

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních  
studií

**Jan Hrdina**

**FILMOVÝ MUZIKÁL  
GENA KELLYHO**

**(GENE KELLY'S FILM MUSICAL)**

**Bakalářská práce**

**Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač**

**Olomouc 2008**

**Prohlašuji, že tato bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vytvářel samostatně. Všechny zdroje, prameny i literaturu, kterou jsem při vypracování používal, či z nich čerpal, uvádím v příslušném seznamu na konci textu.**

**V Olomouci dne 25.3.2008**

.....

# 1. Obsah

1. Obsah	3
2. Úvod	7
3. Obecná charakteristika žánru	
3.1 Dualismus	9
3.2 Opakování	9
3.3 Kumulace	9
3.4 Předvídatelnost	10
3.5 Nostalgie	10
3.6 Symboličnost	10
3.7 Funkčnost	11
4. Definice muzikálu	12
4.1 Sémantická rovina	12
4.1.1 Formát	12
4.1.2 Délka	12
4.1.3 Charaktery	12
4.1.3.1 Herectví	13
4.1.3.2 Zvuk	13
4.2 Syntax	14
4.2.1 Narativní strategie	14
4.2.2 Ústřední dvojice/zápletka	14
4.2.3 Hudba/zápletka	14
4.2.4 Děj/hudební čísla	15
4.2.5 Obraz/zvuk	15

5. Styl amerického filmového muzikálu	16
5.1 Zvukové prolínání	17
5.2 Obrazové prolínání	18
5.3 Osobnostní prolínání	18
6. Struktura amerického filmového muzikálu	19
6.1 Dvojí ohnisko vyprávění	19
6.2 Dekorace	20
6.3 Typy záběrů	21
6.4 Hudba	21
6.5 Tanec	22
6.6 Osobní styl	22
7. Muzikálové subžánry	23
7.1 Pohádkový muzikál	23
7.1.1 Vztah jako sex	23
7.1.2 Vztah jako bitva	25
7.1.3 Vztah jako dobrodružství	25
7.2 Show muzikál	26
7.2.1 Sémantika zákulisního muzikálu	26
7.2.1.1 Dualita – láska	26
7.2.1.2 Láska je show	27
7.2.1.3 Vztah muž a žena	27
7.2.1.4 Vývoj show muzikálu	28
7.3 Lidové muzikály	29
7.3.1 Syntaxe lidového muzikálu	30
7.3.1.1 Zvuky přírody	30
7.3.1.2 Rytmus života ustanovuje tanec	31
7.3.1.3 Jeden z milenců reprezentuje stabilitu země a druhý energii a pohyb	31

7.3.1.4 Vytváření páru je paralelní k ustanovování komunity	32
7.3.1.5 Manželství hlavního páru	32
7.3.1.6 Přeměna páru	32
7.3.1.7 Sexuální nejednoznačnost	33
8. Kritické zhodnocení přístupu Ricka Altmana	34
9. Režijní přístup Marka Sandriche	35
9.1 <i>Top Hat</i>	37
9.1.2 Analýza technických prostředků filmu	38
9.1.2.1 Kamera	38
9.1.2.2 Střih	38
9.1.2.3 Mizanscéna	39
9.1.2.4 Choreografie	39
10. Režijní přístup Stanleyho Donena	41
10.1 Proměna produkčních podmínek v padesátých letech	41
10.2 Scénáristický přínos B. Comdenové a A. Greena	42
10.3 <i>Singin in the Rain</i>	43
10.3.1 Analýza technických prostředků filmu	46
10.3.1.1 Choreografie a herectví G. Kellyho	46
10.3.1.2 Mizanscéna	47
10.3.1.3 Kamera	47
10.3.1.4 Střih	48
10.3.1.5 Zvuk	49

11. Režijní přístup Vincenta Minnelliho	50
11.1 <i>An American in Paris</i>	50
11.1.1 Analýza technických složek filmu	53
11.1.1.1 Kamera	53
11.1.1.2 Stříh	54
11.1.1.3 Mizanscéna	54
11.1.1.4 Choreografie	55
12. Závěr	56
13. Příloha	59
14. Anotace	60
15. Seznam literatury	62
15.1 Monografie	62
15.2 Časopisecké články	63
16. Seznam pramenů	64

## 2. Úvod

V úvodu mé práce bych rád vysvětlil, proč jsem si vybral za své téma filmy **Gena Kellyho**. Mou první volbou bylo vybrat si režiséra filmových muzikálů, jehož dílo bylo dáváno do souvztažnosti s moderním tanečním výrazem a který svým přístupem významně ovlivnil následující generace tanečníků a režisérů. Druhou volbou pak byly samotné filmy, které by měly tuto funkci splňovat. Tím se do popředí mého zájmu dostal **Gene Kelly**.

Cílem mé práce je postižení hereckého a choreografického přístupu **Gena Kellyho** v kontextu čtyřicátých a padesátých let. Důraz bude kladen na rozdílné režijní přístupy **Stanleyho Donena** (*On the Town, It's Always Fair Weather, Singing in the Rain*), **Vincenta Minnelliho** (*The Pirate, An American in Paris, Brigadoon*), **Marka Sandriche** (*The Gay Divorcee, Top Hat, Follow the Fleet, Shall We Dance, Carefree* s **Fredem Astairem**).

Práci jsem se rozhodl rozdělit do dvou částí. V části teoretické vymezím teoretický a metodologický referenční rámec. Teoretickým referenčním rámcem pro mne primárně bude diskurz strukturalismu, jeho postupy, hodnoty a komunikační strategie. Metodologický referenční rámec pak bude představovat kniha *The American Film Musical* **Ricka Altmana**. V tomto oddíle nejprve vymezím pojem žánr, poté definuji muzikál, zaměřím se na jeho strukturu a styl, abych v závěru zohlednil **Altmanovo** členění muzikálových subžánrů.

V praktické části budu pomocí naratologické analýzy, tak jak ji definovala **Kristin Thompsonová** ve svém článku Neoformalistická

filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod<sup>1</sup> zkoumat režijní přístupy **Vincenta Minnelliho** a **Stanleyho Donena** ve vztahu ke **Kellyho** choreografii, přičemž budu komparovat **Kellyho** maskulinní přístup k tanci s „psaneckým“ tanečním projevem **Freda Astaira** v režii **Marka Sandriche**. Výchozí hypotézou pro mne bude malířská inspirace v mizanscéně u **Vincenta Minnelliho** a ironičnost a intertextualita u **Stanleyho Donena**. Další z výzkumných otázek a cílů práce představuje užití výrazových postupů u výše zmíněných režisérů. Posledním tématem pak budou samostatné **Kellyho** režie.

V závěru bych zhodnotil **Kellyho** osobnost a jeho choreografický přínos v kontextu hollywoodského muzikálu 40. a 50. let.

---

<sup>1</sup> THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup mnoho metod. In: *Illuminace* 1998/1



### 3. Obecná charakteristika filmového žánru<sup>2</sup>

**Rick Altman** rozeznává sedm znaků filmového žánru.<sup>3</sup>

#### 3.1 Dualismus

Dvouhrišková struktura vyprávění je přítomná ve všech žánrech. Každý žánrový film obsahuje odlišné kulturní hodnoty, protikladné protagonisty (ve westernu je šerif konfrontován s psancem, v gangsterském filmu je agent FBI proti gangsterovi, v hororu monstrum proti oběti).

#### 3.2 Opakování

Zde je hlavním znakem to, že žánrový film užívá stále znovu tentýž materiál. Ve westernu je to závěrečná přestřelka, v hororu monstrum ohrožující město.

#### 3.3 Kumulace

Žánrový film často nezávisí pouze na zápletku, ale na neustále se opakujících situacích, tématech nebo ikonách. **Altman** zde jako příklad uvádí gangsterské filmy 30. let (*Public Enemy*, *Little Caesar*, *Scarface*), kde smrt hlavních představitelů byla v zásadě tatáž, nebo, v téže sérii, glorifikace gangstera. Muzikál oproti tomu zobrazuje šťastné lidi, kteří zpívají a tančí. Podle **Altmana** v zásadě diváci chodí na většinu žánrových filmů ne jako na izolované dílo, ale spíše jako na další v sérii.

---

<sup>2</sup>ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

<sup>3</sup> Tamtéž

Jejich náhled na film je ovlivněn jejich znalostí tradic toho kterého žánru.

### 3.4 Předvídatelnost

Kromě toho, že filmové žánry se opakují a jsou kumulativní, ve svém důsledku jsou předvídatelné. Ve většině žánrových filmů můžeme předvídat konec (ve westernu – závěrečná přestřelka, v muzikálu velké finálové číslo). Dalším důležitým prvkem v této složce je „systém hvězd.“ Díky obsazování známých jmen (**John Wayne** ve westernu, **Fred Astaire** v muzikálu nebo **Boris Karloff** v hororu) dochází k předvídatelnosti v rámci hereckých výkonů nebo témat.

### 3.5 Nostalgie

Základní příběh je neustále opakován, přičemž je dosazován do těch samých prostředí a stejného času. Western ve své klasické podobě se odehrává v druhé polovině 19. století na maloměstě, muzikály 30. let se odehrávají převážně v zákulisí Broadwaye nebo **Ziegfeld Follies**, gangsterský film v časech prohibice, válečný film pak v jedné za dvou světových válek. Všechny tyto žánry jistým způsobem glorifikují čas a prostor, ve kterém se odehrávají. Podle **Altmana** tak vzniká nostalgie po „starých dobrých časech.“

### 3.6 Symboličnost

Každý žánrový film určitým způsobem reflektuje americkou historii, její krajinu či její hodnoty. Díky tomu je možné filmy interpretovat širším způsobem. Ve westernu je to například železnice, která symbolizuje civilizační pokrok, v americkém muzikálu 30. let je to vykreslení charakteru dívek ze sboru jako „zlatokopek“, které symbolizuje odraz velké hospodářské krize v Americe. Někteří herci se

již za svého života stali určitou ikonou v rámci žánru, ve kterém se pohybovali. Ve westernu je to postava **Johna Waynea**, která je symbolem americké neústupnosti a odvahy nebo **Fred Astaire** jakožto agent nostalgie.<sup>4</sup>

### **3.7 Funkčnost**

Nejenže žánrový film vykresluje kategorie, ve kterých je definován sexuálně, národnostně nebo morálně, ale tyto kategorie také oslavuje. Když se tyto kategorie zdají být protikladné, dochází k znovuustanovení původního statutu quo v sociálním, sexuálním nebo národnostním měřítku.

---

<sup>4</sup> Srov. viz FEUER, Jane.Hollywood Musical. 2.vydání.Indiana University Press

## 4. Definice muzikálu

**Rick Altman** ve shodě s článkem *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru* rozeznává deset žánrových charakteristik muzikálu, přičemž pět je v rovině sémantické a pět v rovině syntaktické.

### 4.1 Sémantická rovina

#### 4.1.1 Formát

Každý muzikál musí být viděn jako narativní žánr. Pouze díky narativu se stává muzikál muzikálem. Díky tomu vylučuje **Altman** revuální film z kategorie muzikálu. Revuální film totiž žádný narativ neobsahuje, je pouze sledem hudebních čísel (*Paramount on Parade*, *Ziegfield Follies*). Problematickými se ovšem díky tomu stávají podobné typy filmů ve 40. letech, kde je přítomen jednoduchý příběh, ale ten slouží pouze k předvádění velkých revuálních čísel.

#### 4.1.2 Délka

Pouze celovečerní filmy mohou být muzikály.

#### 4.1.3 Charaktery

Každý muzikál musí být vystavěn kolem romantického páru uvnitř nějakého společenství. Hraničním příkladem je dětský a kreslený muzikál. Podle **Altmana** si kreslený film bere různé prvky z mnoha žánrů včetně muzikálu. Proto ve většině případů se nejedná o muzikál v pravém slova smyslu. Výjimku spatřuje ve filmu *Lady and Tramp* od **Walta Disneyho**, který přebírá nejen základní zápletku lidového

muzikálu (viz níže), ale díky zobrazení psích hrdinů a společnosti, ve které žijí, duplikuje strukturu klasického amerického muzikálu.<sup>5</sup>

#### 4.1.3.1 Herectví

Pouze když film kombinuje rytmus pohybu s realismem, můžeme nazvat film muzikálem. Svět muzikálu totiž začíná tam, kde realita a fantazie a rytmus světa a show splývají. Kombinuje umění s výrazem. V tanci je situace podobná. Dává možnost splynutí rozpoznatelného realismu a rytmu (step). Muzikál si více vypůjčuje z tradice amerického lidového baletu, než z klasického repertoáru. Spíše kombinuje operetu (**Jeanette McDonaldová**), která je založena na rytmu daleko více, než je tomu v klasické opeře.

#### 4.1.3.2 Zvuk

Pouze když muzikál kombinuje rytmus (aktivita diktovaná hudbou) s realistickým zvukem (aktivita, která není diktována hudbou), stává se opravdovým muzikálem. Paradoxně film, který je založen pouze na hudbě, podle **Altmana** není muzikálem. Jako příklad uvádí *Les Parapluies de Cherbourg* **Jacquese Demyho**.

---

<sup>5</sup> **Altman** zde upřednostňuje začlenění dětského muzikálu do samostatné kategorie, protože přebírá muzikálovou strukturu, ale hlavním poselstvím je přerod z dítěte na ženu nebo muže, případně začlenění jedince do společnosti. Důraz je spíše kladen na dvoření, na rozdíl od muzikálu, který končí svatbou či milostným spojením páru.

## 4.2 Syntax

### 4.2.1 Narativní strategie

Muzikál si vypůjčuje svou narativní strukturu z dvouohniskové tradice žánrového filmu. Snímek je založen na alternacích, konfrontaci a paralelismech mezi mužskými a ženskými skupinami, přičemž každé pohlaví reprezentuje svoje vlastní zájmy se specifickými hodnotami.<sup>6</sup>

### 4.2.2 Ústřední dvojice/zápletka

Ústřední dvojice je vždy propojena se zápletkou. Děj se rozvíjí v závislosti na vztahu k ústřednímu páru. Příkladem mohou být tzv. backstage musicaly, kde úspěch v lásce je roven úspěchu v show (*Gold Diggers of 1933*).<sup>7</sup>

### 4.2.3 Hudba/zápletka

Hudba a tanec je vyjádření osobního a společenského úspěchu. Je znakem triumfu lásky přes všechny překážky. Hudba i tanec se tak stávají nositeli významu. V show muzikálu je to kontrast úspěchu v show s osobním štěstím (*42nd Street*), v lidovém muzikálu pak oslava země a štěstí páru (*Oklahoma*), v pohádkovém muzikálu záchrana země a osobní štěstí (*Love Me Tonight*).

---

<sup>6</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

<sup>7</sup> Srov. viz FEUER, Jane. *Hollywood Musical*. 2. vydání. Indiana University Press, 1993

#### 4.2.4 Děj/hudební čísla

Nejenom, že muzikál kombinuje realismus a rytmus s dialogy a diegetickými zvuky, ale také vytváří kontinuitu mezi těmito odlišnými oblastmi. **Altman** v zásadě zdůrazňuje kontinuitu mezi realismem a rytmem, dialogem a diegetickou hudbou na modelu mystického manželství.

#### 4.2.5 Obraz/zvuk

V klasické narativní hierarchii, kde má obraz vždy přednost před zvukem, je v muzikálu za určitých okolností dominantní složka audiální. Jedná se většinou o vrcholná čísla muzikálu. Příkladem může být velkolepá sekvence taneční soutěže ve filmu *Seven Brides for Seven Brothers*. Ve filmu *Top Hat* je to stejnojmenné číslo, kde **Fred Astaire** „postřílí“ svou hůlkou své soupeře). Druhou možností, kde zvuková složka nabývá na významu, je to, když film přechází z narativu do hudebního čísla.

## 5. Styl amerického filmového muzikálu

Styl amerického filmového muzikálu je podle **Altmana** přítomen v několika dichotomiích, které se navzájem ovlivňují.

publikum	– plátno
realita	– imaginárnost
temnota	– světlo
obyčejnost	– exotika
všednodennost	– fascinace

Převedeno do filmové řeči - opozice mezi publikem a promítaným obrazem vytváří napětí mezi světem reálným a ideálním. **Altman** dále rozlišuje dvě základní paradigmata, a to reálnou/ideální a reálnou/imaginární dichotomii. Realita tak obsahuje mnoho možných protikladů (fantazie, imaginace). Mezi dvě nejdůležitější opozita v této kategorii považuje umění/realitu a sen/realitu. Protiklad mezi uměním a realitou je nejlépe zachycen v show musicalech. Zatímco reálný svět v *42nd Street* se zmítá v hospodářské krizi, svět divadla je vykreslen jako jakýsi ostrůvek svobody, kam reálný svět nezasahuje. Charaktery hlavních postav tak sdílejí s divákem pouze částečnou realitu, oddávají se snění a film se pro ně stává únikem z reality. **Altman** tuto tezi ilustruje touto tabulkou.

Charakter	↓
Dvojité snění	↓
Divák	↓
Filmový charakter	



## 5.1 Zvukové prolínání<sup>8</sup>

Zkušenost filmového diváka je definována dvěma typy zvuku.

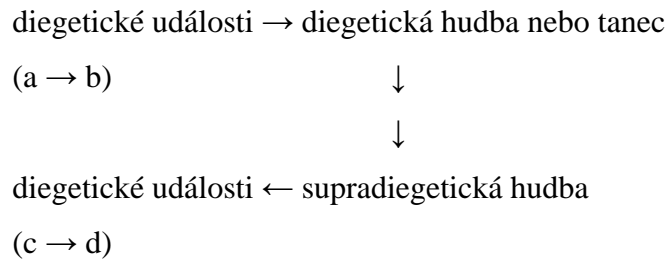
- První je zvuk, který ve filmu vychází z reálných zdrojů (diegetická stopa, která zahrnuje realistické zvuky jako zvuk dopravy a další ruchy).
- Druhým typem je hudební stopa, která zahrnuje instrumentální doprovod k filmu (nediegetická stopa).

Klasický nemuzikálový film odděluje hudební a diegetické stopy, na rozdíl od muzikálu, kde se tyto stopy kříží. Příkladem může být pobrukování (diegetická stopa), které posléze přechází do zpěvu (hudební stopa) nebo rytmická chůze (diegetická stopa), která přerůstá v tanec.

V běžném filmu diegetická událost A zapříčiňuje diegetickou událost B, přičemž tento vztah motivuje hudební doprovod. V horroru tak například potemnělá místnost a pronásledovaná oběť motivují použití disharmonické hudby. Muzikál oproti tomu využívá kromě zvukového prolínání supradiegetické hudby, což je hudební číslo, díky němuž muzikál získává imaginární statut, a to jak po technické stránce (podle **Altmana** užití postsynchronů získává muzikálu nádech tajemna z ideálního světa), tak po narativní stránce, kde hudební čísla se odehrávají v jiném časoprostoru, který můžeme označit jako idylický či utopický.

---

<sup>8</sup>ALTMAN, Rick. The American Film Musical. Bloomington: Indiana University Press, 1987



## 5.2 Obrazové prolínání

Obrazové prolínání je přenesený název tzv. prolínačky, která zobrazuje přechod mezi dvěma záběry, během kterého jeden záběr mizí a druhý se objevuje. Muzikál této hollywoodské konvence využívá k prolínání časových rovin, přičemž diegetická rovina představuje banalitu sešněrovanou pravidly. Oproti tomu druhá rovina je oproštěna od pravidel, odehrává se ve vzdálené minulosti nebo budoucnosti a znamená pravý opak - svobodu bez pravidel. Často přitom tyto vzpomínky připomínají snění (*Let's Girls, Cover Girl*).

## 5.3 Osobnostní prolínání

Navazuje na základní muzikálovou dichotomii muž/žena. Ta je zde rozvedena v poznatek, že hodnoty jednoho člena páru jsou přítomny i u druhého jedince, ale v potlačené podobě. Tyto potlačené hodnoty se vynořují většinou díky tanci, snu nebo ztrátě sebekontroly. Teprve sloučením páru se dané hodnoty plně projeví, prolnou. Příkladem může být *The Pirate* **Vincenta Minnelliho**, kde je **Judy Garlandová** zástupkyní praktického života. Její potlačenou hodnotou je touha po ideálním partnerovi, vášnivost, snílkovství. Díky hypnóze se probudí tyto její tužby, které se díky hypnotizérovi **Genu Kellymu** plně projeví.

## 6. Struktura amerického filmového muzikálu<sup>9</sup>

### 6.1 Dvojitá ohniska vyprávění

Klasický narativ běžného amerického filmu je lineární. Každá scéna rozvíjí druhou a umožňuje nám tak pochopit psychologii postav. Je strukturován segmentárně podle vzorce A-B-C. Altman oproti tomu staví muzikál. Podle něj muzikál není založen na zápletce, ta je spíše podružná, poněvadž se očekává šťastný konec, ale staví na paralelismech a opozitech. Jestliže tedy v klasickém filmu máme strukturu A-B-C v muzikálu je to spíše A/B-C/C<sup>10</sup>.

V centru muzikálu proto většinou nachází dvě mocenská ohniska – mužské a ženské. Mužské ohnisko je v zásadě definované chudobou, praktičností, energičností. Ženské ohnisko je charakterizováno bohatstvím, krásou, kultivovaností. Kde tradiční narativní struktura vyrůstá ze zápletky, dvojitá ohnisková struktura vyprávění čerpá z charakterů.<sup>11</sup>

Příkladem je pro něj muzikál *Gigi* Vincentta Minelliho.<sup>12</sup> V její struktuře objevuje, že paralelismus je nejčastěji veden postavách milenců. Gastonova píseň „Gigi“ odehrávající se v parku je přesným odrazem Gigini písně „Já nerozumím pařížankám“ z toho samého místa.

---

<sup>9</sup>ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

<sup>10</sup> Je zajímavé, že Petra Hanáková ve svém článku *Alternace a paralely* tuto strukturu amerického muzikálu uvádí pozměněnou jako A/B-C/D.

<sup>11</sup> ALTMAN, Rick *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

<sup>12</sup> Altman se zde vymezuje vůči vlivné analýze Raymonda Belloura, které vyčítá, že nerozeznává kontext charakterových paralelismů. Čerpá z klasické narativní struktury filmu místo dvojitá ohniska vyprávění.

Tyto scény nejsou propojeny pouze místem, ale i paralelismem dějovým. Zatímco Giginina píseň je odrazem jejího údivu nad společností dospělých žen, Gastonova píseň označuje jeho vlastní údiv nad tím, že dosud nerozpoznal Giginu krásu.

**Altman** poté rozvíjí tezi o dvojím ohnisku vyprávění. Kromě hlavní mocenské opozice muž/žena jsou také tzv. druhotné opozice, které se většinou skládají z dalších partnerů. Tyto páry slouží k zdůraznění spojení páru hlavního. Například *Seven Brides for Seven Brothers*, kde další dvojice doplňují manželský pár (**Jane Powell** a **Howard Keel**).

**Altman** rozlišuje v druhotných opozitech pět hlavních oblastí.

## 6.2 Dekorace

V muzikálu (nejčastěji v tzv. zákulisním muzikálu) jsou odlišeny mužské a ženské hvězdy s jejich šatnami. V muzikálech **Busbyho Berkeleyho** MGM 40. let jsou zdůrazněny paralely mezi domy na jedné straně a hotelovými pokoji na straně druhé. V lidovém muzikálu je položen důraz na skutečnost, že muž řídí ranč, chodí s rančery do hospody, kdežto žena řídí dům, chodí do ženských spolků a sejdou se na místě, do kterého nezasahuje ani jedna skupina (údolí atd.). Příkladem mohou být *Harvey Girls*, *Oklahoma*.

### 6.3 Typy záběrů

Jsou tři druhy záběrů:

- Prvním je duet, tedy záběr ve kterém jsou všichni performeři spárováni. V tomto případě se používá rozdělení záběru. Je zabírán převážně ve velkých celcích. Klasickým příkladem jsou čísla **Busbyho Berkeleyho** v *Gold Diggers of 1933*.
- Druhým typem je sólo, kde vystupuje pouze jeden člen páru nebo skupina jednoho pohlaví. Kamera tento typ zobrazuje v polocelcích a detailech, přičemž každé sólo je nutné vidět v opozici k dalšímu sólo druhého pohlaví. Příkladem jsou *Cover Girl, On the Town*.
- Třetím typem je druh záběrů, který **Altman** nazývá jako neoznačený. Je to druh záběrů, který propojuje jedno sólo s druhým a každé sólo do duetu.

### 6.4 Hudba

Sólo je samostatné číslo jednoho člena páru, které je podřízeno sledu záběrů (viz výše). Duet obsahuje oba členy páru, přičemž zároveň slouží k vyjádření emocí. Směřuje k rozvoji mužsko-ženské duality. Mnoho písní má mužskou a ženskou variantu, případně se stejná píseň může opakovat za jiných okolností (reprise).

## 6.5 Tanec

Krása tance vyrůstá z potřeby vyjádřit emoce beze slov. Tanec nastupuje tam, kde slova nestačí. **Altman** tuto tezi ilustruje na vývoji taneční choreografie a jejího snímání kamerou od 30. let po 50. léta.

## 6.6 Osobní styl

Osobní styl v sobě zahrnuje mnoho z předchozích oblastí. Hudba, tanec, ikonografie, to všechno je zastoupeno v osobním pojetí muzikálového herce. Každý muzikálový herec má odlišný styl. Například **Fred Astaire** je charakterizován svou hůlkou a frakem, **Maurice Chevaliere** svým šansoniérským projevem, **Fred Astaire** svou plebejskostí.

Kromě výše uvedených kategorií **Altman** rozeznává další druhotná opozita, která shledává důležitými. Mezi ně patří barva (rozdělení černé a bílé v muzikálu *Carousel*), kostým (kontrast kostýmu ve filmu *New Moon*), věk (*Band Wagon*) a národnost (*West Side Story*). Speciální pozornost pak věnuje dichotomii vysokého a nízkého umění. Příkladem mu je film *Band Wagon*, kde **Fred Astaire** zosobňuje tradiční staré umění zábavy a **Cyd Charissová** oproti tomu vysoké umění baletu. V závěru se díky propojení páru obě umění sloučí v čísle *Girl Hunt*, které kombinuje balet a step.

## 7. Muzikálové subžánry

**Altman** rozeznává tři druhy muzikálových subžánrů. Pohádkový muzikál, který se vyznačuje touhou být někde jinde. Sémanticky je zde položen důraz na světaznalost, aristokratičnost, cestovatelství. Show muzikál klade důraz na touhu být někým jiným. Lidový muzikál se zaměřuje na bytí v jiném čase.

### 7.1 Pohádkový muzikál

Pohádkový muzikál má stejně jako ostatní muzikálové subžánry specifické prostředí. Jsou to paláce, hotely a letoviska, která se vyznačují aristokratičností, bohatstvím, luxusem. Pohádkový muzikál vychází především z tradice vídeňské operety (**Johann Strauss, Imrich Kalmán, Franz Lehár, Jacques Offenbach**) a broadwayské operety (**Gilbert a Sullivan, Rudolf Friml**). **Altman** rozeznává tři poddruhy, a to: vztah jako sex, vztah jako bitvu a vztah jako dobrodružství. V kategorii vztah jako sex je zápleтка řízena sexuální touhou. Vztah jako bitva projektuje sexuální energii do vztahu potencionálních partnerů. Vztah jako dobrodružství je založen na partnerově obavě ze sexuality, která je kompenzována obdivem k psancům.

#### 7.1.1 Vztah jako sex

**Altman** na příkladech filmů **Ernsta Lubitsche** a **Roubena Mamouliana** poukazuje na způsob vyprávění. Ve shodě s **Northropem Fryem** rozeznává kořeny v tradici Nové komedie. Vše se odehrává v luxusním prostředí paláců, hotelů. V těchto muzikálech je zdůrazněn

kontrast mezi krásou a bohatstvím, které je zosobněno v ženě, princezně, královně či šlechtičně a chudobou, praktičností a charizmatičností na straně mužů.

Pohádkový muzikál často začíná v situaci, kdy jeden člen páru odchází z denního života a setká se s luxusem, nádherou, bohatstvím. Možností, jak tento prvek ukázat v tomto druhu muzikálu, je několik. Většinou se jedná o cestu z města do nějaké země (*Love Me Tonight*, *White Christmas*), cestu po Evropě (*Royal Wedding*) nebo do jižní Ameriky (*Flying Down to Rio*, *Yolanda and Thief*). Všechna tato místa se mohou odehrávat v snovém městě (*Hair*), v 18. století (*New Moon*), ve vzdálené minulosti (*Maytime*, *On a Clear Day*) nebo v zemi, která je založena na imaginaci (*Wizard of Oz*, *Brigadoon*).

Jako příklad odlišných kulturních hodnot poukazuje **Altman** na film *Love Me Tonight*, kde **Maurice Chevaliere** zosobňuje: současnost, město, nižší třídu, práci, peníze, auto, šansonierský zpěv a realitu. Oproti tomu **Jeanette McDonaldová** zobrazuje: minulost, zemi, aristokracii, zábavu, kočár, koně.

Základem struktury pohádkového muzikálu je na jedné straně pár, který je identifikován s realitou a na druhé straně s nerealističností. **Altman** to ilustruje tabulkou (viz příloha). Nejdůležitějším momentem v pohádkovém muzikálu je, když zápletka, která se zabývá vládnutím či financemi, se prolne do milostné zápletky.



### 7.1.2 Vztah jako bitva

Tento typ je založen na tanci. Dva budoucí členové páru adaptují svou touhu do tance a do konverzace. Tyto scény tak nabývají na významu kvůli zobrazení probouzející se touhy u obou představitelů. Kromě muzikálů s **Fredem Astairem a Ginger Rogersovou** u studia RKO, kterým věnuji samostatnou kapitolu, můžeme jmenovat *Love Parade* **Ernsta Lubitsche** nebo *Monte Carlo* téhož režiséra.

### 7.1.3 Vztah jako dobrodružství

Vztah jako dobrodružství je vyjádřením potlačených tužeb jednoho člena páru, který je nespokojen s životem, který žije. Je sešněrován společností, musí se řídit pravidly. Své touhy musí potlačovat. Setkání s dobrodružstvím pro něj/ni znamená vzrušení, život bez pravidel, vášně. **Altman** nachází počátky na konci 20. let, kdy se **Rudolf Valentino** objevil ve filmu *The Sheik*.

Ve 30. letech pak na něj navazují snímky jako *That's the Song*, *New Moon* a další, aby ve 40. letech skoro vymizely. Takřka jedinými zástupci jsou zde muzikály **Vincenta Minnelliho** *Yolanda and Thief*, *The Pirate*. V 50. letech pak tato tradice byla komerčně využita v rokenrolových muzikálech (*Blue Hawaii*, *Meet Me in Las Vegas*), které využívají exotičnosti míst jako Miami, Las Vegas, Hawai, Acapulco.

Kromě výše zmíněných muzikálů v 50. a 60. letech byly časté adaptace broadwayských muzikálů (*King and I*, *My Fair Lady*, *Sound of Music*, *South Pacific*). **Altman** zde upozorňuje na dílčí hybriditu některých muzikálů. Nejčastěji je to lidový muzikál, který obsahuje

prvky pohádkového muzikálu (*An American in Paris*, *South Pacific*, *Oliver!*, *Mary Poppins*).

## 7.2 Show muzikál

Hlavním zdrojem inspirace pro show muzikál je americký vaudeville. Z něj si půjčuje hlavní prvky, a to performery, formát a tematiku. Dále přebírá z vaudevillu narativní funkci krátkých komických čísel, která jsou v muzikálech nahrazena revuálním formátem, a konečně také dlouhé, převážně finální číslo, které zakončuje revue/muzikál (*Footlight Parade*, *Band Wagon*). Druhým zdrojem je pak show **Florence Ziegfelda**, jehož představení zdůrazňovala individuální talent a koncentrovala zájem diváků na kostýmy a těla tanečnic.

**Altman** upozorňuje na specifické vztahy v show muzikálu. Podle jeho pojetí film, který ukazuje zákulisí divadla a zobrazuje tak soukromí herců, zpěváků a tanečníků, umožňuje divákům v kině voyeristické potěšení z pozorování zákulisí divadla. Kromě toho zákulisní prostor slouží jako přechod pro herce v tom smyslu, že jeviště a zákulisí působí jako propojení mezi světem reálným a ideálním.

### 7.2.1 Sémantika zákulisního muzikálu<sup>13</sup>

#### 7.2.1.1 Dualita – láska

Základní premisou zákulisního muzikálu je kauzální ustanovení duality show/láska, kdy hlavní pár díky úspěchu v show se do sebe

---

<sup>13</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

zamiluje. Jejich láska na jevišti přerůstá v romanci mimo jeviště. Druhým opozitem je láska/show, kdy pár může udělat úspěšnou show.

### 7.2.1.2 Láska je show

Nejenom že láska inspiruje show, ale láska je show. Energie milenců se odráží v kvalitě show. Show se tak stává oslavou jejich lásky.

### 7.2.1.3 Vztah muž - žena

Mužská role přebírá roli objevovatele, stvořitele. Žena se stává předmětem jeho touhy, jeho láskou, jeho múzou. Publikum je často suplováno kamerou. Publikum/kamera přebírá úlohu mužského oka, která voyeristicky vzhlíží k ženským objektům.

**Altman** dále rozebírá specifickou podstatu mužského pohledu v show muzikálu. Muž nejenom že je milencem a básníkem, který opěvuje svou múzu/ženu, ale je zároveň jejím tvůrcem. Kromě těchto poznatků **Altman** tezi rozšiřuje o vztah kamery - diváka a stvořitele - konzumenta, kdy muž zastupuje povolání jako režisér, producent, textař. Zastupuje toužící pohled posedlý svým objektem - ženou. **Altman** zde upozorňuje na návaznost na mýtus o Pygmalionovi.

Jako hlavního zástupce, který pomohl ustanovit základní syntax zákulisního muzikálu, **Altman** vidí **Busbyho Berkeleyho**. Prvním příkladem je pro něj jeho pojetí písně. Většina písní je zpívána muži, zatímco ženy jsou tanečnice. Asociuje tak dichotomii žena/obraz, muž/hlas. Ve filmu *Footlight Parade* píseň o lásce převádí do narativu jeviště. Píseň, která je inspirována milostnými vztahy, je tématizována i graficky. Speciální číslo - finále na konci filmu pak přímo souvisí s romantickým párem. Díky tomu je narativ odlišen od čísel. Ve filmu *Dames Berkeley* schéma rozšiřuje o prvek podnikání, byznysu. Většina

bohatých producentů vidí v show možnost, jak zaujmout publikum, které je konzumentem. A publikum/konzument chce pohled na ženskou krásu.

**Berkeleyho** schéma můžeme znázornit takto:

Podnikání ↔ Show ↔ Láska

Všechny tři prvky se přitom vzájemně ovlivňují.

#### 7.2.1.4 Vývoj show muzikálu

**Altman** se dále věnuje vývoji show muzikálu. Ve čtyřicátých letech zaujímají specifické místo tzv. životopisné muzikály (biopic musical) a po vstupu USA do války tzv. troopers, což byly válečné muzikálové agitky.

V padesátých letech nastává u show muzikálu krize. Podle **Altmana** jsou pro to tři důvody.

- Prvním důvodem bylo, že žánr přestal být inovativní. Ustanovil svoje konvence a ty varioval, dokud se nevyčerpaly.
- Druhým důvodem byl vznik nízkorozpočtových muzikálů pro adolescentní publikum (například filmy **Elvise Presleyho** a další), kde základní aspekty muzikálového žánru byly devalvovány.
- Třetím důvodem pak bylo podřízení se taktice převodů broadwayských muzikálů na plátno ve snaze získat umělecký status.

Důsledkem toho vzniklo na začátku padesátých let několik muzikálů, které se pokoušely inovovat muzikál tím, že určitými prvky

zpochybňovaly status muzikálu zdůrazněním jeho lživosti, aby na jejich konci pomocí hlavních formulí muzikál znovu ustanovily a oslavily<sup>14</sup>.

Tyto filmy lze rozdělit do dvou skupin.

- První skupina se vyznačuje tzv. smutným klaunstvím. Navazuje na tradici muzikálových melodramat počátku třicátých let. Většinou jde o problémy manželského páru, které dala dohromady hudba. Do popředí tak vystupují odlišné charaktery, sklony k násilí či alkoholu. Útěchu hledají hlavní hrdinové/ky v práci na muzikálu. Po smrti jednoho z nich může být znovu nastolena muzikálová kontinuita. V zásadě je zde narušená hlavní zásada show muzikálu, že úspěch v show se rovná úspěchu v lásce. Příkladem mohou být filmy (*Red Shoes, Funny Girl, A Star is Born*).
- Druhým typem jsou pak „ironické muzikály.“ Tato skupina muzikálů sice dodržuje základní formule show muzikálu, ale odlišuje se od nich zřetelnou ironií a intertextualitou. Díky výběru prostředí (divadlo, film, módní magazíny) je ironie zaměřena na zdánlivé dekonstrukci iluze toho kterého média, aby v závěru, kdy se pár sloučí, tato média režisér znovu ustanovil (*Band Wagon, Singin in the Rain* a další).

### 7.3 Lidové muzikály<sup>15</sup>

Jestliže show muzikál vychází z vaudevillu a pohádkový muzikál z operety, potom lidový muzikál vychází z americké historie. Zaměřuje

---

<sup>14</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

<sup>15</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

se na určité období (19.století a 50. a 60. léta století dvacátého), přičemž tyto časové úseky glorifikuje. Zobrazuje je jako idylický chronotop, kde jedinec může mít problémy, ale společnost nikoliv. Základem lidového muzikálu je několika generační rodina. Tím se lidový muzikál odlišuje od předchozích subžánrů, protože zatímco rodiče v pohádkovém či show muzikálu jsou pouze překážkou k sloučení páru a zároveň nositelem zastaralých konzervativních názorů, v lidovém muzikálu jsou rodiče synonymem moudrosti a zkušenosti, rodinné pospolitosti. Rodinu může zastupovat komunita a do jisté míry i město (námořnictvo, studentstvo, New York). Díky tomu pronikají mnohé prvky lidového muzikálu do dalších subžánrů (*On the Town* v pohádkovém muzikálu, *It's Always Fair Weather* v show muzikálu).

**Altman** sice rozpoznává prvky lidového muzikálu už u **Kinga Vidora** v jeho snímku *Hallelujah a High, Wide and Handsome*, ale základní syntax spatřuje až ve filmu *Oklahoma*. Je zde položen důraz na taneční složku, která se propojuje s herectvím (inovativní choreografii dělala **Agnes De Mille**). Zároveň *Oklahoma* mnoho prvků přejímá po **Kingu Vidorovi** (využití inspirace americkým malířstvím konce devatenáctého století v práci s kamerou a mizanscénou, lidové popěvky a další).

### 7.3.1 Syntaxe lidového muzikálu<sup>16</sup>

#### 7.3.1.1 Zvuky přírody

Zvuky přírody inspirují muže ke skládání hudby a zároveň slouží jako model pro hudbu samotnou.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987

<sup>17</sup> Tamtéž

**Altman** zde razí tezi, že když zpíváme, jsme naladěni na harmonii toho kterého řádu (přírodního, společenského). Hudba se tak může přenášet od jednoho zpěváka ke skupině zahrnující obě pohlaví nebo od zpěváka přejímá melodii sbor toho samého pohlaví nebo jeden zpěvák přebírá píseň od druhého zpěváka

### **7.3.1.2 Rytmus života ustanovuje tanec**

Jedna ze základních premis lidového muzikálu je, že obyčejný venkovský život a jeho každodenní aktivity mají svůj přirozený rytmus (stavění domu, napájení koní, plavání v řece). Všechny tyto události jsou v muzikálu vyjádřené tancem a zpěvem (*Seven Brides for Seven Brothers*).

### **7.3.1.3 Jeden z milenců reprezentuje stabilitu země a druhý energii a pohyb**

Tato opozice je v lidovém muzikálu podle **Altmana** zobrazena třemi způsoby – fyzickým, emočním a finančním.

- Ve fyzickém způsobu se zdůrazňují schopnosti obou pohlaví. Žena je identifikována skrze povolání (farmářka, učitelka, hospodyně, knihovnice), kdežto jedinou mužskou schopností je cestování.
- V emočním způsobu je muž symbolem nevěry a nestálosti, žena vystupuje jako obránce věrnosti, stálosti, monogamie.
- A konečně v ekonomickém smyslu muž zařizuje rodině životní standart tím, že staví říše a hledá klientelu, žena pak je zárukou bezpečného vedení domácnosti.

#### 7.3.1.4 Vytváření páru je paralelní k ustanovování komunity

Nejenže hlavní pár ovlivňuje chování svojí komunity (farmářky/rančeři apod.), ale zároveň tyto komunity propojují a tím umožní vzniknout nové. Propojením tak může vzniknout stát (*Oklahoma*), rodina (*Meet Me in St. Louis*, *Summer Holiday*) nebo město (*Harvey Girls*).

#### 7.3.1.5 Manželství hlavního páru

Společnost, která je posvěcena manželstvím hlavního páru, oslavuje kosmický akt stvoření, povolení ke kolonizaci divočiny a mytickou proměnu chaosu v kosmos.<sup>18</sup>

#### 7.3.1.6 Přeměna páru

Stejnou přeměnou prochází i pár. Toulající se muž je zkrocen civilizovanou ženou. Díky této přeměně může muž komunitě poskytnout svoji energii.

**Altman** tvrdí, že skoro každý lidový muzikál začíná objevením/příchodem nového zdroje energie (příchod muže/ženy v *Grease*, příchod námořníků v *On the Town* nebo objevení nové možnosti pracovního uplatnění v *Meet Me in St. Louis*), aby se v závěru musel vzdát svých toulek a vložil svoji energii pro komunitu (přehodnocení otce v *Meet Me in St. Louis*, Mickey Rooney dává energii svojí škole v *Girl Crazy*).

---

<sup>18</sup> Tamtéž



### 7.3.1.7 Sexuální nejednoznačnost

je vyjádřena soupeřením mezi hrdinou a jeho záporným protějškem.

Kromě hlavního hrdiny je v lidovém muzikálu přítomen také rival. U obou soupeřů je dominantní prvek pudu. Zatímco kladný hrdina zosobňuje stabilitu emoční a sexuální, rival je popisován jako člověk s nezkrocenou pudovostí, který je emocionálně labilní. Proto rival nikdy nedojde svého cíle a je za svou nezkrocenou pudovost potrestán (zranění, ponížení, smrt).

**Altman** si v závěru kapitoly všímá rozdílného pojetí role diváka a prostoru v kontrastu k jiným subžánrům. V lidovém muzikálu je každý divákem i protagonistou. Každý se může stát potencionálním zpěvákem a tanečníkem. Co se prostoru týče, lidový muzikál může svá čísla používat kdekoliv, na jakémkoli místě. Mimo to se stírají hranice mezi diváky a herci/zpěváky/tanečníky. Diváci se totiž často připojují k zpěvákům a stávají se tak performery. Svou roli sehrává i fakt, že v lidovém muzikálu absentuje orchestra tak, jak ho používal show muzikál.

## 8. Kritické zhodnocení přístupu R. Altmana

**Rick Altman** se svou knihou *The American Film Musical* vytvořil jedinou analytickou knihu, zabývající se strukturou amerického filmového muzikálu. Přesto jeho přístup lze v některých bodech označit za sporný:

- **Altman** označuje jako základ **každého** muzikálu vytvoření páru. Tento požadavek je v době, kdy se muzikály vymezují vůči tradiční struktuře klasického muzikálu neudržitelný (*Chicago, All that Jazz* – tyto muzikály **Bob Fosse** označil jako „více než muzikál“).
- Ačkoli kniha byla několikrát vydána, **Altman** do ní nezahrnuje problematiku postmoderních muzikálů (*Rocky Horror Picture Show, Little Shop of Horror, Moulin Rouge!*).
- **Altman** do své definice na rozdíl od **Jane Feuer** nezahrnuje tzv. taneční filmy (*Flashdance, Invitation to the dance, Chorus Line*).<sup>19</sup>
- Absentuje výraznější propracování tématu hybridity subžánrů.

I přes tyto výtky se jedná o jedinou ucelenou koncepci zabývající se americkým filmovým muzikálem.

---

<sup>19</sup> FEUER, Jane. *Hollywood Musical*. 2. vydání. Indiana University Press

## 9. Režijní přístup Marka Sandriche

Muzikály **Freda Astaira** a **Ginger Rogersové** se začaly točit v roce 1934 ve studiu RKO jako odpověď na úspěch **Busbyho Berkeleyho** u společnosti Warner Bros. **Berkeleyho** muzikály se odehrávaly vždy v divadelním prostředí s důrazem na propojování úspěchu v show s úspěchem v lásce. Hudební čísla jsou u něj hybným motorem. Jeho muzikály postrádají pevnější narativní strukturu, jsou spíše sledem hudebních čísel, které přerušují narativ. Choreografie byla plně podřízena možnostem kamery a střihu. **Berkeley** svá muzikálová čísla koncipoval jako shluk těl, která jsou poskládána do abstraktních obrazců, přičemž je zabíral kamerou pomocí absolutního nadhledu (top shot).

**Mark Sandrich** se vůči tomuto stylu silně vymezuje. Jeho muzikály se řadí do subžánru pohádkových muzikálů. Odehrávají se převážně v hotelech a letoviscích exotických zemí a měst. Hlavním hrdinou bývá chudý, ale energický muž (**Astaire**), který se zamiluje do krásné a bohaté ženy (**Rogersová**), která ho nenávidí a přehlíží. Muž ovšem díky tanci překonává její nenávist a proměňuje ji v lásku. Ta je dále komplikována mnoha nedorozuměními a omyly jako je například záměna identit ve filmu *Shall We Dance*, či *Gay Divorce*. Po vzoru Nové řecké komedie je vždy přítomen také druhý pár komického založení. Ten se tak stává komickou protiváhou k vážně pojímanému vztahu ústřední dvojice.

Z výše uvedeného vyplývá, že **Sandrich** kladl důraz na zápletku, která byla doplňována hudebními čísly. Je přitom zajímavé, že britkost dialogů a sofistikovaný humor **Sandrichových** muzikálů vedla teoretiky

(**Arlene Croce**, aj.) k tomu, že naznačovali možný vliv na pozdější úspěšné bláznivé komedie.<sup>20</sup> Odlišný přístup **Sandrich** zastával i u choreografie a hudby. Jestliže měl **Busby Berkeley** tanec masový (velké skupiny mužů a žen), který byl zobrazen pomocí dynamické kamery (dlouhé jízdy kamery, jeřáby a rychlé švenky ve *Footlight Parade*) a střihu (montáž a rapidmontáž ve *42nd Street*).

**Sandrich** volí cestu opačnou. Tanec se stává více intimním, je vyjádřením emocionality a sexuální přitažlivosti. Sexualita nespočívá ve voyeurství diváků jako u **Busbyho Berkeleyho**, ale ve vztahu hlavních hrdinů. Specifickou stránkou je pak struktura choreografie **Astaira a Rogersové**. Začátek filmu je vyhrazen sólovému číslu **Freda Astaira**, aby po seznámení se s **Ginger Rogersovou** následoval „tanec – výzva.“ Dalším prvkem je speciální číslo **Freda Astaira**, po jehož doznění často přichází vrcholný bod – romantický tanec s **Ginger Rogersovou**. Rané muzikály do filmu *Top Hat* měly tendenci končit velkým muzikálovým číslem, které představovalo nový tanec (Piccolino Continental, Carioca) ve stylu hromadných čísel **Busbyho Berkeleyho**. Velmi dobře tuto strukturu ukazuje tabulka **Ricka Altmana** (viz. příloha Struktura hudebních čísel ve filmech **Freda Astaira** a **Ginger Rogersové** podle **Ricka Altmana**<sup>21</sup>).

---

<sup>20</sup> Screwball comedy

<sup>21</sup> Altman do tabulky nezahrnuje poslední dva filmy, protože reprezentují odlišný subžánr. V případě *Story of Vernon and Irene Castle* se jedná o tzv. biopic patřící do show muzikálu, stejně tak u *Barkeleys of Broadway*.

## 9.1 *Top Hat*

Výše uvedené hodlám aplikovat na film *Top Hat*, který považuji za kvitesenci přístupu **Marka Sandriche** a **Freda Astaira**. Zápletka filmu pojednává o tanečnickovi, který vystupuje v hotelu pod jménem svého přítele<sup>22</sup>. Díky svému tanci probudí mladou dámu, která ho omylem považuje za jeho přítele, přičemž se domnívá, že dotyčný je manželem její nejlepší přítelkyně. Mladý tanečník se do ní bezhlavě zamiluje a dobývá její srdce i přes přítomnost jejího snoubence. Díky své houževnatosti a invenci dobude srdce **Rogersové**. Závěr vyznívá jako velká oslava lásky.

Jak z výše uvedeného vyplývá, zápletka je založena na neustálých záměnách identit a omylů, které se v ději neustále stupňují. Omyly jsou zde jako překážka bránící konečnému splnutí obou hlavních hrdinů. Specifickým případem je postava snoubence **Ginger Rogersové**, který je ukázán jako soupeř v lásce. Tento je srovnáván s **Fredem Astairem** a jeho hodnotami a postoji.

Na rozdíl od lidového muzikálu zde není uveden jako zdroj nezkrocené pudovosti, která je nakonec potrestána nebo zahubena, ale je uveden jako vedlejší postava, která symbolizuje aristokratickou třídu (konzervativnost, zpátečnictví, neinvenčnost, atd.). V protikladu k němu je vedena postava **Freda Astaira**, který symbolizuje tu nižší třídu, která je ovšem ukázána jako invenční, energická, tvůrčí, atd.

---

<sup>22</sup> Vždy hraje tanečníka, aby ospravedlnil zápletku filmu. V tom je zásadní rozdíl mezi muzikály Marka Sandriche a Stanleyho Donena. Postavy v muzikálech padesátých let nejsou tanečnice, ale herci, námořníky atd.

## 9.1.2 Analýza technických prostředků filmu

### 9.1.2.1 Kamera

Kamera v muzikálových číslech *Top Hat* je velmi střídmá. Používá převážně jedné kamery, která je umístěna v rohu a sleduje performerův pohyb při jeho tanci. Kamera pomalou jízdou následuje pohyb jeho těla. Záběr je většinou zabírán ve velkých celcích a polocelcích. **Sandrich** neváhá občas přerušit číslo prostřihem na diváky. Typickým příkladem je hudební číslo *Cheek to cheek*, kde uprostřed čísla je prostřih na dívající se přítelkyni **Ginger Rogersové**. Toto přerušení se projevuje také v hudbě, kdy hudba na chvíli přestává hrát nebo zní pouze základní melodie. Detailu používá pouze zřídka, nejčastěji ke zdůraznění emoce. Příkladem může být detail na tvář **Ginger Rogersové**. V těchto detailech je zároveň patrné silné změkčení světla.

Přestože **Sandrich** využívá kameru převážně statickou, často zabírá akci na jeden záběr. Při některých číslech využívá různých úhlů kamery k zachycení tanečníka v rámu záběru. Příkladem mohou být čísla jako *Cheek to Cheek*, atd. **Sandrich** kromě výše uvedených prostředků využívá také zadních projekcí a trikových záběrů, což vynikne zejména ve scénách bouře a jízdy drožkou nebo v hudebním čísle *Isn't It a Lovely Day*.

### 9.1.2.2 Střih

Vzhledem k tomu, že se jedná o hollywoodský film první poloviny 30. let, střih zde není uplatněn nijak experimentálně. **Sandrich** proto využívá klasických hollywoodských konvencí jako je časté střídání

záběru a protizáběru nebo pohledu a protipohledu. Mezi další stříhové prostředky patří používání prolínaček. Využívá klasický kontinuální stříh, který je typický pro holywoodské žánry 30. a 40. let. Na každý záběr tak navazuje druhý záběr a mezi nimi je lineární propojení.

### 9.1.2.3 Mizanscéna

Mizanscéna ve filmu je silně ovlivněna stylem Art Deco, což je architektonický a dekorativní styl, který se prosadil zejména ve Francii a USA v letech 1910 -1939. Vyznačoval se geometrickými stupňovitými tvary s ostrými hranami a oblými rohy. Mezi materiály, které se používaly, patřil zejména smalt, slonovina či leštěný kámen. Do USA dorazil ve zvláštní odnoži nazvané hollywoodský styl. A právě ten je použit ve většině filmů **Freda Astaire** a **Ginger Rogersové**. Příkladem může být hudební číslo Cheek to Cheek, kde dominuje točitý kanál rozdělený dvěma schodišťovými mosty na jednom konci a rovným mostem na straně druhé, který vede přímo k hlavní piazzě. Stejný typ dekorace pak můžeme vidět i v závěrečném čísle Piccolino.

Kostýmy **Ginger Rogersové** vždy odrážely tento styl jako ve scéně Cheek to cheek, kde její modrý satén byl poset ptačím peřím. Oproti tomu **Fred Astaire** volí jednoduchý oděv. V titulním čísle filmu je oblečen do černého fraku, v ruce drží hůlku a na hlavě nosí cylindr. Tento kostým se následně stane **Astairovým** trademarkem.

### 9.1.2.4 Choreografie

**Astairův styl** se rozhodně nedá označit jako objevný. Styl jeho tance je silně eklektický, ovlivněný mnoha vzory (za mnohé přiznaný vzor manželů **Castleových** a jejich provedení společenských tanců).

**Astaire** navíc kombinuje zdánlivě nesouvisející styly jako je balet, step či společenské tance. Proto **Arlene Croce** ve své analýze **Astairova** tance používá sousloví „psanecký styl.“

Ve svých sólech zdůrazňuje rytmus nediegetickými ruchy (kolečkové brusle, revolver aj.). Duety jsou pak choreograficky uzpůsobeny tak, že **Astaire** ilustruje hudební složku a **Ginger Rogersová** napodobuje jeho pohyby. Využití baletních vložek je minimální. Jako příklad je možné uvést entrechat a rétiré ve *Follow the Fleet* nebo entrechat trois v *Shall We Dance*. **Jerome Delamater** shrnuje: „Tento (**Astairův**) styl je determinován jeho tréninkem, eklekticismem a situací uvnitř filmu... Jeho charakteristika se dá shrnout do několika bodů: ilustrativnost hudby, každý pohyb přirozeně vyrůstá z rytmu, užití tance proti hudbě, použití triků a rekvizit k podkreslení tanečního projevu a konečně, že tanec je snímán v jednom záběru.“



## 10. Režijní přístup Stanleyho Donena

### 10.1 Proměna produkčních podmínek v padesátých letech

Na rozdíl od třicátých let, kdy vládla filmovému muzikálu studia Warner Bros. (**Busby Berkeley** a jeho extravagantní muzikály, které definovaly tzv. backstage musical) a především společnost R.K.O. (dvojice **Fred Astaire** a **Ginger Rogersová** a jejich salónní způsob tance) celým čtyřicátým a padesátým letem jednoznačně dominovalo studio MGM. Příčinou dominance MGM byla proměna produkční struktury a novátorský přístup k muzikálovému žánru.

Tento přístup zavedl **Arthur Freed**, zakladatel onoho „zlatého období muzikálu.“ Bývalý textař a tanečník spolu se skladatelem **Herbertem Brownem** vytvořili jednu z nejúspěšnějších dvojic muzikálu. Je to právě jejich dvojice, která je později **Betty Comdenové** přímou inspirací pro film *Singin in the Rain*.

V roce 1938 zakládají podsekcí MGM nazvanou Freed Unit, která do roku 1958 vyprodukuje více než 50 muzikálů. Producentské zázemí a jejich takřka rodinné vazby na tanečníky, zpěváky či režiséry byl jedním z určujících rysů jejich manažerství. Druhým aspektem byla odvaha podporovat experimentálnější projekty (Vyzvání k tanci **Gena Kellyho**, *It's Always Fair Weather* **Stanleyho Donena**) spolu s novou generací režisérů (**Vincente Minnelli** a **Stanley Donen**). Díky jejich úsilí byl muzikál redefinován. Ve třicátých letech byl převážně vnímán jako málo narativní – hlavní důraz byl kladen na velkolepá taneční čísla.

Divák zde byl primárně vnímán jako voyeur, který chodí do kina vnímat krásné ženy či nádherné kulisy značící bohatství (To vše v protikladu k tehdejším hospodářským problémům. Odtud také pozdější mylný názor, že muzikál je únikový žánr). Čtyřicátá léta prosadila názor opačný. Dějová linie je vnímána prioritně, hudební čísla jsou do děje pečlivě zakomponována, tj. vychází z něj. Pozdější teoretici označí tento typ muzikálu jako „integrováný.“

## 10.2 Scénáristický přínos Betty Comdenové a Adolpha Greena

Pro muzikály produkce MGM se staly symptomatické scénáře autorské dvojice **Betty Comdenová** a **Adolph Green**. Jejich scénáře vnesly do muzikálů nový prvek – ironii. Jsou plné intertextových odkazů a různých soukromých vtipů, které běžný divák často nepostřehne. Příkladem takové ironie je zacházení s ikoničností **Gena Kellyho** a **Freda Astaira**. Ve filmu *Band Wagon* je **Fred Astaire** ukázán jako bývalá filmová hvězda, o kterou nemá nikdo zájem. Jeho propriety (hůlka, cylindr a rukavice – rekvizity provázející **Astaira** od filmu *Top Hat*) jsou vydraženy v dražbě. Jeho práce je zpochybňována o generaci mladší Gabriellou. Teprve neúspěch show a následné přezkoušení představení umožní hrdinovi získat úspěch i lásku. Na základě této záletky vidíme, že **Comdenová** a **Green** si sice vypůjčují atributy typické pro současné vnímání ikoničnosti **Astaira** (rekvizity, prezíravý postoj k **Astairovi** u o generaci mladších diváků) a parodují je, aby paradoxně o to víc uplatnili v závěru základní premisy zákulisního muzikálu, že úspěch představení = úspěch v lásce.

U **Gena Kellyho** je to podobné. **Comdenová** s **Greenem** zdůrazňují **Kellyho** přirozenou maskulinitu a plebejskost (ve *Singin in the Rain* je to milovník a svůdník Don Lockwood, který se vymyká chováním hvězd díky své minulosti, ve filmech *On the Town* a volně navazujícím *It's Always Fair Weather* je námořníkem).

Kromě této ikoničnosti prokazovali důvěrnou znalost prostředí. Všechny filmy, které dělali ve spolupráci **Donen** – **Kelly**, jsou zaměřeny na média. V *On the town* je to divadlo a prospekty, které čte Gabby, ve *Singin in the Rain* prostředí filmových ateliérů a v *It's Always Fair Weather* médium televize. Zobrazují média jako lživá a přehánějící – přesto na konci filmu zavládne jisté smíření (ve *Singin in the Rain* je tato „lež“ odhalena díky oponě, v *It's Always Fair Wather* díky televizní technice je odhalen gang).

### **10.3 *Singin in the Rain***

patří mezi tzv. show muzikály, které se vyznačují tím, že se odehrávají v prostředí divadla, filmu či v módních magazínech. Zápletka mnou rozebíraného snímku se tak točí kolem bývalého vaudevillového zpěváka a tanečníka Dona Lockwooda, který je velkou hvězdou stříbrného plátna 20.let. Při přípravě nového filmu se seznámí s Kathy Seldenovou, která ho svou bezprostředností okouzlí. Jejich lásce ale brání jednak příchod zvuku do filmu, ale také ambiciózní Lina Lamonte, která je hereckou partnerkou Dona Lockwooda a cítí se ohrožena díky vzrůstající kariéře Kathy Seldenové. Ta spolu s Donovým přítelem Cosmo Brownem navrhne přetočit stávající materiál filmu Šermující kavalír na muzikál.

Jak je vidět z výše uvedené zápletky, muzikál pracuje v několika dichotomiích. Hlavní pár filmu (**Fred Astaire a Debbie Reynolds**) má na začátku snímku odlišné kulturní a společenské hodnoty. Postava Dona Lockwooda je charakterizována jako příslušník vyšších vrstev, zastává konzervativní hodnoty, je silně promiskuitní<sup>23</sup>, využívá lži. Oproti tomu Kathy Seldenová pochází ze střední třídy, je energická, vyznačuje se přímočarostí a přímostí. V průběhu děje postava Dona Lockwooda projde hodnotovou proměnou, stejně jako Kathy Seldenová, která se kvůli své lásce uchýlí k předstírání (dabing). Jejich vztah obohacuje nově vznikající film o nové prvky (přeměna Šermujícího kavalíra na muzikál, použití nových hudebních čísel). V postavě producenta pak nastupuje třetí opozitum. Producent zastupuje publikum, publikum chce show (film), které vzniká díky vztahu dvou hlavních protagonistů. Specifickou úlohu zde sehrává Lina Lamonte. Její charakter ostře kontrastuje s Kathy Seldenovou. Je silně ambiciózní, má majetnické sklony, dává na odiv svou vlastní sexualitu<sup>24</sup>. Taková postava, která nedokáže zkrotit své pudy, je zákonitě potrestána (ve filmu *Brigadoon* dokonce usmrcena). Ve vztahu Kathy Seldenové a Dona Lockwooda je ještě jeden zajímavý aspekt. Lockwood je zde do určité míry stvořitelem. Na druhé straně je tento stvořitel silně ovlivňován svou múzou – Kathy Seldenovou. V obecné rovině jde pak o střet vysokého a nízkého umění, potažmo práce a zábavy. Němý film ve svém vrcholném období byl považován za součást vrcholných uměleckých forem, kdežto tanečník provozující step a moderní tanec byl napadán pro svůj um, který podle některých konzervativních kruhů v těchto tancích absentoval. Ve filmu je to zdůrazněno ve scéně objevení

---

23 Pouze v náznamech. Cosmo Brown říká, že je to první žena, která mu nepadla k nohám. Sám Cosmo Brown pak využívá svého postavení k tomu, aby dostal dívku k filmu. Tento dialog musel být kvůli silnému sexuálnímu podtextu dokonce vystřižen.

24 Vynikne to zejména oblékání. Její kostýmy jsou silně přiléhavé, plně provokují diváčkou představitost. Ve scéně večírku navíc flirtuje s několika muži najednou.

pravého zaměstnání Kathy Seldenové, kdy se jí Don Lockwood posmívá. Zároveň je ve stejné scéně patrné, že pro Lockwooda je vážné herectví prací, nikoliv koníčkem. Paradoxně je to právě Lockwood, který v závěru snímku objeví, že opravdovou radost mu dělá tanec a zpěv.

Celý muzikál je veden jako snímek evokující přelom dvacátých a třicátých let dvacátého století, což je u show muzikálu krajně netypické.<sup>25</sup> Vzhledem k tomu, že se film odehrává v prostředí filmových ateliérů, **Stanley Donen** hojně využívá intertextuality tak, jak ji chápe **Julie Kristeva** a **Michail Jampolski**<sup>26</sup> Film *Dueling Cavalier* je poctou snímekům **Grety Garbo**, v úvodní scéně pak může divák rozpoznat exotickou krásku **Polu Negri** nebo sexbombu **Glorii Swanson**. Číslo *Beautiful girl* je snímáno jako odkaz na choreografii **Busbyho Berkeleyho**. Z dalších intertextů je zde narážka na snímek *Jazz Singer*, kde hrál hlavní roli **Al Johnson**, budova *Monumental Picture* pak představuje reálnou lokaci *Paramount Picture*. Zajímavé je, že postavy *Dona Lockwooda* a *Cosmo Browna* podle scénáristky **Betty Comdenové** mají reálný předobraz v **Arthuru Fredovi** a **Herbertu Brownovi**. Dost ojedinělé je zde umístění neexistujícího filmu do narativu (*Dueling Cavalier*)<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Je spíše prostředek subžánru lidového muzikálu, který je založen na tom, že se odehrává v jiném čase .

<sup>26</sup> JAMPOLSKIJ, Michail. Film a teorie intertextuality. In: *Illuminace* 2000/2

<sup>27</sup> Podle [www.imdb.com](http://www.imdb.com) je tento výsek převzat z filmu *Three Musketeers*, kde hrál jednu z hlavních rolí **Gene Kelly**. Problémem ovšem zůstává, že *Three Musketeers* byly natočeny v barvě, ovšem scéna v *Singin in the Rain* je černobílá.

### 10.3.1 Analýza technických prostředků filmu

#### 10.3.1.1 Choreografie a herectví Gena Kellyho

**Gene Kelly** prosazuje se **Stanleyem Donenem** nový typ choreografie. Kombinace moderního baletu s pouličním černošským stepem, přesunutí těžiště blíž ke kolenům, použití akrobacie a pantomimy, to vše dělá z **Kellyho** tanečníka, který pozměnil vnímání tance v hollywoodském muzikálu.

Stejně jako **Fred Astaire** i **Gene Kelly** má svůj typus, od kterého odvozuje svoje herectví. Prezentuje se jako věčně usměvavý a nedospělý klaun a snílek, pocházející z nižších vrstev, který nepostrádá zdravé sebevědomí. Jeho potřeba publika hraničí s exhibicionismem. Příkladem může být jeho sebeironické číslo *I Like Myself* v *It's Always Fair Weather*, kde náhle začne stepovat na kolečkových bruslích před užaslými pozorovateli. Je zajímavé pozorovat, že tohoto typu a potažmo jeho variant se nezřekl ani ve vážných rolích. Příkladem za všechny může být jeho role novináře ve filmu *Inherit the Wind* **Stanleyho Kramera**.

Podobně jako **Astaire** je eklektický typ. Na rozdíl od něj však využívá často baletních prvků (baletní nůžky, jeté obraty, balancé, pas de deux). Tyto ovšem používá spíše ve filmech **Vincenta Minnelliho** (viz níže). Kromě baletu využívá moderního tance. Pro ten je typická častá práce s koleny spojená s přesunutím těžiště. Klasickými příklady je scéna v baletní škole v hudebním čísle *A Day in New York* v muzikálu *On the Town* nebo sekvence s Cyd Charissovou v čísle *Broadway Melody* ve snímku *Singin in the Rain*. Pracuje často s rekvizitou. Zde se ovšem plně projevuje odlišný přístup **Astaira Sandrichových** filmů a **Stanleyho Donena**. Kde **Astaire** volí rekvizitu pouze jako prostředek

k vyjádření emocí, **Kelly** jde dál. Přebírá sice **Astairovy** poznatky, ale zároveň rekvizitu oživuje svou choreografií (popelnice v *It's Always Fair Weather*, pohovka a figurína v *Singin in the Rain*).

### 10.3.1.2 Mizanscéna

Mizanscénu měl v *Singin in the Rain* stejně jako v *It's Always Fair Weather* na starosti **Jacques Mapes**. Zejména díky jeho úsilí může divák pozorovat přesné repliky židlí a stolečků, koberců z filmů dvojice **Garbo – Gilbert**, duplikáty zvukového systému nahrávání počátku třicátých let či kostýmy slavných hereckých div. Specifickou zmínku si zaslouží číslo Beautiful Girl, pro které muselo být navrženo kolem 20 kostýmů.<sup>28</sup> Zároveň je zde dobře patrná **Donenova** snaha o začlenění užitého umění do muzikálu (*On the Town* – plakát s Miss Turnstille, *Funny Face* – ve spolupráci s módním fotografem **Richardem Avedonem** prezentuje obálky módních časopisů, *Singin in the Rain* - billboardy).

### 10.1.1.3 Kamera

**Donenův** přístup ke kameře se značně odlišuje od **Marka Sandriche**. Důvodů je několik.

- **Donen** používá několik kamer.
- Zároveň začíná pokusy s barvou. Ve slavné montáži několika písní v čísle Beautiful Girl (později ve *Funny Face* použije monochromatickou barvu ve zpomaleném záběru, v *Charade* vytvoření neonového světla atd.

---

<sup>28</sup> Přesto toto číslo není svým nápadem ojedinělé. Za všechny jmenujme Easter Parade Charlese Walterse, kde je číslo The Girl on the Magazine Cover

- **Donen** silně experimentuje s formátem. Zde použil Technicolor, který zdůrazňuje červenou, modrou, zelenou barvu. Ve *Funny Face* zase VistaVision, v *It's Always Fair Weather* Eastmencolor. Všechny formáty mu umožňují zkoušet možnosti zobrazení prostoru, nového využití filtrů a barev (*Funny Face* a mlžné filtry na konci filmu, *You Were Meant For Me* v *Singin in the Rain*).
- V osvětlení sice přejímá klasický model plně osvětleného záběru ovšem výjimku zde tvoří scény jako *You Were Meant For Me* v *Singin in the Rain* nebo *A Day in New York* v muzikálu *On the Town*, kde využívá bodových světél (červená, žlutá).
- Kamera nepracuje pouze s celky a polocelky, ale využívá často detailu.
- Časté používání jízdy kamery skrze prostor (*Donův dům* v čísle *Good Morning*) dávají iluzi jeho hloubky.
- **Donen** neváhá kameru využít gagově (zrychlené a zpomalené záběry, černobílý němý film s mezititulky).

#### 10.1.1.4 Střih

Je dalším důležitým komponentem snímku. Díky rychlým prostřihům můžeme porozumět rozpojení obrazu a zvuku v úvodní scéně Donova příběhu. Tato rozpojení pak zároveň předznamenávají onu pololživost snímku. Podle teoretičky **Cloverové** je to především tento způsob dezinterpretace, který činí z filmu *Singin in the Rain* opravdový zážitek. Na rozdíl od **Sandriche** i **Minnelliho** zdůrazňuje střih. Mnohokrát v jeho filmech nalezneme montáže (*Beautiful Girl* a asociační montáž ve scéně Donova flashbacku v *Singin in the Rain*, ubíhání času v *It's Always Fair Weather*, *Think Pink* ve *Funny Face*).



Z dalších prostředků zmíním střih skokem<sup>29</sup>, střih podle shodných prvků<sup>30</sup>(úvodní scéna v *Singin in the Rain*), rozdělení záběru<sup>31</sup> (*It's Always Fair Weather, Funny Face*). **Donen** neváhá stříhat i uprostřed hudebního čísla, aby zvýšil dynamiku tance.

#### 10.1.1.5 Zvuk

Pokud se budeme držet členění **Davidu Bordwellu**, pak hudba ve filmu znějící je v podstatě trojí: diegetická – vycházející z přirozeného zdroje, nediegetická – nevycházející z přirozeného zdroje a ruchy. Většina hudby je až na výjimky nediegetická se zřetelným důrazem na ruchy (tlukot srdce, zkreslené hlasy). Písničky ve filmu uvedené jsou předělávky starých hitů (další typický postup Freedovy jednotky) od **Arthurua Freeda** a **Herberta Browna**, které napsali pro film *Broadway Melody of 1929*.

---

<sup>29</sup> Jump cut. Přebráno z MONACO, James. Jak číst film. Albatros. 2004

<sup>30</sup> Match cut. Přebráno z MONACO, James. Jak číst film. Albatros. 2004

<sup>31</sup> Split screen

## 11. Režijní přístup Vincenta Minnelliho

### 11.1 *An American in Paris*

Vincent Minnelli patří do skupiny režisérů pracujících v produkční jednotce **Arthura Freeda** u studia MGM. Jeho práce je ovlivněna zejména jedním faktorem. Tím je jeho předchozí práce u divadla, kde působil jako scénograf. Díky tomu nalezneme v jeho snímcích velký důraz na mizanscénu, jež je často stylizována do malířské podoby. Kromě impresionismu (*An American in Paris* – viz níže) využíval také expresionismu (*Band Wagon*), americké krajináře přelomu devatenáctého a dvacátého století (*Cabin in the Sky*, *Meet Me in St. Louis*) nebo, a to je i v rámci muzikálu výjimečné – španělské malířství (*The Pirate*, *Yolanda and Thief*). Těmto kulisám přizpůsoboval zápletku. Ta se až na výjimky odehrávala v aristokratickém prostředí (*The Pirate*, *Gigi*) nebo ve snové zemi (*Brigadoon*, *Yolanda and Thief*). I v případě lidových (*Meet Me in St. Louis*, *An American in Paris*, *Cabin in the Sky*) nebo show muzikálů (*Band Wagon*) tyto prvky vystupují na povrch a způsobují subžánrovou hybriditu. Příkladem takové hybridity může být film *Band Wagon*, který přestože se odehrává v divadelním prostředí, dává důraz na prostředí bohatých vrstev (obydlí Jeffrey Cordovy, společenská smetánka). Je zajímavé, že peníze jsou u něj (**Minnelliho**) vnímány jednoznačně negativně. Peníze znamenají moc, schopnost manipulace. Proto postavy pocházející z vyšších vrstev jsou silně osamělé a často si najímají společníky. Tito společníci pak představují odlišný třídní pohled na všední skutečnost. V případě lásky vystupuje do popředí motiv odlišného třídního původu (*The Pirate*, *Gigi*, *An American in Paris*, *Yolanda and Thief*).

S tím souvisí i jeho celoživotní téma umění nebo zábava, kterou kromě muzikálů využil i ve filmech *Lust for Life* o **Vincentu van Goghovi** nebo *Bad and Beautiful* o továrně na sny – Hollywoodu. Mezi jeho další specifika patří ženské postavy. Podobně jako **Howard Hawks** (*Rio Bravo*, *Big Sleep*, *Bringing Up, Baby*) nebo **Nicholas Ray** (*Johnny Guitar*) jeho ženské postavy nejednají podle společenských konvencí, jsou samostatné a silně individualistické. Jsou aktivní a bouří se proti začleňování žen do patriarchální společnosti. Můžeme je označit za nositelky pragmatismu (Manuela v *The Pirate*, Gabriella v *Band Wagon*, Lisa a Mila v *An American in Paris*, Yolanda v *Yolanda and Thief*). Proti nim potom stojí muž – snílek, který rozpozná jejich skryté touhy po dobrodružství, exhibicionismu, lásce. Tento muž je často osamělým hrdinou, který, přestože má mnoho přátel, díky svojí profesi (herec v *The Pirate*, tanečník a filmový herec v *Band Wagon*, malíř v *An American in Paris*, podvodník v *Yolanda and Thief*) potřebuje vedle sebe ženskou spřízněnou duši. Výjimkou v tomto uspořádání je snímek *Gigi*, kde je to muž, který je bohatý a znuděný a jediné rozptýlení (dané odlišným třídním původem a velkým věkovým rozdílem) mu poskytuje Gigi. Zároveň je přítomen prvek iniciace, prozření. Ten je tu zastoupen Gastonem, který teprve na konci pochopí nejen svoji lásku, ale také proměnu svých hodnot. V těchto hodnotách nemají peníze určující roli (a pokud, jako v tomto případě, mají, pak pouze pro společnost, která to tak vyžaduje). Tento proces rozpoznání pravých hodnot se pravidelně opakuje ve všech **Minnelliho** filmech (Gabriellina cesta k lásce v *Band Wagon*, Manuelina cesta k divadlu a lásce v *The Pirate*, rozpoznání nezištnosti Yolandy v *Yolanda and Thief*) Toto rozpoznání je často výsledkem přátelských rad.

Tím se dostávám k dalšímu, podle některých teoretiků možná až signifikantnímu prvku v **Minnelliho** filmech, a to je přátelství a

pospolitost. Přátelství zejména mezi muži je zde ukázáno jako jediná hodnota nadřazená lásce. Ani láska dvou mužů k jedné ženě nedokáže rozvrátit mužské přátelství (*An American in Paris, Brigadoon*). Přátelství a pospolitost jsou ukázány na několika úrovních. Může to být porozumění ve společenství stejného pohlaví (*Brigadoon* – rozčlenění společnosti na mužskou a ženskou část. Mužská část společnosti se schází u práce, ženy většinu času tráví domácími pracemi) nebo přátelství mezi dvěma zástupci stejného pohlaví (Tommy Albright a Jeff Douglas v *Brigadoon*) a přátelství mezi dvěma zástupci odlišného pohlaví (Tony Hunter a Lily Marton v *Band Wagon*) a konečně přátelství mezi dvěma společenstvími opačného pohlaví (*Band Wagon*). Posledně jmenované je nejsilnější. U **Minnelliho** tato pospolitost vytváří vždy něco nového, produkuje nové vazby mezi jeho členy, které často přerůstají v lásku a zároveň slouží jako oslava tvůrčích hodnot (Be A Clown v *The Pirate*, That's Entertainment v *Band Wagon*).

Posledním prvkem, u kterého bych se rád pozastavil, jsou snové pasáže. Ty jsou povětšinou ostře kontrastující s reálným životem. Sny u **Minnelliho** představují paralelní svět, do kterého hlavní hrdina/hrdinka reflektuje své nejhlubší přání a tužby. Skrze tyto sny se většinou dopracují k dílčím poznáním, kterépak ovlivňují jejich reálný život.

## 11.1.1 Analýza technických složek filmu

### 11.1.1.1 Kamera

Kamera je **Minnelliho** trademark. Na rozdíl od **Donena** dává velký důraz na kameru. Používá neuvěřitelně prokomponované jízdy. K tomu **Minnelli** využívá jeřábů po několika osách. Díky tomu kamera má nepevný rám. Mírné nadhledy pak často ironizují akci (scéna v parfumerii, číslo This Time Is Really Love (Tra-La-La). Nejčastěji využívá celků a polocelků, tyto jsou ovšem pečlivě konstruované. Každý záběr je veden nejméně ve třech plánech (masové scény plesu, tancovačky, balet Američan v Paříži atd.), přičemž každý plán je stejnoměrně osvětlen a zaostřen. Pomocí neustále se pohybující kamery **Minnelli** zdůrazňuje prostupnost prostoru (přímý přechod z jednoho prostředí do druhého – parfumerie – ulice, kavárna – dům Miny atd.). Na rozdíl od jednoduše členěného prostoru **Stanleyho Donena Minnelli** scénu rád zahušťuje. Takový prostor je pak rozdělen po vertikální a horizontální linii nebo v několika osách. V kontrastu k těmto scénám volí intimní scény (Jerry a Lisa u mostu, Jerry a Lisa na terase atp.). I tyto ovšem aranžuje velmi pečlivě (scéna u mostu je ostře kontrastní díky výšce postav a výšce mostu, podobně je to i u barev – most má červenou – Jerry má šedivý oblek, Lisa bílý). Díky Technikoloru vyniknou barevné kontrasty. **Minnelli** v užití barev volí často symboličnost (bílá barva šatů Lisy ze začátku filmu symbolizuje nevinnost, červená barva z konce baletu Američan v Paříži pak představuje touhu, emoci). Symboličnost nepostrádá ani v užití detailů, které jinak používá zřídka (makrodetail růže v závěru snímku).

Na rozdíl od **Donena** využívá trikových záběrů minimálně. Zde je použito multiplikačního efektu v předvedení **Gershwinova** koncertu.

V tomto čísle je využita technická inovace – **Riesova** optického přístroje k zachycení siluet postav v temném prostředí.<sup>32</sup>

I **Minnelli** používá časovou zkratku (zde ve scénách přípravy na výstavu). Ta je pak koncipována jako sled scén propojených prolínačkami, nikoli jako montáž u **Donena**.

### 11.1.1.2 Střih

**Minnelli** střih užívá střídmě, pokud se hudební akce přeruší (přesun postav atd.), neváhá použít ostrý střih. Montáže nevyužívá, spoléhá se na sílu kamery a mizanscény.

### 11.1.1.3 Mizanscéna<sup>33</sup>

Mizanscéna je prvkem, na který **Minnelli** dával důraz. Mizanscénu v *An American in Paris* můžeme pracovníě rozdělit do dvou skupin.

- V první jsou dekorace, které odrážejí Paříž dvacátého století. Do této skupiny patří repliky Notre Dame, Café Flodair, Waterfront Street, French Street, Quality Street aj. Jediným prostředím v reálné rovině, které je stylizováno, je číslo I'll Build a Stairway to Paradise. Zde se **Minnelli** pokusil o návrat ke stylu Follies – Bergére včetně spletitého schodiště a dívek působících jako svícny.
- Do druhé skupiny pak patří snové sekvence. Jako první je nutné věnovat pozornost úvodnímu číslu, kde se v šesti sekvencích

---

<sup>32</sup> FORDIN, Hugh: MGM's Greatest Musicals – The Arthur Freed Unit. Da Capo Press. 1996

<sup>33</sup> Tamtéž

představuje charakter hlavní hrdinky. Každá sekvence zde prezentuje odlišný druh nálady: krásná – baroko, sexy – Viktoriánský styl, staromódní – Ludvík XVI., živá – dvacátá léta, pilná – Jakobínský, veselá a šťastná – Biedermeier.

Specifickou zmínku si pak zaslouží sedmnáctiminutový balet *An American in Paris*. Tady jsou vyjmenovány základní inspirace: **Duffy** pro Place de la Concorde, **Manet** pro květinové tržiště, **Utrillo** na Montmartre, **Rousseau** pro Carnival Square, **Van Gogh** pro Place de l'Opéra, **Toulouse – Lautrec** pro Moulin Rouge. Těmto inspiracím byly podřízeny i kostýmy včetně jejich barvy a funkce.

#### 11.1.1.4 Choreografie

**Minnelli** Kellyho tlačí do více baletního stylu. Stepařská čísla jsou zde potlačena (zvláštní případ tvoří *I Got Rhythm*, kde **Kellymu** slouží jako rekvizity děti), důraz je kladen na pas de deux, zvedací figury, tanec na špičkách (point). Ve scéně tance na motivy **Toulouse – Lautreca** používá silový způsob tance. Stejně jako **Astaire** využívá *entrechat* a *entrechat trois*, *balancé*, *jeté* figury jsou kombinovány se *stepem*. Na rozdíl od **Astaira** nedává důraz na *rapidfire jab* či *heel*<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup>DELAMATER, Jerome: *Dance in the Hollywood Musical*. UMI Research Press.1981

## 12. Závěr

Cílem mé práce bylo postižení hereckého a choreografického přístupu **Gena Kellyho** v kontextu čtyřicátých a padesátých let s důrazem na rozdílná režijní uchopení. **Kellyho** choreografii jsem měl následně srovnat s choreografií **Freda Astaira** ve filmech **Marka Sandriche**. Zde jsou hlavní poznatky, ke kterým jsem v rámci své práce přišel.

Třicátá léta byla záležitostí dvou diametrálně odlišných přístupů. **Busby Berkeley** byl představitelem prvního z nich. Filmový historik **Martin Rublin** shrnuje sedm základních bodů jeho stylu:<sup>35</sup>:

1. Velká čísla složená ze sboristek, které jsou postaveny v několika řadách a tvoří tak geometrické obrazce
2. Použití absolutního nadhledu k vyjádření abstraktních obrazců
3. Dojem extravagance díky dekoracím a kameře
4. Časté použití jeřábu
5. Stylizované používání ženského těla jako předmětu v obrazech
6. Prvky erotiky a fetišismu
7. Používání obrovských bizarních rekvizit

Představitelem druhého přístupu byl režisér **Mark Sandrich**. Společně s **Fredem Astairem** vytvořili revoluční změny ve vnímání tance. Tanec se stal intimní záležitostí hlavního páru, byl vyjádřením jejich nejhlubších emocí. Tyto tance převážně společenského rázu byly snímány pouze jednou kamerou většinou ve velkých celcích a polocelcích. Jejich choreografie stála na základě menuetu, kdy tanečník předvádí tanec partnerce, která stejné kroky následně zopakuje. Této

---

<sup>35</sup> COFFEY, Danielle. Integrated Dance of Film. Legacy of Fred Astaire. 2007



choreografii byla podřízena i složka mizanscény, která byla stylizována do stylu Art deco (saténové šaty **Ginger Rogersové**, frak **Freda Astaira**).

Ve čtyřicátých letech začíná **Arthur Freed** se svou produkční skupinou u studia MGM. Společně s novými režiséry razí nový typ muzikálu. Na rozdíl od třicátých let hudební čísla vyrůstají přímo ze zápletky. Těmto muzikálům se později začalo říkat „integrované.“ Díky scénáristickému přínosu **Adolpha Greena** a **Betty Comdenové** navíc muzikál obohatili o prvek ironie a intertextuality.

S tím souvisel i nový přístup k choreografii. **Stanley Donen** ve svých muzikálech s **Genem Kellym** využíval odlišný typ zobrazování tance. Kamera se stává důležitou součástí tance. Je dynamická (jeřáby, vozíky, zrychlené a zpomalené záběry). Využívá několika kamer, neváhá stříhat uprostřed čísla, záběr není nutně celek či polocelek, mizanscéna je často náznaková. Kamera už není podřízena tanci jako tomu bylo u **Sandriche**, ale je jeho součástí. Střih je pak využíván v míře maximální (vnitrozáběrová montáž, střih po ose, asociativní střih, rozdělení záběru atd.).

Tanec **Gena Kellyho** v **Donenových** filmech je odlišný od **Astairova**. Kde **Astaire** volí kombinaci společenského tance a stepu s baletními prvky, **Kelly** kombinuje balet a step s moderním tancem - jemné našlapování (soft tap) místo tvrdých heel úderů **Freda Astaira**, přesunutí těžiště směrem ke kolenům, použití celého těla oproti důrazu na chodidla u **Freda Astaira**.

V **Donenových** filmech navíc vystupuje do popředí přirozená maskulinita **Gena Kellyho**, která se projevuje v řazení rolí osamělých mužů střední třídy – námořníci, novináři, herci.

Naproti tomu **Vincent Minnelli** razí více autorský přístup. Pro jeho filmy je důležitá ambivalence mezi uměním a životem, prací a zábavou. To se projevuje v mnoha složkách. Dějově preferuje prvky pohádkového muzikálu, tak jak ho definoval **Rick Altman**. Ve formě se tato ambivalence projevuje v mizanscéně, která je často stylizována podle malířského vzoru (impresionismus v *An American in Paris*, expresionismus v *Band Wagon*, američtí krajináři konce devatenáctého století v *Cabin in the Sky*, *Brigadoon* atd.) a kameře, která je takřka všudepřítomná (dlouhé promyšlené jízdy kamerou, kompozice záběru v několika plánech). Střih využívá minimálně, občas zdůrazní detail ke zvýraznění emoce či symboličnosti (makrodetail růže v *An American in Paris*).

Tomuto stylu je podřízena i choreografie **Gena Kellyho**. Nejedná se o spolupráci jako s **Donenem**, kde byla jeho choreografie součástí celku, ale o podřízení jedné složky uměleckému záměru režiséra. Proto **Kelly** sám nepovažoval tyto choreografie za vlastní svojí poetice. Choreografie tak byly koncipovány více baletně (paix de deux, jeté, balancé atp.).

Z výše uvedeného vyplývá, že pro **Kellyho** pozdější režie bylo typické přebrání stylu od **Stanleyho Donena** (náznaková mizanscéna v *Invitation to Dance*, vnitrozáběrová montáž, asociativní střih, důraz na kombinaci moderního tance s baletem).

## 13. Příloha

Struktura hudebních čísel v muzikálech **Freda Astaira (F.A.) a Ginger Rogersové (G.R.)** podle **Altmana**

	<b>F.A. nebo G.R.: <u>sólově</u></b>	<b>F.A. a G.R.: <u>tanec výzva</u> <u>(nebo ironická píseň)</u></b>	<b>F.A.: <u>speciální číslo</u></b>	<b>F.A. a G.R.: <u>romantický tanec</u></b>	<b>F.A. a G.R.: <u>nový tanec</u></b>
<b>Flying Down to Rio 1933</b>	1.Music Makes Me G.R.		3.Flying Down to Rio		2.Carioca
<b>Gay Divorce 1934</b>	2.Needle in a Haystack		1.Don't Let It Bother You	3.Night and Day	4.Continenta l
<b>Roberta 1935</b>	1.Let's Begin	2.I'll BHard To Handle	3.I Won't Dance		
<b>Top Hat 1935</b>	1.No Strings	2.Isn't This A Lovely Day	3.Top Hat, White Tie and Tails	4.Cheek to Cheek	5.Piccolino
<b>Follow the Fleet 1936</b>	1.We Saw the sea 2.Let Yourself Go G.R.	3.Let Yourself Go – taneční obsah 6.I'm Puttin All My Eggs in One Basket	4.I'd Rather Lead a Band 5.Let Yourself Go G.R. reprise	7.Let's Face the Music and Dance	
<b>Swing Time 1936</b>		1.Pick Yourself Up 2.The Way You Look Tonight 4.A Fine Romance	5.Bojangles of Harlem	3.Waltz in Swing Time 6.Never Gonna Dance	
<b>Shall We Dance 1937</b>	1.Beginner's Luck	3.Walking the Dog 4.They All Laughed 5.Let's Call the Whole Thing Off	2.Slap That Bass	6.They Can't Away From Me	
<b>Carefree 1938</b>		3.The Yam	1.Since They Turned Loch Lomond into Swing	2.I Used to Be Color-Blind 4.Change Partners	

## 14. Anotace

<b>Příjmení a jméno autora:</b>	Jan Hrdina
<b>Název katedry a fakulty:</b>	Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta
<b>Název diplomové práce:</b>	Filmový muzikál Gena Kellyho
<b>Vedoucí diplomové práce:</b>	Mgr. Jan Křipač
<b>Počet stran:</b>	64
<b>Počet použitých pramenů:</b>	3
<b>Počet titulů použité literatury:</b>	16
<b>Klíčová slova:</b>	americký filmový muzikál analýza žánrů muzikálová struktura muzikálový styl choreografie herectví

Bakalářská práce je zaměřena na osobnost **Gena Kellyho**. Konkrétně se zabývá postížením hereckého a choreografického přístupu v kontextu 40. a 50. let. Důraz je kladen na rozdílné režijní přístupy **Stanleyho Donena, Vincenta Minnelliho a Marka Sandriche**. Práce je rozdělena do dvou částí. První část se zabývá koncepcí **Ricka Altmana**. Na základě jeho knihy *The American Film Musical* popisují muzikálovou strukturu, styl a subžánry.

This bachelor thesis focuses on personality Gene Kelly and analysis his acting and choreography in 1940's and 1950's. I will emphasis on distinction approach in directory Stanley Donen, Vincent Minnelli and Mark Sandrich. First chapters of my bachelor thesis will be based on the book *The American Film Musical* by Rick Altman. Further on I will concentrate on structure, style and subgenre of the american film musical.

## 15. Seznam literatury

### 15.1 Monografie

- ALTMAN, Rick: The American Film Musical.  
Indiana University Press. 1989
- ALTMAN, Rick: Genre: The Musical.  
Routledge & Kegan 1981
- CROCE, Arlene: The Fred Astaire and Ginger Rogers  
Book. W. H. Allen 1972
- COHAN, Steven: Incongruous Entertainment: Camp, Cultural  
Value and the MGM Musical.  
Duke University Press. 2005
- COHAN, Steven: Hollywood Musicals: The Film Reader.  
Routledge 2002
- DELAMATER, Jerome: Dance in the Hollywood Musical.  
UMI Research Press. 1981
- DUNNE, Michael: American Film Musical Themes and  
Forms. McFarland 2004
- FEUER, Jane: The Hollywood Musical.  
Indiana University Press. 1993
- FORDIN, Hugh: MGM's Greatest Musicals – The Arthur  
Freed Unit. Da Capo Press. 1996
- HIRSCHHORN, Clive: Gene Kelly – A Biography.  
St Martin's Press. 1985
- MUELLER, John: Astaire Dancing - The Musical Films.  
Hamish Hamilton 1986

## 15.2 Časopisecké články

ALTMAN, Rick: Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace.

In: Iluminace číslo 2/2004

ALTMAN, Rick: Sémanticko - syntaktický přístup k filmovému žánru.

In: Iluminace číslo 1/1989

BENDOVÁ, Helena: Gotta Dance! Stručný úvod do poetiky muzikálu.

In: Cinepur číslo 29/2003

HANÁKOVÁ, Petra: Alternace a paralely/Struktura muzikálu.

In: Cinepur číslo 29/2003

SKOPAL, Pavel: Psát dějiny použití filmových žánrů.

In: Iluminace číslo 2/2004

## 16. Seznam pramenů

**DONEN**, Stanley, **KELLY**, Gene. *Singin in the Rain*.

Produkováno Arthurem Freedem. Režie Stanley Donen a Gene Kelly.

103 minut. Metro - Goldwin Mayer. DVD

**MINNELLI**, Vincent. *An American in Paris*.

Produkováno Arthurem Freedem. Režie Vincent Minnelli.

113 minut. Metro - Goldwin Mayer. DVD

**SANDRICH**, Mark. *Top Hat*.

Produkováno Pando S. Bermanem. Režie Mark Sandrich.

100 minut. RKO Pictures. DVD