MARTIN PLEŠTIL / 3. 7. 2024

Možnosti zpěvu v prvorepublikových filmových operetách aneb Co si s písní ve vyprávění počít?

Nástup zvuku poskytl prvorepublikovým filmařům zcela nové uvažování nad průmyslem, a to nejen z hlediska formálního, ale především propagačního. Filmařské zázemí třicátých let se začalo propojovat s ostatními uměleckými sférami a jednotlivá odvětví, především syntéza zvukových nosičů, rozhlasu a divadla, se s filmem navzájem doplňovala a propojovala. I díky tomu měla spoustu populárních titulů vazbu na posléze samostatně distribuovanou ústřední píseň či písně.

Zmínit můžeme filmy Vlasty Buriana jako *C. a k. polní maršálek* (1930), *To neznáte Hadimršku* (1931) či *Funebrák* (1932) nebo snímky dvojice Werich–Voskovec. Z protektorátní kinematografie pak tuto pomyslnou dovednost ovládly filmy s Oldřichem Novým, především *Dívka v modrém* (1939) a stejnojmenná píseň, *Kristian* (1940) s písní *Jen pro ten dnešní den* nebo *Hotel modrá hvězda* (1941) a *Slunečnice*. Burian s Novým popularitu filmů zužitkovali a navíc nad ní uvažovali jako nad možností propagace svých divadel. Konceptuálně disciplínu vypiloval Karel Hašler, pro nějž filmové médium představovalo především prostředek k propagaci písní.

I přes to, že tyto snímky obsahovaly pěvecká vystoupení, za hudební či muzikálové filmy bychom je nepovažovali. Filmaři však paralelně tvořili i filmy ryze hudební. V nich byl zpěv pevnou součástí syžetu, kdy postavám sloužil jako klíč k úspěchu, jak ukazuje například *Pepina Rejholcová* (1932), těžící z tehdy populární kreslené postavičky z tisku, či již protektorátní *Madla zpívá v Evropě* (1940), adaptující literární předlohu. Dalším proudem byla tvorba, jež několik písní implementovala do

samotného vyprávění, ačkoli se děj okolo hudebního prostředí netočil. Do tohoto ranku spadá typická veselohra *Děvčátko, neříkej ne!* (1932), která byla jako jedna z mála natočena s původním filmovým námětem, nebo vztahová komedie záměn *Jsem děvče s čertem v těle* (1933) s činoherní francouzskou předlohou.

Nejmarkantnějším proudem však byly adaptace tuzemských divadelních operet. Šlo o produkční cyklus deseti titulů, kdy v letech 1933–1938 přísun jedné až tří filmových operet ročně naplňoval poptávku publika. Všechny navíc zpracovávaly soudobé operety, jejichž premiéra nebyla od té filmové příliš vzdálená, řádově se lišila jen o pár měsíců. Filmaři našli funkční mustr, jenž z obchodního hlediska dával smysl. Divadelní předloha, filmová adaptace, možnost zvukových nosičů, hlavním produktem mohla být ústřední píseň, především však šlo o možnost synergie. Jedná se o období experimentů a hledání toho, co na publikum funguje nejvíce. V několika případech tvůrci adaptovali i zahraniční operety, ať už šlo o melodrama *V tom domečku pod Emauzy* (1934) nebo renomovanou *Polskou krev* (1934).

Text se s vědomím dobového kontextu pokusí na konkrétních příkladech ukázat, jak tvůrci pracovali s implementací písní do příběhu, jak je vztahovali k fikčnímu světu a jaká inscenační a stylistická řešení volili. Nejde o komplexní obraz a zmapování všech možných přístupů, ale o pomyslný základ a shrnutí několika jevů pro další potenciální rozvinutí toho, jak tvůrci nad písničkami v operetních filmech z formálního a narativního hlediska uvažovali.

Ohledávání možností vesnických kulis

Prvním titulem z cyklu filmových operet na základě nových divadelních inscenací byl snímek *U svatého Antoníčka* (1933), realizovaný Svatoplukem Innemannem. Veselohra s množstvím podzápletek těží z typicky lokálních motivů moravského Slovácka. Innemann zde písně využívá na třech základních úrovních. Lidové písně dotváří kolorit prostředí, kdy sledujeme filmem prostupující skupinu rodáků v krojích, kteří v hospodě nebo v průvodu s domácí slivovicí pějí lokální a lidové písně. Druhý přístup se promítá na případu scény dvojice mladíků zavřených ve stodole, kteří využijí pěveckého čísla doprovázeného akordeonem, aby přilákali pozornost jedné z dívek. Zde se tvůrci odchylují od diegetického pojetí hudby, jelikož ačkoli postava na akordeon hraje, její zvuk nahrazuje na nástroje bohatší hudba nediegetického orchestru, což slouží k

výstavbě gagu. Píseň tak na rozdíl od lidových popěvků upozorňuje na svou fikční podstatu a odpoutává se od předkládaného syžetu. Stále však platí, že pěvecká čísla jsou ukotvena ve fikčním světě jakožto performativní nástroj, jehož styl snímání se od zbytku filmu neliší a zůstává dle dobových tendencí v delších, povětšinou i statických záběrech.

Třetí rovina využití pak tento princip opouští. Ve filmu je několik milostných duetů. První z nich, když hudební skladatel Jaroslav nacvičuje na klavír a posléze se k němu přidává Helena. Oba k sobě chovají milostné city. Píseň díky otevřenému oknu slyší i v přilehlé zahradě sedící páry a podtrhuje tak milostnou atmosféru všech. Druhý duet se však svou povahou odlišuje. Poté, co se spolu dvojice pohádá, se Helena samotná v pokoji zasní, spustí se nediegetická hudba a její zpěv najednou vystihuje niterné emoce. V další pasáži se přidává i Jaroslav, který je na odlišné lokaci. Duet tak skládá pocity dvou postav, jež spolu na plátně v danou chvíli neinteragují. Opouští svou dosavadně ukotvenou funkci ve fikčním světě. Blíží se muzikálovému pojetí a principům, jež si s žánrem dnes spojujeme.

S diegetickou a nediegetickou podstatou hudby si Innermann ve filmu pohrává často. Kolikrát vytváří představu, že hudba je nediegetická, aby posléze změnou rámování odhalil, že celou dobu hraje z gramofonu. Intimní vrchol filmu, kdy si ústřední milostná dvojice malíře Jana a vesnické Vlasty řekne své ano, pak uzavírá robustní záběr množství krojovaných děveček v dolní části obrazu, přičemž tu horní vyplňuje na oblaka bohaté nebe, zatímco zní ústřední píseň *Ty můj svatý Antoníčku*. Výjev dotváří lyrizovaný obraz Slovácka a motiv lásky. Ačkoli využití písní ve filmu nemá jasný řád a proměňuje se na základě jednotlivých segmentů, všechny pojí motiv družby a sdílení. Písničky jsou nástrojem, díky němuž se k sobě postavy dostanou blíže.

S obdobnými principy, ačkoli mnohem úsporněji, pracuje i *Na tý louce zelený* (1936) režiséra Karla Lamače, jenž měl v rámci operet zkušenosti z Rakouska, Německa či Francie, kde natočil například adaptaci *Mamzelle Nitouche* (1931), *U bílého koníčka* (1935) nebo *Frasquitu* (1934), jež je celá postavená okolo omamného zpěvu kočovné cikánky, která se po vzoru pygmalionského narativu stane mezinárodně uznávanou hvězdou. Oproti zahraničním dílům se Lamač u tuzemských operetních filmů přizpůsobil tradici kinematografie malého národa. *Na tý louce zelený* se opírá o venkovské prostředí a staví na kontrastech velkoměstské modernizace a poklidného

prostředí lokální vesnice. To je ostatně prvek, na němž staví nejen zmiňovaný snímek *U svatého Antoníčka*, ale i další z tehdejších operet.

Lamač první píseň, jež je zároveň mimoobrazová, využívá až ve scéně, kdy postavy vlakem cestují na venkov. V kombinaci s krajinomalebnými záběry píseň publikum uvádí do ústředního a poetizovaného prostředí. První pěvecké číslo postav zdánlivě začíná jako píseň z gramofonu, aby se pak posléze prolnula do dalšího obrazu, v němž docent Bulfínek fotografující Hanču zpívá *Tvé foto*, kterým Hanče vyznává své sympatie. Stejnou píseň pak ústřední protagonisté zpívají dohromady při závěrečné oslavné hostině, kdy se finální segment filmu mění v alternativní realitu. Lamač vytváří explicitně iluzorní rovinu, v níž se foto dívky otiskává na kulisu měsíce, a končí záběrem na množství stromů, z nichž na každém visí vytištěné fotky.

Grandiózně předkládanému finále, jež se opět neobejde bez reje krojů, předchází performativní taneční sekvence na taneční zábavě. Vystupující tanečníci na sobě mají exoticky laděné kostýmy, odhalující krásu lidského těla v kontrastu s ostatními, kteří mají tendenční kvádro. Sekvence děj nijak nerozvíjí a jde o pomyslnou atrakci. Obdobně implementované je i pěvecké číslo sňatkového podvodníka Gustava, jenž zpívá árii *Když hvězdy svítí*. Zatímco v původním divadelním zpracování je árie pojatá jako milostný duet, ve filmu slouží jako samoúčelná a do děje neintegrovaná pasáž. Dokresluje postavu Gustava, jenž dokáže být na povrchu šarmantní, zatímco je v jádru podvratný a prolhaný. Taktéž těží z bohatých operetních zkušeností Oldřicha Nového. Zároveň je snímána oproti zbytku filmu nezvykle dynamicky, střídá různorodé úhly, těží z podhledů a Lamač neváhá střihnout uprostřed kamerové jízdy. Namísto milostné árie se posléze dočkáme ironické *Venoušku, Venoušku*, v níž Hanči tančící s jiným mužem podněcuje nápadníka Bulfínka, aby žárlil. Bulfínek si pak posteskne v samostatném dovětku písně. De facto tak jde o ironickou variaci milostných duetů.

Kariérní kontinuita

V rámci Lamačovy filmografie byly operety přirozenou kontinuitou, stejně tak v případě Vladimíra Slavínského, jenž v tomto období natočil čtyři české operety. Právě jeho tvorba je co do počtu využitých písní nejrobustnější, většinou jich zařazoval do jednoho filmu okolo osmi, což je oproti ostatním titulům i dvakrát více. *Rozkošný příběh* (1936) začíná výjevem, v němž protagonistka Helena sleduje divadelní

vystoupení po boku zámožného Járy. Milostný duet v obou probouzí touhu po něžnosti a Jára situaci využívá k uchopení Heleniny ruky. Hudba z písně se pak plynule prolne do další scény a v podkresu hraje při tanci ústřední dvojice. Z pozorovatelů se najednou stávají ústředními subjekty.

Film je oproti dvěma předchozím v užití písní mnohem konzervativnější. Čísla performativního charakteru jsou situována na jeviště. Výjimkou jsou dvě scény, v nichž ústřední čtveřice protagonistů, milostnými vztahy navzájem propletená, sedí u stolu a skrze zpěv a hru na kytaru si na základě písňového textu vyměňuje názory. Strohá inscenace a snímání v dlouhých statických celcích přispívají k divadelnímu pojetí. Celý film je na rozdíl od předchozích příkladů uzavřený v ateliérech, nelpí na lokálních specifikách v podobě lidových písní, vesnického prostředí či kostýmů a působí takřka salónním dojmem. Závěrečná sekvence však opět přepíná do iluzorního módu, kdy po katarzi v podobě svatby titulního čtyřlístku postavy kráčejí a zpívají, zatímco se za nimi v dvojexpozici prolínají přiznané ilustrace.

Stejné povahy je i *Slečna matinka* (1938), v níž jsou pěvecké sekvence taktéž svázány s jevištěm, případně s orchestrem na taneční zábavě. Písně spíše dokreslují celkovou atmosféru a nejsou významotvorné. Jsou plně integrovány do klubového prostředí a svou úlohu mění pouze v momentě, kdy vystupuje protagonistka, pro jejíž osobní i profesní cestu jsou vystoupení klíčová. Uzavírající pasáž filmu je od dosavadní stylizace znovu odtržená. Zobrazuje na saních za sebou jedoucí tři milostné zpívající dvojice, které se posléze dokonce skrze střihový přechod rozplynou v obraze. Nelze však tvrdit, že by Slavínský k operetám přistupoval vždy stejně.

Uličnice (1936), v níž taktéž jako v předchozích dvou rozebíraných filmech do titulních rolí obsadil živelnou Věru Ferbasovou a milovníka Františka Krištofa-Veselého, je jasným kontrastem. Písně jsou spíše popěvkového rázu. O svém podniku zpívá prodavač, závěrečná pasáž končí sborovým zpěvem kominíků. Písně mají veskrze muzikálovou povahu a jsou ve svém využití věrné předloze. Opěrnými body jsou tance při společenských událostech, kdy si postavy skrze píseň navzájem vyjadřují sympatie. Film zároveň neobsahuje od dosavadní stylizace odtrženou závěrečnou scénu, ačkoli taktéž, jako v mnoha předchozích, končí svatbou, potažmo zásnubami.

Vedle Slavínského byl nejplodnějším režisérem operet Miroslav Cikán s třemi tituly, z nichž všechny lpějí na lokálních specifikách a mají blízko k námětům filmů od Lamače a Innemanna. Obzvlášť svérázné je využití zpěvu v *Lojzičce* (1936), kde je jeho hybatelem, stejně jako dějových zvratů, takřka výhradně listonoš Jirka. Ten v úvodu prozpěvuje *Když trubka vesele zvolá*, čímž upevňuje své povolání a vesele dobráckou povahu, přičemž stejným hudebním motivem se film i uzavírá. Ostatní pěvecké pasáže jsou nahuštěny do několikaminutového segmentu rámovaného muzikantskou zkouškou v tamní hospodě. Jikra jakožto kapelník udává tempo a s ostatními zkouší různorodé písně, přičemž se později ke zpěvu přidávají i přísedící hráči karet. Zpívající dívka záhy odejde z hospody ven a dosud diegetická hudba se mění v nediegetickou, přičemž ona pokračuje ve zpěvu, zatímco na ni u studánky čeká nápadník. Ke dvojici posléze přistoupí Jirka s kapelou a zahraje milostnou píseň, čímž její seanci vyruší. Píseň tak v jedné chvíli slouží k výstavbě gagu, jiná pěvecká čísla už se však po této pasáží, jež je zařazena zhruba na začátek druhé třetiny filmu, nenachází.

Jedna scéna zachycuje tradiční folklorní tanec na vesnické zábavě, vyzdvihující estetiku krojů a rytmus tanečních kroků. Ačkoli Cikán písně akumuloval do jednoho segmentu, oproti svým kolegům využívá mnohem častěji hudebního podkresu. Ten vytváří atmosféru, stupňuje napětí a paradoxně má pro vyprávění mnohem nosnější a důležitější funkci než pěvecké pasáže. *Na svatém kopečku* (1934) se opírá především o lidové písně, jež tvoří více než polovinu repertoáru. Mají oslavnou funkci a stejně jako *U svatého Antoníčka* podtrhují a vykreslují lokální kolorit v kombinaci s kostýmy a nářečím. Snaží se publikum vtáhnout do děje v komorněji rozehraném finále. Oproti tomu *Na růžích ustláno* (1934) se opírá o exteriéry Blatenska. Vrcholí spektakulární scénou natočenou na barevný film, jehož velkolepost propojuje s vrcholícími melodiemi a stylem snímání asociujícím divadelní představení.

Armádní dvojčata (1937) jsou pak pokusem režijního dua Jiří Slavíček a Čeněk Šlégl, přičemž první jmenovaný film i stříhal. Začíná montáží pochodujícího vojska, jehož přední linie hraje na dechové nástroje. Obraz se posléze prolne do záběru na budoucího vojína Špačka, jenž v civilu v kuchyni matky při čtení novin o armádě prozpěvuje *Proč bychom se netěšili* z *Prodané nevěsty*. Matka ho záhy okřikne, aby přestal hulákat a začal pracovat. Ve vedlejší místnosti dívka Jiřina cvičí na klavír a zpívá milostnou píseň podtrhující její křehkost. Další píseň u klavíru hraje pro potěšení a uhranutí Jiřiny nadporučík Zdeněk. Hraní na klavír je jejich sbližující a společnou

zálibou. A to je v podstatě vše. Film si z operetní předlohy *Nám je hej* bere především libreto a vynechává klíčové písně, včetně té ústřední. Uzpůsobuje původní text filmové veselohře a písně do vyprávění neimplementuje. Jsou svázány s klavírem. Nedočkáme se ani hudebního finále. Komornost podtrhuje i strohé pojetí omezené téměř výhradně na ateliérové záběry, což je pravděpodobně dáno i produkčním zázemím společností Nationalfilm, jež za sebou oproti Elektě či Lucernafilmu měla méně projektů.

Tradice?

Prvorepublikové filmové operety tak z hlediska využití písní ve vyprávění nemají jednoznačný trend. Šlo o období experimentování a hledání toho, jak písně z předlohy danému formátu vhodně uzpůsobit. Na rozdíl od hollywoodského pojetí, v němž se z broadwayského jeviště do pomyslného tance postupně zapojila i kamera, a mixu propagandy a zábavy sovětské kinematografie, na kterou pak v určité míře navázali tuzemští filmaři v padesátých letech budovatelskými filmy, se české operety vzhledem k tradici a kulturnímu kontextu vcelku logicky obracely k paralelně vznikajícím německým a rakouským titulům, ačkoli jen v některých aspektech. Rakouské operety se například často inspirovaly v opulentních dílech vycházejících z rakouské historie, případně honosné vídeňské kultury.

Lokální specifika jsou tak vzhledem ke konceptu kinematografie malých národů klíčová i pro české filmové operety, i proto se v rozebíraných příkladech objevovala nejčastěji. Využívanými prvky byly oslavy, nejčastěji svatby, lidové písně, postavy hrající na hudební nástroje a skutečnost, že písně byly povětšinou performativního rázu. Prozkoumávané období tak lze chápat jako neucelený soubor tvůrčích výbojů, kdy s písněmi nakládal každý po svém a jejich prezence byla důležitější spíše z průmyslového hlediska než z toho estetického. To však neznamená, že se zde neobjevují podnětné příklady. Slavínský svůj přístup v odlišných filmech proměňoval, Lamač i vzhledem k praxi v zahraničí prozkoumával užití písní na různých úrovních ve stejném filmu tak, aby progresivně vytěžil možnosti nového žánru a zároveň je uzpůsobil národnímu charakteru.

Operety se do tuzemské audiovize navrátily v normalizačním období, nikoli však na plátna, nýbrž na obrazovky v podobě televizních inscenací, jež s poetikou těch filmových nemají takřka nic společného. V šedesátých letech vznikaly pomyslné

muzikály revuální povahy, odlišný proud svébytných děl představoval Ladislav Rychman. Po revoluci u nás muzikály zakotvily především na divadelních prknech, kde jsou dodnes hojně navštěvovány, v rámci filmové tvorby se však objevují jen ojediněle. Postrádáme tradici, na kterou bychom mohli navázat. Nejplodnější období filmových hudebních subžánrů třicátých let je tak vzhledem k chřadnoucí popularitě operet pomyslnou časovou konzervou, k níž se filmaři již nikdy nevrátí. Stále je však fascinující sledovat lehce neukotvené tvůrčí metody, jak se v počátcích zvukového filmu dalo s novým výrazovým prostředkem pracovat.

Použitá literatura:

Francesco Bono, „In the Steps of Operetta: Austrian Cinema's Relation to History". *European Journal of Multidisciplinary Studies* 4, 2019, č. 1, s. 80–86.

Antonín Martin Brousil, *Hudba v našem filmu*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948.

Šárka Gmiterková, ON: Kristian v montérkách. Praha: Národní filmový archiv 2022.

Tomáš Hůsek, *Projekce a performance – intermediální pronikání filmu a divadla ve 21. století*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 2017. Dostupné z: https://theses.cz/id/mz2e8x/.

Richard Nowell, *Industrial Trends: Genre and the Movie Business*. Faculty of Social Sciences 2012.

Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy: počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009.

Miroslav Šulc, *Česká operetní kronika 1863–1948: vyprávění a fakta*. Praha: Divadelní ústav 2002.

Richard Traubner, *„Operette": The German and Austrian musical film*. New York University ProQuest Dissertations Publishing 1996.