken Russel on Film***. Jedná se z velké části o ryze osobní Russellovo hodnocení jeho oblíbených filmů jiných autorů, ale mnohdy je konfrontuje s vlastní tvorbou.

POZNÁMKA

Jména filmů jsou uváděna pod českými distribučními názvy (v závorce, pokud se o filmu zmiňuji poprvé, uvádím i původní originální pojmenování). Pokud snímek takový variantní název nemá nebo nebyl-li u nás uveden, ponechávám původní titul.

1. OD TELEVIZNÍHO DOKUMENTU

K ROCKOVÉ OPEŘE

Budou-li předmětem analýzy Russellovy celovečerní filmy, jejichž ústředním tématem je hudba, nelze opomenout jeho televizní dokumentární tvorbu⁵. Televizní etapa filmařské kariéry z velké části zformovala Russellův charakteristický kinematografický styl, kterým později uchopil své celovečerní hrané filmy. Na příkladech několika vybraných snímků bude sledován vývoj Russellova přístupu k dané tématice.

TELEVIZNÍ FILMY

Po realizaci několika amatérských filmů přijal Ken Russell koncem padesátých let nabídku televizní stanice BBC a ujal se pozice režiséra krátkých dokumentů ve studiu hudebních a uměleckých pořadů (Department of Music and Arts Programmes). Věnoval se tvorbě snímků o umění a umělcích, zejména však o hudebních skladatelích či interpretech pro seriál *Monitor*⁶ a v koncem šedesátých let i pro sérii *Omnibus*. V počáteční fázi natočil sérii zhruba patnáctiminutových, vedením studia kladně hodnocených dokumentů (např.: *Guitar Craze*, 1959 o právě propuknuvší vlně masové obliby hry na kytaru, *Gordon Jacob*, 1959 o stejnojmenném hudebním skladateli). Ty se však ještě nesly v duchu konvencí platných pro dokumentární film.

Zlom nastal v okamžiku, kdy bylo Russellovi umožněno

⁵ Seznam viz příloha

⁶ První seriál na BBC věnovaný dokumentům o umění. U diváků byl velmi oblíbený. Ken Russell jako režisér cyklu nastoupil po odchodu Johna Schlesingera.

přistoupit k tvorbě středometrážních snímků, jejichž stěžejním tématem byly životní osudy hudebníků druhé poloviny devatenáctého a první poloviny dvacátého století. Russell se stal průkopníkem nového dokumentárně-filmového subžánru nazvaného **biopic** (*biographical picture*) kombinující prvky dokumentárního filmu s filmem hraným. To ovšem nebylo nic nového, protože dokudrama pojící tyto elementy již existovalo. Avšak Russell ve svých filmových biografiích nehodlal jít cestou standardního dramatického dokumentu. „Russell nasměroval svou tvorbu k formě dokudramatu, která by se dnes dala popsat postmoderními termíny jako meta-fiktivní či nefaktická, jako sjednocení dokumentárního realismu a imaginativní extrapolace⁷. Vzdát se snahy najít ‚pravdu‘, stejně jako i faktických dat o historických osobnostech, nevšímat si dřívějších výkladů hudby, nenechat se ovlivnit mýty, jež dané osobnosti obklopují a směřovat k vlastní vizi postavy – to jsou fragmenty, které se Russellovi podařilo spojit do komplexního celku.“⁸ Uvedená Tibbettsova teze je esenciálním shrnutím podstaty Russellových televizních dokumentů. Russell své biopicy nekoncepuje jako deníkové životopisy nezahrnuje diváka encyklopedickými fakty, nechce jej vzdělávat a poučovat, ale jde mu především o vykreslení

⁷ Tibbets zde příležitostně užívá matematického termínu, který Ottova encyklopedie obecných vědomostí definuje takto: **Extrapolace** je matematický úkon, při němž ze známého průběhu nějaké veličiny v určitém oboru se usuzuje na její průběh i mimo tento obor. Nemá se provádět u veličin získaných pouze empiricky a je-li nutná, pak pouze v oborech nepřesahujících příliš obor známý. (<http://encyklopedie.seznam.cz/heslo/401518-extrapolace> - 12.3.2008)

⁸ **TIBBETTS, John C.:** *Ken Russell's The Debussy Film*. Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol.25, No.1, March 2005, s.83

charakterových rysů daných skladatelů skrze výsostně osobní filmovou interpretaci jejich díla, třeba i na základě zcela smyšlených situací - které však o to lépe danou osobnost vystihují. Russell sám říká: „*Nezajímá mne fyzično, ale spiritualita, poetika a kreativita daného subjektu.*“⁹ Russellovým cílem je interpretovat prostřednictvím filmového obrazu hudbu jako zrcadlo umělcovy duše. Aby byly Russellovy portréty co nejpestřejší, vybíral pro své snímky osobnosti jejichž životní příběhy byly prodchnuty určitou kontroverzí. Osudy téměř všech zobrazovaných umělců byly poznamenány vnitřním konfliktem, jenž by se dal formulovat jako střet osobnosti člověka a osobnosti umělce. V mnoha případech se jednalo o skladatele, kteří za svého života nedošli pochopení a uznání. V tomto kontextu je určitým leitmotivem v Russellově tvorbě značná míra sebereflexivity - režisér hledá paralely mezi subjekty svých filmů a sebou samým.

Prvním pokusem byl pětačtyřicetiminutový film ***Prokofiev: Portrait of a Soviet Composer*** (1961). Jde o první Russellův snímek, který natočil o již zesnulém umělci, což tento biopic odlišuje od jeho předchozí tvorby. Byla to první režisérova příležitost ke „znovuoživení“ zobrazovaného subjektu. Russell stále ještě staví na základech konvenčního filmového dokumentu, ale do jeho základů již komponuje některé ze svých signifikantních znaků: letmé záběry na herce, který představuje Prokofjeva či citace z jiných filmů. V tomto případě jde o film Sergeje Ejzenštejna ***Alexandr Něvský*** (Aleksandr Nevskij, 1938)

⁹ TIBBETTS, John C.: *Ken Russell's TheDebussy Film*. Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol.25, No.1, March 2005, s. 84

v němž byla použita Prokofjevova hudba.

Největších ohlasů však dosáhl následující snímek **Elgar**¹⁰ (1962). Jeho stopáž dosáhla téměř jedné hodiny (šlo o jubilejní stý díl seriálu *Monitor*). Film představuje hraniční předěl mezi konvenčním dokumentem a dokumentárním dramatem. Na počátku byla kompromisní dohoda mezi Huwem Wheldonem¹¹ a Russellem – režisér mohl využít služeb herců (do role sira Edwarda Elgara obsadil čtyři herce, mající představovat skladatele v různých obdobích jeho života), ale nesměl ve snímku použít mluvené dialogy. „*Tento zákaz však nebyl pro Russella žádným handicapem a podařilo se mu jej překonat obdivuhodnými obrazy, které dodaly Wheldonovu mluvenému komentáři a Elgarově hudebnímu podkresu nový rozměr.*“¹² Russell obratně využil zákazu mluveného slova postav ve svůj prospěch. Za Elgara nechal promlouvat jeho hudbu a o to intenzivněji se mohl soustředit na vizuální stránku filmu. Dominantním vizuálním motivem jsou ve snímku dlouhé panoramatické záběry na krajinu Malvernské vrchoviny (Russell využil obrazy z lokality v pozdějších filmech ještě mnohokrát) podbarvené tóny symfonické skladby *Země naděje a slávy*. Russell poprvé využívá detailního záběru na lidskou tvář jako výrazového prostředku – ve scéně, která popisuje Elgarův nástup na post dirigenta orchestru v ústavu pro choromyslné. Detaily obličejů členů tohoto pitoreskního hudebního seskupení ve spojení s užitím černobílého materiálu evokují filmové grotesky¹³. Němé filmy

¹⁰ Vynesl Russellovi cenu Sdružení britských scénáristů (Screenwriters Guild Award)

¹¹ Vlastním jménem Hugu Welshman (1918 – 1986) – proslulý scénárista a producent dokumentárních filmů, tvůrce cyklu *Monitor* a Russellův rádce a učitel.

¹² PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.37

¹³ Groteska bude dalším z Russellových inspiračních zdrojů i v budoucnosti

připomíná i expresivní herectví. Poprvé se letmo objevuje i další z Russellových signifikantních témat: vztah muže a ženy. V případě filmu **Elgar** jde o kuriozitu v podobě harmonického vztahu – Elgarova manželka, která jej vždy podporovala je Russellem zobrazena jako „anděl útěchy v temném období jeho [Elgarova] života“¹⁴. Vztahy v pozdějších Russellových filmech jsou téměř bez výjimky nějakým způsobem narušené avšak v době vzniku **Elgara** byl ještě režisér ovlivňován Wheldonovým dohledem a patrně i svým devótním katolicismem.

Přestože měl snímek velký úspěch (mezi televizními diváky je film stále velmi oblíben) a Russellovi pomohl vstoupit do širšího povědomí, nebyl s ním Russell zcela spokojen. Především mu vadila skutečnost, že byl nucen o polovinu zkrátit válečnou sekvenci která zobrazovala britské vojáky umírající v bojích druhé světové války za doprovodu *Pochodu Pomp and Circumstance*, protože studiu se nezdálo vhodné spojovat s tak brutálními záběry hudbu skladatele národního významu.

První středometrážní dokumenty Kena Russella v podstatě splývaly s obecně přijímanou učebnicovou ideou o „politicky korektním“ dokumentu. Daní umělci a jejich dílo byli zobrazováni pouze pozitivně. Russell si však uvědomil, že podobný přístup přispívá k odlidštění a mytizaci charakterizovaných subjektů. Přistoupil proto k jiné metodě a začal své umělce portrétovat i s jejich slabostmi. Chtěl své „hrdiny“ oslavit prostřednictvím zobrazení jejich osobních bojů, v nichž vznikala jejich mistrovská díla. Novému přístupu k obsahové složce přizpůsobil i formu.

¹⁴ PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.37

„Hudebníci se snažili dělat to, co dělám já: vyjádřit nevyjádřitelné, prozkoumat neproniknutelné a měřit neměřitelné. Jste-li hudebníkem zkoušíte to hudbou. Jste-li filmařem zkoušíte to cestou filmu (která je mým řemeslem). Hudebníci se však dostali k této božské mystérii blíže.“¹⁵

Film **Bartók** (1964) byl prvním (avšak stále ještě silně kompromisním vůči požadavkům BBC) snímkem natočeným novou Russellovou metodou. Režisér stále sice nemohl nechat svou hlavní postavu promluvit, ale mohl již použít detailních záběrů její tváře, což snímek **Bartók** přiblížilo Russellově vizi plně dramatizovaného dokumentu. Nový byl i způsob vizualizace hudebního díla – Russell se poprvé pokouší vyjádřit obrazem odraz skladatelova ducha zachyceného v hudbě. V **Elgarovi** byla juxtapozice hudby a obrazu omezena veskrze na idylické záběry malvernské krajiny, které však Elgara samotného, jako osobnost, příliš necharakterizovaly. Ve svém novém snímku Russell na základě Bartókovy hudby vytváří dramatické situace. Postavil do kontrastu obraz Bély Bartóka jako starého muže sedícího v křesle ve své skromné pracovně v New Yorkském exilu a násilnou scénu, v níž dva muži bijí jiného s prostřihy na rozhánění demonstrujícího davu v jeho rodném Maďarsku. Sekvence s hudebním podkresem z Bartókova baletu *Podivuhodný mandarin* je zrcadlem Bartókova pocitu odcizení a skepse z brutality moderního světa (skladatel emigroval před fašismem do Ameriky, kde však nikdy nezakořenil¹⁶).

Posledním krokem ke skutečnému hranému filmu se stal **The**

¹⁵ WALKER, John: *The Once and future Film*. London: Methuen, 1985, s.99

¹⁶ <http://www.soumar.cz/?q=cs/node/200> [14.3.2008]

Debussy Film (1965). Russell poprvé spolupracuje se scénáristou Melvynem Braggem¹⁷. Jejich původní záměr směřoval k celovečernímu formátu, avšak získali povolení pouze ke středometrážnímu filmu. **The Debussy Film** je krokem k dalšímu hledání nového směru pro biopic – tentokrát není skladatel a jeho hudba *subjektem*, ale *objektem* režisérova nahlížení – Russell nezkoumá jen fragmenty z umělcova života, ale skladatele a jeho dílo jako komplexní entitu. Russellovi a Braggovi se podařilo obejít omezující nařízení, která ovlivňovala přípravy minulých snímků a rozhodli se využít metody filmu ve filmu. „*Měl jsem jasno v tom, že to nebude film o Debussym, ale o filmové společnosti, která točí film o Debussym. To jsem vyžadoval po hercích a oni souhlasili. Takže tu nebyl Oliver Reed¹⁸, který hraje Debussyho, ale Oliver Reed, který si zkouší roli Debussyho. Tento nápad mi dovolil interpretovat nebo ,dirigovat' postavu Debussyho. Předpokládám, že všechny výklady postavy jsou stejně platné.*“¹⁹ Russell a Bragg napsali několik scén, v nichž herec představující režiséra a herci představující herce rozebírají fakta o životě a osobnosti Clauda Debussyho a současně debatují o každodenních problémech realizace jejich filmu (řeší se potíže s produkcí a cenzurou). Jde o jednu z prvních Russellových sebereflexivních studií; pátrání po skutečné podstatě biopicu a filmu vůbec. Russell staví do paralely

¹⁷ Autor rovněž angažovaný v sérii *Monitor*. S Kenem Russellem později spolupracoval na několika dalších televizních dokumentech, ale i na celovečerních *Milovnicích hudby*.

¹⁸ Jde o první roli, kterou pro Russella ztvárnil (později se stal Russellovým „dvorním hercem“).

¹⁹ **TIBBETTS, John C.:** *Ken Russell's The Debussy Film*. Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol.25, No.1, March 2005, s.83.

herce filmu-ve-filmu a osobnosti, jež zpodobňují. Postava režiséra (Vladek Sheybal) je zároveň představitelem role Pierra Louyse – Debussyho mentora a Russell často využívá možnosti rozostřit hranici mezi interakcí *herce a režiséra* (Reed / Sheybal) a *skladatele a jeho mentora* (Debussy / Louys), neboť dynamika jejich interakce je v obou případech identická: starší muž předává své životní zkušenosti mladšímu.²⁰ Dalším příkladem budiž scéna, která proklamuje skladatelův ambivalentní vztah s jednou ze svých milenek Gaby (Gabrielle Dupontová). Štáb filmu-ve-filmu se baví v tanečním klubu. Z gramofonu hraje popová hudba. Herec představující Debussyho nahradí hrající desku záznamem Debussyho *Danses sacrées et profanes* a herečka hrající Gaby, znechucena hudbou předvádí posměšné striptýzové číslo. Přestože se svým zpracováním stal ***The Debussy Film*** určitým milníkem v historii zpracování dokumentárních pořadů na BBC²¹, vyvolal u divácké obce negativní reakce, jejímž důvodem byla nezřetelná, matoucí hranice mezi objektem a subjektem snímku. Potomci Clauda Debussyho dokonce dosáhli zákazu uvedení snímku ve Francii pro údajné zesměšňování skladatele.

The Dance of the Seven Veils (1970) je na dlouhá léta posledním Russellovým filmem natočeným ve spolupráci s BBC. Plný titul snímku zní: ***The Dance of the Seven Veils: A Comic Strip in Seven Episodes on the Life of Richard Strauss***. „Styl každého filmu, který jsem kdy natočil, je v plné míře určován jeho subjektem. (...) Strauss byl sebestředný, vulgární a zkomercializovaný člověk.“²²

²⁰ PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.46.

²¹ Russellovi vynesl další vítězství v soutěži Sdružení britských scénáristů.

²² PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.61.

Čerstvým elementem v kontextu Russellovy tvorby se v jeho novém snímku stala satira. Pro vykreslení Straussova charakteru Russell zvolil skladatelova nejpompéznější díla jako jsou symfonie *Život hrdinův*, kterou Strauss složil coby reflexi vlastního života a kuriózní symfonickou báseň *Sinfonia domestica*, která popisuje běžný den ve Straussově domácnosti. Russell oproti svým zvyklostem tentokrát uchopil zhudebněná témata doslovně. Jedna ze scén začíná záběrem na orchestr, přehrávající *Sinfonii domesticu* (dirigenta ztvárnil Ken Russell) – záběr se rozšiřuje a divák vidí, že orchestr se nalézá v ložnici manželů Straussových, kteří se oddávají milostnému aktu. Dirigent stojící zády k páru se čas od času ohlíží, aby přizpůsobil tempo dirigování, rytmu probíhající kopulace – Strauss i jeho skladba dosáhnou vrcholu současně. Russell neponechal bez povšimnutí ani určité Straussovy sympatie k nacistickému režimu – respektive jeho snahu vyhýbat se problémům. Straussovu lhostejnost ke zvěrstvům páchaným nacisty ilustruje scéna z koncertní síně, v níž skladatel diriguje svou operu *Der Rosenkavalier*. Zatímco v hledišti muži v uniformách příslušníků SS vyřezávají židovskému divákovi do hrudi Davidovu hvězdu, Strauss dává orchestru znamení k hlasitějšímu přednesu, aby přehlušil nešťastníkův křik. Ve snímku ***The Dance of the Seven Veils*** se opět projevila Russellova obliba v citacích z děl jiných filmařů. Ve scéně, v níž Russell interpretuje symfonickou báseň *Don Juan* je Strauss oblečen do stejné bílé uniformy a nosí stejný monokl jako důstojník v ***Bláhových ženách*** (*Foolish Wives*, 1922) Ericha von Stroheima a svádí neznámou ženu, jejíž manžel jej vyzve na souboj, který skončí

v orchestřišti ve stylu **Noci v opeře** (A Night at the Opera, 1935) Sama Wooda a bratří Marxových. Jako podkres k závěrečným titulům použil Russell píseň George Gershwina *Melodie od Strausse*²³ původně použitou ve filmu *Američan v Paříži* (An American in Paris).²⁴ **Dance of the Seven Veils** se svou burleskností a důrazem na komiksovou barevnost²⁵ velmi přibližuje Russellovým celovečerním snímkům jako budou **Tommy** a **Lisztomania**. Film vyvolal ještě větší kontroverze než ve své době **The Debussy Film** (potomci Richarda Strausse dosáhli zákazu vysílání filmu s jím složeným doprovodem do vypršení autorských práv v roce 2019)²⁶ – Russell po dohodě opouští řady BBC.

CELOVEČERNÍ FILMY

Prvním Russellovým počinem po odchodu z televize se stal snímek **Milovníci hudby**. Film představuje v kontextu světové kinematografie výjimečný, žánrově těžko zařaditelný počín. Russell na celovečerní film aplikuje formální i obsahové zásady biopicu, které postupně stanovil během svého televizního období – **Milovníci hudby** jsou určitým shrnutím (a přirozeně i rozšířením, proto je film mnohem komplexnější než předešlé snímky) Russellovy dosavadní práce.

Snímek **The Boy Friend** je Russellovým příspěvkem do fondu žánrového muzikálu. Jde o adaptaci divadelního muzikálu, Russell nijak nezastírá inspiraci klasickými

²³ I když tato je ve skutečnosti věnována Johannu Straussovi.

²⁴ PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.63

²⁵ Jde o Russellův jediný barevný dokument pro BBC.

²⁶ THOMSON, David: *Portraits of Artists*. Sight & Sound, Vol.17, No.7, 2007, s.31.

hollywoodskými filmy, které vznikly podobnou metodou. Zároveň se však snaží žánr obohatit vkladem svého osobitého vizuálního stylu (užití primárních barev, stylizovaná mizanscéna a extravagantní kostýmy, vizuálně exponované herectví). Uchopení muzikálních výstupů ve snímku **The Boy Friend** je velkou měrou určující pro zpracování pozdějších filmů **Tommy** a **Lisztomania**.

Film **Mahler** je dalším návratem ke struktuře biopicu. Od ostatních Russellových snímků tohoto zaměření se **Mahler** odlišuje užším vnitřním sepjetím fantazijních sekvencí s realitou. Výsledný tvar je proto konzistentnější než u předchozích režisérových děl. Jestliže Russellovy filmy vždy obsahovaly určité autobiografické prvky, pak v **Mahlerovi** jsou nejpatrnější.

Dalším Russellovým vykročením k novému, neprobádanému filmovému žánru se stala filmová opera, vzniklá adaptací rockového alba **Tommy**²⁷. „Někteří intelektuálové ohrnovali nad termínem ‚rocková opera‘ nos, ale ve skutečnosti to přeci opera byla – s áriemi, duety, kvartety a sbory. Prostě dlouhovlasá opera.“²⁸ Russellovo setkání s Rockovou hudbou bylo velice plodné. Rocková píseň se ukázala být ideální platformou pro Russellův opulentní vizuální styl – režisérova imaginace v tomto případě vychází z textů písní, ne pouze z hudby, jak tomu bylo doposud, čímž jeho metafory získávají zřetelnější význam. Russellovi rovněž vyhovuje absence dialogů, jejichž výstavba byla vždy slabším článkem jeho filmů.

Prozatím posledním Russellovým celovečerním filmem,

²⁷ Ke konceptu rockové opery měl do té doby nejbližší film **Jesus Christ Superstar** Normana Jewisona (1973)

²⁸ RUSSELL, Ken: *The Lion Roars: Ken Russell on film*. Boston: Faber & Faber, 1994, s.130

jehož subjektem je hudba je **Lisztomania**. Snímek v sobě spojuje elementy žánrů pro Russella signifikantních, biopicu a rockové opery. „Spojení dvou žánrů, se kterými Russell dříve pracoval je zhmotněno v písních, jež jsou ve filmu užity. Jsou to písně na Lisztovy melodie, které přearanžoval rockový skladatel Rick Wakeman.²⁹

HUDEBNÍ FILM JAKO DRUH A JEHO ŽÁNRY

Jelikož se má práce zabývá snímky, které jsou souhrnně označeny jako hudební filmy, bude třeba vyjasnit si samotný termín hudební film, jeho žánry a aplikovat je na zvolené Russellovy snímky.

„Pojem hudební film je starý a známý – a taky povšechný, užívá se ho v různém významu a pro dosti odlišné druhy. (...)Zahrnuje v sobě celý rejstřík hudebně filmových žánrů. V tomto širším smyslu patří pod pojem hudebního filmu každý film, ve kterém dostala hudba nějakým způsobem hlavní roli.“³⁰ Hudební film používá hudbu funkčně dramaticky, tzn., že hudební složka je jeho neoddělitelnou součástí takovým způsobem, že udává charakter syžetu a jejím prostřednictvím se realizuje vývoj postav i děje. Způsobů, kterými může hudba jako subjekt filmu dominovat je mnoho a podle nich vzniklo i mnoho druhů filmových žánrů (filmová revue, písňový film, muzikál, filmová opera, biografie hudebníka atd.). Pro tuto práci mají přirozeně stěžejní význam *biografický film* a *muzikál* (a jeho subžánr *rocková opera*).

²⁹ PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.167.

³⁰ BOR, V.: *Hudební filmy a muzikál*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981, s. 7

Biografické filmy věnované význačným hudebním skladatelům nebo interpretům jsou problematičtým žánrem. Jejich primárním cílem by mělo být vylíčení života a vykreslení charakteru daného umělce a zároveň seznámení diváka s jeho tvorbou. Často se stává, že se tvůrci životopisných snímků uchylují buď k přílišné faktografické popisnosti na úkor ostatních složek filmu (a to jak v případě hraných, tak dokumentárních filmů). Russell se k žánru *hudební biografie* staví velmi specificky, jak bylo uvedeno a popsáno výše v této kapitole. Principiálně však lze říci, že Russellovo vymezení se k žánru spočívá zejména v opuštění narativního principu a příklonu k osobnímu způsobu interpretace umělcova díla – Russell není vypravěč ale výsostný tvůrce. Ken Russell zvolil cestu mezi hranou a dokumentární biografií s dominantním zaměřením na její formální zpracování. Avšak formální srovnání jeho biopiců je velmi nesnadné, neboť ke každému subjektu přistupuje odlišným kinematografickým způsobem. „Někdy vytváří karikatury v primárních barvách, někdy vykresluje portréty jemnými pastelovými odstíny.“³¹ Nejvýraznějším jednotícím elementem Russellových biopiců je jejich ideová náplň: Russell nezvratně přesvědčen, že umělec by měl udržovat svou tvůrčí integritu nedotčenou komerčními kompromisy. Přistoupí-li umělec na tržní pravidla, jeho tvorba devaluje.

Muzikál je hudebně dramatický žánr těžící ze tří základních složek: *herectví*, *zpěvu* a *tance*. Hudební výstupy rozvíjejí syžet. Formálně vychází z revue a operety s nimiž

³¹ PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.175

má společný jazyk. Od revue se však odlišuje přítomností narativní struktury a od opery se diferencuje užším sepnutím svých složek. Ve snímku ***The Boy Friend*** Russell přistupuje k žánrovému konceptu muzikálu formou *parodie* (přebírá tedy nejcharakterističtější rysy klasického muzikálu, vnáší do filmu nadhled - avšak originál nezesměšňuje jako *parodie*) a umožňuje tak dvojí čtení výsledného díla: jako svébytného originálního díla nebo skrze optiku původního konceptu. ***Tommy*** není čistým muzikálem, i když nese jeho formální znaky, ale čerpá i z opery - mluvený projev je zcela eliminován, základními stavebními prvky jsou dějství a hudební složka je rovnocenná s vizuálním provedením.

2. MILOVNÍCI HUDBY

První Russellův celovečerní biopic nese, jak je uvedeno hned v úvodních titulcích, podtitul *Film Kena Russella o Čajkovském a „milovnících hudby“*. Tímto prohlášením dává autor hned zpočátku jasně najevo, že není možné snímek hodnotit jako faktografický portrét Petra Iljiče Čajkovského, ale jako Russellovu výsostně osobní interpretaci jeho života. Oni „milovníci hudby“ jsou lidé, kteří tvořili úzký okruh Čajkovského blízkých v období, které snímek reflektuje - tedy úsek mezi léty 1877 (kdy v Moskvě připravoval premiéru *Klavírního koncertu č.1 b-moll*) a 1893 (kdy zemřel na cholera). Stěžejním narativním tématem **Milovníků hudby** je Russellova imaginativní rekonstrukce vztahů, jež Čajkovskij k těmto lidem choval, a jejich vzájemná interakce.

Ve druhém plánu se rozvíjí další, neméně významné téma: dekonstrukce a demytizace ideálu romantismu cestou filmového paradoxu. Film zatracuje romantismus jako životní ideál (postavy filmu si neuvědomují disparitu svých soukromých fantazií a reálného světa), ale současně využívá jeho ideje umělecké (zde aplikované například na lyrické, pastorální sekvence a záměrně kýčovité obrazy). Russell tento přístup deklaruje vykreslením Čajkovského jako člověka zmítaného vášněmi „*jehož ponuře neromantický život je v příkrém kontrastu s neutuchajícím romantismem jeho hudby.*“³² Na průsečíku výše jmenovaných témat se nachází ideové jádro filmu - destruktivní účinek snů na lidský život.

³² PHILLIPS, Gene: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.93

Snímek je svým manýristickým vizuálním stylem srovnatelný s předešlým Russellovým filmem *The Dance of the Seven Veils* (je užito pastelových barev a podobného dynamického pohybu kamery). V obsahovém zpracování je však mnohem konzistentnější, „je-li Strauss ve svém filmu zobrazen jako komiksová karikatura, Čajkovskij je již komplexním charakterem, zaplétajícím se do rozporů mezi svou osobností, sexualitou a uměním.“³³ Russell je k Čajkovskému velmi kritický. Při vykreslování skladatelova profilu hyperbolizuje jeho egoismus. Čajkovský absolutně nadřazuje svou hudbu i sebe samého nad zájmy svých blízkých. Touhou po naplnění svých snů působí svým blízkým utrpení (manželka je dohnána k šílenství; sestra se skladatelem přeruší kontakt).

Začátek úvodní sekvence filmu působí velmi intenzivně už od prvního filmového políčka. Úderem činelů a energickým nástupem *Tance klaunů* z Čajkovského baletu *Louskáček* je divák vržen přímo do scény, která se odehrává na moskevském karnevalu. Russell postupně představuje „milovníky hudby“. Nejprve samotného Petra Iljiče Čajkovského (Richard Chamberlain), jenž se oddává bezstarostnému sáňkování a popíjení se svým milencem hrabětem Antonem Šiluvským³⁴ (Christopher Gable). V okamžiku jejich pádu do sněhu navazuje výše zmíněná titulková sekvence, po níž Russell, jednu po druhé, uvádí další postavy – milovníky hudby,

³³ TIBBETTS, John C.: *Composers in the Movies: studies in Musical Biography*. Yale University Press, 2005, s.183.

³⁴ Tato postava vznikla spojením několika Čajkovského milenců do jedné osoby. Jméno má podle jednoho z nich – Vladimíra Šilovského.

spojené obdivem k Čajkovského hudbě: budoucí Čajkovského manželku Ninu Miljukovovou (Glenda Jacksonová), skladatelovu mecenášku Naděždu von Meckovou (Izabella Telezynská), skladatelova bratra Modesta (Kenneth Colley) a sestru Sašu (Sabine Maydellová).

Další dominantní sekvencí je scéna z koncertní síně, kde Čajkovskij uvádí *Klavírní koncert č.1 b-moll*. Jde o jednu z nejpozoruhodnějších sekvencí filmu; může být považována za určitý manifest Russellovy tvůrčí metody vizuálního zpracování hudby a narativních postupů.

Russell přivádí všechny hlavní postavy do auditoria a v následujících imaginativních obrazech předpovídá prostřednictvím snových fantazií jednotlivých posluchačů jejich budoucí interakci a její následky. Scéna je ohraničena dobou trvání *Klavírního koncertu* a je založena na jeho interpretaci – hudba rozeznává v každé postavě určité představy. Russell se pokouší využít principu podobnosti hudební kompozice a kompozice filmové. „Vždy jsem se snažil vystihnout podstatu skladatelova ducha manifestovanou v jeho hudbě. Ta nemůže být vyjádřena ani v přímém dramatickém dokumentu, ani ve fikčním hraném filmu. Chtěl jsem docílit kinematografického ekvivalentu Čajkovského hudby.“³⁵ Režisér volně přechází mezi diegetickou (orchestr v sále) a nediegetickou (hudba jako podkres fantazijních sekvencí) formou.

Russellovo rozmístění hlavních postav v sále je řízeno přísnou logikou. Čajkovského klavír je situován do optického středu sálu. Osoby pro Čajkovského (v této fázi

³⁵ RUSSELL, Ken: *Lion Roars: Ken Russell on Film*. London: Farber and Farber, 1994, s.75.

syžetu) nejdůležitější – Saša, Modest a Anton Rubinštějn³⁶ (Max Adrian) – jsou usazeni co nejbliže ke klavíru, zatímco Nina (která zatím ve sféře Čajkovského zájmu není) sedí v jedné ze zadních řad. Šiluvský stojí stranou auditoria (vyjádření jeho společenské nepatříčnosti). Naděžda von Mecková sedí o patro výše, odloučená od celé společnosti ve své soukromé lóži. Její vyšší postavení je znázorněno hierarchicky.

Čajkovskij usedá ke klavíru a přichází grandiózní nástup skladby³⁷. Když se skladba posune ke křehké lyrické pasáži *andante semplice* (Russell vynalézavě zkracuje několikaminutovou pasáž *allegro* využitím prostřihu na sekvenci pozdního příjezdu madam von Meckové), fantazijní sekvence začíná. Čajkovského letmý pohled na Sašu spouští v jeho mysli vizi přírodní idyly, kdy se prochází prosluněným březovým hájem se svou sestrou a jejími dětmi, projíždí se na loďce a pozorují labutě. Následuje záběr skrz otevřené okno do pokoje, kde Čajkovskij a jeho sestra spolu přehrávají, v koncertním sále právě hrané, *téma pro cello z Klavírního koncertu č.1* (zde nakrátko režisér užívá zároveň diegetické hudby v záběru a nediegetické v podkresu). Russell využívá zpomalených záběrů a měkkých filtrů. Russellovým záměrem je touto pastorální sekvencí ironizovat romantické ideály a současně se jako režisér distancovat od komercializované televizní tvorby (sám říká: „*Je to jako umělý vysněný svět z reklamy na šampon*“³⁸),

³⁶ Čajkovského učitel z konzervatoře.

³⁷ Russell plně využil skutečnosti, že Richard Chamberlain je výborný pianista – mohl tedy využít záběrů, kdy se detail rukou na klaviatuře rozšiřuje a divák vidí, že na klavír skutečně hraje Chamberlain.

³⁸ TIBBETTS, John C.: *Composers in the Movies: studies in Musical Biography*. Yale University Press, 2005, s.185

avšak může být problém scénu interpretovat právě tímto způsobem. „Jako vymezení vůči prefabrikovanému světu klamně a nedosažitelné nádhery může tato sekvence fungovat pouze v případě, že je nám Russellův záměr předem známý.“³⁹

Koncert mezitím dospěl k rozvernému *prestissimu* a děj se opět vrací do koncertní síně pozornost se obrací k Nině. Nina si ve své fantazii představuje vojenského důstojníka, který sedí v řadě před ní. Pár je zobrazen kterak popíjí šampaňské v kočáře, jenž je veze ke svatebnímu obřadu - načrtnuta je Ninina nespoutanost a hédonismus, ale i touha po zakotvení. Russell ve scéně užívá stejných technických, romantizujících metod, ze stejných důvodů, jako v sekvenci předešlé.

Náhlá změna, když se *Klavírní koncert* vrací k hlavnímu motivu *andante* nás přenesse zpět do auditoria. Následuje Sašina fantazijní scéna. Stejně jako se opakuje hlavní téma skladby, i Saša se ocitá znovu se svým bratrem v idylickém březovém háji (tentokrát však přirozeně z jejího úhlu pohledu). Idyla je však narušena náhlým vstupem vetřelce - Šiluvského, jenž Čajkovského od Saši odvádí. Zde je vykreslen rozpor v Čajkovského nitru mezi touhou po vlastní rodině a jeho homosexuálními tendencemi a patrnými incestními tendencemi vůči sestře.

Následuje střih zpět do sálu. Čajkovskij vyhledá očima Šiluvského. Napětí narůstá jak ve skladbě, která se blíží k závěru, tak v kompozici scény. Rychlý zoom přiblíží tvář Naděždy von Meckové, která s potěšením sleduje Čajkovského hrajícího dvojité oktávy uvádějící velké orchestrální finále. Následuje rychlý sled detailních záběrů na tváře

³⁹ HANKE, Ken: *Ken Russell's Films*. Metuchen: Scarecrow, 1984, s.84.

Niny, Saši, Šiluvského a von Meckové. „Po závěrečných bouřlivých tónech Čajkovskij za entuziastického potlesku vstává od klavíru. Je zbrocen potem, těžce oddychuje a očividně sdílí moment postkoitálního vyčerpání se všemi svými ,hudebními milenci.“⁴⁰

Srovnáme-li fantazijní vize, které v Čajkovském a Nině vyvolal *Klavírní koncert*, nalezneme společnou touhu po romantickém životě v manželství. Russell však zároveň zdůvodňuje, proč jejich budoucí svazek musí skončit katastrofou (naznačením Čajkovského homosexuality a Nininy hypersexuality) – jejich sny jsou neslučitelné a zkázonosné.

Russellovi se podařilo v několika minutách bez dialogů načrtnout romantickou, psychologickou a sexuální podstatu charakterů hlavních postav, ustanovit základy syžetu a skrze hudbu transponovat do obrazů lyrickou lásku i erotickou intenzitu.

Ve snímku ***Milovníci hudby*** Russell zúročil zkušenosti získané při tvorbě televizních biopiců. Jejich aplikace na celovečerní hraný snímek je v dobovém kontextu vyvrcholením režisérovy snahy o žánrovou syntézu biopicu a fikčního filmu, ke které ve svém televizním období směřoval.

⁴⁰ TIBBETTS, John C.: *Composers in the Movies: studies in Musical Biography*. Yale University Press, 2005, s.186.

3. THE BOY FRIEND

The Boy Friend je nečekaným odklonem k jinému žánru – Russell se rozhodl převést na plátno stejnojmenný divadelní muzikál Sandyho Wilsona. „Po tak radikálním filmu, jakým byli *Ďáblové* jsem si myslel, že svůj další film natočím prostě jen pro zábavu. *The Boy Friend* se však stal jedním z nejnáročnějších projektů na kterém jsem kdy pracoval, vzhledem k rozpočtu a času, které mi byly přiděleny.“⁴¹

Vzdálen tvůrčím zásadám biopicu vyjádřil Russell svůj dlouholetý obdiv k muzikálu třicátých let, především pak k filmům, na nichž se podílel Busby Berkeley⁴²; formou filmového pastiše. Podle Kena Hankeho Berkeley ve skutečnosti nikdy nedokázal své muzikálové výstupy plně integrovat do komplexní struktury filmu. „Ve skutečnosti šlo o filmy s hudebními vsuvkami, než o muzikály.“⁴³ Avšak bylo by mylné, posuzovat snímek *The Boy Friend* jako oslavu nebo parodii Berkeleyho díla. Russell těží především z Berkeleyho řemeslně dokonale propracovaných hudebních čísel, při jejichž realizaci mohl dát průchod své neutuchající expresivní vizuální imaginaci. Druhým zásadním Russellovým inspiračním zdrojem se stala práce Davea Goulda⁴⁴. Gould, na rozdíl od silně imaginativního

⁴¹ PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.152.

⁴² Režisér a choreograf; proslul originálním způsobem natáčení tanečních scén: často užíval nadhledů, které mu umožnily natáčet tanečnický uspořádané do nejrůznějších ornamentů. Mnohdy též užíval systému zrcadel k dosažení kaleidoskopických efektů.

⁴³ HANKE, Ken: *Ken Russell's Films*. Metuchen: Scarecrow, 1984, s.151.

⁴⁴ Choreograf prvních filmů s Ginger Rogersovou a Fredem Astairem.

Berkeleyho, vytvářel taneční čísla na reálných základech a jeho muzikálové výstupy proto nepůsobily tak odtrženě z kontextu filmu. Výsledný styl filmu *The Boy Friend* není odkazem na Berkelyho nebo Goulda, ale na Berkeleyho a Goulda, jejichž metody Russell spojil do funkčního celku, který těží z minulosti a současně je inovativní.

Při psaní scénáře Russella inspirovalo zhlédnutí muzikálu v podání regionální divadelní společnosti k rozhodnutí zasadit syžet do populární formy backstage muzikálu. „*Položil jsem si otázku, co by se stalo, kdyby režisér hollywoodských velkomuzikálů, který hledá talenty do svého příštího trháku vyrazil na odpolední představení malého repertoárového ansámblu.*“⁴⁵ Russell zasadil Wilsonovu předlohu do kulis bezvýznamného divadelního souboru a podle osvědčeného vzoru vykresluje šablonovité charaktery hlavních postav a banální zápletku: Stárnoucí principál souboru, Max (Max Adrian), stále čeká na svůj velký trhák. Herečky jsou hašteřivé a žárlí jedna na druhou. V pozadí se pohybuje obrýlená, nehezká „holka pro všechno“ Polly Brownová (Twiggy), tajně zamilovaná do prvního milovníka souboru Tonyho Brockhursta (Christopher Gable). Před odpoledním představením si představitelka hlavní role zlomí nohu a Polly za ní musí narychlo zaskočit. Představení nečekaně navštíví hollywoodský režisér Cecil B. DeThrill⁴⁶ (Vladek Sheybal) a pro svůj nový film si vybere právě Polly (z neatraktivní dívky se stává hvězda), která však nabídku odmítá, aby mohla zůstat na blízku svému milému. Russell

⁴⁵ RUSSELL, Ken: *Lion Roars: Ken Russell on Film*. London: Farber and Farber, 1994, s.134.

⁴⁶ Zjevná narážka na proslulého hollywoodského producenta a režiséra Cecila B. DeMilla.

však dokázal na základě tohoto záměrně klišovitého scénáře vystavět téměř dvou a půlhodinovou opulentní podívanou.⁴⁷ Prostorem pro velkolepé hudební výstupy jsou fantazijní představy jednotlivých postav, k nimž se uchylují při katastrofálním jevištním provedení předváděného kusu.

Úvodní titulky jsou zpracovány ve stylu muzikálů raných třicátých let a uvádějí „Zvukový film Kena Russella **The Boyfriend**“. Kinematografické ztvárnění jednotlivých fantazijních sekvencí se přirozeně zřetelně liší podle zdroje jejich původu.

DeThrillovy (potažmo Russellovy, neboť DeThrilla můžeme považovat za Russellovo alter-ego) fantazie se ubírají směrem k nákladným hollywoodským produkcím – DeThrill si představuje, jak by s divadelním kusem naložil ve svém filmu. Fantastické vize principála Maxe jsou vyobrazením, jeho naivních představ o tom, jak sestavit dobrou pódiovou show, kdyby měl k dispozici kvalitnější zázemí – jsou orientovány k jevištním muzikálům. Sny, kterým se oddává Polly jsou dětsky naivní a romantické – vizualizovány jsou v decentních, intimně osvětlených kulisách. Jednotlivé muzikálové výstupy ve filmu **The Boy Friend** pak fungují nejen jako stavební prvek filmu, ale stejně tak jako výrazový prostředek k vyjádření charakterů postav.

DeThrillovy sekvence jsou založeny na výpravných sborových choreografiích, kdy tanečníci jsou uspořádáni do rafinovaných geometrických útvarů, které kamera snímá z nadhledu. Russell využívá primárních technicolorových

⁴⁷ Výsledek byl ale americkým studiem MGM sestříhán na 109 minut. Ve Velké Británii se promítala varianta trvající 125 minut. Až později se do distribuce dostala i režisérská verze.

barev a berkeleyovského systému zrcadel - výsledný obraz působí dojmem pohledu do kaleidoskopu. Jsou použity přímé citace z jiných filmů. Vedle Berkeleyho Russell odkazuje na snímky s Ginger Rogersovou a Fredem Astairem - například v sekvenci, kdy Polly a Tony letí ve dvouplošniku na jehož křídlech dovádí taneční sbor, odkazuje na finální scénu z jejich muzikálu *Flying Down to Rio*.⁴⁸

Scény založené na Maxových fantaziích se na rozdíl od DeThrillovských vyznačují nedostatkem logiky (kontrast mezi DeThrillovou profesionalitou a Maxovým amatérismem). Příkladem může být sekvence, kdy Polly poprvé vstupuje na jeviště. Principál používá repliku, kterou Russell převzal ze *42. ulice*⁴⁹, kde je použita v totožné situaci: „Kariéry a životy všech těchto chlapců a děvčat teď závisejí na tobě! Odcházíš jako dívka - vrátíš se jako hvězda.“ Polly je však na jevišti nejistá, zapomíná text, její pohyb je nekoordinovaný a ostatní herečky jí výstup ještě úmyslně komplikují. V okamžiku, kdy začíná písňový výstup *The Boy Friend* (hudební doprovod obstarávají jen pianista s rozladěným pianinem a bubeník; choreografie dívek na jevišti jde mimo rytmus), odebírá se zoufalý Max do své fantazie. Jde o jedinou fantazijní scénu, která je koncipována jako zdánlivé jevištní muzikálové číslo. Ocitáme se v zaplněném honosném sále (v královské lóži sedí sám král). Max diriguje orchestr složený z herců jeho společnosti - ti jsou zároveň i na jevišti a bezchybně předvádějí výstup *The Boyfriend*. Obraz jeviště se náhle změní v nelogickou vizuální koláž, zahrnující gigantický

⁴⁸ r. Thornton Freeland, 1993

⁴⁹ 42nd Street, r.Lloyd Bacon, 1933

golfový míček, letící směrem ke kameře a náhle se transformující na hvězdy americké vlajky, na jejíž pruzích tančí skupina dívek atd. Max se náhle, vyrušen, vrací do tristní reality.

Je neoddiskutovatelné, že ***The Boy Friend*** je snímkem primárně zábavným, který Russell natočil z čistého zaujetí filmovým řemeslem⁵⁰, ale rozhodně není filmem banálním. Významné postavení v kontextu Russellovy filmografie si zaslouží díky sofistikovanému uchopení metod žánrového muzikálu a jejich posunutí novým směrem – k hlubšímu sepjetí muzikálových výstupů s charaktery postav.

⁵⁰ Srov. PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.152.

4 . MAHLER

Snímek **Mahler** se Ken Russell opět vrací k žánrovému konceptu biopicu. Nevyhneme se tedy srovnání s **Milovníky hudby**. Jestliže je stěžejním tématem obou snímků konflikt člověka a umělce, pak je z výsledku patrné, že se Russell dívá na Mahlera pod shovívavějším zorným úhlem než na Čajkovského - možná už z toho důvodu, že lze **Mahlera** považovat za snímek dosti autobiografický.

Russell nahlíží na Gustava Mahlera, jako člověka, podobným způsobem jako na Petra Iljiče Čajkovského - oba nadřazují své zájmy, z vědomí vlastní výjimečnosti, zájmům svého okolí. Avšak Mahler, na rozdíl od psychicky labilního Čajkovského, je ve svém jednání striktně pragmatický.

Ještě větší rozdíly však lze nalézt v Russellově nazírání Mahlera a Čajkovského jako umělců. Čajkovský hledal ve své romantické hudbě únik z osobních zmatků a frustrací - snažil se sám sebe i své okolí oklamat iluzí harmonie. Russell proto částečně využívá Čajkovského hudbu jako satirický výpad proti skladateli a jeho snům. Mahler se svými chmurným vizemi bojuje (nesnaží se je zastírat), tím, že je transponuje do své hudby. Russellovým záměrem je ukázat, že umělec je schopen překonat své limity a lidské nedostatky, aby vytvořil velké umělecké dílo. „*Veškerá kritika, kterou Russell vznáší vůči Mahlerovi se pohybuje směrem k jeho osobnosti a nemá co do činění s jeho uměním.*“⁵¹ Russell je k Mahlerovi výrazně méně kritický než k Čajkovskému. Ken Hanke hledá možné paralely ve srovnání

⁵¹ HANKE, Ken: *Ken Russell's Films*. Metuchen: Scarecrow, 1984, s.223.

Mahlerovy a Russellovy osobnosti: „...intenzivní vztah k přírodě, zničující zaujetí svým uměleckým oborem, nepřátelství, se kterým část kritické veřejnosti přistupuje k jejich dílu, konverze obou mužů ke katolické církvi a nezanedbatelná paralela ve vztazích Almy a Gustava Mahlerových a Shirley⁵² a Kena Russellových.“⁵³ Tuto úvahu potvrzuje sám Russell: „Vedle Elgara je Mahler mým nejoblíbenějším skladatelem a já cítím, že máme mnoho společného, už protože jsme oba narozeni ve znamení Raka a máme domovy u jezera obklopeného horami.“⁵⁴

I formální zpracování je odlišné. **Mahler**, na rozdíl od předešlých biopiců, je zasazen do pevného rámce. Ten je narušován flashbacky z minulosti nebo snovými fantaziemi způsobem velmi jasným – hranice mezi realitou a fantazií není neostrá. Kromě této skutečnosti fantazijní sekvence v **Mahlerovi** nejenže rozvíjejí syžet a obohacují charakteristiky postav, ale mají i funkci komentující. Význam fantazijních vizí je vždy vysvětlen v následném dialogu nebo jiným doslovným způsobem.

Narativním rámcem snímku je Mahlerova poslední cesta vlakem z Paříže do Vídně v roce 1911, kdy se těžce nemocný skladatel vrací po vyčerpávajícím pobytu v Americe domů. Cesta vlakem však netvoří jen narativní linii, ale může být zároveň vykládána i jako metafora Mahlerova života. Flashbacky a snové fantazie, kterými je ústřední linie

⁵² Shirley Russellová (roz. Kingdonová), do rozvodu s Russellem spolupracovala jako kostýmní výtvarnice.

⁵³ HANKE, Ken: *Ken Russell's Films*. Metuchen: Scarecrow, 1984, s.221

⁵⁴ TIBBETTS, John. C.: *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*. Yale University Press, 2005, s.194.

protkána stojí vůči sobě v chronologické časové posloupnosti a vytvářejí dojem komplexního celku a kontinuálního děje. Obecně lze říci, že je **Mahler** nejvyváženějším a narativně nejkonzistentnějším Russellovým biopicem. Jedinou výjimkou je scéna Mahlerovy konverze, která z narativní struktury a časové posloupnosti vyčnívá – Russell ji proto odlišil jiným kinematografickým stylem. Sekvence je zpracována stylem němého filmu a je oddělena z kontextu použitím mezititulků.

Z čistě technického hlediska lze říci, že **Mahler** je film s experimentálními prvky. Díky velmi nízkému rozpočtu (160 000 Liber) bylo nutné kvůli přirozenému osvětlení co nejvíce natáčet v exteriérech. Russell zvolil své oblíbené prostředí oblasti Lake District. Krajina této oblasti supluje německé a rakouské exteriéry. Nejúčinnější jsou však záběry pořízené v interiéru Mahlerova kupé. Scény byly natáčeny v jedoucím vlaku a osvětleny byly výhradně přirozeným světlem – projížděl-li například vlak lesem, vznikaly téměř stroboskopické efekty. Natáčením osob proti oknu vznikl efekt stínového divadla.

Nejpůsobivější pasáže filmu jako obvykle tvoří sekvence vizualizovaných hudebních fantazií. „Většina mých filmů o hudebních skladatelích se vyvíjí na základě proudu vědomí, v němž člověk a mýtus, hudba a její význam, sen a skutečnost spojí v jeden hlavní proud filmu samotného.“⁵⁵ Způsob výstavby těchto sekvencí je však ve snímku **Mahler** (a filmech následujících) odlišný než například v **Milovnicích**

⁵⁵ PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.125.

hudby. Fantastické vize, odehrávající se v Mahlerově mysli mají reálný základ, jsou vyvolány reálnou situací a figurují v nich reálné postavy. Nejde o fantasmagorické halucinogenní výjevy.

Příkladem může být hned úvodní pasáž filmu. První záběr ukazuje dřevěný domek u jezera obklopeného horami (Lake District je častým dějištěm Russellových hudebních fantazií nejen v **Mahlerovi**), který náhle prudce vzplane. Ticho je ve stejném okamžiku prolomeno pronikavými tóny dechové sekce z první věty *Desáté symfonie* (kterou Mahler nedokončil). Kamera zoomuje směrem k hořícímu stavení až plameny zaplní celý obraz, v němž se objeví úvodní titulky: **Mahler**.

Následuje stříh na kamenitý břeh jezera a ženskou postavu zakuklenou v jakémsi motýlím kokonu, snažící se osvobodit. Žena však dokáže uvolnit z kukly jen ruce a nohy. Přesto se snaží přiblížit ke kamenné hlavě zpodobňující Gustava Mahlera.

Stříh na siluetu profilu Gustava Mahlera (Robert Powell) sedícího u okna svého kupé. Oknem je vidět na nádražní nástupiště. Mahler se obrací ke své manželce (Georgina Haleová) sedící naproti a říká: „Měl jsem sen. Byla jsi živoucí stvoření a razila sis cestu k narození.“ „Konečně sis všiml,“ odpovídá Alma. Když po chvíli opouští kupé, Mahler oknem sleduje nástupiště. Chlapec v námořnickém obleku nedbale prochází okolo staršího muže upjatě sedícího na lavičce. Situace je podkreslena *adagiettem* z Mahlerovy *Páté symfonie*.

Podobně jako v **Milovnicích hudby** Russell do několika málo minut dokázal vkomponovat velké množství informací.

Plameny v úvodním záběru jsou doslovným vizuálním

ekvivalentem tvůrčího ohně, planoucího v Mahlerově mysli, zároveň symbolizují konec Mahlerova idylického snu o poklidném životě na venkově – hořící domek je místem, kde trávil letní měsíce komponováním. Sekvence s motýlí kuklou jsou metaforickým vyjádřením boje Almy Mahlerové o uznání ze strany manžela. Scéna s chlapcem a mužem na nástupišti je pastišem z filmu Luchina Viscontiho **Smrt v Benátkách** (Morte a Venezia, 1971). Russell využil totožné kostýmy i fyziognomii herců a zejména totožný hudební podklad. Touto scénou chtěl Russell vyjádřit obdiv k Viscontiho filmu, který ho fascinoval „*všudypřítomným pocitem blížící se smrti*“⁵⁶. Stejnou atmosféru se Russell pokouší budovat v **Mahlerovi**.

Mahler je v kontextu Russellovy tvorby příklonem k pevnějšímu zakotvení v narativním rámci. Režisér do značné míry upouští od metody asociativního vrstvení scén a imaginativní sekvence buduje na reálných, nikoli striktně fantazijních podkladech, jako tomu bylo doposud.

⁵⁶ HANKE, Ken: *Ken Russell's Films*. Metuchen: Scarecrow, 1984, s.226.

5. TOMMY

V květnu roku 1969 vydala britská rocková kapela The Who⁵⁷ dvojalbum nesoucí název Tommy. Šlo o neobvyklý projekt leadera skupiny Petea Townshenda, který inspirován příběhem Inda Mehera Baby, jenž čtyřiačtyřicet let nepromluvil jediné slovo, vytvořil příběh o chlapci, jenž po prožitém traumatu zůstává bez schopnosti vidět, slyšet a mluvit. The Who zasadili námět do konceptu rockové opery, což nebylo v době vzniku alba obvyklé. Konceptní nahrávky se v populární hudbě ve větší míře začínají objevovat až v pozdějších letech. Svým výtvořem se The Who zasloužili o jeden z nejvýznamnějších milníků v dějinách populární hudby. Album způsobilo, především díky atypické koncepci, mezi příznivci rockové hudby senzaci, oslovilo i kritiku a znamenalo velký komerční úspěch. Příběh byl několikrát zdramatizován pro jevištní provedení. Na svých scénách jej uvedla například newyorská Metropolitní opera či londýnské divadlo Rainbow Theater.

Ken Russel byl Townshendovou látkou a ideou rockové opery natolik okouzlen, že ji označil za „nejlepší umělecké dílo vyprodukované ve dvacátém století“⁵⁸ a v roce 1975 se rozhodl Tommyho převést na filmové plátno. Adaptace rockové desky byla pro Russella mimořádně lákavou výzvou, neboť neprobádaný prostor nového žánru mu nabízel v podstatě

⁵⁷ V tehdejší sestavě: Pete Townshend (kytary), Roger Daltrey (zpěv), Keith Moon (bicí nástroje), John Entwistle (basová kytara)

⁵⁸ **JIROUŠEK, Martin:** *Tommy*. Britská hudba v britském filmu, 11.seminář britského filmu, 5.zimní filmová škola, 2005, str.7

neomezené možnosti sebevyjádření. „Samozřejmě, že možnost vytvořit film výhradně skrze hudbu, pantomimu, choreografii a vizuální složku znamenala pro Russella přidanou hodnotu neodolatelné přitažlivosti.“⁵⁹ Vznikl tak jeho divácky nejúspěšnější snímek. K velkému zájmu publika přispěla skutečnost že Russell zfilmoval oblíbenou hudební látku mladé generace i fakt, že svůj film obsadil velkými hvězdami pop-kultury.⁶⁰ Titulní role byla svěřena tehdy jednatřicetiletému Rogeru Daltreymu, který byl bez hereckých zkušeností (nepočítáme-li vystupování s rockovou kapelou, jako druh performance) – Ken Russel opět zvolil postup jako při obsazování snímku *Boyfriend*, kdy hlavní roli svěřil neherecké pop-kulturní hvězdě, modelce Twiggy.

Ideovou náplní Townshendovy předlohy byla kritika organizovaných církví a jejich možného zhoubného vlivu na člověka. Russell však svou kritiku směřuje částečně jinam a zdůrazňuje neblahé aspekty nepřírozeného zbožštění pop-kulturních idolů (například v sekvenci z chrámu Marilyn Monroe, či později, když se sám Tommy stane „novým mesiášem“). Další změnou, kterou Russell učinil, bylo přesunutí předlohy v čase. Zatímco se Townshendův příběh odehrává mezi První a Druhou světovou válkou, Russellův Tommy se musí narodit až po Druhé světové válce, aby mohl dospět v sedmdesátých letech a stát se rockovou modlou mladé generace. Poslední změnou byla záměna postav Tommyho vlastního a nevlastního otce. V Russellově verzi je zabit

⁵⁹ HANKE, K.: *Ken Russell's Films*. Metuchen: Scarecrow, 1984, s.253.

⁶⁰ V epizodních rolích se objevují Eric Clapton, Tina Turnerová, Elton John, Jack Nicholson a členové skupiny The Who.

Tommyho vlastní otec. Jinak se Russell Townshendovy předlohy při psaní scénáře striktně přidržel.

Konceptu rockové opery / rockového alba odpovídá i struktura filmu. Snímek je rozdělen do hudebních výstupů, odpovídajících jednotlivým písním (výjimkou je úvodní prolog, který Russell k Townshendově předložce přidal). Variabilita jednotlivých skladeb se odráží i v jejich vizuálním zpracování. Každá píseň je jiná - liší se dynamikou, rytmem, obsahem atd. - a Russell se snaží tyto nuance transformovat do výsledného obrazu filmovými prostředky - střihem, barevným laděním či osvětlením. Vizuálnímu zpracování dominují barvy v primárních odstínech a svižný temporytmus, podmíněný obecně spíše rychlejším tempem skladeb.

Narativní linie snímku je chronologická. Jednotlivé hudební výstupy na sebe logicky navazují a vytvářejí kontinuální syžet, který není nijak narušován. Fantazijní sekvence, podobně jako v *Mahlerovi* nebo v muzikálu *The Boy Friend* nevybočují z příběhu - nevytvářejí slepá narativní ramena toku vyprávění, ale mají funkci popisnou, vysvětlující a především dokreslují charakter postavy.

Absence dialogů nabízí Russelovi prostor k dominantnímu využití vizuální narace. Té je například využito v prvních minutách snímku (výše zmíněný prolog), kdy prostřednictvím hudby, obrazu a nonverbálního herectví Roberta Powela v roli Tommyho otce a Ann-Margret představující Tommyho matku režisér ve zkratce shrnuje situaci předcházející syžetu zachycenému ve vlastní Townsendově opeře (Russell využívá stejnou metodu jako v úvodních sekvencích filmů

Milovníci hudby a **Mahler**, kdy výhradně pomocí vizuální narace v kombinaci s hudební složkou načrtává hlavní rysy postav a syžetu). První slova zazní právě ve zlomu mezi Russellovou přidanou pasáží a původním počátkem příběhu, kdy se Nora Walkerová dozvídá o údajné smrti svého muže. Od tohoto momentu je temporytmus filmu udáván jednotlivými písňovými výstupy.

Hudební doprovod obstarali opět The Who, ale některé písně bylo nutno pro potřebu filmu prodloužit (film je o třicet minut delší než původní hudební záznam). Vůči originální nahrávce došlo také vzhledem k zachování logiky vyprávění ke změně pořadí skladeb. Rovněž bylo podle Russella nutné kompletně změnit aranžmá písní ze striktně rockové a tedy příliš strohé podoby (původní verze byla nahrána čtyřčlennou kapelou a všechny písně zpíval Daltrey) do zvukově objemnější a barvitější formy. Původní skladby byly proto znovu nahrány za použití moderních syntezátorů a zejména za přítomnosti většího počtu zpěváků. Získaly tím novou, téměř orchestrální tvář a dosáhly konečné filmové podoby.

Každý hudební výstup je vizualizován s ohledem na charakter dominantní postavy. Jednou z nejvýraznějších sekvencí je výstup Acid Queen (Tina Turnerová). Scéna zahrnuje snad nejbizarnější fantazijní sekvenci v dosavadní Russellově tvorbě.

Nevlastní Tommyho otec (Oliver Reed) ve snaze navrátit hlavního hrdinu do života přivádí Tommyho k mystické prostitutce. Ta v něm má použitím LSD probudit vyhaslé

smysly. Russell ve scéně využil ladění do rudé barvy. Tommy je uzavřen do důmyslně upravené „železné panny“ a do krve je mu vpravena omamná látka. *„Když Acid Queen aplikuje Tommymu drogu, snažil jsem se do filmu přenést skutečnost, že stavy vyvolané v jeho mysli nejsou jen pouhými halucinacemi, ale i ozvěnami minulosti.“*⁶¹ Tommyho halucinační stavy jsou zobrazeny střídavým otevíráním a zavíráním narkotizačního sarkofágu v rytmu skladby *Acid Queen*. Nejprve se v sarkofágu materializuje vzpomínka na podobu Tommyho vlastního otce (Tommy se se zemřelým otcem mentálně identifikuje). V následující vizi se objevuje Tommy jako svatý Šebestián probodaný šípy/injekčními jehlami. Každé jeho rána po injekční jehle je zakryta stejným květem, který bývá v Británii užíván jako symbol pocty padlým válečným veteránům (další reminiscence na otce). Mučednická póza zároveň evokuje ukřižování Krista (symbol budoucího Tommyho prohlášení za mesiáše). Když se zařízení otevře naposledy, halucinační „trip“ je u konce a bezvládný Tommy ve své původní podobě (v šedém obleku) padá k zemi. Avšak po vystřízlivění se jeho stav neliší od stavu před intoxikací – ani mystická drogová cesta neobnovila jeho vyhaslé smysly. Záběry na jednotlivé materializace Tommyho vizí jsou střídány prostřihy na frenetický tanec „Kyselinové královny“. Nervní tempo skladby s dominujícím expresivním zpěvem Tiny Turnerové se odráží i v rychlosti střihu a pohybů kamery, které vytvářejí téměř stroboskopický efekt. Zajímavým vizuálním zpestřením je využití neobvykle rychlého repetitivního zoomování (vpřed i vzad) na rotující „železnou pannu“.

⁶¹ PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979. s.165.

Russellův přechod od klasické hudby k rocku je paralelně i přechodem k výrazně dynamičtější vizualizaci hudebních výstupů. V jednotlivých písňových sekvencích užívá režisér metod, které se později stanou signifikantní pro tvorbu hudebního videoklipu - rychlý střih, závislý na hudebním rytmu, pevné sepětí vizuálního ztvárnění s textovou náplní dané skladby a narativní zkratky.

6. LISZTOMANIA

Lisztomania představuje z tvůrčího hlediska vrchol Russellových snah na poli hudebního filmu. Režisér se pokusil o fúzi principů svých nejúspěšnějších a nejsignifikantnějších filmových tvarů – biopicu a rockové opery. Vznikl tak jeho nejambivalentněji přijatý film, zobrazující život Franze Liszta jako pop-kulturní modly.

Samotná idea takovéto fúze byla pro Russella velkou výzvou, nicméně otázka její naplnění je diskutabilní. Jedno z mnoha úskalí představuje problém cílové divácké skupiny. „Po uvedení **Tommyho** se objevila početná skupina potenciálně vnímavých diváků. Russell se rozhodl vytvořit originální film, právě pro toto publikum.“⁶² Ukázalo se však, že **Lisztomania** je pro mladou generaci (otevřenou Russellovu vizuálnímu stylu **Tommyho**) bez patřičných znalostí dějin hudby devatenáctého století v plné míře nepochopitelná. A naopak v porovnání s ostatními Russellovými biopicy těžší **Lisztomania** až příliš z fantazijních sekvencí a doslovných metafor (například Richard Wagner jako upír vysávající z Liszta inspiraci), které však nemají ve filmu dostatečně zdůvodněný svůj reálný podklad. Sám Russell to uznává: „Můj symbolismus ve filmu je poněkud těžkopádný a fantazijní sekvence mají sklon potápnout realitu.“⁶³ Dalším úskalím snímku je fakt, že Russell jako scénárista nedokázal vytvořit dostatečně soudržný narativní rámec. Syžet se rozpadá do jednotlivých výjevů – je obtížné najít mezi nimi jednotící

⁶² HANKE, Ken: *Ken Russell's Films*. Metuchen: Scarecrow, 1984, s.293.

⁶³ PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publisher, 1979, s.167

linii.

Žánrová skladba **Lisztomanie** je velice pestrá. Snímek je inspirován pop-kulturní estetikou sedmdesátých let. „*Film je strukturován jako řada satirických narážek na pop-kulturní dědictví zahrnující horory, glam-rock, komiksy, němé grotesky, televizní soap opery a soft-porno.*“⁶⁴ Russell tyto žánry schematizuje, jednotlivá kliše ve snímku mísí a dodává jim v kontextu **Lisztomanie** nové významy.

Film (podobně jako například **The Boy Friend**) obohacen citacemi z populárních filmů. Hned úvodní šermířská sekvence dává svým formálním zpracováním vzpomenout na klasické snímky Douglase Fairbankse⁶⁵, sekvence podbarvená skladbou *Píseň lásky* je zase inspirována Chaplinovským **Tulákem**.

Vizuální složka snímku vychází z komiksově schematické estetiky, kterou Russell využil ve fantazijních sekvencích snímků **The Dance of the Seven Veils**, **The Boy friend** a **Tommy**. Využívá primárních barev, detailně propracovaných fantaskních interiérů a bizarních kostýmů. V návaznosti na žánrovou různorodost snímku se přirozeně mění i výrazové prostředky. Koncertní scény jsou výpravné (podle vzoru rockových koncertů) – je využíváno nasvícení scény pomocí bodových a barevných reflektorů, pohyb kamery je podřízen rytmu hudby, Liszt (Roger Daltrey) je oblečen do pestrobarevného přiléhavého kostýmu. Sekvence z Wagnerova sídla jsou hororově temné často osvětlené jen plamenem

⁶⁴ TIBBETTS, John C.: *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*. Yale University Press, 2005, s.195.

⁶⁵ PHILLIPS, Gene D.: *Ken Russell*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s.169.

pochodně nebo krbu. Sekvence sexuální Lisztovy fantazie s princeznou Karolinou (Sara Kestelmanová) je zpracována v duchu erotického filmu. Scéna je nasvícena červeně. Podpěrné sloupy v komnatě jsou zřetelně falického tvaru princeznin trůn připomíná gigantickou vagínu. Kostým i herecké provedení princezny Karoliny připomínají Acid Queen z **Tommyho**.

Russell vykresluje Franze Liszta jako rockovou hvězdu. Vychází přitom z faktu, že Liszt byl ve skutečnosti jednou z prvních mezinárodně masově úspěšných osobností hudební sféry. Jeho koncertní turné byla hojně navštěvována Liszt se těšil nebývalé popularitě. Termín „lisztománie“ byl použit Heinrichem Heinem⁶⁶ už za skladatelova života. Proto do hlavní role Russell obsadil skutečnou rockovou hvězdu – Rogera Daltreyho. Jeho herecký projev během koncertních sekvencí je proto velmi přirozený, avšak ve scénách mimo pódium je mnohdy nevýrazný (ve snímku **Tommy**, už z podstaty role katatonického člověka, určitá Daltreyho topornost nevadila).

Ken Russell zobrazuje Liszta jako člověka neustále zapleteného do sítě vlastních chyb (zejména v milostném životě). Russell však považuje za nejdůležitější zdůraznit Lisztův boj umělecký. Vrací se tak ke svému signifikantnímu tématu: konfliktu světa umění a komerce. Russell obvykle skladatele o nichž pojednává zobrazuje jako osobnosti trpící tlakem veřejnosti a volící mezi uměleckou svobodou a klidem svědomí a světskou slávou (Strauss – který se

⁶⁶ TIBBETTS, John C.: *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*. Yale University Press, 2005, s.195.

zapletl s nacistickou propagandou, Čajkovskij - který obětoval uměleckému postupu rodinu, Mahler - který se vzdal své víry, aby dosáhl vysněného místa).

Určitým narativním leitmotivem snímku je vztah Franze Liszta a Richarda Wagnera (Paul Nichols) a jeho vývoj. Wagner je nejprve zobrazen jako učenlivý Lisztův žák a obdivovatel (na počátku filmu v námořnickém obleku, toužící po Lisztově pozornosti), poté rebelující odpůrce (v povstalecké uniformě, jako upír vysávající z Liszta inspiraci) a nakonec strůjce Lisztovy zkázy (jako démonický Dr. Frankenstein a krypto-nacistický superman). I tato metafora má však podklad v realitě - Wagner byl vždy označován za příliš ovlivněného Lisztovou tvorbou. V pozdějším období Wagnerovy tvorby Liszt těžko snášel jeho antisemitismus. Finální metamorfózou Wagnera jako vraždícího, Hitlerovi podobného, monstra Russell deklaruje svůj striktně odmítavý postoj k politizaci hudby a umění vůbec.

Žánrové fúzi odpovídá ve snímku i fúze hudební. Russell poprvé použil jako filmový doprovod modifikovanou verzi klasické hudby (doposud se vždy přidržel originální orchestrace). Ke spolupráci si Russell přizval art-rockového klávesového vizionáře s klasickým hudebním vzděláním Ricka Wakemana. Ten Lisztovu a Wagnerovu hudbu adaptoval do rockové podoby. „*Wakeman paroduje hollywoodský způsob výběru, představby, znovu-nahrávání a variování důvěrně známých klasických melodií - signifikantní je jeho adaptace Lisztovy písně lásky s textem Rogera Daltreyho*“⁶⁷

⁶⁷ TIBBETTS, John C.: *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*. Yale University Press, 2005, s.198.

Dalšími pozoruhodnými adaptacemi jsou bluegrasová adaptace Lisztovy *Hunské války* ve výše zmíněné šermířské sekvenci nebo Wakemanovy variace na Lisztova *Preludia* z koncertních scén.

Jestliže snímek ***Milovníci hudby*** představoval syntézu Russellových autorských vizí kumulovaných v jeho televizní tvorbě, pak ***Lizstomania*** je pokusem o fúzi metod využitých v celovečerních snímcích. Narativní rámec formálně čerpá z Russellových biopiců (***Milovníci hudby***, ***Mahler***) a vizuální forma zase odkazuje na snímky ovlivněné muzikálem (***The Boyfriend***, ***Tommy***).

ZÁVĚR

Předmětem studia mé bakalářské práce byly hudební filmy Kena Russella. Zkoumány byly jeho snímky ***Milovníci hudby, The Boy Friend, Mahler, Tommy a Lisztomania***.

Cílem práce byla analýza Russellova autorského přístupu k různým filmovým a hudebním žánrům. Jednotlivé snímky byly reflektovány jako příklady odlišných metod uchopení daného tématu a jako signifikantní ukázky Russellova neustále se vyvíjejícího kinematografického stylu. Dominantním jevem, který byl hodnocen je Russellova snaha o využití hudební složky jako emancipovaného filmového vyjadřovacího prostředku, prostřednictvím vizualizace fantazijních vizí hlavních postav.

V úvodní části práce bylo nutno pro lepší patrnost vývoje Russellovy snahy zdokumentovat genezi jeho tvorby od standardního televizního dokumentu (***Prokofiev: Portrait of a Soviet Composer; Elgar***) po vrcholnou fúzi žánru biopicy a rockové opery v podobě snímku ***Lisztomania***.

V následujících kapitolách byly rozebrány konkrétní Russellovy autorské postupy, jichž využil k dosažení svého cíle:

- Ve snímku ***Milovníci hudby*** se Russell zaměřil na rozbor hlavních charakterů prostřednictvím vizualizace jejich snových fantazií na hudebním podkladu skladeb Petra Iljiče Čajkovského.
- Ve filmu ***The Boy Friend*** Russell své hudebně narativní vize transformoval do burleskních muzikálových výstupů.

- Realizací snímku **Mahler** Russell ve vizualizaci hudebních představ hlavních hrdinů ustoupil od snového konceptu a do fantazijních sekvencí vnesl reálný podklad.
- **Tommy** je Russellovým úkrokem od klasické hudby k hudbě rockové, což se odráží i v metodě vizuálního ztvárnění fantazijních vizí směrem k větší dynamice.
- **Lisztomania** představuje syntézu předešlých Russellových metod. Jak z formálního hlediska, tak z hlediska hudební fúze.

Práce může být východiskem pro budoucí detailní analýzu kompletní tvorby Kena Russella nebo pro bádání v oblasti hudebního filmu (zejména životopisných snímků).

ANOTACE

MRKVIČKA, Vít

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

HUDEBNÍ FILMY KENA RUSSELLA

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

Počet znaků: **66 559**

Počet příloh: **0**

Počet titulů použité literatury: **11**

Klíčová slova: **Ken Russell, hudební film, biopic**

Charakteristika:

Bakalářská práce se věnuje filmům britského režiséra Kena Russella. K analytickému rozboru byly vybrány snímky s hudební tematikou: **Music Lovers** (1970), **The Boy Friend** (1971), **Mahler** (1974), **Tommy** (1975) a **Lisztomania** (1976). Cílem práce je zvolené snímky komparatistickou metodou analyzovat s důrazem na porovnání Russellova autorského přístupu k odlišným hudebním žánrům jako jsou vážná hudba, rocková hudba a muzikál.

POUŽITÉ PRAMENY

FILMY (režie vždy Ken Russell):

Elgar, 1962, Velká Británie; scénář: Huw Wheldon, Ken Russell, kamera: Kenneth Higgins, střih: Alan Tyrer, hudba: Edward Elgar.

Bartók, 1964, Velká Británie; scénář: Ken Russell, kamera: Charles Parnall, střih: Alan Tyrer, hudba: Béla Bartók.

The Debussy Film, 1965, Velká Británie; Melvyn Bragg, Ken Russeell, kamera: John McGlashan, Ken Westbury, střih: Alan Tyrer, kostýmy: Velma Buckleová, hudba: Claude Debussy.

The Dance of the Seven Veils, 1967, Velká Británie; scénář: Ken Russell, kamera: Mark Molesworth, střih: Barry Cornelly, hudba: Richard Strauss.

Milovníci hudby (The Music Lovers), 1970, Velká Británie; scénář: Melvyn Bragg, kamera: Douglas Slocombe, střih: Michael Bradsell, kostýmy: Shirley Russellová, hudba: Petr Iljič Čajkovskij, Igor Stravinskij.

The Boy Friend 1971, Velká Británie/USA; scénář: Ken Russell, kamera: David Watkin, střih: Michael Bradsell, kostýmy: Shirley Russellová, hudba: Peter Maxwell Davies.

Mahler, 1974, Velká Británie; scénář: Ken Russell, kamera: Dick Bush, střih: Michael Bradsell, kostýmy: Shirley Russellová, hudba: Gustav Mahler, Richard Wagner.

Tommy, 1975, Velká Británie; scénář: Ken Russell, kamera: Dick Bush, Robin Lehman, Ronnie Taylor, střih: Stuart Baird, kostýmy: Shirley Russellová, hudba: The Who.

Lisztomania, 1976, Velká Británie; scénář: Ken Russell, kamera: Peter Suschitzky, střih: Stuart Baird, kostýmy: Shirley Russellová, hudba: Franz Liszt, Richard Wagner / Rick Wakeman.

A British Picture: Portrait of an enfant terrible, 1989, Velká Británie; scénář: Ken Russell, kamera: Dick Bush, střih: Xavier Russell, kostýmy: Victoria Russellová.

LITERATURA:

MONOGRFIE

HANKE, Ken: *Ken Russell's Films*. Metuchen: Scarecrow, 1984.

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

RUSSELL, Ken: *Lion Roars: Ken Russell on Film*. London: Faber and Faber, 1994.

TIBBETTS, John C.: *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography*. Yale University Press, 2005, s.155-203.

PERIODIKA:

BOR, V.: *Hudební filmy a muzikál*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1981.

JIROUŠEK, Martin aj.: *Tommy*. Britská hudba v britském filmu, 11.seminář britského filmu, 5.zimní filmová škola, 2005.

TIBBETTS, John C.: *Ken Russell's The Debussy Film*. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol.25, No.1, March 2005, s.81-95.

TIBBETTS, John C.: *Elgar's Ear: A Conversation With Ken Russell*. Quarterly Review of Film and Video, No.22, January 2005, s.37-49.

WALKER, John: *The Once and Future Film*. London: Methuen, 1985.

WILLIAMS, Linda R. - THOMPSON, David: *Ken Russell: Sweet Swell od Excess*. Sight and Sound, No.7, July 2007, s.28-32.

GARDINER, John: *Variations on a Theme of Elgar*. Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol.23, No.3, August 2003, s.195-209.

WEBOVÉ STRÁNKY:

<http://www.iainfisher.com>

<http://www.imdb.com>

BIBLIOGRAFIE

TUZEMSKÁ BIBLIOGRAFIE

DOBEŠ, Marek: *Fenomén antipatie*. Ikarie, roč.8, č.12, 1997, s.62. - recenze na VHS *Mindbender* (1996)

HAVELKA, Miloslav: *Variace n a téma Ken Russell*. Video Plus, č.1, č. sešitu 14, 1994, s.41. - recenze na film *Poslední tanec Salome* (*Salome's Last Dance*, 1988)

JAROŠ, Jan: *Zamilované ženy*. Britská literatura v britském filmu, 13.seminář britského filmu, 7.zimní filmová škola, 2007, s.21. - anotace k filmu *Zamilované ženy* (*Women in Love*, 1969)

JIROUŠEK, Martin: *Elgar*. Britská hudba v britském filmu, 11.seminář britského filmu, 5.zimní filmová škola, 2005, s.2. - anotace k filmu *Elgar* (1961)

JIROUŠEK, Martin: *Boyfriend*. Britská hudba v britském filmu, 11.seminář britského filmu, 5.zimní filmová škola, 2005, s.6. - anotace k filmu *The Boyfriend* (1971)

JIROUŠEK, Martin aj.: *Tommy*. Britská hudba v britském filmu, 11.seminář britského filmu, 5.zimní filmová škola, 2005, s.7. - anotace k filmu *Tommy* (1975)

SEIDL, Tomáš: *Lesk a bída kurtizán*. České a moravskoslezské zemědělské noviny, roč.2, č.268, [příloha *Obrazovka*] s.1 - recenze na film *Děvka* (*Whore*, 1991)

ŠEFL, Milan: *Rádoby revoltující děvka*. Práce, roč.48, č.267, 1992, s.5. - recenze na film *Děvka*

ŽDÁREK, Pavel: *Cesta do pravěku*. Ikare, roč.17, č.5, 2006, s.9. - recenze na DVD *Změněné stavy* (Altered States, 1980)

(z1): *Nuda i zábava*. Svobodné slovo, roč.48, č.264, 10.11.1992, s.5. - recenze na film *Děvka*

TÉMATICKÁ BIOGRAFIE (ZAHRANIČNÍ)

VYBRANÉ MONOGRAFIE

ATKINS, Thomas R., ed.: *Ken Russell*. New York: Simon and Schuster, 1976.

BAXTER, John: *An Appalling Talent: Ken Russell*. London: Michael Joseph, 1973.

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

HANKE, Ken: *Ken Russell's Films*. Metuchen: Scarecrow, 1984.

LANZA, Joseph: *Phallic Frenzy: Ken Russell and His Films*. Chicago: Chicago Review Press, 2007.

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

ROSENFELDT, Diane: *The Film Career of Ken Russell*. Boston: G.K.Hall, 1978.

RUSSELL, Ken: *Lion Roars: Ken Russell on Film*. London: Faber and Faber, 1994.

RUSSELL, Ken: *A British Picture: An Autobiography*. London: Heinemann, 1989.

WILSON, Colin: *Ken Russell: A Director in Search of a Hero.*
London: Intergroup Publisher, 1974.

TIBBETTS, John C.: *Composers in the Movies: Studies in Musical Biography.* Yale University Press, 2005, s.155-203.

VYBRANÁ PERIODIKA

CARE, Ross: *Russell's Lisztomania.* Film Quarterly, No.31,
Spring 1978, s.55-61.

COCK, Jay: *Tommy Rocks In.* Time, March 31, 1975, s.56-60.

DEMPSEY, Michael: *The World of Ken Russell.* Film Quarterly,
No.25, Spring 1972, s.13-25.

FARBER, Stephen: *Russellmania.* Film Comment, No.11,
November 1975, s.39-46.

KOHLER, Robert P.: *Ken Russell's Biopics.* Film Comment,
No.11, May 1973, s.42-45.

PALMER, Tony: *Ken Russell: Britain's Stormy Film Maker.*
Telegraph Sunday Magazine, July 16, 1978, s.36-42.

RUSSELL, Ken: *I'd Rather Be a Composer.* Image, April 1974,
s.6-11.

SAFLE, Michael: *Liszt in the Movies*. Journal of Popular Film and Television, Vol.35, No.2, Summer 2007, s.58-65.

SCHICKEL, Richard: *Ken Russell's Lisztomania*. Time, October 20, 1975, s.61-62.

TIBBETTS, John C.: *Ken Russell's The Debussy Film*. Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol.25, No.1, March 2005, s.81-95.

TIBBETTS, John C.: *Elgar's Ear: A Conversation With Ken Russell*. Quarterly Review of Film and Video, No.22, January 2005, s.37-49.

WILLIAMS, Linda R. - THOMPSON, David: *Ken Russell: Sweet Swell od Excess*. Sight and Sound, No.7, July 2007, s.28-32.

WILSON, David: *Ken Russell's Tommy*. Sight and Sound, No.44, Summer 1975, s.192-193.

ENGLISH SUMMARY

This work is about the films directed by British director Ken Russell. The following music films were selected for analysis:

- **Music Lovers** (1970)
- **The Boy Friend** (1971)
- **Mahler** (1974)
- **Tommy** (1975)
- **Lisztomania** (1976)

The aim of the work is to analyze the selected films by comparative method with the emphasis on comparison of the Russell's different author's approaches to the different kinds of music such as classic music, rock music or musical.

Main formal, narrative and plot expressions, which are similar or different for these films, will be evaluated. Russell as a director-auteur will be thought of the premise that film reflects director's personality and his vision within such a range that he can be considered as an exclusive author.