

Filmová biografie o hudebních osobnostech a její využití jako prostředku popularizace ve výuce dějin hudby

Veronika Ševčíková¹

¹ Ostravská univerzita v Ostravě; Fráni Šrámka 3 Ostrava – Mariánské Hory 709 00; veronika.sevcikova@email.cz

Grant: FRVŠ 2012 433/2012

Název grantu: Film jako prostředek popularizace hudby

Oborové zaměření: Pedagogika a školství

© GRANT Journal, MAGNANIMITAS Assn.

Abstrakt Studie je zaměřena na problematiku dílčího subžánru hudebního filmu, na filmovou biografii o hudebních osobnostech, a také na jeho využití jako prostředku popularizace ve výuce dějin hudby. Autorka nejprve v první kapitole definuje žánr hudebního filmu a klasifikuje jej podle kritéria potenciálního edukačního využití. Tyto dále typologicky vymezuje do tří skupiny na filmové biografie o hudebních osobnostech s dokumentaristickým záměrem, hudební filmy o částečně či zcela fiktivních hudebních osobnostech a hudební filmy o „obyčejných lidech“. V druhé kapitole se věnuje problematice popularizace jako nevyhnutelného prostředku současné výuky dějin hudby. Třetí kapitola je zaměřena na konkrétní metodická doporučení – postřehy k využití filmové biografie o hudebních osobnostech jako prostředku popularizace výuky dějin hudby.

Klíčová slova Hudební film, filmová biografie o hudebních osobnostech, popularizace, dějiny hudby, metodická doporučení.

Hudební film¹ je třeba chápat jako specifickou žánrovou kategorii filmu, kategorií svou povahou značně jedinečnou a nezaměnitelnou. Jako hudební film je obvykle označován takový filmový produkt, „v němž hudba plní nezastupitelnou a namnoze i dominantní syntakticko-sémantickou úlohu resp., v němž se realie hudby a hudebního života stávají určitou složkou námětu a obsahu.“ (Fukač, Vysloužil 1997, s. 303) Hodnotíme-li ho z hlediska typologie filmové produkce, je nutné jej chápat jako druhově a žánrově jedinečnou oblast, z pozice filmové vědy jde přitom o oblast typologicky rozličně klasifikovatelnou (např. podle míry fabularity či dokumentarity produktu, podle typu technologií, jímž je vytvářen, míry profesionality, příslušnosti k filmovému žánru atd.).²

¹ Pro základní orientaci v problematice lze doporučit např. odkaz na http://en.wikipedia.org/wiki/Category:Films_about_music_and_musicians a také <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/musicmovies.html>.

² Kritérium žánrového vymezení kategorie *hudební film* je přitom značně nespolehlivé. Z důvodů distribučních a reklamních nejsou mnohé filmy, nespochybnitelně patřící do této typové skupiny, vždy prezentovány jako *hudební*, mnohem častěji je nalezneme (především v hojně využívaných přehledových internetových databázích) zařazené do značně rozmanitých kategorií, žánr často nepřesně, zcela mylně či košatě určujících (např. film *Amadeus*, 1984 je označen jako „drama/hudební“, snímek *Lev s bílou hřívou*, 1986 jako „drama/historický“, *Záře* 1996 jako „drama/životopisný“, *Hilary a Jackie*, 1998 dokonce jako „drama/hudební/životopisný“ viz <http://www.csfid.cz>). Žánrové označení filmu jako *hudební* nám tedy při předmětovém vyhledávání konkrétního filmového produktu přilíží nepomůže.

1. FILMOVÁ BIOGRAFIE O HUDEBNÍCH OSOBNOSTECH JAKO SUBŽÁNROU HUDEBNÍHO FILMU A JEJÍ TYPOLOGIE

Žánr hudebního filmu lze dále členit do mnoha dílčích subžánrových kategorií, a to podle řady možných vymežovacích kritérií. Z pohledu hudební pedagogiky jde pak především o potenciální praktický způsob školního využití každého jednotlivého produktu, který je samozřejmě v relaci s tím, čeho chceme konkrétní práci s hudebním filmem ve výuce dosáhnout (tedy s edukačními cíli). Za nosné z hlediska jejich potenciálního edukačního využití je pak třeba považovat zejména tyto dílčí subžánry hudebního filmu: záznamy koncertů a hudebních představení, dokumenty o hudbě a hudebních osobnostech,³ filmové muzikály,⁴ filmové přepisy hudebně dramatických žánrů,⁵ filmové vizualizace hudby⁶ a filmové biografie o hudebních osobnostech.

Samostatnou skupinu dále představují takové hudební filmy, které jsou svou mimořádně originální podobou do již zmíněných dílčích kategorií nezařaditelné. Za zmínku stojí především hudební filmy španělského režiséra Saury stojící široce rozkročené mezi hudebním a tanečním filmem, zejm. pak jeho *Carmen*, 1983

³ Zvláštním „podtypem“ dokumentárních filmů o hudbě a hudebních osobnostech jsou tzv. stylizované dokumenty. Jako příklad lze jmenovat snímek *S Madonnou v posteli*, 1991, jehož cílem byla mediální podpora zpěvaččina celosvětového turné *Blond Ambition* z roku 1990. Film je především součástí masivní marketingové kampaně a hlavně pak jedné ze složek marketingového mixu – reklamy „na produkt Madonna“. Projekt kombinuje prvky dokumentu s prostředky filmovými.

⁴ K typologii a možnostem pedagogického využití filmového muzikálu podrobně Ševčíková 2006.

⁵ Např. dvojí česká filmová adaptace Dvořákovy pozdní opery *Rusalka* – *Rusalka* Václava Kašlíka z roku 1962 a *Rusalka* Petra Weigla z roku 1977, nebo koprodukční rakousko-německé filmové zpracování vrcholné veristické opery Giacomina Pucciniho *Bohéma* – *La Bohème*, 2008.

⁶ Filmové vizualizace hudby jsou zvláštním subtypem hudebního filmu, jde v nich buďto o značně diskutabilní snahu převést nabízející se mimohudební program do filmového plánu (jde fakticky pouze o popisné, vnějškové, formální spojení hudby a obrazu, tedy o jakési „glosování“ programu hudebního díla např. *Vltava*, 1935) nebo o asociování hudebního zážitku tvůrců do filmového obrazu (nejznámějšími příklady jsou především waltdisneyovská *Fantazie*, 1940 a *Fantazie 2000*, 1999 – oficiální text distributora uvedený na DVD nosiči k prvnímu z uvedených filmů zní: „*Na vlastní oči spatříte hudbu, která ožije, na vlastní uši uslyšíte obrazy, které začnou zpívat, a srdce si tuto směs bude žádat znovu a znovu!*“ Fakticky je zde hudba Bacha, Beethovena, Čajkovského a jiných kolorována pohybem animovaných postavíček často zasazených do narativního rámce – např. Myšák Mickey „tropí neplechu“ na pozadí Dukasova Čarodějova učně, planeta Země vzniká a na ní probíhá evoluce za zvuků Stravinského Svěcení jara).

založená na propojování Bizetovy opery a tradičního flamenca, stírající hranice mezi studovaným divadelním představením a životem hlavních hrdinů tanečnice Carmen a choreografa Antonia, anebo filmová adaptace „pantomimického“ divadelního představení *Tančírna*, 1983,⁷ uváděného původně od roku 1981 v pařížském Le Théâtre du Campagnol.⁸

Jako o hudebním filmu je však možné uvažovat i o řadě dalších titulů, které jsou sice na první pohled žánrově mimo tuto kategorii, ale hudba v nich přesto hraje významnou, resp. přímo klíčovou formotvornou i významotvornou roli, vybízí k potenciálním analýzám sémiotickým či archetypálním (např. *Černá labuť*, 2010, kde se hudba a balet Čajkovského stávají samy o sobě maximálně fungujícím znakovým systémem, symbolickým modelem).

Specifičnost filmových biografii o hudebních osobnostech tkví především v tom, že vedle nutné složky hudební staví především na silném „životním příběhu“, který zcela jasně odkazuje k jakémusi obecně známému či ještě lépe univerzálně sdílenému jádru pravdivosti. Tyto filmy se téměř bez výjimky snaží působit seriózně a často i maximálně faktograficky přesně. Je pro ně charakteristické hojně užívání rozličných potvrzovacích prostředků, které mají násobit dojem, že jde o realistický pohled na pojímanou osobnost, jeho dílo, dobu (filmy tak např. v dedikaci, v prologu či epilogu zdůrazňují, že vycházejí ze skutečných událostí, používají titulkové odkazy na konkrétní roky a místa uvozující dějové uzly a zvraty, filmy jsou běžně natáčeny v autentických prostředích, prezentují dobové fotografie, programy koncertů a divadelních představení, v rámci detailních záběrů používají autografů, imitují co nejpřesněji fyzickou podobu osobností, jejich způsob komunikace atd.). Z hlediska další možné vnitřní klasifikace filmových biografii o hudebních osobnostech je pak možné hovořit hned o třech nejčastějších autorských přístupech k pojetí tohoto filmového subžánru.

1.1 Filmová biografie o hudebních osobnostech s dokumentaristickým záměrem

Z hlediska potenciálního školního využití hudebního filmu⁹ představují samozřejmě mimořádně důležitou skupinu hudební biografie, jejichž záměr je výrazně dokumentaristický. Jejich snahou je totiž zachytit filmovými prostředky hudební fenomén pokud možno věrně či v rámci subžánru a jeho specifik co nejvěrněji. Jde o

⁷ U zahraničních filmů jsou v tomto textu důsledně užívány názvy, pod nimiž byly uvedeny v české produkci, ruk určuje premiérové uvedení v kinech, tedy nikoliv např. *Tous Les Matins Du Monde*, 1991 ale *Všechna jitra světa*, 1991 (pro základní orientaci viz <http://www.csfd.cz>).

⁸ „Snímek zprostředkovává divákovi intenzivní pocit mijejícího času a historie, ve kterém se prolíná „malý“ osobní život pravidelných návštěvníků jedné typické pařížské, předměstské tančírny s během „velkých“ dějin. Film je natočen úplně beze slov. Divákovi ale vše mistrně zprostředkovává pomocí syntézy hudby, tance, pantomimy, masek a kostýmů. V několika epizodách, odehrávajících se v rozpětí takřka padesáti let (1936–83), jsou v *Tančírně* připomenuty významné momenty z minulosti Francie a spolu s ní vlastně i celé Evropy. K popularitě snímku přispívají četné a charakteristické melodie oněch časů.“ (z oficiálního textu distributora filmu na <http://www.csfd.cz/film/49417-tancirna>)

⁹ Existuje naopak také celá řada filmů, které spadají do zde diskutované kategorie hudebního filmu pouze zdánlivě, přestože jsou často jako hudební filmy prezentovány. Hudba a hudební konotace v nich plní pouze funkci sekundární, doplňkovou, koloraturní, ne výjimečně také kulisovou, fetišovou či dokonce šokovou (jde např. o Hanekeho *Pianistku*, 2001 nebo *Melodii mého srdce*, 2007 Kirsten Sheridan, v prvním případě jde o pozoruhodně psychologické drama, druhý reprezentuje rodinné romantické snímky). Současně je třeba připomenout významné postavení hudby ve filmu např. v souvislosti s dlouhodobou spoluprací Jeana Cocteaua a Georgese Aurica – zejména *Krev básníka*, 1930, *Kráska a zvíře*, 1946, *Orfeus*, 1950 ad. či Sergeje Ejzenštejna a Sergeje Prokofjeva – především *Alexandr Něvský*, 1938 a *Ivan Hrozný I., II.*, 1944, 1958.

hudební filmy stavějící na precizním studiu reálných muzikologických a historických pramenů, které jsou navíc po odborné stránce pečlivě konzultovány s vědeckými poradci a konfrontovány s relevantními referencemi (v domácím kontextu je třeba jmenovat např. snímek *Božská Ema*, 1979 Jiřího Krejčíka).

Na druhé straně jde ale i o filmy vycházející z dochované korespondence, ze vzpomínek rodiny, přátel a současníků, z existujících rozhlasových, televizních, filmových záznamů (příkladem je snímek *Za mořem*, 2004, subžánrově hraničící s filmovým muzikálem, protože obsahuje hned tři velká muzikálová čísla zasazená formou snů a vzpomínek do jinak značně realistického narativního rámce; film zachycuje životní osudy a částečně i genezi tvorby amerického kabaretiéra Bobbyho Darina – Darinův manažer, přítel a švagr Steve Blauner přitom nejen korigoval scénář filmu, ale dohlížel nad celou jeho výrobou a propagací).

Ke zvláštním, a proto jednoznačně ojedinělým případům pak patří filmy o dosud žijících hudebních osobnostech, které se pak logicky zaměřují jen na určité momenty z jejich života a tvorby a mohou mít i značně stylizovanou či symbolickou povahu (např. film *Beze mě: šest tváří Boba Dylana*, 2007 nebo *Great Balls of Fire!*, 1989 o americkém rock'n'rollovém a country zpěvákovi, skladateli a pianistovi, výrazném průkopníku rock'n'rollu Jerryem Lee Lewisovi). Z těchto filmů pak navíc naprosto menšinou skupinu tvoří ty, na nichž se osobnosti, o jejichž životě a tvorbě filmy vyprávějí, také samy podílely (např. k autobiografickému filmu *Záře*, 1996 nahrál sám David Helfgott klavírní party a byl využit k účinné reklamní kampani filmu) nebo se jejich vlastní osudy stávají dílčími inspiračními momenty filmu (např. snímek *Vitus*, 2006 s paralelami mezi hlavním hrdinou a jeho filmovým představitelem – tedy fiktivní Vitus von Holzen a reálný Teo Gheorghiu).

Spíše ojediněle také vznikají filmy na základě úspěšných knižních autobiografií (např. snímek *První dáma country music*, 1980 o americké zpěvačce a autorce Lorette Lynn je filmovou adaptací jejího autobiografického bestselleru z roku 1976 *Haviřova dcera* – v originále *Coal Miner's Daughter*, Loretta Lynn se rovněž podílela na filmovém scénáři).

Zvláštním případem, kdy se obecné povědomí o umělci a osobní výpovědi jeho blízkých zásadně rozcházejí, je pak např. snímek *Hilary a Jackie*, 1998 věnovaný slavné britské cellistce Jacqueline du Pré. Jde o adaptaci knihy *A Genius in the Family: Intimate Memoir of Jacqueline du Pré* vydané v Londýně v roce 1997, jejímiž autory jsou sourozenci umělkyně Piers a Hilary du Pré. Kniha i snímek údajně zachycují osobnost a život Jacquelin věrně, proti čemuž se však vymezili fanoušci slavné interpretky a obě díla jako realistickou autobiografickou výpověď odmítli přijmout.

1.2 Hudební filmy o částečně či zcela fiktivních hudebních osobnostech

Příklady zcela mimořádných uměleckých počinů v kategorii filmová biografie o hudebních osobnostech jsou díla Alaina Corneaua a Gérarda Corbiaua. Za jejich společné jmenovatele lze přitom považovat nejen směřování k částečné či plně fiktivnosti a volné fabulaci příběhu, ale především snahu vytvářet jedinečná maximálně autentická hudební sdělení. Jde o snímek *Všechna jitra světa*, 1991 Alaina Corneaua, zachycující především kompoziční a interpretační filozofii a estetiku mistra violy da gamba Sainte Colombea. O jeho životě ale i díle však není dnes mnoho známo, vedou se dokonce letité spory o jeho fyzickou existenci (šlo o skutečnou osobnost nebo o umělecký pseudonym, za nímž se mohla dokonce skrývat žena?!). Druhým vhodným příkladem jsou rovněž filmy Gérarda Corbiaua *Farinelli*, 1994 a *Král tančí*, 2000 oba s fabulí značně se

rozcházející s reálnými životními osudy Carlo Broschiho a Jeana-Baptista Lullyho. Fiktivnost příběhů a částečně i vykreslení osobností přitom ale počiny obou režisérů nijak neumenšuje, naopak Corneau a Corbiau vytvořili zcela ojedinělé filmy, a to jak z hlediska kinematografického (několikanásobné nominace na Oscara a získané prestižní ceny Křišťálový globus, Zlatý medvěd, César jsou toho dokladem) tak i hudebního. Tyto snímky jsou ojedinělé především zachycením autentického dobového hudebního myšlení a estetiky, prováděcí hudební praxe a zcela jedinečné stylové interpretace, včetně experimentální mixážní simulace hlasu kastráta ve filmu *Farinelli*, 1994. Corbiau zde využil počítačového spojení hlasu kontratenoristy a koloraturní sopranistky, aby docílil zvukového, resp. barevného efektu hlasového oboru v dnešní době již neexistujícího. Jmenované filmy jsou současně také realistickou výpovědí o hudebním, resp. kulturním časoprostoru Evropy 17. a 18. století.

Samostatnou skupiny pak logicky tvoří filmy zachycující zcela fiktivní hudební osobnosti, jejich dílo a tvůrčí či interpretační poetiku, navíc ve smyslu jakýchsi zobecněných typů v rámci tradičních hudebních prostředí. Jde zejména o filmy spojené s oblastí nonartificiální (populární) hudby. K mimořádným snímkům z této dosti široké skupiny pak patří např. *Dreamgirls*, 2006 a *Mý lepší blues*, 2011. První zachycuje fenomén černošských vokálních těles přelomu 60. a 70. let 20. století a částečně i atmosféru tehdejšího trendu blaxploitation. Druhý zpřístupňuje poněkud rasově uzavřenou klubovou jazzovou scénu amerických velkoměst s jejich hrdiny všedních dnů – zde brooklynský Beneath Underground klub a Bleek Gilliam Quartet.

1.3 Hudební filmy o obyčejných lidech

S diskutovaným problémem filmu o hudebních osobnostech pak ale samozřejmě tematicky souvisejí také produkty s dominující narativní rovinou, vyprávějící příběhy „obyčejných lidí“, tedy nikoliv profesionálních hudebníků, často nejen skladatelů a interpretů, ale také např. i hudebních manažerů. Příběhy hudebních amatérů, často samouků, kteří jsou však hudbou doslova nakaženi a pohlce, hudba je zrcadlem jejich vnitřního já, je smyslem jejich existence, cestou k osvobození. Mnohé z těchto filmů mají nepopíratelnou uměleckou hodnotu, co je však mnohem důležitější, jsou mimořádně divácky působivé a mnoho vypovídají nejen o hudbě, která žije v člověku, ale především o tom, že její právě ona činí živým a nesmrtelným (např. Lars von Trierův *Tanec v temnotách*, 2000, *Once* Johna Carneyho, 2006 nebo *Čtyři minuty*, 2006 Chrise Krause).

Potenciál pro školní využití filmů o obyčejných lidech lze spatřovat v mnoha rovinách, např. jako velmi efektní a současně i značně efektivní příklady pro výklad konkrétních hudebně stylových jevů či pro analýzu estetického programu a tvůrčí metody vážícím se k vybranému hudebně stylovému jevu (např. švédsko-francouzský *Zvuk hluku*, 2010 jako příklad pro zprostředkování posluchačsky zpravidla obtížného fenoménu ambientní hudby).

2. POPULARIZACE JAKO NEVYHNUTNÝ PROSTŘEDEK VÝUKY DĚJIN

Přestože je domácí pojetí intencionální hudební výchovy již tradičně činností, a tato idea se promítá do všech typů a stupňů vzdělávání, neoddělitelnou součástí přípravy v oblasti hudby jsou vždy dějiny hudby. Praktická výuka dějin hudby je přitom vždy přímo odvislá od dvou základních proměnných: od vize jakési optimální verze možné výuky (ve smyslu akceptace přidělené hodinové dotace, nasazení do doporučených ročníků či semestrů studia, dalších provázaností s předměty úzce či širěji souvisejícími atd.) a od

faktických, současnou realitou daných edukačních podmínek. Tyto podmínky pak ovšem podobu „papírové vize“ optimální verze zásadním způsobem mění. Jan Mazurek ve své studii *Dějiny hudby* (Mazurek 2011, s. 44-48) velmi přesně definuje tyto podmínky (měnící se v čase a v prostoru) zejména jako:

- „pokračující trend nárůstu pouhého fyziologičtějšího posluchového zájmu o nonartificiální hudbu“ – zde dodejme, že především o několik málo vybraných žánrových kategorií, jednoznačně nejvýrazněji pak o popmusic;
- „pokračující zvyšování se nezájmu o poslech artificiální hudby obecně“ – tedy nejen o soudobou artificiální (uměleckou) hudbu, ale o artificiální hudbu všech stylových období obecně.

Výuka dějin hudby přitom při své praktické realizaci ve škole naráží na pět základních nedostatků:

- znalosti žáků a studentů v oblasti dějin hudby jsou minimální, útržkovité, postrádají systémovou propojenost, nejsou dostatečně ukotveny a většinou ani adekvátně vyvozovány z vlastní recepce hudby (tedy z trvalé konfrontace se znějící hudbou);
- všeobecný kulturní přehled je omezený, postrádá potřebnou hloubku a povědomí o provázanosti časoprostorového kontinua (dějiny hudby nejsou zpravidla vykládány v širším kulturněhistorickém kontextu, žáci a studenti nejsou vedeni k samostatnému myšlení a vyhledávání souvislostí);
- poslechové dovednosti jsou nerozvinuté, poslechová zkušenost s artificiální hudbou je minimální, navíc často stylově omezená (děti i žáci preferují především oblast středního proudu, případně moderní taneční hudby, resp. hity, s vážnou hudbou se setkávají pouze ve škole, příp. v jejím komerčním využití zejména pak v reklamě);
- postoje žáků a studentů k hudbě jsou vyhraněné, artificiální hudba je spíše odmítána jako cosi přežitého, příliš náročného a nepřístupného, často se setkáváme s nepřipraveností k prezentacím a konfrontacím vlastních postojů k hudbě, hodnotící stanoviska a soudy se omezují na konstatování: „líbí se mi to, nelíbí se mi to“.

Popsaný profil kompetencí (či snad spíše „nekompetencí“) žáků a studentů k posluchu artificiální hudby a k výuce dějin hudby pak ústí do obligátního požadavku: „*chceme poslouchat hudbu krátkou, jednoduchou a veselou*“.

Klíčovým cílem výuky dějin hudby v současné škole pak tedy musí být nejen proniknutí do obecné problematiky dějin umění, resp. hudby v co nejširším kontextu všeobecně kulturním a historickém, a seznámení se s vybranými klíčovými hudebními problémy jednotlivých stylových období, s jejich typizovanými hudebně výrazovými prostředky a skladatelskými, příp. interpretačními osobnostmi, ale primárně především kvalitativní posun v oblasti posluchačských kompetencí. Nejde tedy jen o získání a prohloubení znalostí v oblasti dějin hudby, ale hlavně o rozvoj individuálních poslechových dovedností a formování zralých postojů k hudbě a jejich prezentacím. Učitel hudební výchovy se tak nevyhnutelně stává zejména popularizátorem hudby, hledajícím nejrozmanitější formy zprostředkování hudby, interpretačních výkonů a informací o hudbě, resp. recepcie hudby jako celku. Transfer poznatků a problémů muzikologické povahy je tak bez diskusí nutno podřídit pedagogickým cílům. Poznatky a problémy dějin hudby jsou tedy nutně předávány nejen formou slovního výkladu (tj. forma prostého výkladu neobstojí), ale je třeba využívat v rámci diktátu popularizace všech problémů adekvátních vyučovacích metod i forem výuky. Základní „učební pomůckou“ však nepochybně musí zůstat to nejdůležitější, totiž znějící hudba a její grafický záznam.

Protože ani dobou a prostorem vynucená nevyhnutelnost popularizace v rámci výuky dějin hudby nesmí vést k omezení či dokonce k absenci toho primárního, tedy hudby jako takové.

3. FILMOVÁ BIOGRAFIE O HUDEBNÍCH OSOBNOSTECH JAKO PROSTŘEDEK POPULARIZACE VÝUKY DĚJIN HUDBY – METODICKÉ POSTŘEHY

Sledování filmu a televize dnes neoddiskutovatelně patří k prioritním aktivitám české populace, děti a mládeže nevyjímaje. Pravidelně zveřejňované průzkumy návštěvnosti kin, filmových internetových portálů a serverů i sledovanosti televizního vysílání o tom jasně svědčí. Je proto nasnadě, že právě poučené a smysluplné využití filmu jako popularizačního prostředku hudby a hudebních osobností může být v rukou znalého a kreativního učitele významným a fungujícím didaktickým prostředkem. Základním východiskem tohoto pedagogického problému přitom je, že je vhodné pracovat pouze s takovými filmovými biografiemi, v nichž hudba plní roli sémiotickou, sémantickou či dokonce archetypální, resp. s filmy, jichž lze funkčně využít v oblasti tzv. umělecko-historické přípravy jako nevyhnutelné součásti analýzy hudebního díla. Hudba ve filmu o hudebních osobnostech musí být užitečným nikoliv samoúčelným zprostředkovatelem komplexního popisu a interpretace, měla by napomáhat komparacím, kritickému zhodnocení a pochopení kulturněhistorického kontextu. Naopak hudba, která plní ve filmu pouze roli doprovodnou či koloristickou, je pro využití ve výuce dějin hudby bezcenná. Práce s filmovou biografií v hudební výchově v žádném případě nespočívá v samoúčelném promítání rozsáhlých filmových pasáží a je na místě pouze tehdy, je-li právě a jen ona schopna zprostředkovat poznatek, rozvinout dovednost a především vyvolat hudební zážitek lépe a silněji než cokoliv jiného – tedy lépe a silněji než prostý učitelův výklad či izolovaný hudební poslech.

Práce s hudebním filmem ve výuce dějin hudby je vždy záležitostí značně náročnou, a to jak po stránce technické, tak především odborné. Vyžaduje totiž nejen dobré technické zázemí, ale především učitelovu bezpečnou znalost hudebních filmů, kontextů jejich geneze, recepčního dopadu a významových modifikací v měnícím se časoprostoru. Jde o velmi pracnou a náročnou cestu hledání a nalézání nosných metod a forem výuky dějin hudby prostřednictvím hudebního filmu. Z hlediska metodického je možné doporučit hned několik výchozích pravidel:

- filmová projekce není cílem, nýbrž popularizačním prostředkem výuky dějin hudby, v žádném případě nenahrazuje ani nevytláčuje vlastní poslech hudby a práci s notovým materiálem;
- pracujeme pouze se snímky splňujícími typologické vymezení hudebního filmu, a to především s těmi, které mají nezpochybnitelnou estetickou, uměleckou a zejména hudební hodnotu – řada filmů věnovaných především osobnostem z oblasti nonartifciální hudby přitom staví na fabulačních a syžetových klišé a schematicismech: *vrozená hudební genialita, těžké začátky, zasloužený úspěch, drogy, alkohol, láska, sebezničení, smrt* (jako příklad lze jmenovat snímek *Vášeň v tanci*, 2006 o „králi salsy“ Hectoru Lavoeovi s vše ilustrujícím podtitulem „*hudba, láska, sláva, drogy, bolest, smrt*“ viz booklet DVD verze filmu, vydáno v roce 2009 Intersonic 99396); klišé a schémata¹⁰ také často nacházíme v kompozici filmu, v

modelování postav a motivacích jejich jednání, v práci s prostorem a časem atd. (např. filmy *Edith a Marcel*, 1983, *Ray* 2004, *Walk The Line*, 2005, ale i *Chopin touha po lásce*, 2002);

- filmovou projekci je nutno vždy podpořit erudovaným komentářem, podstatné je nejen upozornit na faktografické chyby či jiné obecně oblíbené omyly, s nimiž snímek pracuje, ale především zdůraznit hudební rozměr problému, protože o hudbu tu jde především (za všechny omyly či narativní posuny filmových biografií o hudebních osobnostech jmenujme např. skutečnost, že Salieri nezabil Mozarta a není druhořadým skladatelem klasicismu, Händel nebyl uměleckým rivalem Farinelliho či že Beethoven jako dirigent nepremiérovával svou 9. symfonii a Anna Holz nebyla jeho žákyní a pozdní múzou),¹¹
- hudební film by měl dokumentovat konkrétní hudební problém, zejména pak problém hudebněpsychologický (např. ve snímku *Lev s bílou hřívou*, 1986 vztah Janáčka k ženám a jeho dopad na autorovo myšlení, citění a tvorbu), problém interpretační (již dříve komentovaná problematika stylové interpretace ve filmech Corneua a Corbiauho), problém ozřejmení kompoziční metody signifikantní skladateli (např. *Amadeus*, 1984 a scény, v nichž Mozart tvoří, zejména pak sekvence Mozart a Salieri u Confutatis Requiem), problém psychologického profilu umělce jako determinanty jeho tvorby (*Ve stínu Beethovena*, 2006 a scény bezprostředně související s premiérou 9. symfonie), problém dobové reflexe díla a vlivu jeho přijetí, resp. častěji nepřijetí na chování a myšlení autora (příznačně např. scény s autentickou rekonstrukcí pařížské premiéry baletu *Svěcení jara* a následnými reakcemi Stravinského, jeho rodiny, spolupracovníků, mecenášů a kritiků ve filmu *Coco Chanel & Igor Stravinskij*, 2009).

Při výběru konkrétního hudebního biografického filmu je třeba poněkud s odstupem hodnotit zejména standardně profesionální herecké výkony v hlavních rolích, podpořené zpravidla dokonalou simulací fyzické podoby hudební osobnosti i jeho osobnostní psychologie. Takřka ve všech výše citovaných příkladech jsou tyto „technické“ rozměry filmu bezchybné a značně efektní. Nelze je proto považovat za jakoukoliv výjimečnost.¹² Současně je třeba naopak ocenit ojedinělé případy, kdy filmový představitel nejen hudební osobnost zdařile imituje, ale v rámci dlouhodobé přípravy na natáčení prochází obtížnými lekcemi hry na hudební nástroj či dirigování (např. Tom Hulce a Ed Harris jako Mozart a Beethoven) nebo dokonce nově autenticky natočí vokální part (např. Val Kilmer jako Jim Morrison v *Doors*, 1991 nebo Kevin Spacey jako Bobby Darin v *Za mořem*, 2004). Naprostou kuriozitou je pak situace, kdy je filmový herec svou rolí ve filmu natolik „infikován“, že se i sám, rozumějme mimo filmové plátno, oddá vlastní hudební kariéře inspirované filmem.¹³

klišé, schematicismy a stereotypy subžánru hudebního filmu o hudebních osobnostech účelně pracuje snímek *Neuvěřitelný život rockera Coxe*, 2007.

¹¹ Zde odkazují k fiktivním fabulacím z filmů *Amadeus*, 1984, *Farinelli*, 1994 a *Ve stínu Beethovena*, 2006.

¹² Z diváckého hlediska je však nepochybně velmi atraktivní sledovat v hudebních filmech rovinu hereckého obsazení, zejména pak hlavních rolí. Pozornost samozřejmě budí především obsazení „mimo obecně zažitý herecký obor“. Jako příklad jmenujme snímky *Elvis Presley*, 1979 (jde o dvoudílný televizní film) a *Great Balls of Fire!*, 1989, v nich pak excelují Kurt Russell a Dennis Quaid, oba etablovaní zejména v akčních snímcích a komediích, zde však v nečekaných hlavních rolích Presleyho a Lee Lewise.

¹³ Jako příklad lze jmenovat amerického herce Jeffa Bridgese. Za roli alkoholického country zpěváka a skladatele Bada Blakea ve filmu *Crazy Heart*, 2009, získal Zlatý Globe i Oscara, jím nazpívaná titulní píseň *The Weary Kind* nejen zvítězila v oscarovém klání, ale zaznamenala mimořádný

¹⁰ Nedávno vrcholící masivní vlna zájmu filmařů, zejména pak amerických filmových ale i televizních, točít biografické snímky o hudebních osobnostech (viz v textu hojně citované projekty z posledního desetiletí) vyvolala zcela logicky také odezvu v oblasti žánrové filmové parodie. S

Ustáleným jevem hudebního filmu je rovněž to, že pracuje s klíčovými, zpravidla všeobecně známými a oceňovanými hudebními díly autora, a to v těch nejlepších, často také autentických interpretacích.

Nejdůležitějším momentem, na který při výuce dějin hudby prostřednictvím hudebního filmu nesmí být v žádném případě zapomenuto je, že komentovaná filmová projekce musí příjemcům poskytnout především silný emotivní s hudbou spojený zážitek. Jedině ten může být v tomto případě zdrojem reálného zájmu nejen o film jako takový, ale především (v rámci deklarované popularizace hudby prostřednictvím hudebního filmu) zdrojem zájmu o život a dílo představované hudební osobnosti.

Významnými kritérii výběru nosného hudebního filmu pro výuku dějin hudby by přitom měla být jeho „poctivost“. Nejde o to zabývat se nahodilými jevy doby, ale především bazálními, obecnými a proto nadčasovými otázkami lidské existence a jejími hodnotami. Nehledejme filmové snímky s omezenou časovou platností ani ty, které usilují o doslovný přepis. Sledujme soubor hudební osobnosti jako modelovou bitvu vzoru, který nám ukazuje, že boj s dobou a časem je možné vyhrát, vyhrát prostřednictvím umění, které člověka přesahuje a které nám umožní vidět sami sebe ne takovými, jací jsme, ale takovými jakými bychom mohli či dokonce měli být.¹⁴

Zdroje

1. FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří (eds.). *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.
2. MAZUREK, Jan. Dějiny hudby. In: ADÁMEK, René, KOZELSKÁ, Inez, KUSÁK, Jiří, MAZUREK, Jan, SPISAR, J., ŠEVČÍKOVÁ, V., ZEDNÍČKOVÁ, Š., ZUBÍČEK, J. *Vysokoškolské studium hudební výchovy na počátku 21. století. Bakalářský obor Hudební výchovy se zaměřením na vzdělávání na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity v Ostravě*. 1. vyd. Ostrava: Ostravská univerzita, 2011, s. 44-48. ISBN 978-80-7464-015-5.
3. ŠEVČÍKOVÁ, Veronika. Filmový muzikál jako žánr integrace – dílčí prostředek motivace vysokoškolských studentů k potřebě celoživotní kultivace v oblasti hudby a filmu. In: NEUWIRTHOVÁ, Anna, MAZUREK, Jan. *Česká hudební pedagogika a vzdělávání dospělých na počátku 21. století: sborník příspěvků mezinárodní konference Janáčkiana 2006. Ostrava 1. a 2. června 2006*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav – Česká hudební rada, 2006. s. 44-49. ISBN 80-7008-202-X.

celosvětový úspěch. Bridges sice již dříve nahrál několik studiových bluesových písní (viz album *Be Here Soon* z roku 2000), ale teprve jmenovaná filmová role v něm probudila zájem o country music. V srpnu roku 2011 vydal samostatně částečně autorské eponymní country album, následovalo pak koncertní turné po USA.

¹⁴ Bádání v oblasti hudebního filmu jako prostředku popularizace hudby ve výuce hudební výchovy jsou předmětem doktorské disertační práce Mgr. Jindřicha Schwarze, DiS., interního doktoranda katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Ostravské univerzity v oboru Hudební teorie a pedagogika. Praxeologická rovina řešení je v současnosti předmětem plnění grantového projektu Fondu rozvoje vysokých škol 2012 (projekt 433/2012 *Film jako prostředek popularizace hudby*). Tento text na řešení projektu navazuje, autorka této stati je školitelkou doktoranda a spoluřešitelkou grantového projektu.