

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI  
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**Lucie Zubková**

**MUZIKÁLOVÁ FORMA FILMU SWEENEY TODD:  
ĎÁBELSKÝ HOLIČ Z FLEET STREET**

**MUSICAL FORM OF THE MOVIE SWEENEY TODD:  
THE DEMON BARBER OF FLEET STREET**

**Bakalářská diplomová práce**

**Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.**

Olomouc 2010

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vytvářela samostatně, je mým původním autorským dílem. V závěru textu jsem uvedla veškerou použitou literaturu i ostatní zdroje.

V Olomouci dne 29. 4. 2010

.....

Podpis

## Obsah

1. Úvod	6
2. Teoretické vymezení muzikálu podle Ricka Altmana	8
3. Definice filmového žánru	9
4. Muzikál	12
4.1. Sémantická rovina	12
4.1.1. <i>Formát</i>	12
4.1.2. <i>Délka</i>	13
4.1.3. <i>Postavy</i>	13
4.1.4. <i>Herectví</i>	13
4.1.5. <i>Zvuk</i>	13
4.2. Syntaktická rovina	14
4.2.1. <i>Narativní strategie</i>	14
4.2.2. <i>Pár/osnova</i>	14
4.2.3. <i>Hudba/osnova</i>	14
4.2.4. <i>Narativ/muzikálová čísla</i>	15
4.2.5. <i>Obraz/zvuk</i>	15
5. Struktura amerického filmového muzikálu	16
5.1. Porovnávání ženských a mužských postav	16
5.2. Každá část filmu rekapituluje celkovou dualitu	16
5.2.1. <i>Výprava</i>	16
5.2.2. <i>Typy záběrů</i>	17
5.2.3. <i>Hudba</i>	17
5.2.4. <i>Tanec</i>	17
5.2.5. <i>Osobní styl</i>	18
6. Styl amerického filmového muzikálu	19
6.1. Prolínání zvuku	20
6.2. Prolínání obrazu	21
6.3. Prolínání osobností	21

7. Subžánry amerického filmového muzikálu	22
7.1. Pohádkový muzikál	22
7.1.1. <i>Vztah jako sex</i>	22
7.1.2. <i>Vztah jako bitva</i>	23
7.1.3. <i>Vztah jako dobrodružství</i>	23
8. Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street	24
8.1. Synopse	24
8.2. Odlišné pojetí filmového žánru	25
8.3. Úvodní titulky Sweeneyho Todda	27
8.4. Hlavní postavy, dvojice; dvouhniková struktura vyprávění	28
8.4.1. <i>Johanna/Antony</i>	28
8.4.2. <i>Paní Lovettová/Sweeney</i>	30
8.4.3. <i>Lucy/Benjamin</i>	31
8.4.4. <i>Benjamin/Sweeney</i>	32
8.4.5. <i>Lucy/Stařena</i>	32
8.4.6. <i>Rival</i>	33
8.4.7. <i>Dětská postava</i>	34
8.5. Hudba	34
8.6. Muzikálové výstupy	35
8.6.1. <i>Variace stejných písní</i>	37
8.6.2. <i>Ostatní muzikálová čísla</i>	40
8.6.3. <i>„Nepojmenovaný typ“ záběru</i>	41
8.6.4. <i>Flashbacky</i>	42
8.6.5. <i>Tanec</i>	42
8.7. „Umění“/realita	43
8.8. Mizanscéna	43
8.8.1. <i>Kostýmy</i>	48
8.8.2. <i>Ličení</i>	49
8.8.3. <i>Osvětlení</i>	50
8.9. Kamera	51

9. Závěr	53
10. Anotace	56
11. Prameny	58
12. Literatura	59
12.1. Monografie	59
12.2. Časopisecké články	61
12.3. Elektronické zdroje	62

## 1. Úvod

Tématem mé práce je analýza muzikálové formy snímku *Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street* (2007)<sup>1</sup> současného amerického režiséra **Tima Burtona**. Ústřední role ve filmu ztvárnili herci **Johnny Depp**<sup>2</sup> a **Helena Bonham-Carterová**<sup>3</sup>. Mým cílem bude popsat a vyložit konkrétní žánrovou naraci, utvářenou skrze specifické užití zvukových a vizuálních složek. V případě **Burtonova** režijního stylu se pokusím vzít zřetel kromě hudebního či performativního výrazu také na výtvarné pojetí mizanscény.

Muzikálový žánr se inspiruje mnoha uměleckými odvětvími, jako je divadlo, opera, opereta, balet nebo výtvarné umění. Sám o sobě ale dává vzniknout několika kinematografickým inovacím. Mým původním záměrem bylo zpracovat postupy klasických amerických muzikálů. Jak jsem však zjistila, dané téma už nenabízí mnoho možností k novému probádání. Proto jsem se – za pomoci knihy *The American Film Musical*<sup>4</sup> od amerického teoretika **Ricka Altmana**, která tak představuje metodologický referenční rámec mé práce – rozhodla shrnout teoretické vymezení klasického muzikálového žánru a skrz tyto definice poté ukázat, kterými postupy klasického muzikálu se inspiruje **Tim Burton**, a které naopak přetváří, nebo zcela mění. Hlavním důvodem, proč jsem si k analýze vybrala snímek *Sweeney Todd*, je tedy osobité pojetí žánru. Film převrací příznačnou utopičnost muzikálu. Hrdinové i celkové ladění díla vyznívá pesimisticky a pochmurně, postavy nejednají tak, aby se s nimi publikum identifikovalo. Rozbor, vedený na pozadí tradic

---

<sup>1</sup> Dále jen *Sweeney Todd*.

<sup>2</sup> Americký herec, nar. 1963. Do podvědomí diváku vešel hl. díky roli v populárním seriálu *Jump Street 21* (1987). S režisérem **Timem Burtonem** tvoří dnes už nerozlučnou tvůrčí dvojici. Poprvé spolu spolupracovali ve filmu *Střihoruký Edward* (1990).

<sup>3</sup> Britská herečka, nar. 1966. Patří k hereckému ansámblu **Tima Burtona**, zároveň je jeho manželkou.

<sup>4</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 386 s. ISBN 0-253-30413-X.

amerického filmového muzikálu, bude stručně přesahovat také k dalším současným<sup>5</sup> americkým žánrovým projevům (*Moulin Rouge*, *Chicago*, *Dreamgirls*, *Nine*), přičemž jsem vyloučila muzikály, které pracují s písněmi jediného interpreta/hudební skupiny (*Napříč vesmírem*, *Mamma Mia!*).

Jak vyplývá z předchozího odstavce, práce bude rozdělena do dvou částí, teoretické a praktické. Teoretická část postihne základní žánrová vymezení **Ricka Altmana**, uvede teoretickou definici filmového žánru jako takového, primární charakteristiky muzikálu podle sémanticko-syntaktického přístupu<sup>6</sup>, strukturu a styl amerického muzikálu. Praktická část bude zaměřena na **Burtonův** muzikál *Sweeney Todd* a režisérův originální přístup ke vnímání žánru. V závěru zhodnotím, jakým způsobem se snímek *Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street* odlišuje od klasických muzikálů.

Bohužel neexistuje žádná monografie, která se věnuje filmovému zpracování *Sweeneyho Todda*. V praktické části práce jsem proto čerpala převážně z knih, které reflektují **Burtonovu** dřívější tvorbu a tím pádem i režisérovy vracející se motivy a často používané postupy. Přístupnost k těmto pramenům je v rámci České republiky nedostatečná, knihy jsem objednávala ze zahraničí. Dále jsem využila několika studií z odborných časopisů<sup>7</sup> a publicistických (popularizačních) recenzí<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Od roku 2000.

<sup>6</sup> Vzhledem k **Altmanově** přístupu nebudu ve své analýze oddělovat sémantické a syntaktické prvky.

<sup>7</sup> Např. text *Very Close Shaves* z periodika *American Cinematographer*, který rozebírá převážně stavbu kulisy a filmové svícení, nebo článek *Sexualita v muzikálu* ze *Cinepuru*, který – stejně jako má teoretická část – (částečně) vychází z **Altmanovy** knihy *The American Film Musical*.

<sup>8</sup> Např. článek *„Sweeney’s“ slice is right* z periodika *Variety*.

## 2. Teoretické vymezení muzikálu podle Ricka Altmana

Jak jsem zmínila v úvodu, základem pro metodologický referenční rámec teoretické části mé bakalářské práce je kniha *The American Film Musical* od amerického filmového teoretika **Ricka Altmana**. Mimo vymezení samotného muzikálu se autor věnuje také definici žánru jako pojmu. Kniha se zabývá otázkou, jak žánr chápat a studovat, naznačuje jeho vymezení a možnosti rozdělení na podružné subžánry. Svá tvrzení **Altman** aplikuje na četné příklady z (převážně) klasického období hollywoodské kinematografie. Nesoustředí se pouze na typické ukázky žánrových filmů, ale vyděluje i výjimky, které od definic odbíhají.

Co však chybí, jsou příklady ze současnějšího filmového dění. Přesto, že existuje několik novějších vydání knihy, autor neobsáhl problematiku postmoderních muzikálů. Schází také pragmatická rovina, kterou **Altman** doplňuje v knize *Film/Genre*. Sémanticko-syntaktický přístup, uplatňovaný v *The American Film Musical*, situuje žánr pouze do textu<sup>9</sup>; pragmatická rovina však dodává, že samotný text k tvorbě žánru nestačí. Existence žánru totiž závisí na celistvém procesu: produkci, distribuci i přijetí diváků; je komplexním produktem. I tak zůstává *The American Film Musical* nejucelenějším spisem, který se zabývá strukturou amerického filmového muzikálu.

---

<sup>9</sup> Kritika využívá průmyslově/žurnalistické pojmy jako zdroje různých hypotéz.



### 3. Definice filmového žánru

Základní charakteristika žánru jako takového je výchozí pro zkoumání a pochopení muzikálu, jednoho z dílčích žánrových odvětví. **Rick Altman** pojednává o sedmi atributech filmového žánru: dualismu, opakovatelnosti, kumulaci, předvídatelnosti, nostalgii, symboličnosti a funkčnosti. Určující je pro něj hollywoodský systém, který sází na snadnou srozumitelnost, líbivost a široké publikum, které se ve filmech poznává.

Dualismus neboli dvouohnisková struktura vyprávění (*dual-focus structure*) je příznačná pro všechny žánry. Ve westernových scénách šerif bojuje proti psancům, v gangsterkách je hrdina konfrontován s bossem druhého gangu a v hororech zápasí oběť s monstrem.

Tím, že filmový žánr používá stále tentýž materiál<sup>10</sup>, nastupuje opakovatelnost. Nejznatelnější je to v muzikálech a westernech. Snímky se liší v detailech, ale variují stejný základ. Filmová vyprávění jsou založena na obdobných dílčích zápletkách, hrdinové podléhají určitým stereotypům, podle kterých jednají. Tato opakovatelnost neovlivňuje pouze výstavbu zápletky, ale také vracejí se situace, témata nebo ikony. Vzniká kumulace. Gangsterský film často glorifikuje hrdiny, muzikál ukazuje krásný, barevný a optimistický svět se zpívajícími a tančícími lidmi. „Každá sekvence přispívá k celkovému žádoucímu efektu, který je důležitější, než jednotlivý dialog, postava nebo akce [...]. (Diváci) chtějí vidět film ne jako izolovaný umělecký výtvar, ale jako další ze série.“<sup>11</sup> Publikum čerpá ze svých předchozích žánrových zkušeností.

---

<sup>10</sup> **Altman** nemluví pouze o narativních postupech, ale také o dekoracích – filmový průmysl pracuje s žánry i kvůli ekonomické efektivitě, tedy kvůli možnosti opakovaného využití stejných dekorací.

<sup>11</sup> **ALTMAN**, Rick. *The American Film Musical*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 331–332. ISBN 0-253-30413-X.

Z opakovatelnosti a kumulace vyplývá předvídatelnost. Diváci předpokládají, co na plátně uvidí, očekávají daný žánrový konec. S jednotlivými herci (**Boris Karloff**<sup>12</sup>, **Gene Kelly**<sup>13</sup>, **John Wayne**<sup>14</sup>) si asociativně spojují charaktery postav, do kterých bývají obsazováni. S tím přichází také garance atmosféry a stylu. Publikum oceňuje pocit kontroly.

Nostalгии **Altman** vysvětluje obrácením žánrových snímků k minulosti, ke „starým dobrým časům“. Gangsterské filmy přibližují období prohibice, westerny vyprávějí o osídlování Divokého západu v průběhu druhé poloviny devatenáctého století. Minulost se zdá být přitažlivější, divák získává pocit, že návrat ke kořenům zajistí lepší přítomnost.

Bezmála ve všech filmech se objevuje symboličnost, i když to divák mnohdy neodhalí. Snímky reflektují americkou krajinu, historii a životní hodnoty. V monstrech, která si pohrávají s ženskými hrdinkami, se skrývá sexuální podtext. Díla z období Velké hospodářské krize hlásají hodnoty semknutosti a vizi slunnější budoucnosti. Do westernu bývají vsunuty symboly civilizačního pokroku, jako stavba železnice nebo zavedení telegrafu. Symboličnost žánrových filmů pak dopomáhá k jejich funkčnosti. Závěrečný kompromis mezi ženskými a mužskými hodnotami zesiluje divákovu víru v oba póly. „Nejen, že žánrové filmy stále zdůrazňují kategorie, které nás definují (sexuální, národnostní, morální apod.), ale zároveň tyto kategorie oslavují – i když se zdají být protichůdné. Publikum uspokojí statutem quo tak, že znovuustanoví sociální rovnováhu

---

<sup>12</sup> Britský herec, nar. 1887, zem. 1969. Proslavil se rolí monstra ve snímku *Frankenstein* (1931), poté byl obsazován převážně do hororových příběhů.

<sup>13</sup> Americký herec, režisér, tanečník, zpěvák, nar. 1912, zem. 1996. Jeden z nejvýraznějších protagonistů amerických klasických muzikálů.

<sup>14</sup> Americký herec, nar. 1907, zem. 1979. Známy představitel amerických filmových westernů, „neohrožený hrdina Divokého západu“.

v sexuální, finanční nebo národnostní nejistotě.<sup>15</sup> Žánrové snímky tak odpovídají na kladené otázky, řeší problémy (alespoň zdánlivě → symbolicky), kterým se společnost vyhýbá.

---

<sup>15</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 334. ISBN 0-253-30413-X.

## 4. Muzikál

V článku *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*<sup>16</sup> **Altman** popisuje sémantickou a syntaktickou rovinu žánru<sup>17</sup>. Tato teorie je ovlivněna strukturalismem<sup>18</sup>. Autor tvrdí, že jednotlivé koncepce teoretiků<sup>19</sup> bývají často oddělené, neboť na sebe neberou vzájemný zřetel. **Altman** však tyto kategorie považuje za komplementární, oboustranně propojitelné. Jejich hranice podle něj nemohou být přesně vymezené. Ve své knize pak ke každé rovině přiřazuje pět dílčích charakteristik.

### 4.1. Sémantická rovina

Sémantickou rovinu obecně zastupují prvky, které charakterizují žánr (postavy, záběry, lokace apod.)<sup>20</sup>. Například u westernu zde patří prostředí Divokého západu, 19. století, šerif, civilizační pokroky... Žánrově společné atributy sémantického přístupu je možné aplikovat na značné množství snímků. Tyto elementy mají nízkou schopnost explanace a nepostihují strukturální specifickou jednodušších žánrů.

#### 4.1.1. Formát

Každý muzikál obsahuje narativní tok. Revuální filmy pouze skládají hudební čísla, která nejsou dějově propojena. Podle **Altmana** proto nepatří mezi muzikály.

---

<sup>16</sup> ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17. ISSN 0862-397X.

<sup>17</sup> V knize *Film/Genre* přidává ještě pragmatický aspekt – začíná si všímat žurnalistického a průmyslového diskurzu. I ten hraje roli při vzniku žánrového korpusu.

<sup>18</sup> Předpokladem žánrových teorií, které jsou ovlivněny strukturalismem, je zasazení vznikajícího filmového umění do specifického společenského kontextu. Ten usměrňuje význam daného díla – tzn. význam neovlivňuje pouze autor.

<sup>19</sup> **Altman** uvádí např. **J. Mitryho**, **M. Verneta**, **J. Kitsese**.

<sup>20</sup> Předchozí teorie sémantickou rovinu definovaly jako ikonografii žánru.

#### **4.1.2. Délka**

Aby se mohly plně rozvinout vztahy mezi dějovou linkou a muzikálovými čísly, je potřeba dlouhometrážní stopáže. Existují však případy filmů, které se zcela zřetelně podobají muzikálovému žánru, ale nesplňují celovečerní délku snímku (*Král jazzu*).

#### **4.1.3. Postavy**

Muzikály bývají budovány okolo romantického páru. Ústřední hrdinové se sbližují uvnitř konkrétní společnosti. **Altman** zde opět uvádí snímky, které se od této teze vzdalují. Kreslené a dětské muzikály zobrazují problémy dětství a dospívání (*Čaroděj ze země Oz*). Zatímco „muzikály pro dospělé“ v závěru filmu oslavují spojení romantického páru, „dětské muzikály“ končí přerodem dítěte v dospělého. Některé animované filmy se přibližují žánru tak, že pouze „převědou“ námluvy do kreslené podoby (*Popelka*).

#### **4.1.4. Herectví**

„Pouze pokud film kombinuje rytmické pohyby s určitým citem pro realismus, můžeme jej nazvat muzikálem.“<sup>21</sup> Realita, fantazie a rytmický svět musí splývat. Muzikálové herectví se tak projevuje např. přechodem chůze ve step, nebo skupinově sehranou manipulací s obyčejnými předměty.

#### **4.1.5. Zvuk**

„Stejně tak, jako muzikál spojuje rytmus (aktivitu, která je diktovaná hudbou) s realismem (aktivitu, která není diktovaná hudbou), musí slučovat také hudební zvuky s ostatními, které zdůrazňují nezávislost muzikálového výrazu.“<sup>22</sup> Pokud je film založen

---

<sup>21</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 106. ISBN 0-253-30413-X.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 106.

pouze na hudbě, nemůže být definován jako muzikál, neboť postrádá opozici píseň x dialog, rytmus x realita.

## **4.2. Syntaktická rovina**

Syntaktický přístup je schopen určit specifické strukturální vztahy žánru, prvky nesou tematický nebo společenský význam. Přístup se dá aplikovat pouze na omezenou škálu filmů, charakteristické rysy vymezené skupiny jsou vyhraněnější než u sémantického přístupu. V rámci westernu může díky specifickému uspořádání žánrových jednotek vzniknout např. spaghetti western.

### **4.2.1. Narativní strategie**

Ve své narativní struktuře se muzikál inspiruje dvouohniskovou (*dual-focus*) tradicí žánrového filmu, která je založena na konfrontacích a paralelismech, konkrétně mezi ženským a mužským pohledem. Nejen, že odlišná pohlaví reprezentují své zájmy, ale zároveň se identifikují se specifickými (kulturními) hodnotami.

### **4.2.2. Pár/osnova**

Ústřední dvojice je těsně spjata se zápletkou. Vyřešení problémů mezi párem vede k rozluštění narativního příběhu. Úspěch divadelního představení v show muzikálu (viz kapitola o subžánrech) tak například podněcuje k finálnímu souznění hlavní herecké dvojice, nebo jejich souznění reflektuje.

### **4.2.3. Hudba/osnova**

Muzikálová hudba (a tanec) vyjadřuje personální a společenské veselí. Hudba se stává hodnotou páru, dvoření, romantického triumfu přes nastolené překážky. Nejde o pouhou přítomnost, ale o její snahu proniknout do strukturovaných vztahů.

**Altman** uvádí příklad černošských muzikálů, kde kostelní hudba kontrastuje s jazzem (*Aleluja!*).

#### **4.2.4. Narativ/muzikálová čísla**

„Nejen, že muzikál kombinuje realismus s rytmickými pohyby, dialog a diegetický zvuk [...], ale vytváří mezi těmito radikálně odlišnými oblastmi kontinuitu.“<sup>23</sup>

#### **4.2.5. Obraz/zvuk**

Zejména ve vrcholných číslech muzikálu neplatí klasická hierarchie, kde je obraz upřednostněn před zvukem; zvuk nabírá na důležitosti. Podobný případ nastává také v momentech přechodu reálného narativního toku do muzikálového výstupu.

---

<sup>23</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 109. ISBN 0-253-30413-X.

## 5. Struktura amerického filmového muzikálu

### 5.1. Porovnávání ženských a mužských postav

„Muzikál nás nabádá k tomu, abychom zapomněli na zaběhnuté představy o zápletce, psychologické motivace a na běžné vztahy; místo toho se musíme naučit vidět film jiným pohledem [...]. Sekvence scén nejsou determinovány potřebami zápletky, ale vznikají jako odpověď na podstatnější požadavky.“<sup>24</sup> Lineární narativ A-B-C je v muzikálech pozměněn na A/B-C/C. Scéna prvního z páru (A) je postavena proti scéně druhého z páru (B). Třetí scénu (C) může divák pochopit jen tehdy, pokud ji rozdělí na dvě poloviny a porovná ženské a mužské hledisko. **Altman** uvádí příklad paralelismu ve filmech **Jeanette MacDonaldové** a **Nelsona Eddyho** (*Američan v Paříži*). V bílém oděná hrdinka zpívá za doprovodu smyčců, hned nato se objeví hrdina v červeném úboru, doprovázen žesťovými nástroji. I když se hlavní dvojice zatím neseťkala, divák je vnímá jako pár.

### 5.2. Každá část filmu rekapituluje celkovou dualitu

Stejně kompozice se neustále opakují, mění se pouze kontext. Tím, že se ženský/mužský dualismus transferuje do všech aspektů filmu, vzniká model pro celkovou tematickou opozici. Existuje několik oblastí, které bývají využívány ke zdůraznění základní duality (barva, kostýmy, národnost, zvyky, profese atd.). **Altman** vyčleňuje pět hlavních: výprava, typy záběrů, hudba, tanec a osobní styl.

#### 5.2.1. Výprava

V muzikálech 30. a 40. let je okolní prostředí hrdinů a hrdinek nápadně podobné<sup>25</sup>, od 50. let se zástupci pohlaví spojují se

---

<sup>24</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 28. ISBN 0-253-30413-X.

<sup>25</sup> Nejde jen o výpravu, **Altman** uvádí také podobnost záběrů a chování hlavních hrdinů.



specifickými lokacemi a aktivitami. Nejtypičtějším příkladem je žena v domácnosti a muž na ranči, kde se věnuje tvrdé práci (*Oklahoma!*). Společně se pak setkávají v neutrálním prostředí, které „neulehčuje“ situaci ani jednomu z nich.

### **5.2.2. Typy záběrů**

Existují tři základní strategie záběrů, jak upozornit na ženskou a mužskou dualitu: duet, sólo a „nepojmenovaný typ“. V duetu jsou všichni vystupující spárováni. V tomto případě se často používá dvoj-záběru, čtyř-záběru, nebo záběrů ve velkých celcích (*Zlatokopové roku 1933*). Duet většinou bývá finálním číslem. Sólo prezentuje pouze jedno hledisko (individuální, nebo společné pro více zástupců stejného pohlaví). Posléze je ale postaveno do opozice k sólo druhého pohlaví. Bez úvodních sólových čísel by nevznikl pár, respektive zápletka. Kamera je zabírá v polocelcích a detailech. „Nepojmenovaný typ“ záběrů většinou prezentuje vedlejší postavy, vytváří propojení jednotlivých sól a duetů.

### **5.2.3. Hudba**

Sóla vybízejí k tomu, aby vedla k duetům. V mnoha případech existují ženské/mužské variace na stejnou píseň. Předešlé sólo se může také objevit jako doprovod k nadcházejícímu výstupu apod. Jediný hudební duet má moc představit divákům hlavní strukturu filmu. Většinou se proto využívá v nejnajpatějších okamžicích příběhu.

### **5.2.4. Tanec**

Krása tance vychází z toho, že vyjadřuje emoce beze slov. **Altman** uvádí proměny v jeho snímání. Ze statické kamery, která se používala ve vaudevillech a bývala umístěna v úrovni páté řady sedadel, se postupně vyvíjela snaha o pohyb kamery spolu

s tanečníky. **Busby Berkeley**<sup>26</sup> například natáčel pomocí mobilní kamery upevněné na jeřábu nebo na kolejích. Krom samotného tance se tak staly důležité i pozice tanečníků, které vytvářely rozmanité vzory a ornamenty. Pro MGM<sup>27</sup> muzikály 40. let je typická kombinace sóla a skupinového tance.

### 5.2.5. *Osobní styl*

Osobní styl prostupuje všemi ostatními kategoriemi, má za úkol posílit základní sexuální dichotomii filmu. Nejvýrazněji se to projevuje právě v hudebních a tanečních číslech, kdy je například populární step stavěn proti baletu (*Američan v Paříži*). Velice důležité je v muzikálu správné spárování stylů jednotlivých hvězd.

**Altman** poznamenává, že všudypřítomný důraz na sexuální dualitu diváka paradoxně upozorní na další parametry filmu. Motiv spárování se v muzikálu objevuje hned na začátku, brzké odhalení publikum dovede ke vnímání sekundárních dichotomií, které jsou determinovány tématikou kinematografického díla. Například ve filmu *Hedvábné punčochy* se objevují symbolické odkazy na Studenou válku, pohled „frivolních“ Američanů na „chladné a striktní“ Rusy.

---

<sup>26</sup> Americký režisér, nar. 1895, zem. 1976. Významný tvůrce klasických muzikálů.

<sup>27</sup> Metro-Goldwyn-Mayer, americká filmová společnost.

## 6. Styl amerického filmového muzikálu

Mezi plátnem a publikem vzniká napětí mezi reálným a imaginárním (ale fascinujícím) světem, který je zobrazován jako ideální. Styl amerického filmového muzikálu charakterizují následující opozice:

publikum x plátno

realita x imaginárnost

temnota x jas

obyčejnost x exotičnost

všednost x fascinace

Muzikál pak ovlivňují dvě základní paradigmaty: reálná/ideální a reálná/imaginární dichotomie. Ve vztahu k realitě se tak objevuje velké množství možných protikladů, z nichž vystávají dva: umění/realita a sen/realita.

Opozice mezi uměním a realitou je nejzřetelnější v tzv. show muzikálech, kde je „reálný“ svět zobrazen jako neustálý boj o přežití, zatímco divadelní hra představuje radost a svobodu. Protagonisté jsou tak pro diváky v kině tím, čím je pro ně divadelní představení – chvilkovým únikem z reality. Tím nemusí být jen pódium, ale například také noční klub (*Kankán*), fotbalové hřiště (*Pigskin Parade*<sup>28</sup>) nebo módní přehlídka (*Usměvavá tvář*) – cokoli, co hrdinům umožňuje vymanit se ze všedního světa.

Sněním protagonista sdílí s divákem omezené vnímání reality. Snové vyjádření získalo na důležitosti hlavně ve 40. letech. V některých muzikálech se prostřednictvím snu odehrávají nejokázalejší pasáže filmu (*Piráti*). Ke konci 40. let přichází snaha o uvěřitelnost a ospravedlnění snových sekvencí, do filmového vyjádření proto vstupuje hypnóza či alkoholové opojení.

---

<sup>28</sup> Film nebyl v české distribuci.

## 6.1. Prolínání zvuku

Již u němých filmů se diváci setkali s konfrontací dvou typů zvuku: hluku, který přicházel z projektorů a připomínal, že se nejedná o realitu, a doprovodné hudby piána, která se snažila šramot kinematografického přístroje přehlušit. Ve zvukových filmech se tyto typy transformovaly na diegetický zvuk (realistické zvuky, např. dopravní ruch; slouží k navození realističnosti) a nediegetický zvuk (instrumentální doprovod; dopomáhá ke snění). Muzikál je výjimečný tím, že na rozdíl od „běžných“ filmů neurčuje pevné hranice mezi diegetickou a nediegetickou zvukovou stopou. Tato charakteristika dopomáhá ke stírání hranic mezi reálným a ideálním světem. Některé diegetické zvuky (např. chůze, klapot hůlky) se mohou transformovat do hudby a naopak hudba (např. broukání<sup>29</sup>) se může objevit v diegetické stopě. Vzniká mezní skupina, diegetická hudba.

V muzikálu neplatí pravidlo, že (diegetická) událost A zapříčiňuje (diegetickou) událost B. Pohyb, který na obrazovce vidíme, může vzniknout jako reakce na hudbu. Výjev (např. houpání do rytmu) nemusí být odezvou na předešlý obraz, ale může korespondovat k předchozímu zvuku; zvuk se stává dominantním. Přibývá nová kategorie – supradiegetická hudba – výplň přechodu mezi reálným a ideálním světem: „Diegetické zvuky postupně vymizí; na běžné úrovni hlasitosti zůstávají pouze ty, které dodržují rytmus, tzn. ty, které jsou podřízené hudbě (např. klepání, tleskání, rytmické přirozené zvuky). Obraz ukazuje pohyby, které na hudbě závisí víc, než na sobě navzájem.“<sup>30</sup> Také řeč přechází do poetičtějšího ladění, na důrazu nabývá rytmus a rým.

---

<sup>29</sup> Jedním z nejznámějších přechodů mezi mluvou a zpěvem je „doodle-do“ **Gena Kellyho** (*Zpívání v dešti*).

<sup>30</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 70. ISBN 0-253-30413-X.

## 6.2. Prolínání obrazu

Technika prolínání obrazu vychází z hollywoodské konvence – tzv. prolínačky, která zobrazuje výměnu dvou záběrů. V případě muzikálu je ale prolínání radikálnější, neboť propojuje prostorově/časově odlišná místa, nebo realitu se snem či vzpomínkami. Banální, nutná přítomnost, je vystřídána vzrušující, romantickou budoucností/minulostí (*Byl lásky čas*).

## 6.3. Prolínání osobností

Prolínání osobností úzce souvisí s elementární dichotomií muzikálu, s ženským a mužským pohledem. Na počátku filmu se publiku představí charakteristické vlastnosti hrdinů. Muž bývá zábavný, svobodomyšlný, energický, zatímco žena je typicky pracovitá, zodpovědná a spolehlivá (*Obchodník s hudbou*). V průběhu snímku se však ukazuje, že opozitní vlastnosti v sobě chová také druhý z páru, ale v potlačené formě. Individuální charaktery jsou nestabilní a asymetrické, osobnosti hrdinů se stávají kompletní až po propojení s druhým z dvojice.

Zprvu jsou skryté pocity postav zobrazovány pomocí snových pasáží, nebo hraného představení (*Páni v cylindrech*). Nad svými vášněmi hrdinové přebírají zodpovědnost až v závěru filmu.

## 7. Subžánry amerického filmového muzikálu

**Rick Altman** vyděluje tři subžánry amerického filmového muzikálu. Pohádkový muzikál, show muzikál a lidový muzikál. Vzhledem k předmětu mé analýzy uvedu základní charakteristiky pohádkového muzikálu. V některých ohledech se tímto subžánrem snímek *Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street* inspiruje – alespoň ve vedlejší linii.

### 7.1. Pohádkový muzikál

Primární touhou protagonistů pohádkového muzikálu je být někde jinde. Důraz je kladen na cestování, světaznalost a aristokratičnost, narativní příběhy se odehrávají v prostředí paláců a honosných letovisek.

Subžánr pohádkového muzikálu vychází z tradice evropských (hl. vídeňských) a amerických (hl. broadwayských) operet – tedy z děl, která existovala mnohem dřív, než samotná kinematografie. Tyto operety se nebránily otevřenému pojednávání o nejvděčnějším tématu společnosti – sexu. Pohádkové muzikály maskují sexuální energii a reflektují ji skrze „dvořící souboje“ (*courtship battles*). Vina a sexuální vzrušení se transferuje do vyvržené postavy, „dobrodružného cizince (většinou muže), který dodává exotickým lokacím smysl pro latentní sexuální potěšení.“<sup>31</sup> Příběh většinou začíná vytržením jedné hlavní postavy ze všední reality. Převážně díky cestování se hrdina setkává s bohatstvím a luxusem.

#### 7.1.1. *Vztah jako sex (sex as sex)*

Zápletku řídí nezastíraná sexuální touha (*Velký valčík*). Způsob vyprávění se inspiruje Novou komedií, důraz je kladen na kontrast mezi krásnou bohatou ženou (princezna, šlechtična) a charizmatickým

---

<sup>31</sup> ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1987, s. 141. ISBN 0-253-30413-X.

chudým mužem. Na jedné straně je pár identifikován s realitou, na druhé s nerealističností.

### **7.1.2. *Vztah jako bitva (sex as battle)***

Sexuální energie se projektuje do zápasení mezi potenciálními partnery. Velký význam získává tanec, který reflektuje jejich probouzející se touhy (*Přehlídka lásky*).

### **7.1.3. *Vztah jako dobrodružství (sex as adventure)***

Strach ze sexuality jednoho partnera je kompenzován nezákonným, nebo nekontrolovatelným chováním druhého partnera. První z nich je svazován pravidly společnosti, a tak musí potlačovat své touhy. Navázání vztahu s dobrodružným člověkem mu přináší vzrušení (*New Moon*<sup>32</sup>).

---

<sup>32</sup> Film nebyl v české distribuci.

## 8. Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street

*Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street* je muzikálový snímek současného amerického režiséra **Tima Burtona**, jehož filmy jsou známé vysokou mírou stylizace a symboliky. *Sweeney Todd* byl natočen roku 2007, a to podle stejnojmenné broadwayské předlohy<sup>33</sup>, jejíž hudbu a texty vytvořil **Stephen Sondheim**<sup>34</sup>. Na post prvního kameramana byl obsazen **Dariusz Wolski**<sup>35</sup>, který spolu s dvorním **Burtonovým** hercem **Johnny Deppem** přešel od trilogie *Piráti z Karibiku*.

### 8.1. Synopse

*Sweeney Todd* vypráví příběh Benjaminu Barkera (**Johnny Depp**), bývalého londýnského holiče, který se vrací z patnáctiletého vězení, kam byl uvržen zlotřilým soudcem Turpinem (**Alan Rickman**), žadonicím po Barkerově krásné manželce Lucy (**Laura Michelle Kellyová**). Barker se vrací jako Sweeney Todd, idejí zbavený muž toužící po krvavé pomstě. Přichází do svého starého domu na ulici Fleet Street, kde se setkává s paní Lovettovou (**Helena Bonham-Carterová**), vdovou, která peče „nejhorší londýnské bochánky“. Zpětně se dozvídá (zkreslený) tragický osud své manželky, odmítající neoblomného soudce, a dcery Johanny (**Jayne Wisenerová**), která se stala dalším objektem Turpinových vášní – jeho schovankou/vězenkyní. Ve snaze nalákat soudce do pastí Todd zrenovuje své staré holičství, po čase uzpůsobené k nenápadným vraždám.

---

<sup>33</sup> Samotná divadelní předloha se inspiruje známou legendou. Není to poprvé, co se Burton obrátil k mytologii (*Ospalá díra*).

<sup>34</sup> Americký skladatel, textař, nar. 1930. Věnuje se muzikálové tvorbě.

<sup>35</sup> Polský kameraman, nar. 1956. S **Burtonem** spolupracoval také na nejnovějším filmu *Alenka v říši divů*.



Celý snímek balancuje mezi naturalismem a strojenou divadelností. S ostatní režisérskou tvorbou koresponduje téma příběhu – život vyvržence a skrytá alegorie o kapitalismu, která je zde dovedena do extrému. „**Burton** [...] dospívá totiž k vrcholnému satirickému poznání: kapitalismus = kanibalismus.“<sup>36</sup> Inspiruje se svou zálibou z mládí – hororovými filmy s **Vincentem Pricem**<sup>37</sup>, natočenými podle předloh **Edgara Allana Poea**<sup>38</sup>.

*Sweeney Todd* splňuje základní charakteristiku muzikálového formátu – obsahuje narativní tok, zpívaná čísla propojují děj a posouvají ho dál. Realita, fantazie a rytmický svět ve filmu splývají. Dodržena je také dlouhometrážní stopáž, délka snímku zabírá 116 minut<sup>39</sup>.

## 8.2. Odlišné pojetí filmového žánru

**Tim Burton** se snaží oprostít od opakovatelnosti, kumulace a předvídatelnosti filmového žánru. *Sweeney Todd* nepoužívá stejný materiál, jako klasické muzikály, nevariuje jednotný základ. Krásný a barevný svět je proměněn v ponuré a chladné velkoměsto, ústřední dvojice nezápasí s překážkami v jejich vztahu, ale se životem samým. Hudba je arytmiická a nelíbivá, závěrem není očekávatelný šťastný konec.

Předvídatelnost by se však dala aplikovat na režiséra a hlavní herecké obsazení snímku. Přesto, že film nesplňuje všechna žánrová očekávání, diváci znalí tvorby **Tima Burtona** si předem domyslí, co uvidí. Tak, jako ostatní režisérsky filmy, i tento publiku předkládá

---

<sup>36</sup> FILA, Kamil. Minikritika Sweeney Todd. *Cinepur* 56, 2008, č. 3, s. 34. ISSN 1213-516X.

<sup>37</sup> Americký herec, nar. 1911, zem. 1993. Velký úspěch zaznamenal díky záporným rolím v hororových nízkorozpočtových filmech. Hrál i v **Burtonově** snímku *Střihoruký Edward*.

<sup>38</sup> Americký básník, nar. 1809, zem. 1849. Autor mnoha mystických a fantastických příběhů, zakladatel detektivního a hororového žánru.

<sup>39</sup> Údaj zahrnuje závěrečné titulky.

bizarní mužskou postavu s výrazným líčením, skličující temný svět a specifický groteskní smysl pro humor. Příznačná je také přítomnost smrti. Přichází předem zmiňovaná garance atmosféry a stylu, pocit kontroly. Stejně jako ostatní hrdinové **Tima Burtona**, i Sweeney je nucen klamat své okolí předstíraným klidem; vnitřní nepokoj si – alespoň zpočátku – musí nechat pro sebe. Co se týče pojetí nostalgie, muzikál se sice obrací do minulosti, ale nereflektuje ji jako „staré dobré časy“.

Současné americké muzikály pracují s atributy, které definují filmový žánr, poměrně odlišně. Zatímco *Moulin Rouge* (2001) je ukázkovým příkladem filmu, který (ač osobitým způsobem) ve všech svých směrech využívá charakteristické prvky klasických muzikálů, snímky *Dreamgirls* (2006) a dvojice *Chicago* (2002) a *Nine* (2009) od režiséra **Roba Marshalla**<sup>40</sup> se – stejně jako **Burtonův Sweeney Todd** – ve svém pojetí liší. Ani v těchto příkladech se zápleтка netočí kolem romantického páru, rozuzlení problémů neústí ve spojení dvou hrdinů odlišného pohlaví. *Moulin Rouge* proto jako jediný využívá opakovatelnosti, kumulace a předvídatelnosti filmového žánru. Co ale zůstává pro tyto současné muzikály společné, je fakt, že se odehrávají v minulosti. *Moulin Rouge* zobrazuje porevoluční Paříž na přelomu 19. a 20. století, *Dreamgirls* mapuje americkou hudební scénu na pomezí 60. a 70. let, *Chicago* ukazuje rozbourané americké velkoměsto v pozdních 20. letech 20. století a *Nine* se vrací do Itálie 60. let, taktéž minulého století. Ani jeden ze jmenovaných snímků se na minulost nedívá podobným skeptickým tónem jako *Sweeney Todd*. Žánrově popisný prvek nostalgie zde proto splňuje svůj účel, minulost se zdá být přitažlivější než obyčejná a nudná přítomnost.

---

<sup>40</sup> Americký režisér, nar. 1960. Věnuje se také choreografii.

### 8.3. Úvodní titulky *Sweeneyho Todda*

Už při zobrazení nápisu studia DreamWorks zní dramatické tóny. „**Burtonovy** filmy často začínají význačnou, speciálně navrženou sekvencí, přes kterou běží počáteční titulky. Daná sekvence je vždy tematicky relevantní k snímku a téměř vždy se týká nějaké trasy.“<sup>41</sup> To platí i pro *Sweeneyho Todda*. Muzikál začíná panoramatickým záběrem na střechy šerého Londýna, čímž navozuje budoucí sklíčenou atmosféru filmu. Některé z padajících kapek deště jsou zbarvené do ruda; krev se bude v muzikálu prolévat téměř se stejnou samozřejmostí jako obyčejný déšť. Kamera se po chvíli přibližuje k velkému temnému oknu, skrze které najede na osamocené křeslo<sup>42</sup> uprostřed neobydlené místnosti. Na okenní tabulku dopadne jasně červená kapka, barevně kontrastující se zbytkem scény. V tu chvíli se objevuje titulek hlásající jméno režiséra **Tima Burtona**. Záběr pokračuje snímáním ponurých obrazů na zdech pokoje a cestou několika pramínek krve, stékajících přes čalounění sedadla. Pramínky putují skrz „Toddův mechanismus“, kterým holič ve filmu odklízí mrtvoly svých zákazníků – předurčují tedy úděl ústředních hrdinů. V průběhu dráhy křiklavě rudé krve se objevují jména hlavních herců a za zvuku vygradované hudby také název muzikálu, který se zformuje z padajících kapek. „Trať“ postupuje scénou mletého masa, pečených bochánků a výjezdem z rozžhavené pece, kde se záběr přeorientovává na odpad, z něhož opět vytéká jasně červený pramen stékající do krysami prolezlých odtokových vod a následně i do řeky.

Stejně, jako předchozí filmy **Tima Burtona** *Karlík a továrna na čokoládu* a *Batman se vrací*, začíná i *Sweeney Todd* záběry na spodní temné proudy. „Jednou je to kalná voda, nesoucí kočárek se znetvořeným Tučňákem, podruhé tony čokolády, potřetí hektolitry krve. A pokaždé se z tohoto podzemního mechanismu vyloupne

<sup>41</sup> SMITH, Jim, MATTHEWS, J. Clive. *Tim Burton*. 2. vyd. London: Virgin Books Ltd, 2002, s. 2. ISBN 0-7535-1278-4.

<sup>42</sup> Jedná se o pracovní křeslo bývalého holiče Benjamina Barkera.

monstrum.“<sup>43</sup> Poté nastupuje prolínání obrazu, hladina se mění v hustou mlhu, ze které pomalu vyjíždí temný koráb s Anthonym (**Jamie Campbell Bower**) na palubě. Otevírací hudební téma končí, zaznívají první tóny písně *No Place Like London*.

Úvod filmu se inspičuje postupy pohádkového muzikálu – příběh začíná příchodem hlavní postavy do nového světa, vytržením z jeho všední reality. Spolu s námořníkem Anthonym přijíždí i Benjamin Barker. Ihned v první sekvenci jsou diváci seznámeni se základními časoprostorovými informacemi, s Londýnem 19. století; podle vzdáleného obrysu charakteristické londýnské stavby zvedacího mostu Tower Bridge divák poznává, že loď připlouvá po Temži. S klasickým pohádkovým muzikálem souvisí také fakt, že se Anthony po příjezdu střetává s bohatstvím a luxusem, a to v podobě krásné Johanny, která jej fascinuje hned na první pohled. Konfrontací s majetnými lidmi mladík poznává neblahou moc peněz; zůstává chudým, ale mravně čistým člověkem.

#### **8.4. Hlavní postavy, dvojice; dvouhniková struktura vyprávění**

I přes značná specifika *Sweeney Todd* respektuje několik zákonitostí muzikálového žánru. Zápětka je budována na základě páru a hned v několika rovinách zachovává dualismus.

##### **8.4.1. Johanna/Anthony**

Linie romantického páru, příznačná pro výstavbu vyprávění klasického muzikálu, stojí v pozadí. Tuto dvojici ztělesňuje Barkerova dcera Johanna, nyní schovanka soudce Turpina, a mladík Anthony, připlouvající do pochmurného viktoriánského Londýna spolu s Toddem. Jako jediní zastávají funkci čistě kladných hrdinů. V jejich případech jsou také nejznatelnější paralelismy mezi mužským a ženským

---

<sup>43</sup> FILA, Kamil. Minikritika *Sweeney Todd*. *Cinepur* 56, 2008, č. 3, s. 34. ISSN 1213-516X.

hlediskem. Žena zde reprezentuje bohatství, krásu, kultivovanost a čistotu, žije v luxusním prostředí a vyznává poslušnost. Činnostmi vyšíváním a vlastnictvím zpěvného ptáka je identifikovaná se specifickými kulturními hodnotami typickými pro bohatší vrstvu. Nepracuje, má čas trávit den ve svém pokoji, kde může rozvíjet ušlechtilé záliby. Nízký počet povinností a nadbytečné finanční prostředky jí dovolují starat se o okrasné zvíře. Některé tyto přívlastky ji však nespojují pouze s peněžně zaopatřenou třídou, ale také s ženským pohlavím. Drobné ruční „práce“ a denní pobyt v domácnosti je pro muže nepříznačný. Anthony (s charakteristickým příjmením Hope – Naděje) je charismatický, praktický, romantický a chudý. Je námořníkem, životem „otrkaným“ cestovatelem, který se na ulicích Londýna snaží poznat další část obdivuhodného světa; zástupci odlišného pohlaví jsou tedy spojeni s určujícími lokacemi a aktivitami. Dualitu zdůrazňují také kostýmy (viz kapitola Mizanscéna). Anthony je schopen překročit určitou mez, aby se dostal k Johanně, která je nedobrovolnou zajatkyní soudce Turpina. Jakmile se Johanna setká s vášnivým mladíkem, probouzí se v ní skryté touhy, začíná se vzpouzet; vzniká kategorie „vztah jako dobrodružství“ (viz kapitola Pohádkový muzikál). Zprvu své sny Johanna dává najevo pouze prostřednictvím písně *Green Finch and Linnet Bird*, ve které používá ptačí klec jako metaforu k jejímu uvěznění v „damaškově tmavých pokojích“. Okenní příčky, přes které v tuto chvíli kamera zabírá dívčinu tvář, umocňují pocit, že je za mřížemi. V průběhu filmu ale plně projeví potlačované vlastnosti a sdělí Turpinovi, že chce opustit jeho dům. Příběh Johanny a Anthonyho je však vedlejší. Divák nespátří první rozmluvu páru, ani jeden polibek a pokračování vztahu zůstává poměrně otevřené. Anthony sice dopomohl své lásce k útěku, ale finální vítězství nad překážkami si musí publikum domyslet.

#### 8.4.2. *Paní Lovettová/Sweeney*

V centru pozornosti je Sweeney Todd a paní Lovettová, podivínský „pár“, který se sbližuje při budování nového „podniku“ – Toddova ďábelského holičství, které dodává paní Lovettové lidskou náplň pro čerstvě oblíbené masové koláčky z jejího pekařství v přízemí. Jako klasická romantická dvojice se definovat nedají, stejně tak je nelze považovat za kladné hrdiny. Přesto, že jsou jejich touhy pochopitelné (paní Lovettová chce pouze spokojený život s výdělečným podnikem, Sweeney spravedlivou pomstu) a ačkoli mají několik kladných vlastností, kvůli zvrhlým praktikám je doslova nemožné se s nimi identifikovat. Krom toho mezi nimi neexistuje vzájemná přitažlivost, Todd o paní Lovettovou nestojí. Její zájem, snaha o rozptýlení a zapomnění na minulé útrapy, ho nechává chladným. Využívá ji jen jako spolupracovnici, schopnou výpomoc v krvavých plánech. Jakmile zjistí, že mu zatajila pravdu o Lucy, neváhá ji v grandiózním závěru zavraždit.

Sweeney a paní Lovettová jsou psychologicky nejpropracovanější postavy filmu, jejich charaktery se vyvíjejí. První Toddova oběť není náhodná, zabíjí konkurujícího holiče Pirelliho (**Sacha Baron Cohen**), který ho poznal z dřívějška a chtěl jej vydírat. Počátečního násilí se nedopouští břitvou, ale příhodně postavenou čajovou konvicí. Až finální ránu zasazuje smrtícím holicím nástrojem. Osudová změna v chování přichází záhy. Toddova nepřičetnost a touha zabíjet vzniká po Turpinově úniku. Sweeney je rozezlen a má pocit, že další příležitost dostat svému slibu už nezíská. Až z tohoto popudu začíná smyslů zbavené vraždění neznámých zákazníků.

Sestup paní Lovettové je obdobný. Ve svém úvodním muzikálovém čísle opovrhne konkurencí, která do koláčů přidává kočky. Jakmile se jí ale naskytne podobná, ve své podstatě ještě zvrácenější příležitost k vylepšení podniku, neváhá použít lidského masa. A Toddovy neodůvodněné vraždy, kterých se dříve zalekala, už

ji netíží. Pro blaho svého vyvoleného by byla schopna obětovat i milovaného chlapce Tobyho (**Edward Sanders**). Při jejím pokusu zradit ho zní melancholická melodie písně *Not While I'm Around*, kterou si s Tobym dříve zpívali. „Nic ti neublíží. Ne, dokud jsem tu já.“ V dané chvíli je to však ona, kdo Tobymu ubližuje. Vše na úkor zaslepené oddanosti zběsilému Toddovi.

#### 8.4.3. *Lucy/Benjamin*

Jediná žena, která Todda zajímá, je jeho (domněle) zesnulá manželka Lucy, se kterou tvoří třetí hlavní pár muzikálu. Jejich příběh je ukázán prostřednictvím flashbacků. Jelikož už jsou plnohodnotnou dvojicí, necharakterizují je opozitní hlediska – nejsou identifikováni s odlišným prostředím ani hodnotami; jejich prezentace je totožná. Dá se říct, že jako jediný pár dostávají své finále. Krátce před smrtí Todd zjišťuje pravdivý příběh své manželky. Krutou ironií osudu je právě on jejím vrahem. Šílenství definitivně zvítězilo nad Barkerovým původním charakterem, a tak byl potrestán. Došlo však ke shledání a naplnění pomsty; Turpin je zavražděn a holič může skonat s Lucy v náručí. Sám je zabit břitvou (v ruce Tobyho), svým „nejlepším přítelem“. „Klasický muzikál končí v momentě perfektní rovnováhy, kdy je pár zmražen ve věčném objetí.“<sup>44</sup> V bizarním přenesení citované pravidlo platí i zde.

V čem se úvodní představení párů liší od postupů klasického amerického muzikálu, je to, že ústřední dvojice **Burtonova** filmu divák nerozezná dřív, než když se doopravdy setkají. Na začátku je představen pouze mužský protagonista, ženská postava se objevuje až ve chvíli osudového shledání. Lucy je poprvé spatřena v průběhu Toddovy vzpomínkové písně *No Place Like London*, a to po boku

---

<sup>44</sup> FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1982, s. 87. ISBN 0-253-13822-1.

svého manžela. S paní Lovettovou se publikum setkává při Sweeneyho příchodu do jeho bývalého holičství a Johanna je (ve své dospělé podobě) zpozorována až ve druhé scéně Anthonyho.

#### 8.4.4. *Benjamin/Sweeney*

Je jasné, že v případě Benjaminu Barkera a Sweeneyho Todda nepůjde o romantický pár – už jen proto, že se jedná o jednu postavu. Jejich porovnání (konfrontace minulosti a současnosti<sup>45</sup>) ale přináší nejzřetelnější kontrasty celého snímku. Benjamin je naivní snílek, šťastný mladík, který předpokládá, že se jeho dokonalý život nemůže pokazit. Miluje svou ženu a malou dceru, vlastní slušný podnik a budoucnost vidí jednoduše růžově. Ve Sweeneyho podobě je ale cynickým zatrpklým mužem, zbaveným veškerých iluzí. Jeho jediným cílem je dopadnout soudce – muže, který se zasloužil o tragický konec Barkerovy bezchybné rodiny. Základním paradigmatem je zde reálná/ideální dichotomie. Kontrast mezi dvěma podobami hlavní postavy opět zdůrazňují kostýmy, ale také výprava a osvětlení (viz kapitola Mizanscéna).

Analogický postup se objevuje ve filmu *Moulin Rouge*. Retrospektivní vyprávění ukazuje romantického, naivitou zaslepeného básníka Christiana (**Ewan McGregor**), který věří ve všehoschopnou lásku. Jeho současné já se však staví do opozice, je zdrcen a zklamán nespravedlivým životem.

#### 8.4.5. *Lucy/stařena*

Na podobném principu, jako Benjamin a Sweeney (či dvě podoby Christiana), funguje také postava minulé a současné Lucy. Kvůli neblahým zásnubním pokusům soudce Turpina se žena otrávilala, ale snaha skoncovat se životem jí nevyšla. Místo toho zešilela a z krásné a usměvavé matky se stává shrbená žebrající stařena.

---

<sup>45</sup> Současností rozumím současnou dobu příběhu – 19. století.



#### 8.4.6. Rival

Do prvního (Johanna/Anthony) a třetího páru (Lucy/Benjamin) vstupuje další muž, chladný a ctižádostivý soudce Turpin, který zastává funkci rivala. Transferuje se do něj sexuální vzrušení. „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 emociálně labilní.“<sup>46</sup> Znatelné je to například ve scéně, kdy Turpin pozve Anthonyho do svého domu a obviňuje jej ze „šmírování“ své svěřenkyně. V souvislosti s Johannou zmiňuje gejši, konkubíny i indické děvky, což značí, že v něm dívka evokuje myšlenky na sexuální akt. „Při asociaci s postavou je přímá sexualita vždy atributem padoucha.“<sup>47</sup> Anthony se oproti soudci tváří vyděšeně a překvapeně, jeho záměry jsou neposkvrněné; pohybuje se v mezích platonického dvoření. „Proto rival nikdy nedojde svého cíle a je za svou nezkrocenou pudovost potrestán (zranění, ponížení, smrt).“<sup>48</sup> V minulosti byl Turpin potrestán nezájmem Lucy a následně její ztrátou, ke konci filmu si vysloužil smrt. „Sexualita má tak v muzikálu podobný osud jako extrémní spontaneita – je destruktivní silou, která nemá v muzikálech prakticky žádné místo.“<sup>49</sup>

Klasický rival se vyskytuje také v *Moulin Rouge*. Ztvárňuje jej postava vévody (**Richard Roxburgh**), který se dvoří krásné kurtizáně Satine (**Nicole Kidman**). Je zobrazen jako bohatý majetnický muž, schopný nabídnout své vyvolené vše – kromě pravé lásky. Tu Satine poznává po boku chudého, ale romantického básníka Christiana. Vévoda je ihned na začátku spojen se sexuální pudovostí; přichází

---

<sup>46</sup> HRDINA, Jan. *Filmový muzikál Gena Kellyho*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 33.

<sup>47</sup> DUŠTÍROVÁ, Jana. Sexualita v muzikálu. *Cinepur* 29, 2003, č. 9, s. 31. ISSN 1213-516X.

<sup>48</sup> HRDINA, Jan. *Filmový muzikál Gena Kellyho*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 33.

<sup>49</sup> DUŠTÍROVÁ, Jana. Sexualita v muzikálu. *Cinepur* 29, 2003, č. 9, s. 31. ISSN 1213-516X.

za kurtizánou Satine, aby mu výměnou za úctyhodné finanční prostředky nabídla své služby. Poté, co ho žena v průběhu filmu několikrát odmítá, se ukazuje jeho emocionální labilita – pokouší se o znásilnění. Postava rivala podle **Altmána** pochází ze subžánru lidového muzikálu.

#### **8.4.7. Dětská postava**

Zvláštní kategorií je ve *Sweeneym Toddovi* postava chlapce Tobyho. Děti a jejich problematický vztah k rodičům je vracejícím se motivem (a autobiografickým prvkem) filmů **Tima Burtona**. „Na dětství jej zajímá to, že lidé prozatím nejsou plně uvědoměni s vnějším světem – ne na intelektuální úrovni.“<sup>50</sup> Děti reagují mnohem emotivněji, než dospělí. Přesto, že praví rodiče Tobyho ve filmu nejsou známí, jakousi „rodinu“ u něj zastupuje paní Lovettová a potažmo také Todd. K holiči má chlapec problematický vztah, nedůvěřuje mu. Díky svému dětskému vnímání světa je schopen vidět věci, kterých si ostatní nevšímají. K této skupině se zde přidává také Lucy, duševně chorá žena. Pouze zrak dvou intelektuálně neovlivněných osob, které neberou zřetel na společenské konvence, je natolik čistý, aby spatřil ukrytou hrozbu. Jejich varování však nikdo neposlouchá. Pro své okolí jsou blázny, kteří si vymýšlejí fantaskní báchorky. Nesnadný vztah syn/otec je pak doveden do extrému. Toby chce před Toddem ochránit paní Lovettovou. Když je v závěru nepozorovaným svědkem tragických událostí, nemilosrdně zavraždí svého krutého „otce“ Sweeneyho, který zabil pekařku.

#### **8.5. Hudba**

V **Burtonově** muzikálu hudba neslouží k vyjádření osobního ani celospolečenského veselí. Zpěvem protagonisté sice vyjadřují své

---

<sup>50</sup> SMITH, Jim, MATTHEWS, J. Clive. *Tim Burton*. 2. vyd. London: Virgin Books Ltd, 2002, s. 4. ISBN 0-7535-1278-4.

emoce, ale jsou to pocity zklamání, rozčarování, nenávisti, nespokojenosti... Výjimku tvoří Johanna a Anthony, jejichž písně se stávají hodnotou páru a romantického dvoření (*Johanna*). K závěrečnému triumfu ale nedojde. Publikum se ve *Sweeney Toddovi* nedočká ani hromadného popěvku větší skupiny. „Postavy zde zpívají opuštěné netečným davem, který se k hlavnímu interpretovi nepřidá ani tancem ani tóny.“<sup>51</sup> Londýn hrdiny ignoruje, nechává je napospas osudu. **Burton** použil originální divadelní hudbu **Stephena Sondheima**. Jeho skladby jsou arytmičné a kakofonní, muzikální sekvence se střídají v rytmu komplikované kompozice. **Sondheimova** hudební složka je „ovlivněna tvorbou skladatele **Bernarda Herrmanna**<sup>52</sup> proslulého zlověstným doprovodem k **Hitchcockovu**<sup>53</sup> *Psychu* či *Ptákům*.“<sup>54</sup>

## 8.6. Muzikálové výstupy

Muzikálová čísla se zde výrazně liší od těch, která bývala předváděna v rámci amerických klasických muzikálů. Písně se proplétají s normální mluvou, která se nerýmuje. Přejít bývá výrazný a jasně daný. Případů, kdy se tvůrci snaží o jemnější prolnutí mezi diegetickými a nediegetickými zvuky, je poměrně málo. Jedním z nich je sekvence z úvodu snímku, příjezdu mužských postav. Toddovo sólo v závěru využívá do rytmu dunících kroků. V tom pokračuje také veliký nůž paní Lovettové, který uvádí rytmus další písně. V jejím průběhu se pak objevují zvuky podřízené hudbě (dupot, úder dlaně, odfouknutí prachu...).

---

<sup>51</sup> FILA, Kamil. Minikritika Sweeney Todd. *Cinepur* 56, 2008, č. 3, s. 34. ISSN 1213-516X.

<sup>52</sup> Americký skladatel, nar. 1911, zem. 1975. Psal hudbu k filmům.

<sup>53</sup> Britský a americký režisér, nar. 1899, zem. 1980. Proslulý tvůrce uměleckých psycho thrillerů.

<sup>54</sup> BOHÁČKOVÁ, Kamila. Další pán na holení. *A2* [online]. Únor 2008, č. 7 [cit. 18. 4. 2010]. Dostupné na internetu: <<http://www.advojka.cz/archiv/2008/7/dalsi-pan-na-holeni>>. ISSN 1803-6635.

Zpěv ve *Sweeneym Toddovi* není vysvětlován sněním nebo divadelním představením, protagonisté jednoduše začnou zpívat uprostřed běžných činností a nikdo se tomu nediví. Tanec je – na rozdíl od ostatních soudobých muzikálů – zapojen jen zřídka. Zato v *Moulin Rouge* se na píseň *Because We Can*, prostřednictvím které je v úvodu představen slavný noční podnik na Montmartru, roztaňčí doslova celý sál. V *Chicagu*, *Nine* a *Dreamgirls* se podobně početné taneční scény neobjevují, ale performativní zapojení více než dvou účastníků není nic neobvyklého. **Rob Marshall**, aby vysvětlil zpěv a pohyby postav, využívá k muzikálovým číslům fantaskní pódiová vystoupení, prostřednictvím kterých hrdinové vyjadřují své emoce. Do jejich průběhu jsou pak prostřihány reálné scény, které protagonisté doopravdy prožívají. Skutečnost se tedy mísí s niternými pocity postav. „V první řadě je evidentní, že **Fosseho**<sup>55</sup> styl a choreografie podtrhují zpěv a tanec jako představení ze zábavního průmyslu.“<sup>56</sup> Pro tato představení jsou typické sexy kostýmy, genderově a národnostně odlišní tanečníci, nebo vysoce stylizované pohyby.

V rámci pódíí jsou situována také muzikálová čísla filmu *Dreamgirls*. Na rozdíl od pojetí **Roba Marshalla** se však jedná o reálné performance, snímek mapuje vzestup a pád dívčího pěveckého tria Dreamettes. Krom veřejných vystoupení různých hudebních uskupení se zpěv objevuje také v podobě zákulisního vyjádření pocitů hlavních protagonistů. I tyto projevy se však z velké části odehrávají na jevištních prknech. Některé písně (*Steppin' to the Bad Side*) pak shrnují delší časový horizont; vyprávění se prostřednictvím jednotlivých obrazových úryvků najednou posouvá mnohem dál.

---

<sup>55</sup> **Bob Fosse**, choreograf, režisér, nar. 1927, zem. 1987. Tvůrce broadwayské předlohy *Chicaga*.

<sup>56</sup> DUNNE, Michael. *American Film Musical Themes and Forms*. 1. vyd. Jefferson: McFarland & Company, 2004, s. 184. ISBN 0-7864-1877-X.

V *Chicagu* a *Moulin Rouge* se (na rozdíl od *Sweeneyho Todda*) dají nalézt jemnější, propracovanější a žánrově příznačnější přechody mezi diegetickými a nediegetickými zvuky. Roxie Hart (**Renée Zellweger**), hlavní postava *Chicaga*, leží ve vězeňské posteli. Nocí se ozývá kapání nedotaženého kohoutku, které začíná nabírat na rytmu. Přidávají se pravidelné kroky a ťukot nehtů. Poté se úsečně – jedním charakteristickým slovem – představí hlavní aktérky začínající písně *Cell Block Tango*. Jejich výjevy se neustále pravidelně opakují, jsou naléhavější. Tempo zrychluje, až propukne v ryzí hudební číslo. V *Moulin Rouge* se pak objevuje příklad přechodu řeči ve zpěv. Harold Zidler (**Jim Broadbent**), majitel hříšného nočního podniku, pronáší před písní *The Show Must Go On* nezpívanou, avšak rýmovanou řeč, která zjemňuje hranici mezi jeho dřívějším dialogem se Satine a následujícím pěveckým výstupem.

#### 8.6.1. Variace stejných písní

Ve *Sweeneym Toddovi* se často objevují variace stejných písní. Někdy zazní totožná část, ale z úst jiného interpreta. Podle **Altmana** je to proto, že ve chvílích, kdy hrdinové zpívají, jsou naladěni na harmonii přítomného řádu (např. společenského). Hudba se mezi nimi přenáší. Zde však takovýto přenos většinou zapříčiní zcela jiný význam písně. Lze to vidět hned v úvodním čísle filmu. Zatímco klasické americké muzikály většinou začínaly sólem, *Sweeney Todd* startuje duetem dvou připlouvajících mužů. Anthony zasněně hledí na Tower Bridge a slova „není místa jako Londýn“ pronáší se zaujetím. Vstup *Sweeneyho* ale bortí jeho optimismus. Todd opakuje stejnou větu, ale s nenávisí – totožná slova jsou postavena do opozice. Vzhledem k porovnání délek Anthonyho a Toddova projevu je ihned jasné, který z nich je hlavní postavou filmu. *Sweeney* – i přesto, že se na plátně objevil jako druhý – zde dostává mnohem víc prostoru.

Variace nemusí být pouze opozitní, může ukazovat odlišná hlediska, např. mužské a ženské. Tak je to s částí počáteční písně, ve které Todd odhaluje svou minulost. Obměna přichází ve chvíli vzájemného setkání osamělé paní Lovettové a Sweeneyho Todda. Pekařka, aniž by zatím tušila, že Todd je vlastně Benjamin Barker, vzpomíná na známý příběh stejné rodiny. Používá k tomu identická slova i melodii, jakou dříve upotřebil on – jen s jedním rozdílem: místo Toddova „byla krásná“ zpívá „byl krásný“. Neopěvuje paní Barkerovou, ale pana Barkera. Poprvé se tak ukazuje její slabost pro postavu Sweeneyho Todda. V druhé půli písně Lovettová doplňuje Lucyin osud. Rozpustilý jekot návštěvníků bálu, kam byla paní Barkerová nalákána soudcem Turpinem, přechází v zoufalý výkřik Sweeneyho Todda. Pekařka odhaluje, že návštěvník jejího krámu je ve skutečnosti původní majitel domu, Benjamin Barker. Todd pronáší následující slova:

*„Ne. Žádný Barker.*

*Ten muž je mrtvý.*

*Ted' je tu Todd. Sweeney Todd.*

*A on se pomstí.“*

Jde o odkaz na **Burtonův** oblíbený a často citovaný film *Frankenstein* z roku 1931 – nové monstrum vzešlo z „mrtvého“ člověka. Ke **Karloffově** postavě pravděpodobně odkazuje také bledá tvář s tmavými kruhy kolem očí a černé oblečení. Na této scéně je zajímavé, že se o obou svých zosobněných holič zmiňuje ve třetí osobě – neidentifikuje se ani s jedním z nich. Stejná píseň, kterou v této části zpívá Lovettová, ve filmu zazní ještě potřetí, a to v úplném závěru, kdy Todd třímá mrtvou Lucy. Tato píseň tvoří rámeček filmu.

Podobný postup – tedy předložení rozdílných hledisek pomocí totožných hudebních čísel, se zde objevuje víckrát. K Toddovu sólu *My Friends*, ve kterém holič vyznává náklonnost svým „jediným

přátelům“, stříbrem prokládaným břitvám, se v pozadí přidává i vdova. Snaží se sdělit svému idolu, že i ona je jeho přítelem, ale holič ji nevnímá; jednotně zpívané věty se mijí významem. Toddova pozornost k ženině přítomnosti se navrácí až díky odrazu v čepeli břitvy. Posílá ji pryč, aby mohl být sám se svým „přítelem“. Předmět, který je zásadní ve vykonání pomsty, pro něj znamená víc, než jediná osoba, jež mu naslouchá.

Dalším příkladem je Toddův a Turpinův duet *Pretty Women*. Todd využívá věty o půvabných ženách k rozptýlení svého zákazníka – soudce, k získání jeho důvěry. Myslí přitom na „krásné ženy“, které mu Turpin ukradl. Soudce skrytý význam snad ani nemůže odhalit, Barkera nepoznává. V domnění, že našel spřízněnou duši, se ke zpěvu přidává. Ve vrcholné chvíli duetu, kdy píseň nabírá na tempu, hlasitosti i rychlosti střihové skladby, chce Sweeney zrealizovat svou pomstu. Je však přerušen Anthonym. V průběhu filmu se ale naskytne ještě druhá podobná příležitost. Turpin se znovu ocitá v holičství. Jakmile usedá do křesla, upamatuje si na minulou zkušenost a sám začíná s písní *Pretty Women*. Děkuje Toddovi za pochopení pro jeho slabost, ale opět je obelstěn, končí mrtvý. Těsně před vraždou se Sweeney vrací ke svému pravému jménu. Duet se stává symbolem Barkerovy pomsty. V závěru filmu se vůbec všechny hlavní postavy postupně dostávají na Fleet Street k finální konfrontaci s Toddem.

Veřejné muzikálové číslo malého chlapce Tobyho, propagační píseň *Pirelli's Miracle Elixir*, se mění v okamžiku, kdy se do výstupu zapojuje přihlížející pár, Todd s paní Lovettovou. Přednášející se předhánějí, každý se snaží získat pozornost publika na svou stranu. Todd chce přebrat Pirelliho pověst nejlepšího holiče v Londýně, aby do svého podniku nalákal nenáviděného soudce. S postupným napětím se zrychluje rytmus písně. Je to jediná performance, které se (vědomě) účastní více než dva lidé, ale ani tady nenastupuje tanec. Také tahle píseň ve filmu zazní znovu, a to v době, kdy chlapec pobývá u paní

Lovettové. Tobymu se změnil „zaměstnanec“, chlapec má jiný cíl zájmu – jde o rozdílná stanoviska téže postavy. Místem, kam Toby láká davy, je tentokrát pekařčin krám.

V tomto ohledu je významná také píseň *Johanna*, ústřední téma mladé dvojice, Johanny a Anthonyho. Nejdříve zaznívá v okamžiku setkání. Anthony zaslechne smutnou píseň krásné dívky. Svým zpěvem následně odkrývá romantické city, které v něm probudila. Touží ji unést z Turpinova držení. Podstatné je, že fráze z této písně se ve filmu objevuje ještě dvakrát, a to po Anthonyho krutém setkání se soudcem a také po násilném odvozu Johanny za mříže blázince. Mladík sám sebe utvrzuje v plánu vysvobodit svou vyvolenou, píseň zní čím dál tím naléhavěji. Ve třetím případě se k Anthonnyho zvolání „Johanno!“ připojuje také fantazírující Todd – i přesto, že se nachází na jiném místě. Zpěváci nově vzniklého duetu *Johanna* o sobě vzájemně nevědí.

### **8.6.2. Ostatní muzikálová čísla**

Toddova píseň *Epiphany* je prokládána částmi několika předešlých čísel (*No Place Like London, Wait*). V průběhu představení se objevuje záběr zrcadlového odrazu Sweeneyho. Zrcadlo je rozbité, holičova tvář je v tu chvíli zdeformovaná stejně, jako jeho schizofrenická duše. Sněním se Todd přenáší na ulici, doprostřed přehlížejíciho davu. Nikdo ho neregistruje, což souvisí se závěrečným odhalujícím návratem do reality. Kamera, připevněná na jeřábu, se oddaluje od rozpaženého Todda, který v každé ruce třímá břitvu. Klečí v kaluži uprostřed londýnských ulic a zírá do nebe. Obraz se prolne, Todd je zpět ve svém holičství. Jeho postoj a upřený pohled z okna tedy ukazuje, že průchod veřejností byl pouhou fantazií. Ve svých bláznovských představách poprvé projevuje svou nejskrytější touhu zavraždit každého, kdo mu přijde pod čepel. Také druhý zvrácený nápad, pekařčino „ekonomické“ přání využít maso obětí k náplni



bochánků, zaznívá zpěvem (*A Little Priest*). K její písni se přidává Todd, který je touto myšlenkou nadšen. Společně hledí na ulici; kolem jejich tváří se v okenním odraze míhají desítky kolemjdoucích lidí aneb potenciálních obětí. Dvojice si přitom vybírá pouze zbohatlíky. V divadelní předloze je tento plán příběhu údajně ještě o něco výraznější. Důraz je tam kladen na ovzduší průmyslové revoluce, během které byly nižší vrstvy dohnány ke korupcím: „Kanibalismus v podobě pojídání koláčů z lidského masa byl strašným sociálním zvratem; chudí Londýňané se krmili mrtvolami těch, kteří byli dostatečně bohatí na to, aby si dovolili hýčkající péči holiče.“<sup>57</sup> Také filmová dvojice v písni *A Little Priest* zpívá: „Jak krásné je jednou vědět, že ti, co jsou nahoře, budou sloužit těm dole.“ Až v této scéně, za polovinou filmu<sup>58</sup>, protagonisté začínají tančit.

Ke zpívanému slovu se dostává také Lucy – v podobě žebrající stařeny, která rozeznává nebezpečí číhající v krámku paní Lovettové. Lucyin projev se začíná proplétat s nářkem dvou ústředních mužských postav (dříve zmíněný duet *Johanna*). Píseň se rozděluje na tři části, tři prostorově nezávislé zpěváky. Na Toddově křesle se během vystoupení střídají zákazníci, mizící do útrobu domu. Barker je definitivně poskvrněn, návrat hodného naivního muže už není možný. Při pohlazení rodinné fotografie za sebou zanechává krvavé stopy.

### 8.6.3. „Nepojmenovaný typ“ záběru

Kromě sóla a duetů se ve *Sweeneym Toddovi* nalézá také tzv. nepojmenovaný typ záběru, vymezený **Rickem Altmanem**. Příkladem je popěvek shrbené stařeny (Lucy). Napojuje se na závěr Johanniny písně *Green Finch and Linnet Bird*. Stařenin neladící hlas silně kontrastuje s vysokým a jemným zpěvem Johanny. Vytváří propojení mezi sóly mladé dvojice, Anthony začíná zpívat hned vzápětí.

---

<sup>57</sup> TUETH, V. Michael. A Dish Best Served Cold. *America* 198, 2008, č. 5, s. 20. ISSN 0002-7049.

<sup>58</sup> 67. minuta filmu.

„Nepojmenovaný typ“ nebývá – na rozdíl od sóla a duetů – spjat s označením specifického páru. Ačkoli Lucy je v jiných místech muzikálu identifikována spolu se svým manželem Benjaminem, v této části vystupuje sama za sebe; zpívané číslo nemá s druhým členem dvojice nic společného. Podobnou úlohu zastává také popěvek drába Bamforda (**Timothy Spall**), kterým muž nabádá soudce Turpina, aby si došel za holičem. Ani jeho sólo není postaveno do opozice k druhému sólu, dráb jedná samostatně.

#### **8.6.4. Flashbacky**

Vzpomínky na Barkerův idylický život jsou zprostředkovány pouze prostřednictvím zpívaných čísel, kde se pronášená slova postupně promítají do flashbackového dění na plátně. Samotný příběh je odhalen hned v počáteční písni, Sweeneyho a Anthonyho duetu; již první hudební vystoupení prezentuje strukturu muzikálu. Obrazové přechody mezi realitou a flashbacky jsou ostré a necelistvé – do ztvárněné minulosti jsou občas prostříhnuti protagonisté, kteří o ní zpívají, nebo ti, kteří se o ní právě dovídají. Jakmile se v příběhu odehrává něco zásadního, píseň graduje. Ne všem odhalením dávných časů se ale dostává stejného zpracování. Ve chvíli, kdy paní Lovettová přiznává, že Lucy přežila svou otravu, už se obraz nepřenáší do minulosti. Postava Lucy byla propojena s postavou žebrající ženy, zachycení současnosti je tentokrát důležitější. Zpívaný přednes ale zůstává zachován.

#### **8.6.5. Tanec**

Tanec se v tomto muzikálu objevuje pouze ve dvou místech. První číslo přichází až za polovinou filmu, v průběhu písně *A Little Priest*. Todd s paní Lovettovou ukazují své nadšení nad nápadem užitečného využití lidského masa. Nepředvádějí složité kreace, pouze se drží a točí dokola. Každý z nich přitom třímá všeříkající nástroj –

paní Lovettová kuchyňský válec, Todd sekáček. Efekt přítomného pohybu vytvořila kamera umístěná na otočném stole, kde dvojice stála v širokém objetí. Aktéry druhé, zároveň závěrečné taneční scény, jsou také oni. V rytmu valčíku **Stephena Sondheima** chce Todd obelstít paní Lovettovou, aby mu věřila. Místo toho ji ale v nejvypjatějším okamžiku vrhá do pece<sup>59</sup>. Pouhá dvě krátká a jednoduchá taneční čísla slouží k vyjádření nejsilnějších emocí. Pozice tanečníků v muzikálu **Tima Burtona** tedy nevytváří rozmanité obrazce, sóla se nekombinují se skupinovými pohyby.

### 8.7. „Umění“/realita

Opozice mezi uměním a realitou je zde parafrázována do bizarní podoby. „Umění“, neboli možnost úniku před tíživou skutečností, je zobrazeno prostřednictvím Toddova vraždění náhodných zákazníků. Jakmile podřezává neznámé muže, nabývá alespoň částečného uspokojení. Je zaměstnán „příjemnou“ činností, která mu dopomáhá k odreagování. Moc nad osudy ostatních lidí dodává „dábelskému holiči“ radost a pocit svobody. Stejná opozice je zprostředkována skrz postavu paní Lovettové a její pekařskou činnost. I ona se zabývá aktivitou, která jí dopomáhá k přečkání reality.

### 8.8. Mizanscéna

Mizanscéna snímku *Sweeney Todd* se dá nazvat „typicky burtonovskou“. Hned v první scéně režisér navozuje temné prostředí, a i když se výjimečně jedná o velkoměsto<sup>60</sup>, jeho rukopis je znát. „Precizně konstruované dekorace a nedostatek volného prostoru filmu dodává klaustrofobický pocit.“<sup>61</sup> V podání hlavního designera **Dante**

---

<sup>59</sup> Paní Lovettová je jediná filmová oběť, která je usmrcena jiným způsobem, než Sweeneyho břitvou.

<sup>60</sup> V minulosti **Burton** používal spíš předměstí, hluboké lesy nebo hřbitovy.

<sup>61</sup> McCARTHY, Todd. „Sweeney’s slice is right. *Variety* 409, 2007, č. 4, s. 60. ISSN 0042-2738.

**Ferrettiho**<sup>62</sup> je Londýn 19. století směsicí úzkých nečistých ulic a omšelých místností. Původním záměrem bylo vytvořit většinu viktoriánských dekorací pomocí CGI<sup>63</sup>. Po tom, co **Ferretti** navrhl základní část kulis, chtěl **Burton** víc: „Samozřejmě, že je lepší, když herci a režisér ví, kde vlastně jsou. Krok za krokem jsme se tedy rozhodli stavět dál. Vybudovali jsme 70 nebo 75 procent, zbytek bylo CGI,“<sup>64</sup> říká **Ferretti** ve svém interview pro *American Cinematographer*. Inspirací pro pravou atmosféru jim byly filmy noir, zejména snímek *Třetí muž* režiséra **Carola Reeda**<sup>65</sup>.

Část **Burtonova** filmařského umění se skrývá ve schopnosti vytvořit prostředí, které je determinováno psychikou postav: „Jejich rozdvojenost je zrcadlena odlišnými filmovými dekoracemi, ve kterých se hrdinové mění z jedné identity na druhou tak, jako se pohybují z jednoho světa do druhého.“<sup>66</sup> Sweeney Todd nemá rozdvojenou osobnost ve stejném smyslu, jako například Bruce Wayne<sup>67</sup>; jeho rozpolcenost je reflektovaná zobrazením rozdílu mezi minulostí a současností. A právě k tomuto velkou měrou dopomáhá výrazně odlišné pojetí mizanscény. Narativní současnost je monochromaticky laděná do šedých a modrých odstínů. Šed' kontrastuje pouze s jasně rudou krví, hyperrealisticky vystřikující z hrdel obětí. Ostatní barvy tvůrci odebrali – krom výše zmíněných pasáží, které se vracejí do minulosti. Tyto sekvence naopak září jasnými barvami a zdůrazňují tak rozpor mezi bývalou a přítomnou

---

<sup>62</sup> Italský filmový designer, nar. 1943. Spolupracoval např. s **Federikem Fellinim** nebo **Martinem Scorsesem**.

<sup>63</sup> *Computer-generated imagery* – aplikace 3D počítačové grafiky.

<sup>64</sup> WITMER, D. Jon. Very Close Shaves. *American Cinematographer* 89, 2008, č. 1, s. 58. ISSN 0002-7928.

<sup>65</sup> Britský režisér, nar. 1906, zem. 1976.

<sup>66</sup> MORRISON, A. Michael. Trajectories of the Fantastic: Selected Essays from the Fourteenth International Conference on the Fantastic in the Arts. In HELDRETH, G. Leonard (ed.). *Architecture, Duality and Personality: Mise-en-scène and Boundaries in Tim Burton's Films*. Westport: Greenwood Press, 1997, s. 141. ISBN 0-3132-9646-8.

<sup>67</sup> Hlavní postava batmanovských příběhů; **Tim Burton** natočil dva filmy ságy: *Batman a Batman se vrací*.

osobností Benjamina Barkera. Napětí mezi téměř černobílým a barevným světem je zde povýšeno na základní estetický princip. „Černobílý film předává podstatně méně vizuálních informací než film barevný, a toto omezení může způsobit, že jsme více zataženi do děje, dialogů a psychologie filmového prožitku než do podívané.“<sup>68</sup> Tvzení se vztahuje hlavně ke „klasickým“ černobílým filmům, které byly tímto způsobem natočeny z důvodu dobově „omezené“ technologie, nebo k snímkům, které se k této technologii vracují (*Schindlerův seznam, Ed Wood*). Šedivé odstíny *Sweeneyho Todda* mají ale vysoce příznakové vlastnosti. Divák, místo aby se pozorněji soustředil na jiné, než obrazové informace, naopak uvažuje, *proč* je většina barev vyřazena z palety. Vnímá vizuální zpracování psychiky hrdinů, ale také společenské situace Londýna 19. století. K tomu výrazně napomáhají i strmé interiérové úhly holičství, nebo pokřivená prkna plotu zvenčí obydlí, která evokují filmy německého expresionismu, kde „dekorace zrcadlily problémový psychologický stav svého obyvatele“<sup>69</sup>. Občasné zasazení jiných (o něco výraznějších) barev pak upozorňuje na specifičnost majitele daného kostýmu, příbytku nebo neodkladnou přítomnost krve. Toho je využito například v interiéru Turpinova honosného obydlí a tím pádem i ve vyhrocené scéně bálu (ačkoli zde se jedná o „barevnější minulost“), kde se objevuje zneklidňující množství červené barvy. Ke zběsilému a trýznivému pocitu balové sekvence napomáhá také fakt, že se jako jediná z flashbackových scén odehrává v noci. Temné kouty, kterými Lucy prochází, mohou být plné nemilých překvapení. Odstrašující je také masa lidí koncentrovaná v jedné místnosti, jejich nekontrolovatelný všeho směrný pohyb a přítomnost masek, které

---

<sup>68</sup> MONACO, James. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 114. ISBN 80-00-01410-6.

<sup>69</sup> WITMER, D. Jon. Very Close Shaves. *American Cinematographer* 89, 2008, č. 1, s. 62. ISSN 0002-7928.

zakrývají tváře, potažmo charaktery míhajících se postav. Změť osob zde navozuje silnou nervozitu a pocit možného ohrožení.

Prvnímu (šťastnému) flashbacku dominují různobarevné svazky květin, rozestavěné po lavicích tržnice, kterou mladí manželé procházejí. Nejen oni, ale i ostatní návštěvníci jsou oděni ve světlejších kostýmech. Celá scéna působí vesele a příjemně, což se částečně mění po příchodu klasického rivala Turpina; nejen jeho obydlí je barevně příznačné. Soudce je oděn v dlouhém červeném kabátě, který evokuje vlastníkovu nebezpečí. Jeho tvář vykukuje zpoza mnohem temnějších květin, než jaké se rozprostírají okolo šťastné rodiny. Výrazné a pestré barvy však zůstávají – a to i v ostatních flashbackových scénách. Půdní místnost na Fleet Street je upravená a čistá, vyskytuje se v ní úhledně rozestavěný nábytek a umírněné množství dekorativních ozdob, vše v míře vkusnosti. Dominantní je rozlehlé střešní okno. Z vybavení pokoje se dá usuzovat na skromnou a praktickou rodinu, která se nepotřebuje obklopovat nadbytečnými věcmi, aby byla šťastná. Žlutooranžové ladění tapet navozuje hřejivý pocit a spokojenost. V popředí levé části záběru trůní rostliny temně zelené barvy jehličí. I tato asociativní představa lesní vůně zpříjemňuje prožívané pocity. Kladné vyznění květin však zcela mění následné přeostržení obrazu. Z neurčitého zeleného svazku se stávají odložené rudé růže. Výhled z okna, který ukazuje neoblomného Turpina s dalšími květinami v náručí, rostliny pasuje do zákeřných prostředků, které mají získat cizí srdce. Ani v teplých příjemných odstínech vyobrazená minulost tedy není dokonalá. Duše hlavních hrdinů ale ještě neztratily naději. A tím se právě minulost příběhu znatelně liší od současnosti. Přes ulice Londýna pobíhají hlodavci, v koutech se povalují opilci a žebráci. Nebe, ke kterému stoupají kužely dýmu z nesčetných komínů, je neustále zatažené. Pekařčin krám je zanesen prachem, švábi se prolézají po prknech podlahy. Na půdě postává jen několik kusů

zatuchlého nábytku a rozbité zrcadlo, tapety na zdech jsou místy strhané. V zakryté dětské postýlce leží poničená a zaprášená panenka připomínající dlouhé odloučení od její majitelky. Stav místnosti značí, že zpestřující ozdoby, doplňující nábytek a všeobecný pořádek ke své pomstě Todd nepotřebuje. Jeho život se upíná k jedinému cíli, do budoucna nehledí. Nemá proto důvod vylepšovat si svou životní úroveň. Nutno říct, že místa, kde se nejčastěji odehrává muzikálový příběh – Toddovo holičství a pekařství paní Lovettové, zaznamenávají třídu, ke které postavy patří; chudý pracující lid. Divák ve filmu ani jednou nezahlédne například holičovo lůžko.

Pokoj Johanny je odhalen jen krátce, po většinu času jej zastupuje pouze úsek s ptačí klecí, židli a ozdobnou okenní záclonou s těžkými závěsy. I z tohoto mála lze ale vydedukovat aristokratický nádech místnosti. Klec se skřivanem ani jemná záclona se ve vlastnictví nižších vrstev té doby obvykle nenachází.

Krom záběrů z minulosti se ve filmu nachází ještě jedna výjimka odlišující se od pojetí reality – muzikálová snová pasáž (píseň *By the Sea*), kdy paní Lovettová fantazíruje o dovolené u moře. Holič s vdovou sedí na palouku pod stromem, i ve filmově reálném světě v tu chvíli výjimečně svítí slunce. Kamera zabere oblohu a obloukem přejde k ještě slunnější části, pod kterou se najednou rozprostírá pláž. Tváře hrdinů jsou stejně bílé, jako v ostatních sekvencích snímku. Jejich oblečení, zejména ženiny šaty, se však znatelně liší. Svršky hýří jasnými barvami, zdobenými vzory převážně geometrických tvarů, výraznými a hravými doplňky. Žena je ve své představě šťastná. Extravagance jí nedělá problém, neboť se může chlubit svým dokonalým životem. Ve scéně, kdy se dvojice prochází po molu, paní Lovettová přímo vyčnívá svými červenými šaty mezi všudypřítomnou ctnostnou bílou a béžovou. „Plátno se stává světem technicoloru, naplněným umělými obrázky ve stylu *Mary Poppins*, obrázky šťastného páru dovádějícího na plážové promenádě a užívajícího si

piknik v parku.<sup>70</sup> Nedostatek peněz zde nehraje roli, pár si může dovolit luxusní pobyt u moře. Prostřednictvím snu se odehrává jedna z nejokázalejších pasáží filmu. Pozornější pohled ale odhalí, že Sweeney si dovolenou zase tolik neužívá. S ledově odevzdanou tváří trpí výmysly fantazírující sousedky, jako by byl v samotné představě uvězněn. Paní Lovettová se v této chvíli přibližuje publiku; svým sněním s nimi sdílí omezené vnímání reality – vzniká protiklad sen/realita. Tak, jako si diváci mohou představovat, že se stanou odvážným a romantickým Anthonym, paní Lovettová sní o perfektním manželství se Sweeneyem Toddem. Při zpětném návratu do reality se kamera pomalu otáčí nad hlavami hrdinů posedávajících na dece. Barvy postupně blednou, až zůstanou v předchozích tónech šedi. Nebe je opět zatažené, paní Lovettová končí s fantaziemi a vrací se do kruté reality.

Pekařský obchod v přízemí a holičství v prvním patře domu na Fleet Street propojuje dlouhé schodiště táhnoucí se kousek od venkovní chladně kamenné zdi. Většina lidí, kteří těmito schody vystoupají nahoru, už se stejnou cestou nevrátí. Jejich mrtvolky jsou shozeny do upraveného sklepa, jako by padaly do pekla. Nebe si „zbohatlíci“ nezaslouží.

### **8.8.1. Kostýmy**

Johanna je (spolu s Lucy z minulosti) jedinou blondýnou celého filmu<sup>71</sup>. Její šaty jsou – oproti zbytkům scén – poměrně barevné, laděné do světlejších odstínů, zdůrazňujících její čistou ženskou krásu a křehkost. Hluboký dekolt zdobí jemné bílé korálky a výstřih s drobnými volánky. Anthony je oblečen praktičtěji a pohodlněji. Tuláckou povahu značí větší počet svršků, navrstvených kvůli pocitu tepla a pevný vak přes rameno. Kostýmy zobrazují

---

<sup>70</sup> TUETH, V. Michael. A Dish Best Served Cold. *America* 198, 2008, č. 5, s. 21. ISSN 0002-7049.

<sup>71</sup> Pomineme-li scénu z blázince, kde je Johanna uvězněna mezi dalšími blondýnami.



dualitu mezi Johannou a Anthonym, ale také mezi Benjaminem a Sweeneyem, mezi Lucy a rozumu zbavenou žebračkou. Ve flashbacích má Benjamin čisté úhledné svršky a účes upravený na pěšinu. Sweeneyho vlasy jsou ale roztřepené, s šedivým pruhem na místě ofiny; zestárnul a zešilel. Mladá Lucy chodívala oděna ve světlých šatech s volánky, odkazujících k ženině ctnosti. Jako žebračka je ale oblečená do špinavých, pokrčených a místy roztrhaných cárů. Rozcuchané vlasy jí padají do čela, které zakrývá i poničený klobouk. Její tvář je zastřená, schovaná, jakoby téměř neexistovala – tak jako už neexistuje Lucy. Pirelli, Toddův konkurující holič, má působit světaznale a exoticky. Jeho obtáhnutý kostým je barevný (tmavě modrá, zlatá, fialová) a honosně zdobený. Na ruku nosí bílé rukavičky, na hlavě vysoký klobouk a kolem krku bohatou mašli. Potřebuje na sebe upozornit, proto využívá nepřehlédnutelnou extravaganci. Zároveň však chce donutit lidi, aby měli zájem o jeho péči – tudíž se snaží o to, aby působil zaopatřeně a upraveně. Horní ret lemuje úzký knírek, vlasy má pečlivě načesané. Jeho veřejný výstup je navíc „dozdoben“ cizím přízvukem a okázalými gesty.

### **8.8.2. Líčení**

Nejvýraznější (a nápadně podobné) líčení mají „nejzkaženější“ a nejkontroverznější postavy filmu – Sweeney Todd a paní Lovettová. Jejich tváře jsou bělejší (→ chladnější, bezcitnější), než tváře kohokoli jiného, kolem očí se rýsují extrémně tmavé kruhy, líce jsou propadlé a rty zvýrazněné. Jde o vizuální prezentaci vnitřního světa zničených duší, které se odpoutávají od skutečnosti. Podobné masky **Burton** používá často. Po vzoru výše zmíněného odkazu na *Frankensteina* jimi zakrývá tváře „monster“, rozdílných lidí, kteří

by sice chtěli zapadnout do normální společnosti, ale jejich odlišnost/minulost jim to nedovoluje<sup>72</sup>.

### 8.8.3. Osvětlení

Osvětlení je dalším faktorem, který umocňuje rozdílnost mezi minulým a současným světem. „Vzhledem k temnosti příběhu – a také meteorologické realitě Londýna – vytvořili **Wolski s Higginsem**<sup>73</sup> umírněné denní prostředí s použitím vrchních prostorových světel.“<sup>74</sup> Ta měli upravená tak, že mohli volit různé stupně záření, aniž by se jim změnila úroveň barev. Za velikým oknem Toddova holičství před lampy zavěsili projekční materiál, připomínající oblohu. Toho mimo jiné využili také ve scéně, kdy Todd postává před oknem a čeká na vypuknutí finálního plánu. Plynutí času zde zobrazili postupným zhasnutím venkovních světel. Z odpoledne se během mžiku stala půlnoc, aniž by zmizely obrysy oblohy. Podobný systém svícení skrz materiál byl použit také při navození zamračeného londýnského ovzduší; v tomto případě světla prosvítala kusem hedvábné látky.

„V častých nočních scénách filmu bylo osvětlení motivováno řadou svíček, ohňovým žářem a plynovými svítilnami.“<sup>75</sup> Zdroje těchto svítilen byly vylepšeny malými krabičkami se třemi žárovkami. Podobně byly zaopatřeny také sekvence odehrávající se ve sklepení; světlo pocházelo ze speciálně vybavené pece. Flashbacky jsou pak osvětleny teplejším, jemnějším způsobem. „Změkčená kresba se obecně spojuje s takzvanými romantickými náladami. Jasná kresba je úzce spjata s realističností.“<sup>76</sup> Kontrast mezi „romantickými náladami a realističností“ je ve *Sweeneym Toddovi* (i díky svícení) markantní.

---

<sup>72</sup> Nejcharakterističtějším příkladem „bílé tváře“ je postava uměle vytvořeného člověka Edwarda z filmu *Střihoruký Edward*.

<sup>73</sup> **John Higgins**, hlavní filmový elektrikář.

<sup>74</sup> WITMER, D. Jon. Very Close Shaves. *American Cinematographer* 89, 2008, č. 1, s. 59. ISSN 0002-7928.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>76</sup> MONACO, James. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 194. ISBN 80-00-01410-6.

Výjimkou je flashback bálu, jež nemá s romantikou nic společného. Byl nasvícen svíčkami, které byly pro násobný efekt plamínek opatřeny třemi knoty.

### 8.9. Kamera

**Burton** upřednostňuje natáčení pomocí jedné kamery, ve vraždících a muzikálových scénách je jich ale použito více. Často se ve filmu objevuje tzv. druhé rámování, jako záběry skrz tabulky oken nebo dveří, odrazy v zrcadlech či v pouliční kaluži. Příznačná je také práce s podhledy nebo nadhledy. Ve scéně, kdy se paní Lovettová dozvídá, že Sweeney je vlastně Benjamin – její tajná láska z mládí, je zabrána z výrazného nadhledu. Postavení dvojice budí dojem, že vdova oddaně klečí u holičových nohou. Podhledem je naopak natočen např. dráb Bamford v sekvenci, kde z Turpinova domu vyhazuje a sráží Anthonyho. Jeho role je dominantní, má nad mladíkem moc. Ve filmu je úsečně zastoupena také subjektivní kamera, a to pohledem chlapce Tobyho, který vběhne do místnosti, kde hledá Pirelliho. Jeho zrak se míhá po rozích pokoje sem a tam, dokud se nezastaví na Sweeneym. Jedná se o jediný případ využití subjektivní kamery. **Burton** jako by tímto krátkým pohledem předznamenával Toddova budoucího vraha.

Kamera místy využívá také malou hloubku ostrosti, díky níž je možné přenášet důraz z jednoho pole do druhého. Na začátku scény, kde muži prezentují úvodní píseň *No Place Like London*, je zaostřen zpívající Anthony. V popředí se však objevuje Todd a Anthony je najednou rozostřený, i když nezměnil svou původní pozici. Zpívá Sweeney, a tak se pozornost přesouvá k němu. Zaostření je mimo jiné jedním z kódů, který spojuje kompoziční kódy s pohybovými. „Zachováním poměrně malé hloubky ostrosti a změnou zaostření během záběru může filmař posunout vnitřní zaujetí záběru z jednoho

pole na jiné, což je svým způsobem paralelou švenku, zoomu nebo jízdy, ale dělá to v rámci obrazu a bez pohybu kamery.<sup>77</sup>

Zajímavě hravá kamera se vyskytuje v téže scéně, avšak na jejím konci. Todd poprvé míří na Fleet Street: „**Burton** bere diváky na rychlý výlet londýnskými ulicemi – z přístavu, kde ukotvila Toddova loď, na místo, kde sídlí pekařský obchod paní Lovettové; jedním prodlouženým pohyblivým záběrem, který připomíná animaci z video her.<sup>78</sup> Toddovo dřívější nařčení, že „není místa jako Londýn“<sup>79</sup>, dostává vizuální zpracování. V zapadlé uličce spí bezdomovec, na schodech kostela postávají opilci. Bohatství je postaveno těsně vedle chudoby. Tato scéna, jež představuje ulice Londýna, připomíná úvodní sekvenci z *Moulin Rouge*, kde je podobným stylem ukázána Paříž tehdejší doby.

---

<sup>77</sup> MONACO, James. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 196. ISBN 80-00-01410-6.

<sup>78</sup> TUETH, V. Michael. A Dish Best Served Cold. *America* 198, 2008, č. 5, s. 21. ISSN 0002-7049.

<sup>79</sup> Píseň *No Place Like London*.

## 9. Závěr

Cílem bakalářské práce bylo zanalyzovat muzikálovou formu snímku *Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street* současného amerického režiséra **Tima Burtona**. Měla jsem přiblížit konkrétní muzikálovou naraci, která se ve filmu utváří prostřednictvím specifického užití zvukových a vizuálních složek.

V teoretické části, jejímž metodologickým referenčním rámcem byla kniha amerického teoretika **Ricka Altmana** *The American Film Musical*, jsem definovala filmový žánr. Tyto definice jsem poté vztáhla na konkrétní film, muzikál *Sweeney Todd*. V závislosti na **Altmanovi** jsem určila, že hlavní atributy klasického žánrového snímku, kam patří srozumitelnost, líbivost nebo předvídatelnost, bývají určeny hollywoodským systémem. Publikum oceňuje pocit jistoty, který mu nabízejí filmy, jež variiují jednotný základ. *Sweeney Todd* jim tuto garanci nepřináší<sup>80</sup>. Hlavní narativní linie, která je v klasických amerických muzikálech založena na konfrontacích a paralelismech mezi ženským a mužským pohledem, je pozměněna do osobité podoby. Romantická dvojice, jež tvoří základ klasického žánru, neboť je úzce spjata se zápletkou, je v **Burtonově** muzikálu upozaděna. Linie Johanny a Anthonyho – která využívá duality mezi ženským a mužským pohledem, reflektované skrz příznačné pojetí kostýmů, vykreslení charakteru, nebo prostředí, ve kterém se zástupci různých pohlaví vyskytují – je vedlejší. Jejich příběh nekončí velkolepým šťastným objetím, ale zůstává otevřený. V popředí je jiná dvojice, Sweeney a paní Lovettová. Ti se však nedají definovat jako romantický pár, ale ani jako kladní hrdinové. Jde o psychicky narušené postavy, které jsou zničené kapitalistickou společností, a tak se rozhodnou mstít netečnému davu za své neštěstí. Svět není veselý a barevný, ale pesimistický, chladný a beznadějný.

---

<sup>80</sup> Přináší pouze garanci režisérova stylu.

Žánrově příznačné dvouohniskové struktury se však **Burton** drží; rozpracovává ji i v několika dalších úrovních. Kladnou postavu konfrontuje se záporným rivalem (Anthony x Turpin; Benjamin x Turpin), narušitelem romantického páru, který je v závěru příběhu potrestán. Jednoznačně nejvýraznější je ale kontrast mezi minulostí a současností. Dvouohniskovou strukturou, která se transferuje do všech aspektů filmu, tedy není dualismus mezi ženským a mužským pohledem, ale rozdílnost mezi pohledem Benjamina a Sweeneyho – totožné postavy z různých časových období. Tuto dualitu zdůrazňuje hlavně specifické pojetí mizanscény a charakterové vykreslení hrdiny.

Značné žánrové odchylky se nacházejí také v hudebním a tanečním výrazu hlavních postav. Taneční výstupy, které se ve vrcholných číslech amerických klasických muzikálů skládají z pečlivě uspořádaných skupin tanečníků vyjadřujících hromadné veselí, se ve *Sweeneym Toddovi* vyskytují pouze ve dvou scénách. Přitom se jedná o velice jednoduché kreace jediného páru. Protagonisté tak vyjadřují své nejsilnější emoce. Hudba, převzatá z broadwayské předlohy, je arytmiická a téměř nelibivá, kakofonie znázorňuje pokřivené charaktery postav. Žánrově důležité je zde propojení rytmu s realismem, zpívané písně s dialogem. Přechod však bývá výrazný a jasně daný. Příkladů, kdy se diegetické zvuky transferují do hudby, je ve *Sweeneym Toddovi* málo.

Pro zpívané projevy hlavních hrdinů se často využívají variace stejných písní. Totožná slova mohou vyjadřovat odlišné (např. opozitní) postoje postav, nebo časově zapříčiněnou změnu názoru téhož protagonisty.

Několik aspektů filmu koresponduje s další režisérskou tvorbou, ať už jde o vykreslení hlavní postavy, výtvarné pojetí skličující mizanscény, výrazné líčení, komplikovaný vztah mezi dítětem a jeho „rodiči“, osobitý smysl pro humor nebo přítomnost smrti. V kombinaci s tímto **Burton** využívá některých charakteristik

žánru, ale v potlačené nebo převrácené podobě. V porovnání s ostatními současnými muzikály se od **Altmanova** pojetí *Sweeney Todd* vzdaluje nejvíce, hlavně kvůli celkově znepokojivé a temné atmosféře. Přesto má film pozitivní ohlasy, jak u publika, tak u kritiky. Všechny recenze, které jsem při zpracování tématu četla, film hodnotily kladně.

## 10. Anotace

Příjmení a jméno: Zubková Lucie

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií; Filozofická fakulta, Univerzita Palackého v Olomouci

Název práce: Muzikálová forma filmu *Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street*

Vedoucí práce: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

Počet znaků: 74 388

Počet titulů použité literatury: 10

Klíčová slova: Klasický americký muzikál, muzikálová forma, Sweeney Todd, Tim Burton, Rick Altman

Tématem bakalářské práce je analýza muzikálové formy filmu *Sweeney Todd: Ďábelský holič z Fleet Street* (2007) od současného amerického režiséra **Tima Burtona**. Cílem je popsat a vyložit konkrétní žánrovou naraci, utvářenou skrze specifické užití zvukových a vizuálních složek. Rozbor je veden na pozadí tradic amerického filmového muzikálu, s přesahem k současným žánrovým projevům (*Moulin Rouge, Chicago...*).



## **Annotation**

Surname and name: Zubková Lucie

Department of Theatre, Film and Media Studies; Faculty of Arts,  
Palacký University Olomouc

Title: Musical Form of the movie *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*

Supervisor: Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

Number of Characters: 74 388

Number of Literature used: 10

Keywords: The American Film Musical, Musical Form, Sweeney Todd, Tim Burton, Rick Altman

The subject of this bachelor thesis is an analysis of a musical form of the motion picture *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (2007) from the contemporary American director **Tim Burton**. The aim is to depict and explicate the particular genre narration created by the specific usage of sound and visual components. The analysis is conducted on the background of American film musical traditions considering the present expressions of the genre (*Moulin Rouge*, *Chicago...*).

## 11. Prameny

SWEENEY TODD: ĎÁBELSKÝ HOLIČ Z FLEET STREET

originální název: Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street

výrobce: DreamWorks Pictures a Warner Bros. Pictures

rok výroby: 2007

režie: Tim Burton

námět: Stephen Sondheim, Hugh Wheeler

scénář: John Logan

kamera: Dariusz Wolski

hudba: Stephen Sondheim

zvuk: Steve Boeddeker

střih: Chris Lebenzon

hrají: Johnny Depp, Helena Bonham-Carter, Alan Rickman, Laura

Michelle Kelly, Jamie Campbell Bower, Jayne Wisener, Timothy

Spall, Edward Sanders, Sacha Baron Cohen a další

DREAMGIRLS; režie Bill Condon, 130 minut, 2006.

CHICAGO; režie Rob Marshall, 113 minut, 2002.

MOULIN ROUGE; režie Baz Luhrmann, 127 minut, 2001.

NINE; režie Rob Marshall, 118 minut, 2009.

## 12. Literatura

### 12.1. Monografie

ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 386 s. ISBN 0-253-30413-X.

ALTMAN, Rick (ed.). *Genre – The Musical*. 1. vyd. London: Routledge, 1981. 228 s. ISBN 0-7100-0817-1.

COHAN, Steven (ed.). *Hollywood Musicals, The Film Reader*. 1. vyd. London: Routledge, 2002. 212 s. ISBN 0-415-23560-X.

DUNNE, Michael. *American Film Musical Themes and Forms*. 1. vyd. Jefferson: McFarland & Company, 2004. 215 s. ISBN 0-7864-1877-X.

FEUER, Jane. *The Hollywood Musical*. 1. vyd. Bloomington: Indiana University Press, 1982. 131 s. ISBN 0-253-13822-1.

GRANT, K. Barry (ed.). *Film Genre Reader*. 3. vyd. Austin: University of Texas Press, 2003. 656 s. ISBN 0-2927-0185-3.

HRDINA, Jan. *Filmový muzikál Gena Kellyho*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008.

MONACO, James. *Jak číst film*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.

MORRISON, A. Michael. Trajectories of the Fantastic: Selected Essays from the Fourteenth International Conference on the Fantastic in the Arts. In HELDRETH, G. Leonard (ed.). *Architecture, Duality and Personality: Mise-en-scène and Boundaries in Tim Burton's Films*. Westport: Greenwood Press, 1997, s. 141-159. ISBN 0-3132-9646-8.

SMITH, Jim, MATTHEWS, J. Clive. *Tim Burton*. 2. vyd. London: Virgin Books Ltd, 2002. 336 s. ISBN 0-7535-1278-4.

## 12.2. Časopisecké články

ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–29. ISSN 0862-397X.

BENDOVIÁ, Helena. Gotta dance! Stručný úvod do poetiky muzikálu. *Cinepur* 29, 2003, č. 9, s. 24–25. ISSN 1213-516X.

DUŠTÍROVÁ, Jana. Sexualita v muzikálu. *Cinepur* 29, 2003, č. 9, s. 30–31. ISSN 1213-516X.

FILA, Kamil. Minikritika Sweeney Todd. *Cinepur* 56, 2008, č. 3, s. 34. ISSN 1213-516X.

MCCARTHY, Todd. ‚Sweeney’s‘ slice is right. *Variety* 409, 2007, č. 4, s. 60, 65. ISSN 0042-2738.

SKOPAL, Pavel. Psát dějiny použití filmových žánrů. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 132–136. ISSN 0862-397X.

TUETH, V. Michael. A Dish Best Served Cold. *America* 198, 2008, č. 5, s. 20, 21. ISSN 0002-7049.

WITMER, D. Jon. Very Close Shaves. *American Cinematographer* 89, 2008, č. 1, s. 56–69. ISSN 0002-7928.

### **12.3. Elektronické zdroje**

BOHÁČKOVÁ, Kamila. Další pán na holení. A2 [online]. Únor 2008, č. 7 [cit. 18. 4. 2010]. Dostupné na internetu: <<http://www.advojka.cz/archiv/2008/7/dalsi-pan-na-holeni>>. ISSN 1803-6635.