

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Vztah historie a současnosti:
Žánrová analýza filmu La La Land**

Anežka Hrušková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Milan Hain, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Žánrová analýza filmu La La Land* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování vedoucímu práce *Mgr. Milanu Hainovi, Ph.D* za jeho cenné rady, trpělivost a ochotu při vedení mé bakalářské práce. Rovněž bych mu chtěla poděkovat za vstřícnost a pomoc při získání potřebných informací a podkladů a za jeho přednášky o hollywoodské kinematografii, z nichž jsem si odnesla inspiraci pro psaní této práce.

Obsah

Obsah	4
Úvod	5
Teoreticko-metodologická část	7
1. <i>Vyhodnocení pramenů a literatury</i>	7
1.1. Prameny.....	7
1.2. Literatura.....	8
2. <i>Metodologie</i>	11
2.1. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru.....	12
2.2. Definice žánru.....	14
2.2.1. Definice žánru obecně.....	15
2.2.2. Muzikál jako žánr.....	16
2.3. Historie muzikálu.....	18
Analytická část	26
1. <i>Produkční pozadí vzniku filmu</i>	26
2. <i>Žánrová analýza La La Landu</i>	28
2.1. Obecné žánrové znaky.....	28
2.1.1. Dualismus.....	29
2.1.2. Opakování.....	32
2.1.3. Kumulace.....	35
2.1.4. Předvídatelnost.....	37
2.1.5. Nostalgie.....	38
2.1.6. Symbolika.....	46
2.1.7. Funkčnost.....	49
2.2. Sémanticko-syntaktické znaky.....	50
Závěr	55
Seznam použitých pramenů a literatury	58
<i>Prameny</i>	58
<i>Literatura a internetové zdroje</i>	58
Seznam zdrojů obrázků	64

Úvod

Muzikál je jeden z nejmladších filmových žánrů, neboť je úzce spjat s technologickým vývojem ve filmovém průmyslu. První pokusy o natočení muzikálů se objevily s příchodem synchronizovaného filmového zvuku a svého vrcholného období tento žánr dosáhl až s hlavním přechodem od černobílého filmu k barevnému. Nejvýznamnějším obdobím muzikálu byla zejména 1. polovina 20. století, načež začala od 60. let jeho popularita a produkce klesat, a v současné době vzniká muzikálových filmů nesrovnatelně méně. Pro diváka 21. století není tento žánr, jenž přinesl mnoha lidem radostný únik od těžké doby, již tolik atraktivní, což přirozeně znamená, že produkce tohoto typu filmů s sebou nese veliký risk neúspěchu.

Přesto natočil mladý režisér Damien Chazelle muzikál *La La Land*, jenž se dostal do kinodistribuce v prosinci roku 2016. Jeho osobní láska k jazzu a filmovému muzikálu ho dovedla k natočení filmu, který se v mnoha ohledech vrací ke kvalitám klasického muzikálu.¹ Snímek, jenž se odehrává v samotném Hollywoodu, překonal veškerá očekávání a získal 7 nominací na ocenění Zlatý Glóbus, jež všechny zároveň úspěšně proměnil,² a rekordní počet 14 nominací na Ceny Akademie, z nichž nakonec obdržel celkem šest ocenění.³

Díky obrovskému úspěchu tohoto v dnešní době nevšedního žánru jsem se rozhodla analyzovat právě tento snímek. Budu jej zkoumat zejména po stránce žánrové s metodologickým základem v práci Ricka Altmana o sémanticko-syntaktickém přístupu k filmovému žánru. Charakterizují složky filmu z pohledu sémantiky i syntaktiky a detailněji se zaměřím na historický rámec žánru muzikálu. Pokusím se zachytit a pojmenovat, jakým způsobem *La La Land* vzdává hold

¹ 'La La Land' gets nostalgic for classic Hollywood musicals. *YouTube* [online]. PBS NewsHour, 2017 [cit. 2018-04-04]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Y1vX7Li_k0w.

² *La La Land*. Golden Globe Awards [online]. 2017 [cit. 2018-02-01]. Dostupné z: <https://www.goldenglobes.com/film/la-la-land>.

³ LEE, Ashley. Oscars: 'La La Land' Becomes 11th Film With Six Wins. *The Hollywood Reporter* [online]. 2017 [cit. 2018-02-01]. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/news/la-la-land-s-oscars-2017-6-wins-11th-film-980619>.

tomuto žánru, zda a jak se inspiruje muzikály klasického Hollywoodu, jak dodržuje žánrové definice a postupy stanovené Altmanem a jaká moderní témata otevírá pro současného diváka.

V první části práce představím literaturu a prameny, ze kterých budu vycházet, a charakterizuji blíže svou metodologii. Následně se budu věnovat žánru muzikálu obecně a stručně popíši jeho historický vývoj, neboť právě ten je pro mou žánrovou analýzu zásadní.

Druhá analytická část práce bude věnována již samotnému žánrovému a sémanticko-syntaktickému rozboru filmu *La La Land* a jeho vztahu k jiným muzikálům, jež měly zásadní vliv na filmový průmysl a celkově na společnost v průběhu posledních necelých 100 let. Shrnu, jakou měrou z nich *La La Land* vychází či jakým způsobem je reflektuje. Zároveň přiblížím, zda a jak *La La Land* dodržuje klasické muzikálové postupy, zda opravdu náležitě spadá do tohoto žánru a jakými způsoby případně z tradiční charakteristiky žánru vybočuje.

Teoreticko-metodologická část

1. Vyhodnocení pramenů a literatury

1.1. Prameny

Hlavním pramenem pro můj výzkum je snímek *La La Land*, a to konkrétně na nosiči Blu-ray.⁴ Kromě samotného snímku jsem pro sběr informací o procesu tvorby filmu využívala také bonusy zahrnuté na Blu-ray vydání. V analytické části této práce budu rovněž citovat řadu dalších muzikálů a filmů i jiných žánrů, na něž nějakým způsobem *La La Land* reaguje nebo jež jinak souvisí s mou analýzou. Základ nastolím v podkapitole věnující se obecné historii žánru muzikálu jako takového. Jména tvůrců a české překlady názvů cizojazyčných snímků budu čerpat z webových stránek Česko-Slovenské filmové databáze.

Rovněž jsem ke sběru informací využívala scénář filmu, který je na internetu volně přístupný ke stažení.⁵ Internet pro mne byl také zdrojem mnoha sekundárních pramenů ve formě audiovizuálních příspěvků a video-rozhovorů s tvůrci a rovněž amatérských video-esejí fanoušků filmu, ve kterých popisují své postřehy a domněnky v souvislosti s referencemi na jiné snímky, jež se v *La La Landu* objevují. Kromě již zmíněných oficiálních bonusů mi velice pomohla video-esej od Sary Preciado,⁶ ve které vyjmenovává nejočividnější reference na starší muzikály, jichž si v *La La Landu* všimla. Několik dalších postřehů i s mluveným

⁴ *La La Land* [film na nosiči BD]. Scénář a režie Damien CHAZELLE. USA, 2016.

⁵ CHAZELLE, Damien. *La La Land* [filmový scénář] [online]. Lionsgate, 2017 [cit. 2018-04-08]. Dostupné z: <https://lionsgate.app.box.com/v/lalalandscreenplay>.

⁶ PRECIADO, Sara. *La La Land - Movie References*. Vimeo [online]. 2017 [cit. 2018-04-07]. Dostupné z: <https://vimeo.com/200550228>.

komentářem přináší video „La La Land Easter Eggs, Inspirations & Homages Explained“.⁷

Co se mediálních rozhovorů týče, nejpřínosnějšími pro mne byly: rozhovor s režisérem Damienem Chazellem pro *Independent*⁸ a *The Verge*⁹, Chazellův rozhovor s Jeffrey Brownem pro *PBS NewsHour*,¹⁰ Chazellův výstup v talk show Jimmyho Fallona¹¹ a rovněž exkluzivní rozhovor s tvůrčím štábem publikovaný přímo na oficiálním YouTube účtu společnosti Lionsgate.¹² Praktické pro mne v těchto případech byly informace o procesu příprav před natáčením, o práci s kamerou, navrhování kostýmů či skládání hudby. Veškeré informace získané z těchto internetových zdrojů budou samozřejmě, stejně jako vše ostatní, opatřeny bibliografickými údaji.

1.2. Literatura

Vzhledem k faktu, že film *La La Land* vznikl teprve nedávno, nebyly o něm do současné chvíle napsány žádné odborné práce. To stejné bohužel platí i o třiatřicetiletém režisérovi Damieniu Chazellovi, jenž se stal nejmladším držitelem Oskara v historii¹³ a o němž doposud není napsána žádná biografie ani odborná reflexe jeho filmové tvorby. Kamil Kuzník napsal v roce 2015 bakalářskou

⁷ ScreenPrism. La La Land Easter Eggs, Inspirations & Homages Explained. *YouTube* [online]. 2017 [cit. 2018-04-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=IXenof-AJGk>.

⁸ LOUGHREY, Clarisse. La La Land interview: Damien Chazelle on the death and rebirth of the screen musical. *Independent* [online]. 2017 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/damien-chazelle-interview-la-la-land-oscars-2017-ryan-gosling-emma-stone-a7522311.html>.

⁹ ROBINSON, Tasha. La La Land writer-director Damien Chazelle on subverting the things he loves most. *The Verge* [online]. 2016 [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <https://www.theverge.com/2016/12/7/13862752/la-la-land-damien-chazelle-interview-ryan-gosling-emma-stone>.

¹⁰ La La Land gets nostalgic for classic Hollywood musicals, pozn. 1.

¹¹ Damien Chazelle Shares La La Land Set Secrets. *YouTube* [online]. 2017 [cit. 2018-04-07]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1SbGSrcwh1M>.

¹² La La Land (2016 Movie) Exclusive Cast Q&A. *YouTube* [online]. Lionsgate Movies, 2017 [cit. 2018-04-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zeDEwgUQRM8>.

¹³ DAMIEN CHAZELLE WINS 2017 OSCAR FOR DIRECTING. Oscars [online]. 2017 [cit. 2018-02-01]. Dostupné z: <http://oscar.go.com/news/winners/damien-chazelle-wins-director-oscar-2017-acceptance-speech>.

kvalifikační práci nesoucí název *Obrazový pohyb a jeho estetika*,¹⁴ ve které se mimo jiné zabývá také snímkem *Whiplash* (Whiplash, 2014), jenž byl rovněž natočen Damienem Chazellem, ale tato práce nebyla pro můj vlastní výzkum žádným přínosem. Faktografické údaje týkající se Chazellových filmů, jeho profesionální činnosti a osobního života budu proto čerpat z volně dohledatelných internetových zdrojů.

Přesto bych vybrala několik významnějších recenzí či reflexí snímku, jež vyšly v českých tištěných periodikách, a rovněž pár zahraničních. Jeden z textů komentujících *La La Land* byl publikován v časopise *Cinepur*¹⁵, jehož únorové číslo z roku 2017 se zaměřilo právě na vztah filmu a hudby. Autorem textu „Zase jednou zpívat a tančit... Současnost amerických filmových muzikálů“ je Lukáš Skupa a na problematiku se dívá z velice podobného úhlu jako já. Začátek textu je věnován krátké charakteristice žánru z hlediska historického, dále popisuje dualitu světů hlavních dvou postav typickou pro muzikály. O té mluví Rick Altman ve své knize *American Film Musical*, jež se stala stěžejní pro mou metodologii a kterou i sám autor článku zmiňuje. Skupa se prostřednictvím této duality snaží naznačit, v čem spočívá úspěch filmu.

Ve filmovém čtvrtletníku *Film a doba*¹⁶ vyšla rovněž krátká recenze Ivy Přivřelové. Vytýká v ní hercům nedokonalost tanečního a pěveckého projevu, čehož si je ale režisér plně vědom a předem s tím počítal.¹⁷ Autorka se také snaží konkretizovat, jaký význam má film v dnešním světě z pohledu politického a společenského. Zastává názor, že *La La Land* a obecně tvůrci nově vznikajících filmů se obrací v období politické krize, nástupu xenofobie atd. k pozitivnějším tématům a vybízí k trpělivosti, optimismu a udržení si naděje.

¹⁴ KUZNÍK, Kamil. *Obrazový pohyb a jeho estetika*. Zlín, 2015. bakalářská práce (BcA.). Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací.

¹⁵ SKUPA, Lukáš. *Téma / Film a hudba: Zase jednou zpívat a tančit... Současnost amerických filmových muzikálů*. *Cinepur*. 2017, **22**. (109), 60-67. ISSN 1213-516X.

¹⁶ PŘIVŘELOVÁ, Iva. *Zpívání na cestě za sny*. *Film a doba*. 2017, **2017**(1), str. 86.

¹⁷ *La La Land gets nostalgic for classic Hollywood musicals*, pozn. 1.

Obrovské množství reflexí vzniklo logicky zejména v zahraničí. Zmínila bych hlavně tři analytické příspěvky na blogu Davida Bordwella. Nejrozsáhlejším je článek s názvem „How LA LA LAND is made“.¹⁸ Autor zde na *La La Land* aplikuje teorii Jacka Viertelů o významu hudebních čísel pro děj broadwayských muzikálů. Bordwell na základě této teorie postupně probírá píseň po písni, které se v *La La Landu* objevují, a charakterizuje blíže jejich narativní význam a zabývá se také dějovými paralelami, které se často ve filmu vyskytují. Díky tomu vychází najevo, v čem a jakým způsobem vystupuje film z klasických muzikálových schémat. Vše je v *La La Landu* soustředěno pouze na ústřední pár, ve filmu nejsou žádné vedlejší dějové linie a ostatní postavy nejsou pro děj zásadními hybateli. Zároveň je díky tomu průběh pomalejší než v klasických muzikálech, kde by ke vzniku milostného vztahu mezi protagonisty došlo pravděpodobně mnohem dříve.

V článku „LA LA LAND: Singin' in the sun“¹⁹ film krátce komentují tři „hostující“ specialisté Kelley Conway, Eric Dienstfrey a Amanda McQueen. Dívají se na film skrze kvalitu a autenticitu pěveckého projevu, udávají příklady, jak mohou rozdílné techniky nahrávání písní ovlivnit narativ, a Amanda McQueen charakterizuje míru integrovanosti *La La Landu*. Conway dochází k názoru, že přirozený zpěv herců, kteří nejsou profesionálními zpěváky, dodává filmu efekt autentičnosti a přirozenosti. Dienstfrey komentuje rozdíly mezi živými a studiovými nahrávkami písní a uvádí příklady, kdy jejich střídání může být narativním nositelem. Poslední příspěvek Amandy McQueen charakterizuje hranici mezi nostalgií a realismem *La La Landu*. Tvrdí, že Chazelle se inspiroval klasickým hollywoodským integrovaným muzikálem, ale zároveň si od něj dokázal udržet určitý odstup.

¹⁸ BORDWELL, David. How LA LA LAND is made. *Observations on film art* [online]. 2017, 23. 1. 2017 [cit. 2018-04-07]. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2017/01/23/how-la-la-land-is-made>.

¹⁹ BORDWELL, David, Kelley CONWAY, Eric DIENSTFREY a Amanda MCQUEEN. LA LA LAND: Singin' in the sun. *Observations on film art* [online]. 2017 [cit. 2018-04-07]. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2017/02/11/la-la-land-singin-in-the-sun>.

Potřetí Bordwell film zmiňuje v příspěvku „Fantasy, flashbacks, and what-ifs: 2016 pays off the past“,²⁰ ve kterém se, jak již název vypovídá, zaobírá filmy, které nějakým způsobem reagují na filmové techniky a postupy, jež se osvědčily v minulosti. V případě *La La Landu* se zaměřuje na snovou baletní sekvenci v závěru snímku, která je inspirována klasickými filmy, ale je kreativně aktualizována. Objevují se v ní paralely na život postav Mii a Sebastiana, ale události mají odlišný konec, čímž pasáž zanechává v divákovi uspokojivý a toužebný dojem zároveň.

Pro *Film Comment* napsal v kategorii „Deep Focus“ recenzi Michael Sragow, v níž analyzuje film z hlediska různých filmových složek od hereckých výkonů přes hudbu až po práci s kamerou.²¹ Pro stejné periodikum publikoval příspěvek Michael Koresky, v němž zmiňuje *La La Land* ve spojitosti se současnými trendy ve filmové produkci a chválí právě odlišnost filmu a jeho návrat k určitému druhu jednoduchosti.²²

2. Metodologie

Ve zvolené metodologii vycházím z několika prací filmového teoretika Ricka Altmana. Budu se řídit jeho sémanticko-syntaktickým přístupem k filmovému žánru. Altmanova esej na toto téma byla roku 1989 přeložena do českého jazyka a vyšla v časopise *Illuminace*.²³ Žánrovou problematikou se zabývá

²⁰ BORDWELL, David. Fantasy, flashbacks, and what-ifs: 2016 pays off the past. *Observations on film art* [online]. 2017, 2. 1. 2017 [cit. 2018-04-07]. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2017/01/02/fantasy-flashbacks-and-what-ifs-2016-pays-off-the-past>.

²¹ SRAGOW, Michael. Deep Focus: La La Land. *Film Comment* [online]. 2016 [cit. 2018-04-08]. Dostupné z: <https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-la-la-land>.

²² KORESKY, Michael. The Missing Pieces. *Film Comment* [online]. 2017 [cit. 2018-04-08]. Dostupné z: <https://www.filmcomment.com/article/the-missing-piece>.

²³ ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace*. 1989, 1(1), 17–29.

Altman také ve svých teoretických publikacích *Film/Genre*²⁴ a *American Film Musical*,²⁵ které se rovněž staly stěžejními texty pro metodologii mé práce.

2.1. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru

Rick Altman ve své eseji nesoucí název „Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru“²⁶ kritizuje nedostatky současné filmové kritiky ve Spojených státech, a to zejména v oblasti žánrové problematiky. Kritici podle něj nemají potřebu teoretizovat žánr, neboť je to něco, co každý dokáže sám určit. K teorii se obrací až v momentě, kdy se mezi sebou navzájem neshodnou. Zároveň Altman tvrdí, že neexistuje jednotný přístup k žánrům, na základě čehož vznikají dvě názorové skupiny a může se tak stát, že stejný snímek bude jednou stranou považován např. za muzikál, ale opoziční stranou již nikoli. Upozorňuje také na vnímání žánrové teorie mimo historické chápání. Při debatách o žánru je rovněž potřeba vzít v potaz publikum a ujasnit si, do jaké míry určují diváci své preference, na které následně filmový průmysl reaguje, a do jaké míry Hollywood s diváky záměrně manipuluje.²⁷

Altman nastiňuje dva aspekty žánrové kritiky – sémantický a syntaktický²⁸ a obecně je charakterizuje takto: „Přestože v podstatě neexistuje společný názor na přesné hranice mezi sémantickým a syntaktickým aspektem, můžeme obecně vydělit žánrové definice, které vycházejí ze souborů společných rysů, postojů, postav, záběrů, lokalizací, orientací atp. – tedy které zdůrazňují sémantické prvky tvořící žánr, a definice, které místo toho akcentují jiné konstitutivní vztahy mezi předem neoznačenými a různými proměnnými – vztahy, které můžeme nazvat fundamentální žánrovou syntaxí. Sémantický přístup tak zdůrazňuje žánrové

²⁴ ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-718-1/978-0-85170-718-1 hbk.

²⁵ ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Pbk. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1989. ISBN 9780253205148.

²⁶ ALTMAN, Rick, pozn. 23.

²⁷ Altman toto popisuje jako dva odlišné přístupy k žánru – rituální (Hollywood vyjadřuje přání publika) a ideologický (Hollywood diváky využívá a láká je tam, kam chce).

²⁸ Rozlišováním těchto dvou směrů se zabývali již teoretici jako Tzvetan Todorov či Frederic Jameson. ALTMAN, Rick, pozn. 23, str. 21.

stavební bloky, naproti tomu syntaktické hledisko upřednostňuje struktury, do nichž se tyto bloky zasazují.“²⁹

Tuto teorii demonstruje na příkladu westernu. Sémantická charakteristika popisuje tento žánr jako film, jehož děj se odehrává ve druhé polovině 19. století na americkém Západě, vystupují v něm stereotypní postavy kovboje, šerifa, indiána či silné, ale něžné ženy, a důraz je kladen na prvky jako půda, prach, voda, kůže apod.³⁰ Naopak syntaktickým pohledem na věc je zaměření se na vzájemné vztahy mezi jednotlivými prvky – mezi kulturou a přírodou, společností a jednotlivcem, budoucností a minulostí.³¹ Hlavním syntaktickým rysem westernu jsou hranice (mezi dvěma zeměmi, epochami, civilizacemi, hodnotovými systémy atd.).³²

Při využívání těchto dvou přístupů ovšem vyvstává problém, neboť jsou vnímány zcela odděleně. Sémantický přístup může být aplikován na velké množství filmů, ale nemá tak velkou explanační sílu. Naopak syntaktický přístup nám umožňuje vyzdvihnout struktury specifické pro daný žánr, ale nebudeme k tomu moci užít tolika filmů. Například „pensylvánský western“ splňuje syntaktické požadavky žánru, ale již ne ty sémantické, neboť se filmy odehrávají v Pensylvánii a v jiném století, než je pro western považováno za charakteristické. Jako řešení navrhuje Altman jejich zkombinování, tedy aplikování sémanticko-syntaktického přístupu.

Souběžným uznáním těchto dvou přístupů vzniká možnost odlišovat různé úrovně žánrovosti. Otevrou se také dveře pro zkoumání mezižánrových vztahů, neboť často filmy kombinují syntax jednoho žánru a sémantiku jiného.

Jak jsem již zmínila, Altman vidí velké nedostatky ve vnímání žánru ve vztahu k historickému vývoji. Vyžaduje, aby teorie spolupracovala s historií a zkoumala vzájemné vztahy mezi syntaxí a sémantikou. Jako příklad uvádí právě

²⁹ ALTMAN, Rick, pozn. 23, str. 22.

³⁰ Takto western definovali Jean Mitry: *Dictionnaire du cinéma*. Paris 1963, s. 276.; a Marc Vernet: *Lectures du film*. Paris 1976, s. 111–112.

³¹ Tato definice patří autorovi Jimu Kitsesovi: *Horizons West*. Bloomington 1969, s. 10–14.

³² Tímto způsobem viděl western John Cawelti: *The Six-Gun Mystique*.

žánr muzikálu, který si v průběhu času zachoval své sémantické prvky (děj odehrávající se v zákulisí klubů a divadel), ale proměnily se jeho syntaktické části (téma smutku nad rozchodem či smrtí bylo ve 30. letech vystřídáno radostí z tvorby a zábavy). Dokonce je pravidlem, že zastánci obou pojetí žánru často vychází ze stejného jádra.³³

V momentě, kdy se sémantický žánr stane rovněž syntaktickým, dojde k překrytí hodnot rituálních s ideologickými a vznikne stabilní sdělení. Dochází tak ke vzájemnému uspokojení potřeb publika i filmových tvůrců.

Hranici mezi těmito dvěma směry nastiňuje Altman na rozdíl mezi lingvistickým a sekundárním textovým významem složek v textu, díky nimž může mít jeden jev různé významy podle toho, v jaké rovině uvažujeme.

V apendixu knihy *Film/Genre* Altman znovu publikuje svou studii o sémanticko-syntaktickém přístupu k žánru. Předchází mu ale závěr, v němž se věnuje jejímu rozšíření a aktualizování. Snaží se více upozornit na fakt, že různí diváci mohou vidět odlišné sémanticko-syntaktické složky filmu jinak a v jiných prvcích. Přidává proto ještě s ohledem na diváka třetí pragmatický přístup, jenž bere v potaz rozmanitost druhů uživatelů, kteří zároveň žánr determinují.

2.2. Definice žánru

Samotný termín „žánr“ pochází z francouzštiny a je odvozen od slova „genus“, jež je používáno v biologii ve významu „rod“ ke klasifikaci rostlin a živočichů.³⁴ Ve filmovém průmyslu rovněž slouží jako klasifikační jednotka, ale její přesné hranice nejsou tak jasně stanovené, jako je tomu v biologii. Chápání žánrů závisí například na kulturním prostředí, z nějž film pochází i pro které je určen. Také na tom, zda se zaměřujeme na syntaktickou či sémantickou rovinu filmu, zda nedochází k mísení s jinými žánry apod. Přesto lze vyjmenovat několik

³³ Například filmy Johna Forda měly klíčovou roli ve vývoji rituálního i ideologického pojetí.

³⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 9788073312176, str. 423.

základních pravidel, která by měla být ve většině případů dodržena, aby se film dal stále považovat za součást žánru, v případě této práce za muzikál. Proto se budu držet žánrové struktury, kterou nastolil Rick Altman ve svých knihách *American Film Musical* a *Film/Genre*.

2.2.1. Definice žánru obecně

V poslední deváté kapitole publikace *American Film Musical* s názvem „Genre and Culture“ se Altman věnuje obecné základní charakteristice hollywoodských filmových žánrů. Vyjmenovává několik atributů, které jsou podle něj jednou z možných definicí filmového žánru obecně:

1. *Dualismus* a tzv. *dvouohniskový narativ*, jenž budu rozebírat podrobněji v podkapitole věnované již konkrétně muzikálu, pro který je tento znak velice typický. Neobjevuje se ovšem pouze v muzikálech, ale tento princip lze nalézt také v dalších hollywoodských žánrech.
2. *Opakování*, neboť základem žánru je vytváření variací na jedno konkrétní téma nejen intertextuálně, ale i uvnitř jednoho snímku pomocí opakování určitých kvalit a symbolů.
3. *Kumulace*, což opět znamená jistý druh opakování obecného tématu, tentokrát mezi filmy jednoho žánru navzájem. Například muzikály ukazují šťastné postavy, které zpívají a tančí. Diváci pak mají pocit, že filmy spadající do jednoho žánru mají něco společného, že jsou součástí jedné určité série.
4. *Předvídatelnost*, což je následek opakování a kumulace nejen témat a narativních prvků, ale také například herců, kteří pravidelně ztvárňují určité typy postav, díky čemuž mohou diváci předem tušit, jaká bude zápletka nebo závěr filmu.
5. *Nostalgie*, neboť žánrové filmy se často vrací do určité doby a na konkrétní místa. Příkladem je western, jehož znakem je děj odehrávající se na americkém Západě v druhé polovině 19. století. Nebo hollywoodské muzikály, jež jsou často zasazeny do zákulisí

divadel či filmových produkcí případně odkazují ke konkrétním americkým snům.

6. *Symbolika*, která je spojena s kulturním, společenským a politickým kontextem, v němž film vznikal. Snímky často pomocí dílčích symbolů poukazují na dobové problémy nebo tímto postupem zaujímají určitý postoj ke komplexnějšímu problému.
7. *Funkčnost*, která souvisí s předchozí symbolikou. Žánrové filmy reagují na určité problémy, se kterými se společnost potýká a navrhuji jejich řešení (nebo to alespoň předstírají), což může být formou úlevy, pomoci nebo alespoň naděje pro danou společnost, která si sama s těmito problémy neumí poradit.

2.2.2. Muzikál jako žánr

Díváme-li se na počátky vzniku žánru muzikálu zpětně, považujeme za období zrodu konec 20. let 20. století. Především s ohledem na vznik filmů *Jazzový zpěvák* (*The Jazz Singer*, 1927) a *Melodie z Broadwaye* (*Broadway Melody*, 1929). V té době se již v angličtině používal termín „musical“, ale ještě nikoli jako název žánru, pouze jako přídavné jméno ve významu „hudební“, doplňující termíny jako komedie, romance, melodrama apod. Až s počátkem 30. let, kdy obliba těchto filmů značně vzrostla, se začalo užívat označení „musical“ jako podstatné jméno charakterizující žánr.³⁵

Rick Altman je autorem, který se kromě obecných problematik žánru věnuje také přímo muzikálu, a to primárně v publikaci *American Film Musical*. Rozpracovává zde svůj sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru již konkrétně v návaznosti na muzikál. V první kapitole se primárně věnuje vztahu mezi kritikem a divákem. Poukazuje na fakt, že je nesmírně důležité brát v rámci analýzy v potaz specifika interpretační komunity, jež film vnímá. K naprostému porozumění mezi kritikem a recipientem analýzy může dojít pouze v případě, že

³⁵ ALTMAN, Rick, pozn. 24, str. 31–33.

jsou oba součástí stejné interpretační společnosti. Upozorňuje, že kritik musí užívat klasifikaci, se kterou je srozuměna daná kultura, již je kritika určena. Dále se zabývá tím, jak znalost žánrů ovlivní divácká očekávání a jak mohou s žánry pracovat producenti.

Ve druhé kapitole se zabývá uspořádáním syžetu muzikálu a konkrétně již zmiňovanému dvouohniskovému narativu (dual focus). Za příklad si bere snímek *New Moon* (New Moon, 1940) a ukazuje na něm, jak mohou být paralelně uspořádány scény tak, aby vyzdvihovaly téma filmu. Vyniknou tak jasně dvě centra moci – ženské a mužské a celkově budou zřetelnější kontrasty mezi blahobytem, vzdělaností, krásou a naopak chudobou, praktičností a jednoduchostí. Díky tomuto typu narativu může být struktura filmu motivována postavami a nikoli zápletkou, jako tomu je u tradičních přístupů.

Pátá kapitola je v podstatě detailněji rozpracovaná koncepce sémanticko-syntaktického pojetí žánru v rámci problematického vztahu mezi teorií a historií, což jsem nastínila v předchozí podkapitole. Dále zde Altman definuje základní charakteristiku muzikálu na deseti složkách, z nichž pět řadí k sémantice a pět k syntaxi.

V sémantické rovině jsou to:

1. *Formát* – k tomu, aby mohl být film považován za muzikál, nestačí pouze diegetická hudba, ale musí mít i narativ.
2. *Délka* – za muzikály mohou být považovány jen celovečerní filmy, aby bylo možné vystavět právě onu narativní strukturu. Altman si je ale vědom problematičnosti tohoto tvrzení, neboť i kratší filmy mohou mít jasná pojítka s tímto žánrem.
3. Dále jsou stěžejní pro muzikál *postavy*, a to zejména ústřední romantický pár, čímž mohou být ze žánru vyloučeny například dětské filmy, přestože obsahují hudební čísla.
4. Čtvrtou sémantickou složkou je *herectví* a nutnost kombinace rytmu, tedy aktivity poháněné hudbou, s realitou, tedy aktivitou, jež není s hudbou spjata.

5. Aby se mohlo mluvit o muzikálu, platí podobné pravidlo i v případě *zvukové stopy* – ta musí stát v opozici k nehudebním částem filmu.

V rámci syntaktické definice muzikálu zahrnuje Altman následující atributy:

1. *Narativní strategii*, čímž má na mysli výše popsany dvouohniskový narativ.
2. *Pár/zápletku*, tedy aby se děj odvíjel od vztahu mezi ústřední dvojicí postav.
3. *Hudbu/zápletku*, což znamená nutnost hudby nést narativní význam a nebýt v pouhém pozadí.
4. *Narativ/muzikálová čísla*, tedy nutnost vytvářet kontinuitu mezi zmiňovanými sémantickými protipóly jako realismus a rytmický pohyb.
5. *A obraz/zvuk*, jejichž vzájemný vztah je odlišný od jiných filmů, neboť v případě muzikálu stojí zvuk nad obrazem.

Ve své práci budu vycházet právě z této struktury nastavené Rickem Altmanem. Postupně ověřím obecné znaky žánrového filmu a následně i všech deset sémantických a syntaktických atributů přímo na konkrétním případě *La La Landu*, a dospěji k závěru, zda film vsutku odpovídá zařazení do kategorie muzikál. Zaměřím se zejména na opakovaně zmiňovaný dvouohniskový narativ, který je v tomto filmu velmi výrazný a v rámci nostalgické roviny *La La Landu* se budu intenzivněji věnovat charakteristice filmu z pohledu historického rámce. Bude pro mne také důležité zamyslet se nad specifiky interpretační komunity v rámci Altmanova třetího pragmatického přístupu.

2.3. Historie muzikálu

Abych mohla *La La Land* jakkoli charakterizovat v rámci historického vývoje žánru muzikálu, je potřeba v první řadě tento vývoj shrnout. Budu se držet historie spjaté výhradně s muzikálem a popíši její milníky v kontextu americké kultury. Mými hlavními informačními zdroji byly knihy *The Hollywood Film*

Musical autora B. K. Granta, jež vlastním v elektronické podobě,³⁶ a *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie* dvojice Kristin Thompson a Davida Bordwella.³⁷ Fakta jsem také čerpala z publikace Douglase Gomeryho *The Coming of Sound*³⁸ a rovněž ze skript *Dějiny světového filmu 2*³⁹ a *Dějiny světového filmu 3*⁴⁰ autorů Veroniky Klusákové a Jana Křipače. Mým posledním významným zdrojem pro tuto kapitolu byly webové stránky *Filmsite* autora Tima Dirkse,⁴¹ jež jsou doporučovány v další knize autorů K. Thompson a D. Bordwella *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, a to v kapitole o žánrech.⁴²

20. LÉTA – POČÁTKY ZVUKOVÉHO FILMU

Divadelními předchůdci muzikálu, jež později inspirovala i mnohá filmová čísla, byla komediální představení s názvem „minstrel shows“, jejichž humor byl postaven na rasových stereotypech. Bílí herci si nabarvili obličej na černo a zpívali vtípné písně před publikem.⁴³ Taková scéna se objevuje v roce 1927 i ve snímku *Jazzový zpěvák* (*The Jazz Singer*, 1927), který se stal průlomem ve filmovém průmyslu, neboť přinesl několik prvních mluvených a zpívaných pasáží. Dalším druhem hudebního divadla, jež inspirovalo vznik filmového muzikálu, byl vaudeville, kde se již začaly objevovat tendence propojování písní s narativem. Florenz Ziegfeld rovněž vytvořil na Broadwayi revuální sérii s názvem *Follies*, na

³⁶ GRANT, Barry Keith. *The Hollywood Film Musical* [elektronická kniha]. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. New approaches to film genre. ISBN 978-1-4051-8253-9.

³⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVIÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.

³⁸ GOMERY, Douglas. *The Coming Of Sound* [elektronická kniha]. Hoboken: Taylor & Francis, 2005 [cit. 7. 4. 2018]. ISBN 0203997727.

³⁹ KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPAČ. *Dějiny světového filmu 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, ISBN 978-80-244-3829-0.

⁴⁰ KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPAČ. *Dějiny světového filmu 3*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN isbn978-80-244-3830-6.

⁴¹ DIRKS, Tim. Musicals/Dance. *Filmsite* [online]. USA: AMC Networks. Dostupné z: <http://www.filmsite.org/musicalfilms.html>.

⁴² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON, pozn. 34, str. 446.

⁴³ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 2.

což navázaly další hudební revue a později se mnohá z těchto představení dočkala i filmového přepracování.⁴⁴

O synchronizaci zvuku s obrazem se pokoušeli filmaři již od prvopočátku filmového průmyslu, ale opravdový úspěch se dostavil až v srpnu roku 1926, kdy byl představen nový systém záznamu zvuku na filmový materiál nazvaný Vitaphone, jenž byl využit také při vzniku *Jazzového zpěváka*.⁴⁵ Stále se jednalo o film převážně němý, ale obsahoval již sedm písní, a dokonce i čtyři scény mluveného dialogu.⁴⁶ Hudební vystoupení byla sice propojena s narativem, ale zatím se nejednalo o kompletně ozvučený celovečerní film. Můžeme jej ale považovat za jakéhosi předchůdce muzikálu.

Tvůrci si uvědomili veliký potenciál ukrývající se v propojení zvuku s filmovým obrazem a následovala postupná transformace průmyslu směrem ke stále dokonalejšímu zvukovému filmu. Právě muzikál se stal pro filmaře atraktivním žánrem, neboť umožňoval nápadité využívání zvuku. V polovině roku 1929 tvořily 25 % natočených filmů muzikály.⁴⁷ V první vlně začalo docházet k přenášení broadwayských představení na filmové plátno, a to nejen dějově, ale včetně hereckých hvězd a tvůrců. Prvním muzikálem v pravém slova smyslu a prvním plně zvukovým celovečerním snímkem zároveň se stal film *Melodie z Broadwaye* z roku 1929.⁴⁸ V něm je již dle názvu zřetelná inspirace divadelními představeními na Broadwayi, ze kterých se filmový muzikál postupně vyvinul a z nichž se mnohá dočkala filmových adaptací.⁴⁹

Přelom 20. a 30. let byl prvním úspěšným obdobím pro hollywoodský muzikál. Z raných hudebních revue došlo ke vzniku takzvaných „muzikálů ze zákulisí“ a „operetních muzikálů“.⁵⁰ Prakticky se jednalo o přenášení divadelních

⁴⁴ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 5.

⁴⁵ GOMERY, pozn. 38, kap. 1, str. 38.

⁴⁶ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL, pozn. 37, str. 202.

⁴⁷ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 6.

⁴⁸ DIRKS, Tim, pozn. 41.

⁴⁹ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 5.

⁵⁰ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL, pozn. 37, str. 237.

muzikálů a operet na filmové plátno, kdy již hudební čísla propojovala narativní linka, a úspěch byl stavěn zejména na popularitě muzikálových hvězd. Takovým filmem byl například *Hollywood Revue* (*The Hollywood Revue of 1929*, 1929) s hvězdami jako Joan Crawford, Marion Davies, Bessie Love a dalšími nebo také *The Show of Shows* (*The Show of Shows*, 1929) v hlavních rolích s Winnie Lightner nebo Johnem Barrymorem.⁵¹ Nakonec se vyvinula také kategorie „integrovaných muzikálů“, v nichž se hudební a taneční čísla odehrávala v běžném každodenním diegetickém světě postav. Kromě revuálních muzikálů všechny subžánry dlouho přetrvaly a často docházelo k jejich vzájemnému prolínání.⁵²

Režiséry, kteří se ve 20. a 30. letech zabývali tvorbou muzikálů a značnou měrou tak přispěli k rozvoji nejen tohoto žánru, ale obecně též mnohých filmových technik, byli například německý imigrant Ernst Lubitsch (*Přehlídka lásky*, 1929), Rouben Mamoulian (*Pro potlesk davu*, 1929) nebo King Vidor (*Aleluja*, 1929).⁵³

30. LÉTA – POČÁTKY BAREVNÉHO FILMU

Dalším přelomovým vynálezem ve filmovém průmyslu bylo zavedení fotografického barevného procesu. V průběhu 20. let byl využíván dvoubarevný materiál společnosti Technicolor. Studio Warner Bros. bylo prvním, které přišlo se zvukovým muzikálem, jenž byl zároveň kompletně barevný díky tomuto dvoupásovému filmovému materiálu. Jednalo se o snímek *On With the Show!* (*On With the Show!*, 1929) režiséra Alana Croslanda.⁵⁴ Postupně ale došlo k nahrazení dokonalejším Technicolorem, založeným na principu tří pásů, přičemž každý sloužil pro jednu ze základních barev. Mezi první filmy, které demonstrovaly tento technický systém, patřil sytě barevný dvacetiminutový hudební film *La Cucaracha* (*La Cucaracha*, 1934).⁵⁵

⁵¹ DIRKS, Tim, pozn. 41, Part 1.

⁵² THOMPSON, Kristin a David BORDWELL, pozn. 37, str. 237.

⁵³ Tamtéž, str. 208.

⁵⁴ DIRKS, Tim, pozn. 41, Part 2.

⁵⁵ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL, pozn. 37, str. 229.

Velice významnou roli v historii muzikálu hrála dvojice tanečníků Fred Astaire a Ginger Rogers, spadajících pod společnost RKO. Stali se ikonami raného muzikálu díky filmům jako *Páni v cylindrech* (Top Hat, 1935), *Svět valčíků* (Swing Time, 1936) a *Smím prosit?* (Shall We Dance, 1937). Posunuli techniku a styl muzikálu opět o něco dál, jelikož Astaire se podílel na choreografii a například vyžadoval, aby byla postava tanečníka v záběru celá. Taneční čísla byla také často natáčena na jeden záběr s minimálními pohyby kamer, což vyžadovalo u herců naprostou preciznost v tanci, zpěvu i v jejich vzájemné souhře a stejně tak byla důležitá technická kvalita kamer a zkušený kameraman. Jejich filmy přinášely možnost útěku z deprese nejen odlehčenými zápletkami, ale často také idylicky luxusním prostředím vyšší třídy, ve kterém se příběhy odehrávaly.⁵⁶

Ke konci tohoto desetiletí se poprvé objevily celovečerní hudební filmy pro děti, jako například animovaná *Sněhurka a sedm trpaslíků* (Snow White and the Seven Dwarfs, 1937) studia Disney nebo *Čaroděj ze země Oz* (The Wizard of Oz, 1939), díky němuž se do povědomí diváků dostala mladá herečka Judy Garland.⁵⁷

40. A 50. LÉTA – „ZLATÝ VĚK“ MUZIKÁLU

Na konci 30. let byla popularita i produkce muzikálu nižší, ale to se zprudka změnilo se vstupem USA do 2. světové války. Diváci toužili po zábavě ve formě únikových žánrů a v roce 1943 již tvořily muzikály 40 % celkové filmové produkce. Filmy nebyly jen odvedením pozornosti od těžké doby, ale sloužily také k navození vlastenecké nálady (*Yankee Doodle Dandy*, 1942) nebo k odlehčení nálady například zesměšněním Adolfa Hitlera (*Der Fuehrer's Face*, 1942). Herečka Betty Grable zase hrála ve filmech, které měly vojákům za oceánem připomínat životní pozitiva, za která bojují (*Sweet Rosie O'Grady*, 1943).⁵⁸

⁵⁶ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 11.

⁵⁷ DIRKS, Tim, pozn. 41, Part 3.

⁵⁸ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 13–14.

Jedním z nejvýznamnějších filmových studií v oblasti muzikálu bylo studio MGM, jež vyprodukovalo největší množství úspěšných muzikálů, a to zejména zásluhou producenta Arthura Freeda. Ten byl schopen sestavit tým, který dokázal perfektně fungovat, a společnými silami vytvořit tu správnou podívanou.⁵⁹ Začal chápat hudební čísla jako součást narativu a přičinil se tak o vznik nového subžánru, kterým je integrovaný muzikál. Mezi filmy vytvořené pod jeho vedením patří například *Setkáme se v St. Louis* (Meet Me in St. Louis, 1944) režiséra Vincenta Minnelliho, v němž hraje hlavní roli již zmiňovaná Judy Garland, která byla jednou z nejúspěšnějších muzikálových hereček. S Minnellim natočil Freed také muzikál *Přidej se k nám* (The Band Wagon 1953) a stál i za snímkem *For Me and My Gal* (For Me and My Gal, 1942), v němž na filmovém plátně po boku Judy Garland poprvé debutuje pozdější hvězda amerického muzikálu Gene Kelly.⁶⁰ Arthur Freed se velkou měrou zasloužil o změnu chápání muzikálu jako pouhé pohledné podívané, ale poukázal také na jeho sociálně kritický potenciál a nekonečné možnosti pojetí a zpracování. S jeho filmy došlo k velké popularizaci žánru.⁶¹

Další nepostradatelnou osobností tohoto pro muzikál plodného období je již zmiňovaný Gene Kelly. Po úspěchu na Broadwayi v divadelním muzikálu *Pal Joey* se Kelly přesunul do Hollywoodu. Postupně se stal jednou z nejpopulárnějších muzikálových ikon nejen mezi herci, ale také mezi režiséry,⁶² a to zejména díky dvěma snímkům – *Američan v Paříži* (An American in Paris, 1951) a *Zpívání v dešti* (Singin' in the Rain, 1952), jenž spolu se Stanleyem Donenem i režíroval a který je často považován za vůbec nejlepší muzikál v historii.⁶³

V tomto období produkovala řadu muzikálů i jiná studia, zejména Warner Bros. nebo Paramount⁶⁴ a profilovaly se i specifitější subžánry: například

⁵⁹ DIRKS, Tim, pozn. 41, Part 4.

⁶⁰ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 16.

⁶¹ KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPÁČ, pozn. 39, str. 58.

⁶² GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 16.

⁶³ DIRKS, Tim, pozn. 41, Part. 4.

⁶⁴ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 15.

biografický muzikál, polo-dokumentární muzikál nebo série s tematikou plavání či krasobruslení. Dalšími uznávanými snímky pozdějších let byly *Zrodila se hvězda* (A Star Is Born, 1954) opět s Judy Garland nebo *Usměvavá tvář* (Funny Face, 1957) s Audrey Hepburn ve své první hudební roli.⁶⁵

50. A 60. LÉTA – ÚPADEK MUZIKÁLU A TECHNOLOGICKÝ POKROK

V roce 1943 bylo v Hollywoodu vyprodukováno šedesát pět muzikálů. O deset let později jich bylo již jen třicet pět a v roce 1963 už jen pouhé čtyři. Od konce padesátých let totiž docházelo k postupnému skomírání nejen žánru, ale i celého filmového průmyslu. Velkou konkurencí byla televize a pro muzikál také nové modernější hudební žánry jako rock'n'roll, který získával stále větší popularitu. Filmoví tvůrci proto začali více využívat technologických výtvarných, z nichž nemohla televize čerpat, a tím byl zejména barevný obraz a širokoúhlý formát. Toho využil například muzikál Franka Tashlina *The Girl Can't Help It* (The Girl Can't Help It, 1956), který je prvním vysokorozpočtovým muzikálem s rock'n'rollovou hudbou. Zároveň je barevný a natočený v širokoúhlém formátu CinemaScope. Všechny tyto tři kvality jsou zdůrazněny již v prologu filmu, který komentuje představitel hlavní role Tom Ewell, dívaje se „skrz kameru“ přímo na diváky.⁶⁶

I přes krizi se ale v 60. letech objevilo několik skvělých muzikálů, které dokonce získaly Cenu Akademie za nejlepší snímek roku. Byly jimi *West Side Story* (West Side Story, 1961), *My Fair Lady* (My Fair Lady, 1964) a *Za zvuků hudby* (The Sound of Music, 1965),⁶⁷ jejichž cílem bylo nalákat diváky od televizních obrazovek zpět do kin.⁶⁸ Další pokusy o filmy s rockovými písněmi se nesetkaly s velkou oblibou. Mezi úspěšnější díla patří například hudební filmy od

⁶⁵ DIRKS, Tim, pozn. 41, Part 4.

⁶⁶ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, str. 21–22.

⁶⁷ DIRKS, Tim, pozn. 41, Part 5.

⁶⁸ KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPAČ, pozn. 40, str. 52.

The Beatles.⁶⁹ Stále ale platí, že muzikálový film zůstal v útlumu, ve kterém do jisté míry přetrvává až do současnosti.

70. LÉTA AŽ DODNES

Menší návrat popularity muzikálu nastal v 70. letech s příchodem éry disco a filmů s Johnem Travoltou *Horečka sobotní noci* (Saturday Night Fever, 1977) nebo *Pomáda* (Grease, 1978).⁷⁰ Několik filmů bylo zaměřeno na biografii hudebních osobností a vznikaly také „rockové opery“ s tematikou náboženství nebo hippie éry, mezi nimi mimo jiné *Vlasy* (Hair, 1979) Miloše Formana.⁷¹ Dalším úspěšným filmem 70. let byl kultovní muzikál *Rocky Horror Picture Show* (The Rocky Horror Picture Show, 1975). Byl jedním z nových filmů, které stály v opozici ke klasickým muzikálovým formám, což se při tvorbě muzikálů v několika posledních desetiletích stalo pravidlem. Docházelo k mísení žánrů, jako právě v případě *Rocky Horror Picture Show*, jenž je propojením muzikálu a parodie na sci-fi, nebo v případě filmu *Zachariah* (Zachariah, 1971), který je hudebním westernem. Neortodoxní postoj k žánru má i čtyřmi Oscary oceněný snímek *All That Jazz* (All That Jazz, 1979) režiséra Boba Fosse.⁷² Došlo také k upouštění od dlouhých záběrů v celku a vystřídaly jej rychlejší pohyby kamery s častým střihem, například v případě tanečního filmu *Flashdance* (Flashdance, 1983) nebo úspěšných muzikálů *Moulin Rouge* (Moulin Rouge!, 2001) a *Chicago* (Chicago, 2002). *Moulin Rouge* byl dokonce nominován na Cenu Akademie za nejlepší snímek roku a *Chicago* tohoto Oscara získalo. Muzikál se ovšem ani přes tyto úspěchy již nikdy nevrátil na vrchol, na němž stál v první polovině 20. století.⁷³

⁶⁹ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 22.

⁷⁰ Tamtéž, str. 26–27.

⁷¹ DIRKS, Tim, pozn. 41, Part 6.

⁷² GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 32.

⁷³ DIRKS, Tim, pozn. 41, Part 6.

Analytická část

1. Produkční pozadí vzniku filmu

Americký režisér Damien Chazelle se narodil v roce 1985 a ve svých 32 letech se stal nejmladším držitelem Oscara za nejlepší režii.⁷⁴ Oceněn jím byl za práci na filmu *La La Land*. Láska k filmu ho provází již od dětství, kdy začal natáčet své první amatérské filmy.⁷⁵

Jeho prvním celovečerním filmem se stal absolventský snímek *Guy and Madeline on a Park Bench* z roku 2009, pojednávající o vztahu jazzového trumpetisty a dívky Madeline.⁷⁶ Již zde je patrná Chazellova láska k hudbě, a to zejména k jazzu, což se stalo společným pojátkem všech jeho dosavadních celovečerních snímků. Po ukončení studia se začala pomalu rodit myšlenka na vznik *La La Landu*. Bohužel se ale nepodařilo pro film sehnat dostatečné finance, a proto bylo potřeba projekt odložit. Místo toho Chazelle natočil krátkometrážní film *Whiplash* o mladém bubeníkovi, který se na konzervatoři dostane do jazzové kapely sadistického učitele Terence Fletchera.⁷⁷ Film zaujal producenty, kteří Chazellovi umožnili natočit jeho celovečerní verzi, která získala mnohá ocenění včetně tří Oscarů.⁷⁸

⁷⁴ LOUGHREY, Clarisse. Oscars 2017: La La Land's Damien Chazelle becomes youngest to win Best Director. *Independent* [online]. 2017 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/oscars-2017-best-director-la-la-land-damien-chazelle-moonlight-barry-jenkins-a7601096.html>.

⁷⁵ Damien Chazelle Shares La La Land Set Secrets, pozn. 12.

⁷⁶ Guy and Madeline on a Park Bench. *CSFD* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/276058-guy-and-madeline-on-a-park-bench>.

⁷⁷ Damien Chazelle. *Wikipedia* [online]. [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Damien_Chazelle.

⁷⁸ Whiplash. *CSFD* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/358992-whiplash>.

Díky těmto úspěchům upozornil Chazelle na svůj talent a schopnosti a podařilo se mu tak u producentů prosadit svůj scénář pro *La La Land*,⁷⁹ na jehož přípravách tou dobou pracoval již několik let ve spolupráci s dlouholetým přítelem Justinem Hurwitzem, jenž pro film složil hudbu. Do nejužšího štábu se přidali kameraman Linus Sandgren, choreografka Mandy Moore, kostýmy navrhla Mary Zophres, o scénografii se postarali David Wasco s manželkou Sandy Reynolds-Wasco a texty k písním společně složili Benj Pasek a Justin Paul. Hlavní postavy ztvárnili Emma Stone a Ryan Gosling.

Příběh vypráví o úsilí jazzového pianisty Sebastiana a ambiciózní herečky Mii dosáhnout svých vysněných cílů. Jejich životy se propojí v Los Angeles a díky šťastným náhodám se do sebe zamilují, aby nakonec svůj milostný vztah obětovali ve prospěch kariéry. Žánr filmu, který tvůrci za podpory producentů zvolili, není pro dnešní dobu tolik běžný. Již od prvních minut snímku je divákovi zřejmé, že půjde o muzikál, neboť film otevírá velkolepé hudební číslo uprostřed dopravní špičky na losangeleské dálnici. Muzikály v posledních několika desetiletích nejsou již tak oblíbené a vyhledávané, jako bývaly mezi 20. a 50. lety 20. století. A pokud už nějaký moderní muzikál uspěje, bývá to často díky známým předlohám, jako v případě *Chicaga*, které je adaptací broadwayské show.⁸⁰ Jiným případem je využití populárního soundtracku: například v dílech *Moulin Rouge* či *Napříč vesmírem* (Across the Universe, 2007).

Úspěch *La La Landu* proto nebyl předem zcela jednoznačný. Jedná se o muzikál se zcela originálním soundtrackem a s hlavními představiteli, kteří s muzikálovým herectvím nemají téměř žádné zkušenosti.⁸¹ I přes tyto okolnosti se

⁷⁹ MAKING OF La La Land Featurettes BEHIND THE SCENES. *YouTube* [online]. 2017 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=l6qLkqDWr3E&t=3549s>.

⁸⁰ Chicago. *CSFD* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/74054-chicago>.

⁸¹ Emma Stone si zahrála v broadwayském muzikálu *Cabaret* těsně před začátkem natáčení *La La Landu*. FINAL 12 WEEKS TO SEE CABARET ON BROADWAY. *Roundabout Theatre Company* [online]. 2015 [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: <https://blog.roundabouttheatre.org/2015/01/05/final-12-weeks-to-see-cabaret-on-broadway>.

Ryan Gosling má zase několik sólových nahrávek a se svým kamarádem založili kapelu *Dead Man's Bones*, se kterou vydali jedno album. Ryan Gosling. *Wikipedia* [online]. [cit. 2018-04-10]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Ryan_Gosling.

ale tvůrcům podařilo natočit film, který získal z převážné části chválu běžného i odborného publika. Pozitivní ohlasy stvrzují prestižní ocenění v podobě šesti získaných Oscarů z celkových 14 nominací a všech 7 Zlatých glóbulů, na které byl *La La Land* nominován, včetně ocenění za nejlepší film – muzikál nebo komedie. Na internetových databázích film také sklízí úspěch. Na Metacritic má momentální skóre 93⁸² a na Rotten Tomatoes 92 %.⁸³ Od uživatelů IMDb získal skóre 8,1⁸⁴ a v česku 74 % na ČSFD.⁸⁵ Přesto se ale *La La Land* setkal i se značnou negativní kritikou. V nejčastějším případě je filmu vytýkáno užití stereotypu bílého muže, jenž se rozhodl zachránit skomírající jazz, tedy původem afroamerický žánr.⁸⁶ Stejně tak je kritizována výraznější soustředěnost na mužskou postavu, vedle níž Mia působí jen jako nástroj, díky němuž může Sebastian prezentovat svoje ego a schopnosti.⁸⁷ Častá nespokojenost se objevuje také s nedokonalým pěveckým a tanečním projevem dvou hlavních protagonistů.⁸⁸ Přes všechna tato negativa ale zůstává kritika převážně pozitivní.

2. Žánrová analýza La La Landu

2.1. Obecné žánrové znaky

Dříve než začnu *La La Land* charakterizovat z pohledu sémanticko-syntaktického, popíši nejprve jeho obecné znaky na základě Altmanovy definice

⁸² La La Land. *Metacritic* [online]. [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <http://www.metacritic.com/movie/la-la-land/critic-reviews>.

⁸³ La La Land. *Rotten Tomatoes* [online]. [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: https://www.rottentomatoes.com/m/la_la_land.

⁸⁴ La La Land. *IMDb* [online]. [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt3783958/?ref=ttfc_fc_tt.

⁸⁵ La La Land. *ČSFD* [online]. [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/390439-la-la-land>.

⁸⁶ MADISON, Ira. LA LA LAND'S WHITE JAZZ NARRATIVE. *MTV News* [online]. 2016 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: <http://www.mtv.com/news/2965622/la-la-lands-white-jazz-narrative>.

⁸⁷ DAVIES, Morgan L. Art in the Age of Masculinist Hollywood: Damien Chazelle's "La La Land". *Los Angeles Review of Books* [online]. 2017 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: <https://lareviewofbooks.org/article/art-age-masculinist-hollywood-damien-chazelles-la-la-land/#!>

⁸⁸ FARLEY, Rebecca. La La Land Is Not A Movie Musical — So Stop Saying It Is One. *Refinery 29* [online]. 2017 [cit. 2018-05-13]. Dostupné z: <https://www.refinery29.com/2017/01/135532/la-la-land-bad-movie-review-overrated>.

žánrového filmu, kterou jsem přiblížila v teoretické části své práce, a to konkrétně pomocí sedmi složek, kterými jsou dualismus, opakování, kumulace, předvídatelnost, nostalgie, symbolika a funkčnost.

2.1.1. Dualismus

Dvouhnikový styl vyprávění, kterému se Altman věnuje ve druhé kapitole své publikace *American Film Musical*, je v případě *La La Landu* velice výrazným znakem. Jedná se o druh narativu, v němž je kladen důraz na paralely mezi dvěma rovinami, a to nejčastěji mezi světy dvou hlavních postav, zpravidla muže a ženy. Dojde tak ke zdůraznění podobností či naopak odlišností mezi těmito dvěma světy. *La La Land* tento princip poctivě dodržuje po celou dobu vyprávění a struktura filmu je velice často určována více postavami a jejich akcí než samotnou zápletkou. V úvodu filmu jsou obě hlavní postavy představeny společně na jednom místě v dopravní špičce. Dojde k jejich první konfrontaci a poté se rozdělí a divák sleduje den z pohledu Mii. Jakmile se postavy setkají podruhé, vrátí se děj zpět do dopravní špičky a celým dnem procházíme znovu, ale tentokrát z perspektivy Sebastiana. Díky tomuto je jasně nastolena výchozí situace pro jejich seznámení se a následný vznik a průběh jejich milostného vztahu.

Mia je snílek, toužící po tom stát se herečkou, ale nedaří se jí uspět na žádném z castingů. Místo toho musí pracovat jako baristka v kavárně patřící k hollywoodským ateliérům Warner Bros. Zároveň do jisté míry opovrhuje skupinou „sociálních horolezců“, kteří jsou součástí filmové komunity, ale které musí dle názoru svých spolubydlících snášet, aby se mohla prosadit jako úspěšná herečka. Po cestě z jednoho z luxusních hollywoodských večírků projde náhodou okolo baru, ze kterého se linou zvuky jazzové hudby, a Mia vejde dovnitř, kde podruhé během téhož dne potkává Sebastiana.

Přesně v ten moment se vyprávění vrací zpět do rána onoho dne a zjišťujeme více o Sebastianovi. Také je to mladý muž s hlavou v oblacích, snící o tom, že jednoho dne otevře svůj vlastní jazzový klub. Místo toho je ale nucen hrát vánoční koledy na večírcích, kde hudba nikoho nezajímá. Tento večer se ale Sebastian rozhodne začít hrát i přes zákazy svého nadřízeného nepopulární melodii, která zaujme Miu, jež ve stejný moment prochází okolo. Sebastiana ovšem šéf vyhodí a k oficiálnímu seznámení hlavních postav opět nedojde. Stane se tak až o několik

měsíců později na další z hollywoodských „pool party“. V tu chvíli je již patrné, že obě postavy mají mnoho společného. Jde o dva snílky, kterým se nedaří uskutečnit to, po čem touží, a místo toho musí denně poslouchat rozkazy jiných a přizpůsobovat se většinové společnosti. Podobnost osudů je i přes prvotní neporozumění sblíží. V první části filmu je tak divákovi pomocí dvouohrniskového vyprávění akcentována výrazná podobnost mezi Miou a Sebastianem.

V podobném stylu pokračuje vyprávění i dále, ale tentokrát již postavy tráví čas společně, takže se ztrácí potřeba vracet se v čase a události vyprávět z vícero pohledů. Mia provází Sebastiana po filmových studiích, vedle kterých pracuje, a vypráví mu o své touze stát se herečkou. Sebastian jí na oplátku sdělí vše o svém plánu otevřít si jazzový klub a vezme ji na živé vystoupení jazzové kapely, aby jí vysvětlil, v čem spatřuje kouzlo tohoto žánru. Zhruba v polovině filmu dojde k vrcholnému a rovněž nejméně realistickému hudebnímu číslu, na jehož konci se hrdinové poprvé políbí a záběr je ukončen zatmívačkou. Tento druh střihu byl často používán právě u filmů klasického Hollywoodu, které polibkem ústřední dvojice většinou končily. V případě *La La Landu* se nejedná o konec celého snímku, ale jde pouze o symbolický náznak konce jedné etapy vztahu mezi Sebastianem a Miou. Jejich vztah ještě nějakou dobu pokračuje bez problémů, ale postupně dochází k nenápadnému zvratu a postavy se začínají vzájemně vzdalovat.

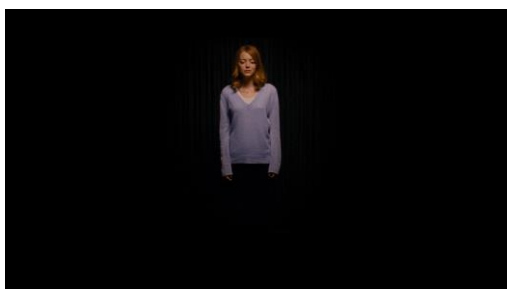
O deset minut později již následuje montáž, ve které sledujeme kariérní posuny obou postav, mající za následek vznik propasti mezi dvěma hrdiny. Sebastian s Miou na sebe mají méně času, liší se jejich denní režimy a pomalu začínají vycházet najevo odlišnosti mezi jejich životy. Na rozdíl od začátku filmu je tentokrát kladen důraz na množící se různost jejich dvou světů, až dojde k rozchodu a vzájemnému odloučení. Poté má divák možnost sledovat, jak se Mia po neúspěšném autorském divadelním představení vzdává veškeré snahy o hereckou kariéru a vrací se zpět do rodného města ke svým rodičům. Sebastian začíná opět dělat pouhý hudební doprovod na cizích večírcích. Tentokrát ho sledujeme hrát osaměle na svatbě své sestry Laury. Po období společného soužití jde existence obou protagonistů zcela jiným směrem a kontrast je nyní akcentován montáží scén z jejich oddělených životů.

Hrdinové se ovšem ještě jednou setkávají, Sebastian pomůže Mii získat roli v novém filmu, který se natáčí v Paříži, ale poté dojde k definitivnímu rozloučení, neboť se oba rozhodnou dát přednost své kariéře před společným životem.

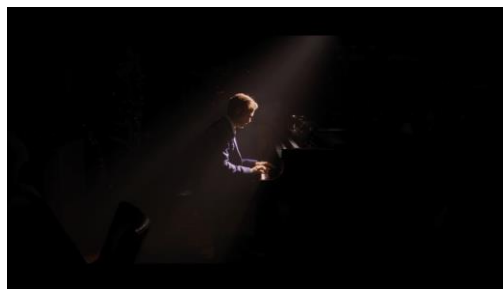
V epilogu po pěti letech vidíme znovu průběh jednoho dne v životech obou hrdinů, tentokrát za použití montáže, díky níž jsou prostřídány úseky dne Mii a Sebastiana. Symbolicky se celý kruh uzavírá, když Mia vejde do kavárny, ve které kdysi pracovala, ale tentokrát v roli slavné úspěšné herečky. Je vdaná a má malou dceru, stejně jako Sebastianova sestra, jíž se narodil syn. Jediný, kdo stále žije osamoceně, je Sebastian – bydlí ale v novém, luxusnějším bytě, a i jemu se podařilo uskutečnit svůj životní sen a otevřít si vlastní jazzový klub, do kterého téhož dne zabloudí Mia se svým manželem. Tím se film dostává do svého úplného závěru, kterým je snová baletní sekvence (budu se jí podrobněji věnovat v pozdější podkapitole).

Dualita, která právě byla načrtnuta, se týkala zejména postav, střihu a řazení scén. Ve filmu se ale objevuje více druhů paralel. Mám na mysli například styl svícení u dvou scén, ve kterých jsou oba hlavní hrdinové zobrazeni ve své nejčistší jednoduchosti a zranitelnosti. V případě Sebastiana je to scéna, kdy se při hraní vánočních koled na piano nechá unést a začne hrát melodii, díky které poprvé zaujme Miu. Klub plný hlasitě hovořících hostů náhle utichne a do popředí se dostane píseň, již Sebastian hraje na klavír. Veškerá světla v místnosti zcela potemní a zůstane svítit pouze jedno bodové světlo zaměřené na hrajícího Sebastiana, na nějž je tak soustředěna veškerá pozornost (Obrázek 2). Jakmile tato silná scéna skončí, okolní světla se znovu rozsvítí a opět se ozývá hovor hostů. Stejného postupu je užito ve scéně, kdy se Mia ocitá na klíčovém castingu, díky němuž získá roli, která ovlivní celý zbytek jejího života. Divák sleduje Miu v místnosti se dvěma dalšími lidmi. Jakmile začne Mia zpívat píseň „Audition“ o své tetě, světla opět zhasnou a zůstane svítit pouze jeden reflektor namířený přímo na ni (Obrázek 1). V obou scénách se zklidní rovněž kamera, která je v jiných hudebních číslech často velmi rozpořhybovaná. V případě Sebastiana se kamera jen pomalu přibližuje, následuje detail na jeho ruce hrající na klavír a po zbytek písně se kamera zase vzdaluje zpět. Stejně se chová i v případě Mii, jen jí v detailu na obličej krátce obkrouží okolo hlavy a před opětovným rozsvícením světel se vrátí zpět do počáteční pozice.

Obrázek 1



Obrázek 2



Dalšími formami dualit jsou symboly v rámci narativu, kterými jsou například Miini milostní partneři. Její přítel Greg, se kterým byla před tím, než poznala Sebastiana, je nápadně podobný jejímu pozdějšímu manželovi, s nímž žije v úplném závěru filmu. Tohoto si všiml taktéž David Bordwell a ve svém článku o *La La Landu* přidává několik dalších postřehů ohledně paralel ve filmu.⁸⁹ Uvádí například zdvojení příběhu Miiny tety, který je dramatizován jednak v Miině autorské hře a později také ve zmiňované písni „Audition“. Připomíná také zvláštní pluralitu, která se skrývá v úvodní písni „Another Day of Sun“. Mladá dívka zde zpívá o tom, jak se rozhodla následovat svůj sen stát se herečkou a kvůli naplnění tohoto snu musela opustit svého chlapce. Naopak mladý muž zpívá verše: „Slýchám je každý den / Rytmy z údolí, které nikdy neutichnou / Balady z tanečních sálů o těch, kteří přišli před námi / Říkají, že musíme víc chtít / Tak klepu na každé dveře“.⁹⁰ Obojí je nápadně podobné osudům, které potkaly Miu se Sebastianem.

2.1.2. Opakování

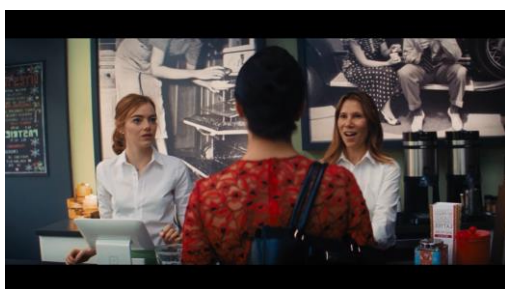
Jako příklad tohoto znaku uvádí Altman film *Wagon Master* (*Wagon Master*, 1950), v němž je opakovaně používán stejný záběr vagónů přejíždějících řeku. V případě *La La Landu* jsem tento druh symbolického opakování nastínila již v předchozí podkapitole. Za opakování lze považovat dvojí zobrazení jednoho dne, pokaždé z pohledu jiné z postav. Velmi výrazným opakováním jsou dvě scény

⁸⁹ BORDWELL, David, pozn. 18.

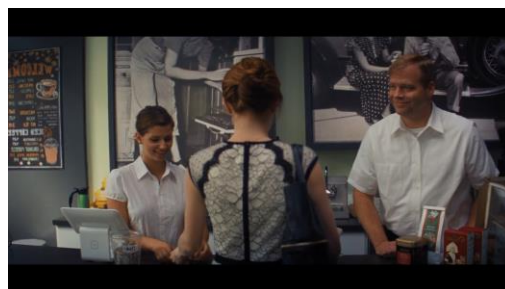
⁹⁰ „I hear them everyday / The rhythms in the canyons that will never fade away / The ballads in the ballrooms left by those who came before / They say we got to want it more / So I bang on every door“.
Pokud není uvedeno jinak, jsem autorkou anglických překladů já sama.

v kavárně, v níž Mia na začátku filmu pracuje. Do podniku vejde postava, která je zcela zjevně slavnou herečkou, za níž se všichni hosté obdivně otáčí. Objedná si kávu, kterou jí Mia připraví. Miina nadřizená poté zasáhne a chce neznámé dámě kávu dát zadarmo, ta ale laskavost odmítne a peníze vhodí do kasy na zpropitné (Obrázek 3). Téměř identická scéna se opakuje v epilogu filmu s tím rozdílem, že tentokrát je obdivovanou herečkou sama Mia, kromě toho ale situace probíhá na stejném místě se zcela stejným průběhem (Obrázek 4).

Obrázek 3

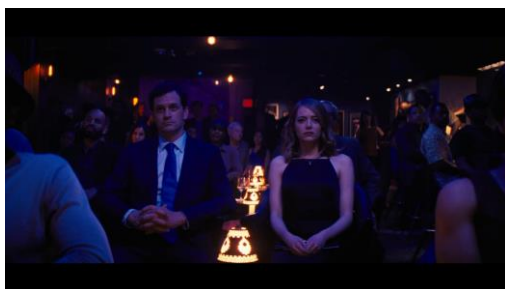


Obrázek 4



Opomenuta nesmí zůstat ani finální baletní sekvence, v níž postavy znovuprožívají svůj společný osud. V první části této představy jsou scény téměř totožné s těmi, které se ve filmu již před tím objevily (Obrázek 5), jen s drobnými odchylkami, které ale vedou k závěru, jenž se odlišuje od závěru „reálného“ (Obrázek 6).

Obrázek 5



Obrázek 6



Stejně tak je opakovaně použit postup s bodovým světlem namířeným na hlavní postavu při klíčových sólových výkonech nebo dvojí dramatinování osudu Miiny tety, jež jsem rovněž zmiňovala při charakterizaci dualismů. Podobně je ve filmu duplikována Griffithova observatoř, kterou nejprve postavy sledují v *Rebelovi bez příčiny* (Rebel Without a Cause, 1955), na nějž jdou spolu do kina, a později se do ní sami vypraví. Scéna v *La La Landu* (Obrázek 7) je velmi věrnou

napodobeninou obrazu z kultovního filmu (Obrázek 8), včetně záběru na přijíždějící auto s hrdiny. Jindy po jednom z Miiých neúspěšných konkurzů sledujeme místnost plnou dívek vypadajících nápadně podobně jako ona v bílé košili a se zrzavými vlasy (Obrázek 9). Všichni hosté hollywoodského večírku také jezdí zjevně stejným typem auta jako Mia (Obrázek 10). Na těchto příkladech lze vidět, že mnoho symbolů či motivů je ve filmu divákovi předkládáno opakovaně či alespoň zmnoženě.

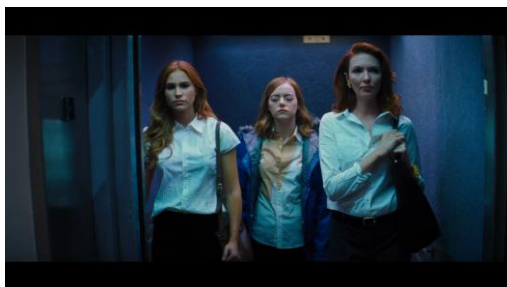
Obrázek 7



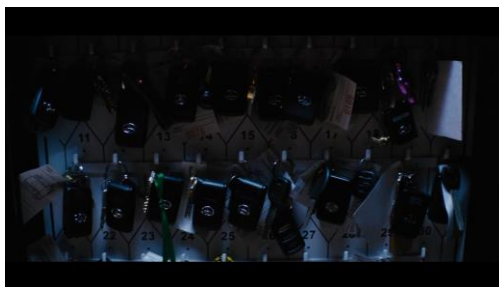
Obrázek 8



Obrázek 9



Obrázek 10



Také samotná základní narativní linie je určitým druhem opakování, a to skrze motiv opětovného setkávání se postav. Příběh je postaven na tomto principu, díky němuž se dva hlavní hrdinové opakovaně setkávají od úvodu až do samotného konce snímku. Poprvé v ranní dopravní špičce na dálnici, a ještě tentýž den večer znovu v restauraci. Poté na večírku, kde Sebastian hraje na klávesy, což se pro něj stane popudem následně vyhledat Miu v jejím zaměstnání, čímž mezi nimi postupně vznikne milostný vztah. I po rozchodu se znovu setkají, aby Sebastian pomohl Mii získat roli v úspěšném filmu a v samotném závěru se jejich život naposledy protnou po pěti letech v Sebastianově jazzovém klubu.

2.1.3. Kumulace

Jak Altman píše v kapitole věnující se obecné charakteristice žánru, žánrové filmy jsou v podstatě jen variacemi na podobná témata. Abych *La La Land* mohla zařadit mezi muzikály, a to konkrétně do subžánru integrovaného muzikálu, měl by splňovat určité předpoklady, které tento typ filmů charakterizují. Mělo by se jednat o film, ve kterém bude vystupovat ústřední dvojice, která se do sebe zamiluje, ale průběh není zcela jednoduchý, neboť se objevují překážky, jež jim zabraňují spolu šťastně žít, což je ústředním námětem muzikálů obecně. Součástí díla by měla tvořit diegetická hudební čísla, která nějakým způsobem posouvají děj kupředu a mají narativní funkci. U integrovaných muzikálů bývají tato čísla rozložena ve filmu rovnoměrněji než například u zákulisních muzikálů, kde se s hudebním vystoupením čeká až na vyvrcholení děje.⁹¹

Motiv milostného vztahu je v případě *La La Landu* zřetelně dominantní a vývoj tohoto vztahu je hlavní narativní linií. Problémy jim nezpůsobuje žádný jiný rival (přestože je Mia na počátku filmu ve vztahu s jiným mužem), ani se neocitnou v milostném trojúhelníku. Překážky, které jsou jim ve vztahu kladeny, povstávají z povah a představ samotných protagonistů. Jedná se o jejich ambicióznost a upřednostňování kariéry přede vším ostatním, co jim působí potíže. Mia se soustředí na učení textu na casting a nedává pozor na dopravu, čímž brání v průjezdu Sebastianovi. Ten je naopak příliš zaslepen svým propuštěním z práce, než aby navázal kontakt s Miou, která si přijde poslechnout jeho hraní do restaurace. Také jejich odloučení začne vznikat v momentě, kdy se oba začnou příliš věnovat své kariéře a nezbyde jim žádný čas na péči o jejich vztah. A na závěr je to vidina hereckého úspěchu, která Miu odvede do Paříže a jejich vztah je tím definitivně ukončen.

Také rozmístění hudebních vystoupení je ve filmu relativně pravidelné. Film o délce 2 hodiny a 7 minut přímo začíná jedním z nich. Druhé následuje hned krátce poté, a to v 10. minutě. Třetím je Sebastianovo sólové vystoupení se začátkem ve

⁹¹ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 15.

22. minutě filmu. Za muzikálové číslo by se dalo považovat i Sebastianovo vystoupení na party u bazénu, kde se poprvé s Miou seznámí, jenž probíhá mezi 28. a 29. minutou. Ve 32. minutě přijde na řadu romantický duet při západu slunce. Poté zpívá opět Sebastian, a to ve 46. minutě. Vrcholné muzikálové číslo je pouze instrumentální a druhé nejdelší. Trvá přes čtyři minuty, a to od času 00:54. Okolo osmé minuty druhé hodiny následuje další duet s ústřední písní „City of Stars“ a hned po něm v 01:13 Sebastianovo vystoupení s kapelou na živém koncertě. Poté následuje nejdelší pasáž bez muzikálového čísla až do času 01:37, kdy Mia zpívá svou sólovou píseň „Audition“. Nakonec přichází v 01:50 již poslední hudební vystoupení, které je zároveň filmovým epilogem. Z tohoto výčtu lze jasně vidět, že přestože je v druhé polovině hudebních vystoupení o něco méně, zůstává jejich rozložení relativně rovnoměrné, a především se ve filmu objevují od naprostého počátku až po úplný závěr.

Integrovaností muzikálu je myšleno užší vázání hudebních čísel na narativ⁹² a jejich zasazení do běžných prostředí děje.⁹³ Postavy zpívají a tančí v diegetickém světě a nemusí k tomu mít žádný racionální důvod a hudba často může být bez diegetického zdroje. Vystoupení by také měla nějakým způsobem posouvat děj kupředu.⁹⁴ Prostředí *La La Landu* působí na moderního diváka realisticky, a přesto začnou postavy v dopravní špičce synchronizovaně zpívat a tančit nebo v jiném momentě přestane na hlavní hrdiny na okamžik působit zákon gravitace a vnesou se společně mezi hvězdné galaxie. Tento vrcholný tanec v planetáriu Griffithovy observatoře je nejextrémnějším příkladem integrovaného vystoupení, neboť se jedná o nejfantasknější a nejméně reálný moment filmu, který ale postavy uprostřed jinak všedních situací nijak nezaskočí. Pro děj filmu je tento hudební vstup také velice důležitý, neboť se na jeho konci Mia se Sebastianem poprvé políbí. Z narativního hlediska je stejně tak důležitý romantický duet při západu slunce na jednom z hollywoodských kopců, při němž dává pár najevo své vzájemné sympatie prostřednictvím tance. Vývoj děje posune kupředu také píseň „Someone In The

⁹² GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 9.

⁹³ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL, pozn. 37, str. 237.

⁹⁴ BORDWELL, David, Kelley CONWAY, Eric DIENSTFREY a Amanda MCQUEEN, pozn. 19.

Crowd“, během níž kamarádka Miu přemluví k návštěvě večírku, po němž ji poprvé zaujme Sebastian, nebo také Miin konkurzní výkon, jenž ovlivní oběma postavám celý zbytek života. Naopak Sebastianova hudební vystoupení za klavírem či klávesami odpovídají více zákulisnímu typu muzikálů, v nichž jsou písně méně spontánní a častěji motivuje postavy ke zpěvu děj a prostředí, než aby tomu bylo naopak. V každém případě jsou ale více či méně realistická hudební a taneční vystoupení součástí každodenního života postav.

2.1.4. Předvídatelnost

Tento rys je úzce spojen právě s kumulací, jelikož díky těmto pravidelně se opakujícím rysům může divák předem odhadnout zápletku, průběh děje či dokonce konečné rozuzlení. Pomoci tomu často může také konkrétní herec, pokud opakovaně ve více filmech jednoho žánru ztvárňuje podobné typy postav, jako býval kdysi v muzikálech například Gene Kelly. Jak Altman rovněž tvrdí, u muzikálů je pravidlem, že se v nich objevuje ústřední dvojice, ze které se stane milostný pár⁹⁵ a ve většině případů (vycházím z vlastní divácké zkušenosti) film také končí jejich šťastným soužitím. Ve spojitosti s *La La Landem* první část tohoto tvrzení platí. Skutečně je zde muž a žena, kteří se po několika peripetiích stanou milenci. Divák, sledující *La La Land* s vědomím, že se jedná o muzikál, ovšem nemusí předpovídat, že milostný vztah skončí rozchodem. V tomto ohledu *La La Land* z tradiční žánrové charakteristiky muzikálu lehce vybočuje.

Ústřední herecká dvojice Emma Stone a Ryan Gosling by mohli také napomoci k očekávání romantické zápletky, neboť se na plátně v roli milostného páru objevili již potřetí. Ani jeden z nich ale nehrál před *La La Landem* v žádném filmovém muzikálu, takže se na základě jejich obsazení nedá automaticky předpokládat, že se bude jednat o film tohoto žánru.⁹⁶

⁹⁵ ALTMAN, Rick, pozn. 25, str. 103.

⁹⁶ LOUGHREY, Clarisse, pozn. 8.

2.1.5. Nostalgie

Altman tvrdí, že předvídatelnost nutí žánrové filmy obracet se k minulosti nejenom skrze téma, ale filmy i opakovaně zasazovat do stále stejné doby a míst. Jako příklad mohou posloužit gangsterské filmy, které se často odehrávají v čase prohibice, přestože již tato doba dávno pominula. Muzikály zobrazují zákulisí vaudevillu nebo Broadwaye, vypráví příběhy z přelomu tisíciletí na středozápadě, z 19. století na jihu Spojených států nebo z počátků Hollywoodu ve 20. století. Konkrétně Altman říká: „[...] žánrový film zachovává představu, že minulost byla poněkud dokonalejší, více obohacující, více vzrušující než současnost. Ačkoli to často končí vyřešením dichotomie minulost/současnost, zdá se, že muzikál vrací publikum do tohoto mýtického okamžiku před tím, než byly narušeny hodnoty, než byl člověk oddělen od země, od Boha, muž od ženy. Taková neskrývaná chvála „starých dobrých časů“ naznačuje, že pouze návrat k minulosti může udělat z přítomnosti to, čím chceme aby byla.“⁹⁷

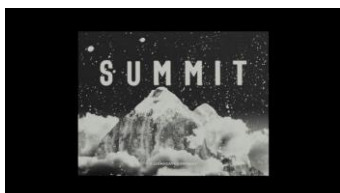
La La Land sice vypráví zcela moderní příběh ze současnosti poznamenaný mnohými soudobými problémy, ale přesto se k minulosti vrací. Jeho děj se odehrává v Hollywoodu 21. století, ale svůj postoj k minulosti vyjadřuje skrze něco jiného, než dobovým zasazením.

Režisér Damien Chazelle a hudební skladatel Justin Hurwitz se netají svou láskou ke starším hollywoodským muzikálům. Vytvořili proto společně námět na film, který těmto snímkům vzdává hold různými funkčními narážkami. Prvním náznakem je hned v úvodu černobílé úvodní logo společnosti Summit Entertainment v retro stylu s poměrem stran 1,33:1 (Obrázek 11), po kterém následuje nápis „Presented in CinemaScope“ (Obrázek 12), jenž se za okamžik po

⁹⁷ „[...] the genre film perpetuates the notion that the past was somehow more complete, more rewarding, more exciting than the present. Though it often concludes by resolving the past/present dichotomy, the musical seems to return the audience to that mythical moment before values were eroded, before man was separated from the land, from women, from his God. Such overt praise of the „good old days“ suggests that only a return to the past can make the present into what we want it to be.“
ALTMAN, Rick, pozn. 25, str. 332-333.

stranách rozšíří do širokoúhlého formátu,⁹⁸ ve kterém film zůstane až do konce, a obraz také přechází do křiklavých barev, typických pro počátky barevného filmu (Obrázek 13).

Obrázek 11



Obrázek 12



Obrázek 13



CinemaScope je systém natáčení v širokoúhlém formátu uvedený společností 20th Century Fox v roce 1953.⁹⁹ Z počátku byl standardizován na poměr 2,55:1 a v tomto poměru je také uváděn *La La Land*.¹⁰⁰ V období 50. let docházelo k neaktivnějšímu přechodu z černobílého filmu na barevný, neboť se kinematografie snažila konkurovat televiznímu vysílání a přinášet divákům co nejbohatší zážitek.¹⁰¹ Na muzikály 50. let je v *La La Landu* také pravděpodobně nejvíce výraznějších referencí. Sám Chazelle uvádí Stanleyho Donena a Gena Kellyho mezi tvůrci, jež na něj měli největší inspirativní vliv,¹⁰² a právě oni natočili své nejslavnější filmy během 50. let 20. století.¹⁰³

Chronologicky se ale *La La Land* vrací k ještě starší éře muzikálů, a to až ke 30. letům a úspěšným filmům s Fredem Astairem a Ginger Rogers. Prvním z nich je screw-ball komedie *Páni v cylindrech* vyprávějící zamotaný příběh seznámení se dvou postav se šťastným romantickým koncem. V tomto filmu je přítomno slavné taneční číslo s písní „Isn't This a Lovely Day (To Be Caught in the

⁹⁸ Pohyb připomíná zahajovací rozevírání opony v divadle, což může evokovat také spojitost muzikálů s Broadwayí.

⁹⁹ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL, pozn. 37, str. 336-337.

¹⁰⁰ What Technology Was Used To Make 'La La Land' So Visually Rich And Colorful?. *Forbes* [online]. 2017 [cit. 2018-04-22]. Dostupné z: <https://www.forbes.com/sites/quora/2017/03/03/what-technology-was-used-to-make-la-la-land-so-visually-rich-and-colorful/#1932ebcb3b58>.

¹⁰¹ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL, pozn. 37, str. 336.

¹⁰² MAKING OF *La La Land* Featurettes BEHIND THE SCENES, pozn. 79.

¹⁰³ GRANT, Barry Keith, pozn. 36, kap. 1, str. 5–31.

Rain)“, na nějž se v *La La Landu* objevuje parafráze, a to během písně „A Lovely Night“. Podobnost vyvolává již přímo název čísla, ale důležitá je celá situace. V *Pánech v cylindrech* postavy na začátku písně nepůsobí jako dobří přátelé, ale v průběhu hudebního čísla se sblíží, navzájem se provokují a ke konci spolu již radostně tančí v objetí a s úsměvem na tváři. Podobnou situaci prožívají i postavy v *La La Landu*. Do tohoto momentu se Mia se Sebastianem potkávali v poměrně nepříjemných situacích. Nyní se ocitají na jednom z hollywoodských kopců s romantickým výhledem na město, za jehož horizontem zapadá slunce a celá scenérie tak dostává krásný nafialovělý nádech. Ani jeden z nich ale okamžiku nepřikládá žádnou váhu, a naopak romantičnost celého večera slovními projevy sarkasticky shazují. O něčem jiném ale hovoří jejich společný tanec, začínající v sedě na lavičce, podobně jako právě v *Pánech v cylindrech*. Pár se nejprve dětinsky hašteří, ale postupně se skrze tanec sblíží a číslo vrcholí intimním pohledem z očí do očí, který ukončí vyzvánění Miina telefonu. Podobnost scény s *Pány v cylindrech* je nejen v obsahu a názvu písně, ale také v choreografii tance, který se v mnoha momentech podobá tanci Astaira a Rogers.

Obrázek 14 – La La Land

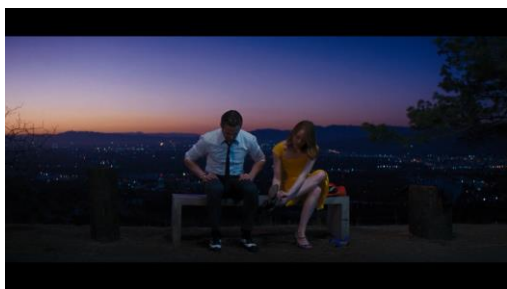


Obrázek 15 – Páni v cylindrech



Podobnou paralelu s touto scénou *La La Landu* lze nalézt i v dalším filmu Astaira a Rogers *Smím prosit?*. Opět se jedná o situaci, v níž postavy diskutují o vzájemných neshodách a rozdílech a udávají důvody, proč se nemohou vzít. Podobně jako Mia se Sebastianem komentují své rozdílnosti, ale jejich tanec mluví o něčem jiném.

Obrázek 16 – La La Land



Obrázek 17 – Smím prosit?

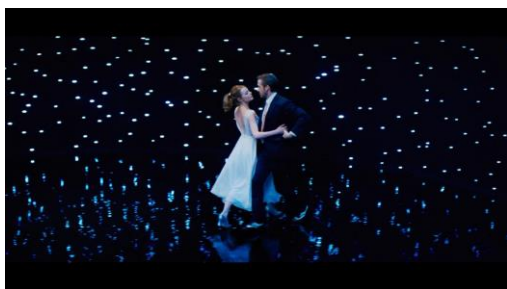


Třetí jasná reference v choreografii a mizanscéně *La La Landu* je na muzikál *Broadway Melodie 1940* (*Broadway Melody of 1940*, 1940), ve kterém opět hraje Fred Astaire, ale tentokrát již pro změnu po boku herečky Eleanor Powell. V tomto případě jde o podobnost se scénou snové sekvence v epilogu *La La Landu*, v níž tancují Mia a Sebastian v sále s lesklou černou podlahou odrážející bodová světla na zdech a stropu místnosti. V obou filmech jsou také ženské postavy oděné v dlouhých bílých šatech. Inspiraci ikonickou choreografií Freda Astaira, například jeho tancem v parku ve snímku *Přidej se k nám*, lze najít ve všech společných tancích Mii a Sebastiana. Podobnost je také v práci kamery, jež často zabírá postavy páru v celku a snaží se využívat co nejmenšího množství střihů. Scéna „A Lovely Night“ je dokonce natočena pouze na jeden záběr a úvodní číslo „Another Day of Sun“ tak také působí.¹⁰⁴ V některých jiných hudebních číslech působí kamera mnohem hektičtěji, ale ve skutečnosti jen využívá kreativnějších postupů, než je

klasický střih. Během tance okolo bazénu na prvním Miině večírku ve filmu následuje kamera jednu z postav až do vody a poté se v rychlosti otáčí na místě, čímž zahrne do obrazu desítky tanečníků stojících okolo. Ve scéně kdy Mia energicky tančí v baru na hudbu hranou Sebastianem, zase užívá kameraman místo střihu švenk, čímž získává scéna spád.

¹⁰⁴ Přestože choreografka Mandy Moore prozradila, kde jsou skryté dva střihy. *La La Land's Choreographer Explains the Freeway Dance Scene | Vanity Fair. YouTube* [online]. 2017 [cit. 2018-05-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GocPFyyPGLQ>.

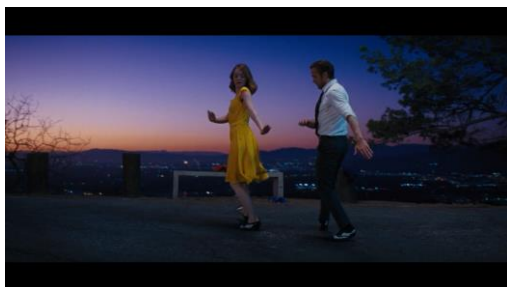
Obrázek 18 - La La Land



Obrázek 19 – Broadway Melodie 1940



Obrázek 20 – La La Land



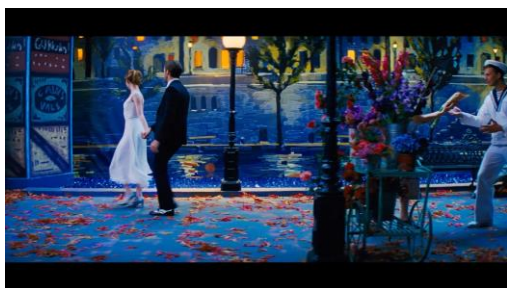
Obrázek 21 – Přidej se k nám



Skrze pozdní filmy Freda Astaira se opět dostáváme k období 50. let, během nichž v oblasti muzikálu vynikal Gene Kelly ve spolupráci s režiséry Stanleym Donenem a Vincentem Minnellim. Jedním z Kellyho nejúspěšnějších filmů je *Američan v Paříži* v režii Vincenta Minnelliho a pod dohledem producenta Arthura Freeda, v němž si zahrál po boku Leslie Caron. V *La La Landu* se inspirace těmito tvůrci promítá v závěrečné taneční sekvenci, která je nápadně podobná finálním dvaceti minutám zmíněného Minnelliho filmu. Tento 17 minut dlouhý balet *Američana v Paříži* je paralelou ke komplikovanému vztahu dvou hlavních hrdinů, kde se postava ztvárněná Genem Kellym bojí, že přišla o ženu, kterou miluje. Sekvence se skládá z několika odlišných scén, přičemž každá má jiné ladění a náladu a odehrává se v „oživlých“ obrazech inspirovaných malbami slavných francouzských malířů. V případě *La La Landu* má tento epilog pouhých 7 minut, a naopak je jakýmsi snem či ideálním paralelním vesmírem, v němž nenastane žádná z komplikací, které vedou k odloučení Mii a Sebastiana, a jejich příběh končí šťastně. Sebastian Miu neodstrčí poté, co ho jeho nadřízený propustí z práce, ani nikdy nepřistoupí na hraní v kapele, kvůli níž neměl čas se dostatečně věnovat Mii. Její autorská hra naopak sklídí nadšený aplaus plného hlediště a úspěch s ní slaví i Sebastian. Dokonce se s ní přestěhuje do Paříže, kde hraje v jazzovém klubu, z Mii se znovu stane úspěšná herečka, se Sebastianem se vezmou a narodí se jim

dcera. Představa končí na jazzovém koncertě v klubu zpátky v Los Angeles. Tentokrát již ale klub nevlastní Sebastian a ani to není on, kdo zde hraje na piano. Jeho sen se v tomto případě nemohl uskutečnit, neboť dal přednost udržení si vztahu s Miou a následoval ji do Francie. Stejně jako v *Američanovi v Paříži* (Obrázek 23) nahradí i v *La La Landu* mnoho snových lokací papírové kulisy a symbolické rekvizity (Obrázek 22). Objevuje se zde mimo jiné zmenšená maketa losangeleské dálnice z úvodní scény filmu (Obrázek 24). V *La La Landu* lze také vysledovat možnou inspiraci samotnou Paříží, kde se odehrává veškerý děj tohoto klasického hollywoodského muzikálu z 50. let a kam rovněž odjede Mia uskutečnit své sny. A opět lze nalézt podobnosti v práci kameramanů, kteří natáčeli postavy pokud možno v celku a s omezeným množstvím střihu.

Obrázek 22 – La La Land

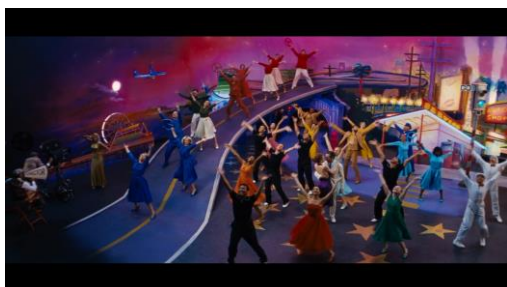


Obrázek 23 – Američan v Paříži



Ve druhém nejslavnějším filmu, jenž vznikl ve spolupráci Kellyho a Donena, *Zpívání v dešti* se rovněž postavy v určitém momentě uchýlí do fantastické surrealistické baletní sekvence, jejíž počáteční skupinový tanec plný barev se podobá snové verzi vystoupení na dálnici v *La La Landu*.

Obrázek 24 – La La Land



Obrázek 25 – Zpívání v dešti



To ovšem mezi zmíněnými filmy není jediným pojítkem. *La La Land* reaguje na *Zpívání v dešti* už samotným dějem, neboť oba snímky reflektují s určitou nadsázkou a humorem problémy filmového průmyslu. *Zpívání v dešti*

vzniklo v 50. letech, ale svým dějem se navrácí do období 20. let k počátkům synchronizovaného filmového zvuku v Hollywoodu. Děj *La La Land* se sice neodehrává v minulosti, ale kritizuje současné praktiky filmových tvůrců v Hollywoodu, zejména v oblasti castingů a konkurzů. Podobně jako *Zpívání v dešti* komentuje egoismus, namyšlenost a aroganci mnoha tvůrců pohybujících se v této kulturní oblasti. Co se vizuální podobnosti snímků týče, Chazelle ve svém filmu například zrekonstruoval slavný Kellyho tanec okolo pouliční lampy nebo montáž neonových hollywoodských nápisů.

Obrázek 26 – La La Land



Obrázek 27 – Zpívání v dešti



Obrázek 28 – La La Land



Obrázek 29 – Zpívání v dešti



Kromě Astaira a Donena zmiňuje Chazelle v bonusových materiálech k filmu ještě třetího tvůrce, který ho významně inspiroval: Jacques Demyho. Tento režisér francouzské nové vlny natočil roku 1964 film *Paraplíčka ze Cherbourgu* (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964), jehož veškeré dialogy byly zpívané. Následně režíroval film *Slečinky z Rochefortu* (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1966) jako poctu hollywoodským muzikálům.¹⁰⁵ Na *Paraplíčka ze Cherbourgu* je ve filmu

¹⁰⁵ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL, pozn. 37, str. 462-463.

hned několik referencí. Při procházce ateliéry Warner Bros. ukazuje Mia Sebastianovi okno, z něhož se v *Casablanca* (Casablanca, 1942) dívají Humphrey Bogart a Ingrid Bergman. Pod tímto oknem je obchod s deštníky a nápísem „Parapluiés“, který se nápadně podobá obchodu, jenž vlastní matka hlavní hrdinky Geneviève z francouzského snímku.¹⁰⁶ Geneviève je také jméno postavy Miiny autorské hry, kterou sama napsala. Podobnost mezi filmy je rovněž dějová, neboť v obou filmech jsou milenci odloučeni a po několika letech se opět shledávají. Tou dobou už ale oba žijí své vlastní životy. Reference lze vysledovat také v hudební složce *La La Landu*. Jedna z písní soundtracku se dokonce jmenuje „Summer Montage / Madeline“, přičemž Madeline je jméno jedné z vedlejších postav *Paraplíček z Cherbourgu* a rovněž některé melancholické hudební pasáže *La La Landu* můžou připomínat melodie z tohoto francouzského filmu. Ve finální baletní sekvenci se v jeden moment v pozadí nachází sedící mladý pár připomínající právě hlavní postavy *Paraplíček ze Cherbourgu* a v choreografii úvodního čísla je možná případná podobnost i s druhým Demyho filmem *Slečinky z Rochefortu*.

Chazelle ve svém filmu vzdává hold i mnoha dalším filmům. Choreografka *La La Landu* Mandy Moore sama přiznává, že scéna, v níž Miu přemlouvají spolubydlíci, aby s nimi šla na večírek, je inspirovaná scénou „I Feel Pretty“ z úspěšného muzikálu *West Side Story*.¹⁰⁷ Tanec bez tíže v Griffithově observatoři připomíná tanec na nebi z *Moulin Rouge* (Obrázky 30 a 31). Sara Preciado si ve své video-eseji všimá i dalších podobností, například se snímky jako *Usměvavá tvář* (Obrázek 32) nebo *Sweet Charity* (Obrázek 33).¹⁰⁸

¹⁰⁶ SIMS, David. *La La Land's Double-Edged Nostalgia*. *The Atlantic* [online]. 2017 [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/01/la-la-lands-double-edged-nostalgia/512351>.

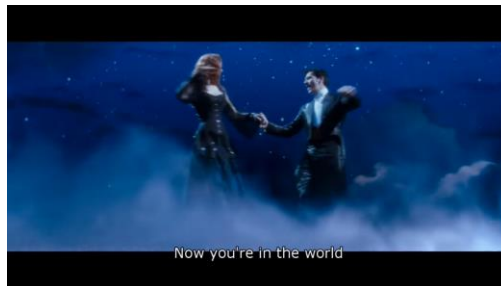
¹⁰⁷ ROBINSON, Tasha. *La La Land's choreographer shares the film's sneakiest dance-movie references*. *The Verge* [online]. 2016 [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <https://www.theverge.com/2016/12/20/14013530/la-la-land-choreographer-mandy-moore-movie-interview-damien-chazelle>.

¹⁰⁸ PRECIADO, Sara, pozn. 7.

Obrázek 30 – La La Land



Obrázek 31 – Moulin Rouge



Obrázek 32



Obrázek 33



La La Land se nostalgicky vrací také k nemuzikálové filmové tvorbě, jak jsem již zmínila na příkladech *Rebela bez příčiny* či *Casablancy* nebo oné reflexe vývoje filmového průmyslu v oblasti zvuku a barvy, která se objevuje v prvních vteřinách filmu.

2.1.6. Symbolika

Altman tvrdí, že filmy nejsou jen „pouhou zábavou“, ale nesou také určité symbolické hodnoty, například v reakci na společenské či politické dění. Symbolika *La La Landu* ve velké míře spočívá v poukazování na tok času. Už jen návratem ke kořenům žánru Chazelle naznačuje, že čas a historie pro něj mají velký význam. Tok času ale nejvýrazněji vyniká díky časové jednotce ročních období, na něž Chazelle film rozdělil. Divák průběh roku v životě postav bohužel nepozná podle počasí, neboť v Los Angeles je téměř pořád teplo a slunečno, proto se na obrazovce objevují nápisy, uvádějící věc na pravou míru (Obrázek 34). S podobným postupem se můžeme setkat i u starších filmů, například v muzikálu *Setkáme se v St. Louis* (Obrázek 35) nebo v *Paraplíčcích ze Cherbourgu*.

Obrázek 34



Obrázek 35



V případě *La La Landu* slouží členění na časová období k podtržení vývoje vztahu Mii a Sebastiana. Film začíná v zimě, která je pro obě postavy stále ještě obdobím chladu a neúspěchu. Na jaře, které je považováno za dobu rozkvětu nejen v přírodě, ale symbolicky i v lásce, se hrdinové potkají na večírku, seznámí se a vznikne mezi nimi romantický vztah. Léto je pro ně obdobím volnosti, svobody, tance a lásky. Téměř to vypadá, jako by neměli žádné povinnosti, pouze si užívají společně strávených chvil. Ke konci léta se ale začínají objevovat první komplikace. Podzim, jenž se anglicky řekne „fall“ a může být přeložen do češtiny také jako „pád“, je pro ně nejkritičtější částí roku. Protagonisté si uvědomí, že jejich vztah je v krizi a problémy se jim nepodaří vyřešit, tudíž situace končí rozchodem. Následuje ještě epilog filmu, jenž se opět odehrává v zimě, tentokrát ale o pět let později. Stejně jako na začátku filmu se Mia se Sebastianem znovu shledá díky dopravní špičce, která jí naruší plány. Rok je zde tedy symbolem procesu, kdy vzniká nová hodnota, která postupně sílí, a v momentě, kdy dosáhne svého vrcholu, zase zaniká a situace se vrací znovu na svůj počátek.

Druhým významným symbolem *La La Landu* je samotné místo děje, kterým je „město andělů“ Los Angeles. Tato symbolika je obsažena již v samotném názvu snímku, neboť slovní spojení „la-la land“ může nést dva významy. Jeden z nich je samotnou přezdívku právě pro Los Angeles. Tento termín může také charakterizovat osobu, která má nerealistické představy a sny a žije „s hlavou v oblacích“. ¹⁰⁹ Oba hrdinové tráví celou první část filmu právě v tomto snovém stavu la-la landu a navíc přímo v samotném La-la landu, neboť Los Angeles je symbolem naplňování tužeb. Lidé jezdí do tohoto města z celého světa v naději, že se jim zde podaří uspět, prosadit se a být šťastnými. Navíc „la-la-la“ je citoslovcem pro zpěv, kterým je film protkán. V každém případě je základní tematickou linií tohoto filmu touha po naplnění snů a překonávání překážek, které se v průběhu cesty vyskytnou, a Los Angeles je symbolickou kolébkou těchto tužeb. Podobný symbolický význam nese i Paříž, kam se rovněž často lidé vydávají hledat

¹⁰⁹ La-la land. *The Free Dictionary* [online]. [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: <https://www.thefreedictionary.com/la-la+land>.

umělecký úspěch a štěstí. I v *La La Landu* plní Paříž tuto roli symbolu, jak jsem již zmiňovala v souvislosti s inspirací *Američanem v Paříži*.

2.1.7. Funkčnost

V rámci charakteristiky tohoto znaku žánru Altman cituje úryvek z časopisu *Photoplay* z roku 1930, který komentuje nově vzniklý muzikál *Whoopee!* (*Whoopee!*, 1930): „Tohle je nový typ filmového muzikálu. Nejsou zde žádné pokusy o realismus. Je to jen krásná veselá rozdováděná produkce, která vás přiměje zapomenout na Hooverovu radu, abyste zůstali klidně sedět, protože se blýská na lepší časy. Kruci! Lepší časy už jsou tady!“¹¹⁰ Podobný názor na význam *La La Landu* pro dnešní společnost má Iva Přivřelová ve své recenzi pro čtvrtletník *Film a doba*: „V době politické krize, separatismu, nástupu xenofobie a pravicové demagogie se může takový barevný, veselý, ale i dojemný snímek o dvou pohledných mladých bílých lidech zdát pro někoho nedostatečně politický, málo diverzní a neangažovaný. Záměrně necynický film mladých tvůrců, jimž se podařilo uspět, ovšem vybízí k výdrži, trpělivosti, optimismu a k vzájemné pomoci – bez Sebastiana by Mia nikdy neprorazila. Nejen rekordních čtrnáct oscarových nominací [...] a sedm Zlatých Glóbulů, ale i vyznění ostatních oslavovaných aktuálních titulů přesvědčuje, že filmový svět si v reakci na politické události vzbuzující obavy začal žádat naději a povzbuzení.“¹¹¹

Charakteristickým znakem muzikálu bývala jeho únikovost. Žánr vzkvétal v dobách, kdy se společnost ocitala v krizi a lidé si potřebovali odpočinout od svých každodenních problémů a zlepšit si náladu veselým filmem o pozitivních stránkách života. Svědčí o tom i první citát z roku 1930 a podobně i *La La Land*, jenž vznikl desítky let po konci zlatého věku muzikálu, se stále snaží plnit tuto funkci. Vypráví příběh o splněných snech a o naději. Přesto si udržuje míru realističnosti, kterou v případě romantických příběhů dnešní divák vyžaduje a vedle všech

¹¹⁰ „This is the new type of screen musical. There is no attempt at realism. It's simply a rollicking, roistering, beautiful production that will make you forget Hoover's advice to sit tight because better times are coming. Heck! They are here!“ ALTMAN, Rick, pozn. 25, str. 334.

¹¹¹ PŘIVŘELOVÁ, Iva, pozn. 16, str. 86.

zobrazovaných krás života otevřeně poukazuje také na problémy, se kterými se lidé musí potýkat. Jeho funkcí ale i přes neidealistický konec zůstává povzbuzení publika k důvěře ve sny a jejich naplnění.

2.2. Sémanticko-syntaktické znaky

V teoretické části své práce jsem charakterizovala pět sémantických a pět syntaktických znaků, které Altman v knize *American Film Musical* jmenuje jako zásadní pro definování muzikálu. V sémantické rovině jsou jimi formát, délka, postavy, herectví a zvuková stopa, ze syntaktického pohledu potom narativní strategie, pár/zápletka, hudba/zápletka, narativ/muzikálová čísla a obraz/zvuk. V případě některých není třeba *La La Land* zkoumat příliš do hloubky, abychom mohli určit, zda charakteristiku splňuje, či ne.

Například hned první sémantický znak, kterým je specifický druh formátu, je v *La La Landu* prokazatelně dodržen. Altman vyžaduje, aby muzikál spadl do narativní rámové konstrukce a aby tak mohl být nastolen vztah mezi hudební složkou filmu a narativem. *La La Land* má jakožto integrovaný muzikál naprosto jasnou narativní linii a hudební vystoupení dokonce děj často posouvají kupředu, čímž vzniká kontinuita mezi částmi filmu poháněnými hudbou a částmi postavenými na nehudebním základu, což je další ze syntaktických rovin, které Altman považuje za základ muzikálu. Nejméně narativním hudebním číslem jsou dvě verze písně „City of Stars“. Poprvé je zpívána pouze Sebastianem zasněně se procházejícím večerním Los Angeles, a podruhé je prezentována jako duet mezi ním a Miou. Ani v jednom případě nenesou velký narativní význam, ale působí spíše jenom jako mezihra mezi dvěma odlišnými částmi filmu. V prvním případě pomocí ní Sebastian zamyšleně sděluje své pocity ohledně rodícího se vztahu a přemýšlí, zda vše dobře dopadne. Podruhé se ve filmu píseň objevuje na přelomu mezi šťastně stráveným obdobím a počátkem krize, která následně vede k rozchodu. Slouží tedy ke zmírnění kontrastu mezi odlišnými částmi filmu a zajišťují tak přirozenější přechod.

Co se délky týče, měl by muzikál podle Altmana splňovat charakteristiku celovečerního filmu, aby vzniklo dostatečné množství času pro několik hudebních čísel prostrádaných nemuzikálním vyprávěním, a tudíž aby se dalo hovořit

o narativním žánru. Americkou Akademií filmových umění a věd je celovečerní film charakterizován jako snímek, jehož délka přesahuje 40 minut.¹¹² *La La Land* má délku 128 minut a za tuto dobu se v něm objevuje 6 zpívaných originálních muzikálových čísel o celkové délce 20 minut 23 sekund. Pokud připočteme i instrumentální hudební vystoupení v Griffithově observatoři a závěrečný epilog filmu, bude finální délka přes 32 minut. *La La Land* tedy splňuje délku celovečerního filmu a rovněž obsahuje dostatečné množství diegetického hudebního materiálu, aby se dal považovat za muzikál, přičemž zůstává zachován rytmus střídání aktivity poháněné hudbou a realismem (tedy aktivity nepoháněné hudbou), díky čemuž divák pozná, že se jedná o fikční muzikál, a ne například o záznam baletního vystoupení. V průběhu těchto muzikálních sekvencí filmu dochází k převrácení klasického vztahu obraz/zvuk a na hudební složku je v těchto chvílích kladen větší důraz než jindy.

S tímto souvisí další sémantický znak, kterým je samotná zvuková stopa. Pokud si má divák uvědomit existenci hudebních čísel v diegetickém světě filmu, je třeba, aby stála v kontrastu ke scénám nezávislým na hudbě. Počet muzikálních čísel, jejich délku i rozmístění v průběhu příběhu jsem již popisovala v předchozích podkapitolách. Dospěla jsem k závěru, že ze sémantického hlediska je v *La La Landu* přítomno dostatečné množství hudebních vystoupení v poměru k nemuzikálnímu částem filmu a stejně tak k celkové délce snímku, abychom mohli hovořit o muzikálu. Pomocí syntaxe lze navíc vysvětlit, proč se ve druhé části filmu vyskytuje menší množství hudebních vystoupení, mezi nimiž jsou větší rozestupy. K tomuto se vyjadřuje i sám režisér Chazelle.¹¹³ V jednom z rozhovorů hovoří o sebeuvědomění postav a o tom, zda si jsou vědomy, že se ocitají v muzikálu. Chazelle nevyvrací myšlenku, že by Mia se Sebastianem záměrně tančili a zpívali a předstírali, že jsou oba v muzikálu. Nachází se v Hollywoodu, v centru filmové tvorby, prochází se filmovými ateliéry, Mia je milovnice filmů a v obou je obrovská dávka hravosti, což vše přidává na pravděpodobnosti případného uvědomělého

¹¹² Feature length. *Wikipedia* [online]. [cit. 2018-05-03]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Feature_length.

¹¹³ ROBINSON, Tasha, pozn. 9.

vytváření muzikálních čísel v reálném světě postav. Proto se také podle Chazella v druhé polovině filmu zpomalí hudební tempo, neboť hrdinové se dostanou do osobní krize, díky níž začnou ztrácet svou veselost a hravost a tím i potřebu spontánně začít zpívat a tančit uprostřed ulice. Zároveň by se takto dala odůvodnit již několikrát zmiňovaná nedokonalost pěveckého a tanečního projevu postav. Chazelle si přál, aby hrdiny ztvárnili herci, a nikoli profesionální zpěváci či tanečníci, neboť záměrem bylo, aby se představitelé soustředili více na niterný stav Mii a Sebastiana.¹¹⁴ Jejich občasné chybování by proto dávalo smysl i v rámci diegetického světa, neboť ani zde není žádný z nich profesionálem v těchto oblastech. Nicméně kromě faktu, že je ve druhé hodině filmu hudebních vystoupení méně, jsou také mnohem skromnější a jednodušší. Jak jsem již popsala v podkapitole „Kumulace“, ve druhé polovině se vyskytují již jen čtyři vystoupení. Prvním je duet „City of Stars“, který působí jako již popisovaný přechod právě mezi energickou částí filmu plnou radosti a hudby a následující temnější polovinou snímku. Druhým je Sebastianův koncert s kapelou, třetím Miino sólo „Audition“ a posledním fiktivní baletní sekvence, která se navrácí zpátky k hravosti a barevnosti filmu ze začátku. Miina píseň na konkurzu však působí až extrémně střídmě. Mia není oblečena v žádném barevném kostýmu, pouze klidně stojí a kamera okolo ní pomalu krouží. Hudba v *La La Landu* tudíž není pouze sémantickým žánrovým znakem, ale má také syntaktickou narativní funkci, reaguje na emoce postav a na vývoj dějové linie. Je to nezbytná složka filmu, bez níž by příběh nemohl fungovat. Už při samotném procesu psaní scénáře spolupracoval Chazelle velice úzce se skladatelem Justinem Hurwitzem a v několika případech údajně vznikla nejprve hudba, která až následně inspirovala Chazella k napsání textu.¹¹⁵

Altmanova metodologie charakteristiky muzikálu je postavena na sémantickém faktu, že ústředními postavami filmu, okolo nichž je vystavěna narativní struktura, je romantický pár. Kromě tohoto základu se ve většině

¹¹⁴ *La La Land gets nostalgic for classic Hollywood musicals*, pozn. 1.

¹¹⁵ ROBINSON, Tasha, pozn. 9.

muzikálů, jimiž je *La La Land* inspirován, objevují také mnohé vedlejší postavy a často je některou z nich antagonista či alespoň rival, jehož přičiněním vznikají komplikace při vzniku vztahu mezi dvěma protagonisty. V *Američanovi v Paříži* je jím Henri, přítel hlavního hrdiny, který je zamilovaný do stejné ženy. Ve *Zpívání v dešti* zase Lina, která naivně věří v lásku Dona, který ji ale nemiluje. V *Demyho Paraplíčích ze Cherbourgu* se objeví muž Roland, za něž se nakonec Geneviève provdá, zatímco je její milý na vojně, a postavu Freda Astaira v *Pánech v cylindrech* si Ginger Rogers v roli Daly splete s někým úplně jiným, což jejich vztah na dlouhou dobu zkomplikuje. Co se *La La Landu* týče, je zcela mimo pochyby fakt existence ústředního romantického páru. Dochází ovšem k situaci, kdy se ve filmu objevuje naprosté minimum vedlejších postav, jež by měly zásadnější narativní význam. Miiny kamarádka ji jeden večer přemluví návštěvě večírku, ale poté se ve filmu již téměř neobjeví. Sebastianova sestra pomáhá v úvodu filmu nastolit výchozí situaci a zjišťujeme díky ní více o charakteristice jeho postavy, ale kromě toho pro děj není příliš důležitá. Miin přítel ze začátku filmu by sice mohl působit jako potenciální komplikace, ale velice brzy zjistíme, že pro vznik vztahu mezi Miou a Sebastianem není překážkou. Významnějším antagonistou tohoto filmu je jen Keith, který Sebastianovi nabídne práci, jež ho nakonec odvede od Mii i od snahy naplnit své sny. I ten se ale ve filmu objeví jen pár minut. Narativ *La La Landu* tedy soustřeďuje veškerou pozornost na ústřední dvojici, jiným postavám nedává příliš mnoho prostoru a tím se odlišuje od klasických muzikálů. Altmanovu podmínku romantického páru v hlavní roli ovšem rozhodně splňuje.

Syntaktický znak vyplývající z přítomnosti romantického páru pojmenovává Altman jako „pár/zápletka“. Ve filmu nejde jen o samotný vztah dvou postav, ale měl by přinášet i nějaký obecnější rozměr a měl by se stát synonymem pro širší a komplexnější problémy. V případě Mii a Sebastiana je obecným tématem jejich vztahu zcela jistě problém úspěšného propojení kariéry a osobního života, což je globální problém, který řeší mnoho lidí v dnešní zrychlené době, v níž je kladen nadměrný důraz na pracovní úspěch. Oba hrdinové následují svou touhu, nikoli však po lásce, nýbrž po naplnění svých kariérních snů v důvěře, že jim přinesou štěstí a pocit naplnění. Nakonec se alespoň ženské hrdince podaří kromě profesního úspěchu založit také rodinu, i když s jiným mužem než Sebastianem.

Několikrát zmiňovaným charakteristickým znakem muzikálu je dvouohnskový narativ, díky němuž dochází k akcentování odlišných protipólů a jinak smýšlejících skupin. Kromě rozdílů mezi ženským a mužským světem postav nebo polaritou kariéry a osobního života je v *La La Landu* například otevíráno téma uctívání kulturních a historických hodnot v umění. Sebastian kritizuje komerční přístup v umělecké tvorbě, při němž podle něj dochází procesem popularizace a přizpůsobování se modernímu publiku k devalvací hodnot, jež by naopak měly být zachovány a znovu připomínány. Nejvýrazněji k tomu dochází v momentě, kdy začne hrát v kapele, jejíž hudba vychází z jazzových kořenů, ale tento žánr byl modernizován za cílem snadnějšího přijetí současným posluchačem. V Miině případě je tento problém zpřítomňován prostřednictvím inspirace, kterou našla ve své tetě, jež byla divadelní herečkou. Divadlo je druh umění, jenž předcházal filmu, který z něj vytěžil atraktivní prvky a využil je k aktualizování a přetváření do nového druhu umění, jenž by zaujal modernější diváky a přinesl jeho tvůrcům ještě větší profity. Mia se snaží stát herečkou, nicméně po celou dobu lze z jejího počínání vyčíst, že s poměry panujícími ve filmovém průmyslu zcela nesouhlasí a sociální komunita kolem filmových tvůrců jí není nejbližší. Snad i proto se jí nedaří ve filmu prosadit, své snahy raději vzdá a rozhodne se vrátit zpět k divadlu a vytvořit vlastní divadelní představení.

V appendixu knihy *Film/Genre* rozšiřuje Altman své sémanticko-syntaktické pojetí žánru ještě o třetí pragmatickou rovinu, čímž bere v potaz také diváka jako konkrétní individuum, jež je recipientem výsledného produktu. V případě *La La Landu* je toto důležitý dodatek, neboť se jedná, vzhledem k častým referencím na jiné snímky či filmové techniky, o specifický styl filmu postavený na určité míře informovanosti diváka. Člověk, který nemá o zmiňovaných filmech nebo o vývoji filmového průmyslu povědomí, si nemusí tyto aspekty uvědomit. Zaznamenání těchto referencí sice není klíčové pro vyznění a pochopení základní narativní struktury, ale pro některé informované diváky se může stát významnou přidanou hodnotou.

Závěr

Úspěch muzikálu s originální hudbou nesoucí název *La La Land*, jenž byl natočen mladým režisérem Damienem Chazellem a premiéru měl v roce 2016, mě inspiroval k napsání analýzy zabývající se kromě obecné žánrové charakteristiky také historickými referencemi ve filmu a jeho reakcí na starší období ve vývoji filmového průmyslu se zaměřením na oblast muzikálu. Teoretickým základem se mi stala esej „Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru“ a publikace *American Film Musical*, obojí autora Ricka Altmana.

V teoreticko-metodologické části své práce jsem se v první řadě zaměřila na vyhodnocení literatury napsané na dané téma, vyrovnání se s tištěnými i elektronickými mediálními texty a audiovizuálními zdroji, z nichž jsem při psaní práce čerpala informace. Následně jsem vysvětlila základy metodologie nastolené pracemi Ricka Altmana a stručně popsala historický vývoj muzikálu v USA, který mi následně posloužil jako podklad k pozdější analýze *La La Landu* z historického hlediska.

První podkapitola samotné žánrové analýzy se věnuje sedmi obecným znakům, jež Altman uvádí v publikaci *American Film Musical*. Jsou jimi dualismus, opakování, kumulace, předvídatelnost, nostalgie, symbolika a funkčnost. Přiblížením těchto jednotlivých složek pomocí konkrétních příkladů z *La La Landu* jsem určila míru žánrovosti filmu. Vyvstal tak rovněž najevo silný motiv opakování a dualismů, který prostupuje celým filmem. Dvouhnikovým stylem narativu je definována kompletní struktura filmu, jež je vystavěna okolo dvou ústředních postav, jejich konání a opakovaného setkávání se. Skrze pravidlo kumulace se mi podařilo zařadit *La La Land* do subžánru integrovaného muzikálu a popsala jsem snahu inovovat klasický muzikálový postup, jímž je vytváření překážek pro vznik vztahu hlavního páru skrze vedlejší postavy. V případě *La La Landu* tuto roli nezastávají jiní lidé, ale komplikace si vytváří sami dva hrdinové svými povahami a jednáním. Díky předvídatelnosti žánrových filmů vychází najevo zase lehké vybočování z klasických tradic, tedy že ústřednímu páru se nepodaří úspěšně udržet

jejich milostný vztah a do rolí těchto dvou hrdinů jsou obsazeni nemuzikáloví herci, jejichž pěvecký a taneční projev není vždy perfektní.

Druhým nejvýznamnějším motivem *La La Landu*, jenž vyvstal skrze mou analýzu, je jeho nostalgická tendence a práce se vztahem mezi současností a minulostí. Podkapitola věnovaná přímo samotné nostalgii je stěžejní z hlediska analýzy historických referencí ve filmu. *La La Land* se inspiruje v postupech nastolených tvůrci, jakými byli zejména Fred Astaire ve 30. letech, Gene Kelly a Stanley Donen v 50. letech a významným inspiračním zdrojem se stala také tvorba Jacquese Demyho z 60. let ve Francii. Chazelle na ně navazuje jak tematicky a narativně, tak v oblastech, jakými jsou choreografie, práce s kamerou, střih, výprava či samotná hudební rovina.

Konkrétní reference na historický vývoj filmového průmyslu a inspirace snímky klasického Hollywoodu jsou v *La La Landu* pro informovaného diváka patrné, jejich rozpoznání ale není stěžejní pro pochopení celkového vyznění a poselství filmu. Je to pouze jeden ze způsobů, jakým je v *La La Landu* akcentováno obecnější téma, kterým je pnutí mezi nostalgií a snahou o modernizaci. Zabývání se tímto problémem prochází mnoha rovinami filmu. Již samotný žánr muzikálu je odkazem k minulosti vzhledem k tomu, že jeho vrcholné období již pominulo, což jsem nastínila v metodologické části své práce. Tvůrci užili klasických stylistických i narativních muzikálových postupů, ale zasadili je do moderního prostředí a doby se snahou témata aktualizovat. Hlavní dějovou linií je podobně jako v klasických muzikálech vývoj vztahu ústřední dvojice, ale skrze jejich chování je otevírán problém současné společnosti týkající se úspěšného skloubení profesní kariéry a rodinného života. Ústřednímu páru v cestě za šťastným vztahem nestojí jiné postavy, jak bývalo ve filmech zvykem kdysi, ale protivníky jsou si oni sami a jejich vnitřní touhy. A i tyto tužby a sny dvou hlavních hrdinů jsou symbolicky spjaty s minulostí, neboť Sebastian se snaží navrátit slávu kdysi populárnímu žánru jazzu a Miino celoživotní směřování souvisí s divadlem, které stojí v opozici k filmovému průmyslu, jemuž se v současné době dostává u masového publika větší obliby. I samotné členění struktury filmu na čtyři roční období, epilog po pěti letech a baletní sekvenci souvisí s touto potřebou akcentovat plynutí času. Snová baletní část je dokonce svého druhu návratem do minulosti, tentokrát ale pouze v rámci historie vztahu Mii a Sebastiana.

Ve druhé části analýzy jsem kromě nostalgických tendencí potvrdila pomocí aplikování Altmanem stanovené sémanticko-syntaktické definice muzikálu také to, že *La La Land* do tohoto žánru skutečně patří a zároveň jsem skrze syntaktické vazby složek narazila na některá celospolečenská témata, která se film snaží otevírat. Film sice nenabízí žádná konkrétní řešení, ale nabádá diváky k udržení si pozitivního přístupu ke světu a k životu. Hlavním symbolickým vyzněním filmu je ponoukání diváků k důvěře ve sny a následování touhy svého srdce. Obecnou funkcí *La La Landu* je poskytnout divákovi možnost alternativy a odpočinku od závažných soudobých témat a pobídnout jej k optimismu a víře v naději, čímž se vrací k původní funkci muzikálů klasického období. Zároveň si zvládá udržet realistické vyznění a neuchyluje se k přílišnému patosu, v čemž dle mého názoru leží samotné jádro jeho úspěchu.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. *La La Land* [film na nosiči BD]. Scénář a režie Damien CHAZELLE. USA, 2016.

Literatura a internetové zdroje

1. ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999. ISBN 0-85170-718-1/978-0-85170-718-1 hbk.
2. ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace*. 1989, 1(1), 17–29.
3. ALTMAN, Rick. *The American Film Musical*. Pbk. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1989. ISBN 9780253205148.
4. BORDWELL, David. Fantasy, flashbacks, and what-ifs: 2016 pays off the past. *Observations on film art* [online]. 2017. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2017/01/02/fantasy-flashbacks-and-what-ifs-2016-pays-off-the-past>.
5. BORDWELL, David. How LA LA LAND is made. *Observations on film art* [online]. 2017. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2017/01/23/how-la-la-land-is-made>.
6. BORDWELL, David, Kelley CONWAY, Eric DIENSTFREY a Amanda MCQUEEN. LA LA LAND: Singin' in the sun. *Observations on film art* [online]. 2017. Dostupné z: <http://www.davidbordwell.net/blog/2017/02/11/la-la-land-singin-in-the-sun>.

7. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2., opr. vyd. Přeložil Helena BENDOVÁ. V Praze: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-207-7.
8. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 9788073312176.
9. DAVIES, Morgan L. Art in the Age of Masculinist Hollywood: Damien Chazelle's "La La Land". *Los Angeles Review of Books* [online]. 2017. Dostupné z: <https://lareviewofbooks.org/article/art-age-masculinist-hollywood-damien-chazelles-la-la-land/#!>.
10. DIRKS, Tim. Musicals/Dance. *Filmsite* [online]. USA: AMC Networks. Dostupné z: <http://www.filmsite.org/musicalfilms.html>.
11. FARLEY, Rebecca. La La Land Is Not A Movie Musical — So Stop Saying It Is One. *Refinery 29* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.refinery29.com/2017/01/135532/la-la-land-bad-movie-review-overrated>.
12. GOMERY, Douglas. *The Coming Of Sound* [elektronická kniha]. Hoboken: Taylor & Francis, 2005. ISBN 0203997727.
13. GRANT, Barry Keith. *The Hollywood Film Musical* [elektronická kniha]. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. New approaches to film genre. ISBN 978-1-4051-8253-9.
14. CHAZELLE, Damien. *La La Land* [filmový scénář] [online]. Lionsgate, 2017. Dostupné z: <https://lionsgate.app.box.com/v/lalalandscreenplay>.
15. KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPACĚ. *Dějiny světového filmu 2*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, ISBN 978-80-244-3829-0.

16. KLUSÁKOVÁ, Veronika a Jan KŘIPACĚ. *Dějiny světového filmu 3*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN isbn978-80-244-3830-6.
17. KORESKY, Michael. The Missing Pieces. *Film Comment* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.filmcomment.com/article/the-missing-piece>.
18. KUZNÍK, Kamil. *Obrazový pohyb a jeho estetika*. Zlín, 2015. bakalářská práce (BcA.). Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Fakulta multimediálních komunikací.
19. LEE, Ashley. Oscars: 'La La Land' Becomes 11th Film With Six Wins. *The Hollywood Reporter* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.hollywoodreporter.com/news/la-la-land-s-oscars-2017-6-wins-11th-film-980619>.
20. LOUGHREY, Clarisse. La La Land interview: Damien Chazelle on the death and rebirth of the screen musical. *Independent* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/damien-chazelle-interview-la-la-land-oscars-2017-ryan-gosling-emma-stone-a7522311.html>.
21. LOUGHREY, Clarisse. Oscars 2017: La La Land's Damien Chazelle becomes youngest to win Best Director. *Independent* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/oscars-2017-best-director-la-la-land-damien-chazelle-moonlight-barry-jenkins-a7601096.html>.
22. MADISON, Ira. LA LA LAND'S WHITE JAZZ NARRATIVE. *MTV News* [online]. 2016. Dostupné z: <http://www.mtv.com/news/2965622/la-la-lands-white-jazz-narrative>.
23. PRECIADO, Sara. La La Land - Movie References. *Vimeo* [online]. 2017. Dostupné z: <https://vimeo.com/200550228>.

24. PŘIVŘELOVÁ, Iva. Zpívání na cestě za sny. *Film a doba*. 2017, **2017**(1), str. 86.
25. ROBINSON, Tasha. La La Land writer-director Damien Chazelle on subverting the things he loves most. *The Verge* [online]. 2016. Dostupné z: <https://www.theverge.com/2016/12/7/13862752/la-la-land-damien-chazelle-interview-ryan-gosling-emma-stone>.
26. ROBINSON, Tasha. La La Land's choreographer shares the film's sneakiest dance-movie references. *The Verge* [online]. 2016. Dostupné z: <https://www.theverge.com/2016/12/20/14013530/la-la-land-choreographer-mandy-moore-movie-interview-damien-chazelle>.
27. RUNQUIST, Karsten. La La Land: Using Color | VIDEO ESSAY. *YouTube* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=NPAf3a0XYNk>.
28. SIMS, David. La La Land's Double-Edged Nostalgia. *The Atlantic* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/01/la-la-lands-double-edged-nostalgia/512351>.
29. SKUPA, Lukáš. Téma / Film a hudba: Zase jednou zpívat a tančit... Současnost amerických filmových muzikálů. *Cinepur*. 2017, **22**.(109), 60–67. ISSN 1213-516X.
30. SRAGOW, Michael. Deep Focus: La La Land. *Film Comment* [online]. 2016. Dostupné z: <https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-la-la-land>.
31. Damien Chazelle. *Wikipedia* [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Damien_Chazelle
32. Damien Chazelle Shares La La Land Set Secrets. *YouTube* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=1SbGSrcwh1M>.

33. DAMIEN CHAZELLE WINS 2017 OSCAR FOR DIRECTING. *Oscars* [online]. 2017. Dostupné z: <http://oscar.go.com/news/winners/damien-chazelle-wins-director-oscar-2017-acceptance-speech>.
34. Feature length. *Wikipedia* [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Feature_length.
35. FINAL 12 WEEKS TO SEE CABARET ON BROADWAY. *Roundabout Theatre Company* [online]. 2015. Dostupné z: <https://blog.roundabouttheatre.org/2015/01/05/final-12-weeks-to-see-cabaret-on-broadway>.
36. Guy and Madeline on a Park Bench. *CSFD* [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/276058-guy-and-madeline-on-a-park-bench>.
37. Chicago. *CSFD* [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/74054-chicago>.
38. La La Land. *ČSFD* [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/390439-la-la-land>.
39. La La Land. *Golden Globe Awards* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.goldenglobes.com/film/la-la-land>.
40. La La Land. *IMDb* [online]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt3783958/?ref=ttfc_fc_tt.
41. La La Land. *Metacritic* [online]. Dostupné z: <http://www.metacritic.com/movie/la-la-land/critic-reviews>.
42. La La Land. *Rotten Tomatoes* [online]. Dostupné z: https://www.rottentomatoes.com/m/la_la_land.
43. La-la land. *The Free Dictionary* [online]. Dostupné z: <https://www.thefreedictionary.com/la-la+land>.

44. La La Land (2016 Movie) Exclusive Cast Q&A. *YouTube* [online]. Lionsgate Movies, 2017. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zeDEwgUQRM8>.
45. 'La La Land' gets nostalgic for classic Hollywood musicals. *YouTube* [online]. PBS NewsHour, 2017. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Y1vX7Li_k0w.
46. La La Land's Choreographer Explains the Freeway Dance Scene | Vanity Fair. *YouTube* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=GocPFyyPGLQ>.
47. MAKING OF La La Land Featurettes BEHIND THE SCENES. *YouTube* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=l6qLkqDWr3E&t=3549s>.
48. Ryan Gosling. *Wikipedia* [online]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Ryan_Gosling.
49. ScreenPrism. La La Land Easter Eggs, Inspirations & Homages Explained. *YouTube* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=lXenof-AJGk>.
50. What Technology Was Used To Make 'La La Land' So Visually Rich And Colorful?. *Forbes* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.forbes.com/sites/quora/2017/03/03/what-technology-was-used-to-make-la-la-land-so-visually-rich-and-colorful/#1932ebcb3b58>.
51. Whiplash. *CSFD* [online]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/358992-whiplash>.

Seznam zdrojů obrázků

1. **Obrázky 1–14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 34:** *La La Land* [film na nosiči BD]. Scénář a režie Damien CHAZELLE. USA, 2016.
2. **Obrázek 15:** Top Hat: Isn't This a Lovely Day (To Be Caught in the Rain). *YouTube* [online]. 2012. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dl6FLfHTC68>.
3. **Obrázek 17:** Fred Astaire and Ginger Rogers - Let's Call The Whole Thing Off HQ. *YouTube* [online]. 2012. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=LOILZ_D3aRg&t=203s.
4. **Obrázek 19:** 1205a - Fred Astaire - Broadway Melody of 1940 - "Begin the Beguine" 1. *YouTube* [online]. 2017. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=uyoyospBX4wU>.
5. **Obrázek 21:** FRED ASTAIRE and CYD CHARISSE - Dancing in the dark, at the Central Park. *YouTube* [online]. 2009. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=wDHwJrbrp0Y>.
6. **Obrázek 23:** Gene Kelly and Leslie Caron - Dancing Scene 01 - An American In Paris. *YouTube* [online]. 2016. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8Z5LcIkWRmg>.
7. **Obrázek 25:** Singin' in the rain - Broadway Melody - Gene Kelly and Cyd Charisse dancing scene in HD. *YouTube* [online]. 2014. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=BcYyxk_CAVs.
8. **Obrázek 27:** Singing In The Rain - Singing In The Rain (Gene Kelly) [HD Widescreen]. *YouTube* [online]. 2009. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=D1ZYhVpdXbQ&t=3s>.
9. **Obrázek 29:** Singin' in the Rain Trailer. *YouTube* [online]. 2014. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Lv6DNrIUiZU>.

10. **Obrázek 31:** Ewan Mcgregor - Your Song (Moulin Rouge OST). YouTube [online]. 2014. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=frt-Hy2j8aA>.
11. **Obrázky 32–33:** PRECIADO, Sara. La La Land - Movie References. Vimeo [online]. 2017. Dostupné z: <https://vimeo.com/200550228>.
12. **Obrázek 35:** MEET ME IN ST. LOUIS 1944. *DREAMS ARE WHAT LE CINEMA IS FOR...* [online]. 2015. Dostupné z: <http://lecinemadreams.blogspot.cz/2015/12/meet-me-in-st-louis-1944.html>.

NÁZEV:

Vztah historie a současnosti: Žánrová analýza filmu *La La Land*

AUTOR:

Anežka Hrušková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce je žánrovou analýzou snímku *La La Land* (2016) režiséra Damiena Chazella. Metodologickým východiskem byly texty Ricka Altmana, a to především jeho studie „Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru“ a publikace *American Film Musical*. Cílem této práce bylo na základě Altmanem stanovených definic žánru určit, zda *La La Land* patří mezi muzikály a dále jej podrobněji analyzovat ve vztahu k vývoji filmového průmyslu s důrazem na žánr muzikálu. Analýza odhalila několik dominantních rysů. Výrazným motivem díla je opakování a užívání dualismů. Zároveň je užitím specifických stylistických a narativních postupů ve filmu akcentováno pnutí mezi historií a současností. Analýzou bylo potvrzeno zařazení snímku do žánru muzikálu a dále určeno, jakými formami se snímek krací k historii a rovněž jakých užívá moderních přístupů, kterými žánr aktualizuje.

KLÍČOVÁ SLOVA:

La La Land, Damien Chazelle, žánrová analýza, muzikál, historie, Hollywood, Rick Altman

TITLE:

The Relationship Between History and Present: Genre Analysis of La La Land

AUTHOR:

Anežka Hrušková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Milan Hain, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis is a genre analysis of the film *La La Land* (2016) directed by Damien Chazelle. The analysis is based on Rick Altman's works, especially on his study "Semantic-Syntactic Approach to the Film Genre" and on his book *The American Film Musical*. The aim of this work was to determine whether *La La Land* belongs to the musical genre and to further analyze it in relation to the historical development of the film industry with an emphasis on the musical genre. The analysis revealed several dominant features. The distinctive motive of the film is the use of repetition and dualisms. The use of specific stylistic and narrative techniques in the film also emphasizes the tension between the history and the present. The analysis confirmed the inclusion of the film in the musical genre, and furthermore determined the ways in which the film reflects the history while also using specific modern approaches.

KEYWORDS:

La La Land, Damien Chazelle, genre analysis, musical, history, Hollywood, Rick Altman