AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Zvuková tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Hudební dramaturgie ve filmech Davida Lynche

Ondřej Černohorský

Vedoucí práce: Jakub Kudláč, Ph.D.

Oponent práce: Martin Klusák, MgA.

Datum obhajoby: 14. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Hudební dramaturgie ve filmech Davida Lynche

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne ....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování:

Rád bych touto cestou poděkoval svému školiteli Jakubovi Kudláčovi za podnětné rady a komentáře důležité pro vypracování této práce. Zároveň bych chtěl poděkovat Vendule Šmejkalové za cenné připomínky k vlastnímu textu práce.

Abstrakt:

David Lynch patří k významným autorům americké postmoderní kinematografie. Jeho filmy jsou charakteristické specifickými tématy, vizuálním stylem, intelektuální náročností, surrealistickými sekvencemi a velkou emocionální působivostí. Hudební složka ve filmech Davida Lynche neoddiskutovatelně patří k nejdůležitějším výrazovým prostředkům a práce s ní je pro tohoto režiséra jednou z nejpodstatnějších součástí procesu výroby filmu. Tato bakalářská práce se bude zabývat studiem hudební složky napříč filmy Davida Lynche od momentu, kdy začal spolupracovat se skladatelem Angelem Badalamentim. Na rozboru hudební složky konkrétního filmu *Mulholland Drive* budou analyzovány způsoby, jak David Lynch ve svých filmech hudební složky využívá pro dosažení vlastních tvůrčích záměrů. Následně budou tyto způsoby diskutovány vzhledem k jeho ostatním filmům *Blue Velvet, Twin Peaks: Fire Walk with Me, Wild at Heart, Lost Highway* a budou hledány jejich společné konstanty.

Klíčová slova: David Lynch, Angelo Badalamenti, filmová hudba, hudební dramaturgie

Abstract:

David Lynch is one of the most important American postmodern filmmakers. His films are typical for their visual style, intellectual difficulty, surreal sequences, and intense emotional impact. Music used in his film is one of the most important tools how to achieve his artistic goals. This thesis is focused on the means how David Lynch uses film music in his films since his collaboration with composer Angelo Badalamenti. The film music of the particular film *Mulholland Drive* will be analysed and the results will be extrapolated on other of his films, namely *Blue Velvet*, *Twin Peaks: Fire Walk with Me*, *Wild at Heart*, *Lost Highway*, and *Mulholland Drive*.

Keywords: David Lynch, Angelo Badalamenti, film music, musical dramaturgy

Obsah

Úvod 7
David Lynch a jeho vztah k hudbě 9
David Lynch a hudba 11
Filmová hudba a její obecné aspekty 14
Mulholland Drive 17
Hudba a filmový svět Mulholland Drive 20
Protiklady, dvojice, analogie, podobnosti 22
Přejatá hudba a její funkce 25
Hudba, narace a energie 26
Hudba a manipulace s pocity 28
Některé zajímavosti z tvorby soundtracku 28
Shrnutí 29
Paralely v používání hudby napříč filmy Davida Lynche 30
Emocionální extrémy, téma Laury Palmerové 30
Společné hudební motivy ve filmech Davida Lynche 32
Použití přejaté hudby 34
Střihová práce s hudbou 35
Závěr 37
Použitá literatura 38

Úvod

U děl některých velikých umělců většinou bez problémů rozeznáme jejich tvůrce, a to i přesto, že ho zrovna v danou chvíli při vnímání daného díla neznáme. Často je to například styl, volba nosného tématu nebo jednoduše atmosféra díla, co autora prozradí. Velicí umělci také výrazně posunují hranice ve svém oboru, ať už je to například Johann Sebastian Bach, který dovedl k dokonalosti polyfonii, nebo třeba August Rodin, který vzkřísil a posunul klasické sochařství. Někteří velicí umělci jsou natolik originální, že vytváří vlastní směr a ovlivní řadu jiných tvůrců, kteří z nich čerpají. Co by bylo moderní malířství bez Jacksona Pollocka nebo Juana Miróa, nebo hudba 20. století bez skladatelů, jako jsou John Cage, Arnold Schoenberg, Steve Reich nebo Karlheinz Stockhausen? A svět filmu bez Davida Lynche? David Lynch nesporně patří k významným režisérským osobnostem 20. století. Témata jeho filmů jsou pro něj charakteristická stejně jako jeho audiovizuální styl. Jeho díla jsou originální a velmi specifická.

Co dělá filmy Davida Lynche „lynchovskými“? Je to jistě velká sugestivnost jeho filmů a jejich schopnost diváka znepokojit a zalézt mu pod kůži. Typická hutná atmosféra, znepokojivé snové vize nebo děs a hrůza pod slupkou ideálního světa. Poetické jiskření mezi krásou a ošklivostí, řádem a chaosem nebo dobrým a zlým. Amerika se všemi jejími fastfoody, bary nebo karavany. Rudé závěsy. A zvuk. David Lynch dociluje snad všemi filmovými prostředky účinků, které nás ohromí. Od námětu a scénáře, přes expresivní vedení herců až po vizuální a sonické prostředky. David Lynch má jako typický auteur nad všemi těmito prvky naprostou kontrolu a skrze svou osobnost je dovádí ke stoprocentnímu souladu s jeho zamýšlenou vizí.

Tato práce si klade za úkol prozkoumat a popsat, jakým způsobem David Lynch pracuje s hudbou ve svých filmech od doby, kdy začal spolupracovat s Angelem Badalamentim. Byl zvolen vzorek 5-ti filmů, kterých se budou týkat úvahy v této práci - *Blue Velvet (1986), Wild at Heart (1990), Twin Peaks: Fire Walk with Me (1992), Lost*

Highway (1997) a Mulholland Drive (2001). Některé úvahy budou platit i pro seriál *Twin Peaks*, který zde ale záměrně nebude podrobněji analyzován, jelikož se na jeho výrobě podílelo více režisérů a nebyl by tedy zcela jasný přínos Davida Lynche. Kapitola 2 stručně zmíní některé základní pojmy v oblasti filmové hudby. V kapitole 3 bude proveden rozbor hudební složky filmu *Mulholland Drive*. Hudební složka bude studována ve smyslu termínů zmíněných v kapitole 2. Zjištěné poznatky pak budou v kapitole 4 extrapolovány i na další Lynchovy filmy a budou hledány jejich společné rysy, popřípadě rozdíly mezi nimi.

Kapitola 1

David Lynch a jeho vztah k hudbě

David Lynch se narodil 20. ledna 1946 v menším americkém městě Missoula ve státě Montana, kde prožil šťastné dětství. Toto bezstarostné období pak bylo vystřídáno studiem výtvarného umění na univerzitě v Bostonu a ve Philadelphii. Mezitím ještě stihl odcestovat do Evropy, kde chtěl studovat u Oskara Kokoschky, ale zjistil, že mu chybí americké prostředí fast-foodů a motorestů a vrátil se nazpět.

David Lynch se k filmování se dostal poprvé, a spíše náhodou, za svého studia výtvarných umění ve Philadelphii. Tam se zúčastnil školní soutěže experimentálních obrazů a soch, kde jeho instalace vyhrála první cenu a předznamenala jeho surrealistický styl. Nekonečná minutová smyčka filmového pásu zobrazovala tři postavy, které začaly hořet, naduly se a nakonec se pozvracely. Tato smyčka byla promítána na tři skulptury a jako zvuková kulisa k ní byl z magnetofonového pásu puštěn záznam policejních a sanitních sirén [1]. Industriální prostředí Philadelphie pak bylo inspirací pro rané Lynchovy a zejména pak první větší film *Mazací hlava*.

Díky ekonomickému a diváckému úpadku hollywoodských studií v sedmdesátých letech se měly možnost uplatnit nové nezávislé režisérské osobnosti jako například Martin Scorsese, Jim Jarmusch, David Lynch nebo později Qunetin Tarantino [2]. Při hledání nových témat, která by mohla uspokojit diváckou obec, vznikla i nebývalá podpora nezávislé kinematografie, která se ukázala, že může obohatit současný filmový mainstream. David Lynch, který nadchl artové diváky a kritiky svým snímkem *Mazací hlava* (*Eraserhead*, 1977), pak v této době dostal komerční zakázky na historický film *Sloní muž* (*Elephant man*, 1980) a sci-fi ságu *Duna* (*Dune*, 1984), aby se přes tyto filmy dostal k námětům, které ho zajímají nejvíce - americkému maloměstu a jeho skryté zkaženosti (*Blue Velvet, Twin Peaks*) a pak kritice pokrytectví a zvrácenosti prostředí hollywoodské smetánky (*Lost Highway, Mulholland Drive*).

David Lynch se řadí k postmoderním autorům. Postmoderní způsob myšlení nalézáme v otevřenosti jeho filmů a ponechání jejich interpretace z velké části na divákovi. Zároveň v nich Lynch zpochybňuje veškerý americký sen a idylu z amerického způsobu života. Za krásným prostředím tohoto způsobu života, který David Lynch poznal za svého dětství, se schovává jeho temná stránka plná drog, násilí a zvráceností (*Blue Velvet, Twin Peaks*), prostředí hollywoodské smetánky je ovládáno mafií *(Mulholland Drive*), je odcizené, zkažené a nikdo v něm není a nemůže být normální (*Lost Highway*). Z takovéhoto prostředí pak plynou všechny děsy a vize, které mají hlavní postavy Lynchových filmů ve svých hlavách. Zájem o psychologické deviace jsou pak jedním z dalších charakteristických rysů Lynchových filmů. Hrdinové každého z jeho filmů jsou nějakým způsobem zvláštní nebo trpí rozdvojením osobnosti. David Lynch však s jejich utrpením hluboce soucítí a hrdinové nalézají na konci filmu vykoupení.

Fascinace Lynche industriálním prostředím zase plyne z jeho studentských let ve Philadelphii. Napříč jeho filmy pak nalézáme spoustu podobných vizuálních obrazů, jako jsou například škrtnutí zápalky a oheň, elektřina, továrny, kouř a další. Tyto obrazy pak tvoří části jeho surrealistických sekvencí, nebo slouží jako interpunkce mezi jednotlivými scénami (např. škrtnutí zápalky ve *Wild at Heart*).

Další z inspirací, která přispěla k charakteristické Lynchově práci, je i jeho záliba v televizních filmech, které sledoval ve svém raném dětství. Zejména pak film *Peytonův hrádek* (*Peyton's Castle*, 1957), jehož popularita pak dala za vznik stejnojmennému seriálu, který pak se svými 514 díly vymezil pojem soap-opera. Postupy soap-opery jsou pak parodovány v seriálu Twin Peaks. Dalšími oblíbenými filmy jsou například *Sunset Boulevard* (1950), který je pak tematicky podobný s Lynchovým *Mulholland Drive* nebo *Čaroděj ze země Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939), který Lynch otevřeně cituje ve svém *Wild at Heart*.

Inspirace ze soap-oper či z mainstreamové produkce je patrná například na tom, jak Lynch manipuluje s divákem pomocí klišé. Například, když se v *Mulholland Drive* kamera za znění milostné popové písně přibližuje na Adama a pak na Betty, nemůže to znamenat nic jiného, než lásku na první pohled. Tím, že my tato klišé jako diváci známe, vytvoříme si tím nějaké očekávání, jak asi daná sekvence dopadne. David Lynch s tímto očekáváním pracuje, ale pak ho záměrně vyvrací, čímž dosahuje autenticity a uvěřitelnosti (reálný život také většinou dopadne jinak než ve filmu) a

zároveň poukazuje na iluzornost filmu. Destrukcí a přetvářením očekávání z klasických klišé, jako by nás chtěl David Lynch varovat, že je nebezpečné všemu bezprostředně věřit [3].

David Lynch a hudba

David Lynch: „*Hudební skladba pro mě běžně bývá základním kamenem architektury celého filmu.“* [4]

Pro Davida Lynche je velmi důležité, jaké pocity daná scéna divákovi předává. Hudba je pak velice účinným spojencem a prostředkem, jak dané pocity vyvolat, čehož David Lynch často využívá. Fakt, že hudba má pro Davida Lynche velmi důležitý význam v jeho filmové tvorbě, souvisí i s jeho způsobem práce. David Lynch si častokrát nechal na natáčení přehrávat skladby, které si do filmu vybral, aby navodily správnou atmosféru scény. Častokrát je přehrával i hercům, aby je inspiroval k hereckým výkonům [1, 5]. Když pak viděl, že jejich herectví spolu s kamerovými záběry jsou s danou hudbou v souladu, věděl, že je na správné cestě.

> David Lynch: *"I listened to tons of music and some of it talks to me for this scene or that. I don't really know why, but each piece that ends up in the film supports the scene and makes the whole greater than the sum of the parts.”* [6]

Od filmu *Blue Velvet* začal David Lynch spolupracovat na všech svých filmech se skladatelem Angelem Badalamentim. Sám pak říkal, že spolupráce s Badalamentim ho ovlivnila v jeho hudebním vnímání natolik, že se o hudbu začal ještě více zajímat [4]. Jejich cesty se poprvé protnuly při natáčení filmu *Blue Velvet*, kam byl Badalamenti přizván jako vokální poradce Isabelly Rosellini, pro její diegetická vystoupení s kapelou v některých scénách. Záhy se stal Lynchovou pravou rukou při tvorbě zvukové stopy. V podstatě tak zastal místo Alana Spleta, který plnil roli zvukového mistra v Lynchových raných filmech. Zatímco však Splet s Lynchem experimentovali spíše na poli hluku, počínaje filmem *Blue Velvet* se zvukové těžiště Lynchových filmů díky Badalamentimu přesunulo ve prospěch hudby [1].

Fantastická spolupráce Davida Lynche a Angela Badalamentiho byla založena na jejich společném dialogu. Lynch sedával vedle Badalamentiho a vyprávěl mu, co vidí ve filmu [7, 8]. Angelo mu zkoušel přehrávat, jak by mohla filmová hudba znít. Pokud David Lynch nebyl s hudbou spokojen, dával Angelovi Badalamentimu vodítka v podobě např. následující věty: *"Něco, jako když zavane vítr a tajemství lásky se osvětlí."* [1].

> David Lynch: "*Angelo mě zavedl do světa hudby. On píše melodie a já texty. Bavíme se spolu o atmosféře, slova ovlivňují melodii a naopak. Tahle práce patří k tomu nejkrásnějšímu, co mě v životě potkalo. Všechny moje činnosti - psaní scénáře, režie a hudba - spolu souvisejí a každá z nich mi dodává inspiraci pro ty ostatní. Práce s hudbou inspiruje mojí režijní práci*." [1]

Mezi výsledky plodné spolupráce Lynch - Badalamenti bychom pak mohli počítat například cenu Grammy za nejlepší instrumentální popovou skladu „*Twin Peaks Theme*", dvě alba dream-popové zpěvačky Julee Cruise (*Floating into the Night* (1989) a *The Voice of Love* (1993)), kde byl Lynch textařem a Badalamenti skladatelem, nebo jejich hudební performance *Industriální symfonie č.1* (*Industrial Symphony No.1*, 1998). Hlavní roli v ní měla Julee Cruise a zahráli si v ní i Nicholas Cage, Laura Dern nebo Michael J. Anderson (trpaslík z *Twin Peaks*). Jednalo se o písňovou koláž s tématem rozchodu mileneckého páru (Cage – Dern) na pozadí industriální scenérie.

David Lynch se později věnoval hudební činnosti i aktivně. Kromě psaní textů k písním do svých filmů nahrál i několik studiových alb. V letech 1999 a 2000 nahráli s Johnem Neffem album *BlueBob* jejich stejnojmenného projektu. Styl, který pojmenovali „industriální blues", byl ovlivněn stroji, ohněm, kouřem a elektřinou, tedy věcmi, které Lynche od mládí fascinovaly. John Neff byl pak vokalistou kapely a David Lynch byl autorem textů. *BlueBob* vycházeli z kytarového zvuku Johna Leeho Hookera, který kombinovali s heavy metalem, psychedelickou hudbou a rock'n'rollem padesátých let [9]. Tvorba dua byla založena na experimentování se zvukem, ke kterému využívaly řadu efektových pedálů značky Boss [10]. Album nahráli v Asymmetrical Studio v Lynchově vlastním domě. David Lynch pak vydal ještě několik sólových alb (*The Air is on Fire (2007), Crazy Clown Time (2011), The Big Dream (2013)*).

Nutno dodat, že kromě spolupráce s Davidem Lynchem vytvořil klasicky vzdělaný hudební skladatel Angelo Badalamenti soundtracky i k jiným filmům, jako například Jeana-Pierre Jeuneta *Město ztracených dětí* (1995) *nebo Příliš dlouhé zásnuby* (2004), nebo k hororovým snímkům *Cabin Fever* (Eli Roth, 2002) či *Temné vody* (Walter Salles, 2005). Napsal hudbu na ceremoniál k olympijským hrám v Barceloně v 1992 [8, 11].

Kapitola 2

Filmová hudba a její obecné aspekty

Filmová hudba a její interakce s filmovým obrazem jsou předmětem studia mnoha filmových badatelů. Film jako audiovizuální dílo s divákem komunikuje obrazovou a zvukovou částí, přičemž tyto části se navzájem obohacují a doplňují. Jejich spojením mohou vznikat další nové souvislosti a konotace. Na filmovou hudbu lze potom nahlížet jako na jednu ze složek (kategorií) zvukové části filmu, která je dále tvořena dialogovou složkou, ruchovou složkou a filmovým tichem [12]. Funkce těchto zvukových složek se mohou překrývat a jejich akcentování může být v průběhu filmu proměnlivé, nicméně vzájemná symbióza zvukových kategorií a jejich promyšlené postavení k obrazu jsou předpokladem kvalitního audiovizuálního díla.

Každá se zvukových kategorií má svá specifika, kterými se lze zabývat mnohem podrobněji. Co do funkce těchto kategorií, mohli bychom velmi zjednodušeně (a bez ohledu na úplnost) říci, že dialogová složka by mohla být hlavním nositelem děje, ruchová by pak popisovala prostředí a objekty ve filmu a filmová hudba by pak obohacovala film o emoce, měla sjednocující funkci, popřípadě komentovala děj. Nutno říci, že toto rozdělení je velmi vágní a všechny zvukové kategorie mohou zastávat funkce těch ostatních. *Diegetická* (reálná) hudba, mající původ ve světě zobrazovaném filmem, například může také popisovat filmové prostředí (někde je umístěný hudební přehrávač), popř. dobu, ve které se film odehrává (jakou hudbu z přehrávače slyšíme). Naopak *nediegetická* (průvodní) hudba stojící mimo zobrazovaný svět se s obrazem pojí skrze významovou rovinu a obohacuje obraz o informace „vně“ filmu.

Hudba může být záměrně s obrazem v rozporu (*kontrapunktu*). Míra tohoto rozporu může být libovolná, ale v zásadě platí, pokud hudbou důsledně kopírujeme dění na obraze (ať už rytmicky nebo melodicky, tzv. *přímá vazba* [12]), dochází ke zdvojování

informace, což někdy vede až ke komickým situacím. Někdy je toto zdvojení dramaturgicky záhodné, většinou se však tvůrci kloní k *nepřímé* vazbě mezi hudbou a obrazem, kdy význam spojení hudby s obrazem vzniká až v hlavě diváka. Někdy užívá i termínu *anempatická* hudba, což je hudba, která nesdílí emoce s děním ve filmu, což filmové situace uvádí do úplně jiného kontextu. *Anempatická* hudba by pak byla speciálním případem kontrapunktického využití.

Hudba je obecně abstraktní formou, která nenese žádný konkrétní význam (pokud je bez textu) a která přímo apeluje na naší představivost a předává emoce. Často se pak hudba ve filmu používá k posílení nebo obohacení filmové narace. Ve filmu je hudba ideálním komunikačním prostředkem, pokud chceme sdělit něco na emocionální úrovni. Prostým přidáním hudby k filmovému obrazu můžeme jeho emocionální vyznění libovolně ovlivnit a posunout. Zde se pokusíme velmi stručně nastínit, k čemu a jak lze hudbu ve filmu využít.

Hudba ve filmu může mít mnoho funkcí a záleží pouze na režisérovi, jak (jestli vůbec) chce hudby použít pro dosažení dramatických a emocionálních cílů filmového díla. Obecně lze hudbu vnímat ve vztahu k celkové náladě filmu, popisu místa a doby, kde se příběh odehrává, ve vztahu k charakterizaci postav včetně jejich pocitů, ve vztahu k narativní struktuře filmu [13, 14] a ve vztahu k uchování formální jednoty filmu a vjemu kontinuity příběhu (např. když hudba spojuje rozdílné dějové linie nebo střihové sekvence) [15].

Pokud se budeme dívat na vztah hudby k filmu jako celku, pak pomocí hudby snadno divákovi sdělíme, jestli má být příběh vnímán například jako komediální, strašidelný, epický nebo romantický. Hudebně lze také definovat dobu, ve které se příběh odehrává, a jestli ho máme vnímat autenticky (např. *Amadeus*, 1984) nebo např. nostalgicky (*Pelíšky*, 1999). Hudba může navíc dodat filmu pocit energie - filmy Guye Ritchieho nebo Roberta Rodrigueze v sobě mají hodně energie, která je podepřena hudbou (a například střihem podle hudebního rytmu), zatímco v klidnějších snímcích jako například *Strom života* (2005) Terrence Malicka, nebo ve filmu *Big Lebowski* (1998) od bratří Coenů, je hudbou energie spíše z filmu odčerpávána. Hudba nám může určovat, jak máme vnímat některé důležité objekty ve filmovém světě. Například na vesmírné lodě se můžeme dívat jako na elegantní majestátné výtvory lidského myšlení (2001: *Vesmírná Odysea*, 1968), na hrozivé válečné stroje (série *Star Wars*) nebo na děsivá klaustrofobní místa (*Vetřelec*, 1979).

Charakter postav lze také podpořit hudbou. Stejně jako mívá postava charakteristický hlas, nebo může být doprovázena specifickými zvuky, jako je například vrzání bot, může i hudba prostřednictvím leitmotivu postavu definovat. Hudba však umožňuje i práci s psychologií postav a dovoluje divákovi nahlédnout do jejich myslí. Použitím hudby pak můžeme například ukázat, jestli záměry postavy jsou dobré či špatné, nebo jak se daná postava ve filmu cítí.

Kromě definování celkové nálady filmu a charakteru filmových postav reflektuje kvalitně složená filmová hudba i formální strukturu filmového díla. Sleduje budování a uvolňování napětí, a pomocí opakování různých témat, umožňuje divákovi se lépe orientovat v ději i ve struktuře filmu jako takové. Zároveň hudba posiluje vnímání začátku a konce filmu i jeho jednotlivých částí. Dokáže ovlivňovat i tempo plynutí filmového času (podle vlastního tempa filmové hudby, popř. zrychlování a zpomalování [16]) a určovat vnitřní rytmus jednotlivých scén. Vztah rytmu hudby vzhledem k akci, která se děje na filmovém plátně může pak být od úplně *těsného* (*mickey-mousing*), kde hudba svým výrazem přímo a doslovně kopíruje to, co se děje na plátně, až po úplně *volné* a nezávislé plynutí hudby a obrazu (tzv. *mood-scoring*) [12]. V neposlední řadě hudba zahlazuje střihy mezi jednotlivými záběry, popřípadě propojuje do jednotlivých celků záběry, které jsou z různých míst, časů nebo dějových linií, čímž navozuje pocit kontinuity.

V klasickém hollywoodském filmu se obecně uznával *princip neslyšitelnosti* filmové hudby, kdy hudba měla být komponována tak, aby podpořila dramatické záměry, ale aby nebyla příliš výrazná a upozorňovala na sebe. Od tohoto principu ale s postupem času začali filmaři ustupovat a hudba ve filmu začala mít privilegovanější postavení ve vztahu k vnímání diváka. Do filmu se začala dostávat i hudba s textem, která již sama o sobě klade vyšší nároky na vnímání, jelikož je text samotný konfrontován s příběhem a lze s ním pracovat dramaticky. V mainstreamové hollywoodské produkci ještě u některých filmů dochází k tzv. *pop-scoringu,* kdy je jako hudebního doprovodu použito populárních písní, které by měly nalákat diváky a zvýšit prodej soundtracků (tzv. s*ynergický marketing* [17]).

Kapitola 3

Mulholland Drive

„a love story in the city of dreams“

Není pochyb o tom, že *Mulholland Drive (2001)* je jedním ze zvukově nejpropracovanějších děl Davida Lynche. Celková hutná halucinogenní atmosféra snímku je silně podepřena zvukovou dramaturgií, v níž má hudba velice důležitou úlohu. Podobně jako v předchozích filmech, i ve filmu *Mulholland Drive* nalezneme těsný vztah mezi zvukovými efekty a hudbou. Práce na hudební složce byla Lynchem opět svěřena Angelovi Badalamentimu, který vytvořil soubor skladeb s obrovským emocionálním rozpětím - od kýčovitě sladké hudby, doprovázející příjezd naivní Betty do Los Angeles po děsivé hlukové plochy zobrazující ty nejtemnější stavy mysli. Sám Badalamenti byl za svoje dílo k tomuto filmu nominován na udělení mnoha prestižních cen, mezi kterými lze jmenovat např. ceny od American Film Institute (AFI) nebo British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) [18].

Ani film *Mulholland Drive* nevybočuje z typicky Lynchovského universa. Jedním z hlavních témat je kontrast mezi ideálním světem na povrchu, světem ve kterém bychom chtěli žít, a tím „opravdovým“ světem pod povrchem, světem temným, ve kterém musíme bojovat o vlastní existenci. Svojí složitou narativní strukturou se blíží pozdním Lynchovým filmům *Lost Highway* nebo *Inland Empire*. Děj (resp. sled událostí, které film popisuje) lze zjednodušeně popsat následujícím způsobem. Film začíná autonehodou, kterou jako jediná přežije bruneta. Ta však utrpí ztrátu paměti a nepamatuje si, jak se jmenuje. Při bloumání ulicemi se seznámí s Betty, naivní blondýnkou, která se chce stát herečkou. Betty se s brunetou spřátelí a společně začnou pátrat po identitě brunety, která si mezitím začala říkat Rita. Paralelně s tímto příběhem sledujeme mladého drzého režiséra Adama Keshera, jak je mu mafiánskými způsoby vnucena do hlavní role jeho filmu herečka Camilla, kterou si nevybral. To by

mohlo souviset se ztracenou Ritou; mohla by být jednou z hereček, které se o roli ve filmu ucházejí. Betty se úspěšně účastní castingu do filmu a letmo se setkává s Adamem na jiném castingu, kde si Adam vybírá dívku, která mu byla vnucována. Jednou si Rita vzpomene, že by skutečné její jméno mohlo být Diane. Když se Betty a Rita jedou podívat do bytu Diane, objeví v posteli zastřelenou dívku se světlými vlasy. Rozrušené tímto okamžikem, pocítí následně k sobě náklonnost a v bytě Betty se spolu pomilují. Uprostřed noci Rita vzbudí Betty a nutí jí jet s ní do poloprázdného divadelního Klubu Silencio. Při podivném kabaretním výstupu u sebe Betty objeví modrou skříňku, od které má klíček Rita. Po návratu zpět domů Rita odemkne modrou skříňku a identita Rity a Betty se promění. Betty se stává Diane, Rita se stává úspěšnou herečkou Camille, která má s Diane lesbický vztah. Camille se však s Diane rozchází, jelikož se bude vdávat za režiséra Adama. Diane je patologicky ničena vztahem ke Camille, po které touží, ale zároveň ji nenávidí a závidí ji úspěch a šťastný život, o kterém ona sama snila. Nakonec si Diane objedná vraždu Camille, ale nakonec pod tíhou výčitek spáchá sebevraždu a zastřelí se v posteli.

Z hlediska narace má film otevřený konec. David Lynch definuje na začátku filmu detektivní zápletku, ale při jejím postupném osvětlování se začínáme ztrácet v nepřeberném množství postranních informací a motivů. Film bychom mohli rozdělit do dvou základních částí. První část by byla ta, kde je blondýnka Betty naivní začínající herečkou a brunetka Rita obětí autonehody. Druhou částí lze pak myslet část, kdy dochází k záměnám identit a z Betty, která Ritě v první části pomáhá, se stává Diane, která chorobně touží po brunetě Camille. Na předělu těchto dvou částí se objevuje přízračná scéna v divadelním Klubu Silencio. Linie příběhu sledující Adama Keshera zdánlivě nesouvisí se situací odehrávající se kolem Betty a Rity v první části, ale v druhé části pak do příběhu zapadá. Režisér Adam, je pak postavou, jejíž identita ve filmu změněna nebyla. První část má téměř lineární narativní strukturu a kromě pár odboček, které ze začátku nemají úplně těsnou vazbu na příběh, sledujeme osud dvou žen. Druhá část je potom z hlediska narace komplikovanější a vyskytuje se v ní řada flashbacků a snových vizí, které se odkazují na postavy nebo scény z části první. Příběh jako celek pak působí jako rébus, který však na konci není ani zdaleka rozřešen a vybízí k mnohým interpretacím.

Jednou z nejčastějších interpretací je ta, v níž první část je snovou projekcí Diane, která touží po Camille [1, 19, 20]. Snová projekce by pak byla ideální situací, kterou by si Diane přála - měla by poměr s Camille a byla úspěšnou začínající herečkou. Diane

(jako Betty) je totiž ve snu ochránkyní Camille (Rity), která je na Betty naprosto závislá. Nakonec dojde i k jejich intimnímu styku, tedy naplnění sexuální touhy Diane. Camille, v druhé půli žena vamp, je v první půli slabá a zranitelná a Adam, Dianin sok v lásce, je ve snové projekci ponížen tím, že je donucen mafiánskými prostředky k tomu, aby vybral proti své vůli do filmu herečku Camille, která se mu nelíbí. Ideální svět snu se začíná hroutit po scéně castingu, ve které je Adam okouzlen Betty. Poté co si však do filmu vybírá Camille, si Betty vzpomene, že má schůzku s Ritou a rychle casting opouští. Při milostné scéně Betty s Ritou pak přestane být Rita pasivní, je to navíc ona, která Betty donutí jít do Klubu Silencio a pak odemyká modrou skříňku a tím způsobí záměnu identit. Jiná interpretace by mohla být ta, že si Rita/Camille pohledem do modré skříňky na vše vzpomene. Vraždu Camille, kterou Diane objednala, Camille nakonec přežila a nyní Diane trýzní. První část by tak mohla být vize Rity, která hledá svojí paměť [1]. Existuje ještě další spousta interpretací, které zahrnují například tu, která tvrdí, že obě části filmu spolu vzájemně nesouvisí, nebo že Diane a Camille žijí v paralelním vesmíru s Betty a Ritou (modrá skříňka by pak byla zřejmě singularita – černá díra) a jejich příběhy se vzájemně ovlivňují [1]. Sám David Lynch interpretaci neposkytuje se slovy, že bude nejlepší, když si ji divák vytvoří sám.

Mulholland Drive měl být původně pilotním snímkem pro stejnojmenný televizní seriál, který by financovala televizní společnost ABC. Nicméně když management a dramaturgové společnosti snímek viděli, začali se obávat, že bude film pro konzumního televizního diváka neuchopitelný a bylo rozhodnuto, že snímek v televizi nebude uveden. Chvíli to vypadalo, že *Mulholland Drive* se k divákům vůbec nedostane, ale nakonec film i s právy odkoupila televizní stanice Canal+ a finančně podpořila Davida Lynche, aby udělal nějaké dotáčky a přestříhal film na celovečerní formát určený do kin [21]. Je otázkou nakolik utrpěl film *Mulholland Drive* tím, že byl původně myšlený jako několikadílný seriál. Ve filmu se totiž objevuje několik postav, které nejsou pak dále rozvinuté – je to například dvojice detektivů, vyšetřující autohavárii na začátku filmu, tajemný kovboj nebo trpaslík v místnosti s rudými závěsy Mr. Roque (odkaz na *Twin Peaks*?). Ve filmu není vůbec objasněno, jak jsou tyto postavy navzájem provázány a jaké jsou jejich motivace pro vyměnění hlavní herečky. Na druhou stranu, mohou to být i falešná vodítka, která do filmu David Lynch schválně umístil pro naše zmatení.

Hudba a filmový svět Mulholland Drive

David Lynch ve svých filmech využívá jak hudbu původní, od filmu *Blue Velvet* komponovanou výhradně Angelem Badalamentim, tak hudbu přejatou. Stejně je tomu i ve filmu *Mulholland Drive*. Hudba přejatá v první části filmu navozuje atmosféru padesátých let a odkazuje tak přímo na zlatý věk Hollywoodu. Ačkoliv doba, ve které se první část filmu odehrává, jednoznačně nespadá do padesátých let, film díky hudbě takto působí. David Lynch tak vytváří určité bezčasí, které posiluje dojem, že jde o sen, kde není vše podle zákonitostí reálného světa. Hudba přejatá se ve filmu vyskytuje jako hudba diegetická i nediegetická, popř. přechází mezi těmito dvěma stavy. Často je anempatická vůči postavám (hudba v party scéně, kdy se Diane cítí nepříjemně ve společnosti Adama a Camille) a někdy způsobuje i komické situace (scéna, kdy obtloustlý gangster hledá Adama Keshera v jeho domě). Původní komponovaná hudba Badalamentiho je naopak vždy nediegetická (kromě skladby *Dinner Party Pool Music*) a vždy je v pozici, kdy emocionálně umocňuje a rozšiřuje to, co vidíme v obraze (přeslazené smyčce při příjezdu Betty). Co do přenášení emocí je intenzivnější než hudba přejatá. Intenzita emočního působení původní hudby je určena především jejím použitím. Hudba původní, na rozdíl od hudby přejaté, je totiž z velké části použita ve spojení s takovým filmovým obrazem, který má abstraktní nebo informačně nezatíženou povahu a který tak ponechává hudbě dost prostoru [14].

Co do instrumentace, Badalamenti složil tři typy hudby, první je hudba znějící jako kapela (bigbandová skladba *Jittergurg* a jazzová *Dinner Party Pool Music* (jediná použitá diegeticky), tu si dovolím vyjmout z úvah o původní hudbě, plní totiž funkci podobnou hudbě přejaté. Druhým typem je klasická orchestrální hudba, kde jsou použité pouze smyčcové nástroje, které jsou místy doplněné o syntezátorové zvuky podobné smyčcům. Takové je třeba hlavní téma filmu. Třetím typem je pak hudba zvukově experimentální a hluková. Tato hudba má hlukový charakter a na její výsledné podobě spolupracovali Badalamenti s Davidem Lynchem společně.

Jelikož je maximální účinek na divákovy smysly jedním z hlavních cílů Davida Lynche, odpovídá tomu i charakter a použití komponované hudby. Experimentální děsivé skladby jsou na ploše filmu používané velice často a symbolizují zlo a strach (mohou mít spojitost i s nočními můrami způsobenými výčitkami Diane), které prosakují do první snové části filmu. Vztah k obrazu mají většinou volný, až do nějakého strašidelného momentu, kdy se s obrazem synchronně spojí. Takové

postupy jsou běžné například v hororech. Vezměme si například scénu v restauraci Winkies, kdy se nejhorší obavy jednoho ze zákazníků splní, když za restaurací objeví strašidelného muže. Hudebně je sekvence připravována už od okamžiku, kdy o tomto muži začíná jeden ze zákazníků vyprávět. Sekvence nenápadně graduje až do okamžiku objevení tohoto muže za zdí. Toto náhlé objevení je zvýrazněno i náhlým hlasitým zvukem, který z hlukové plochy vystoupí a diváka doslova zmrazí. Aby byl účinek tohoto zvuku co největší, plocha pár vteřin před objevením strašidelného muže systematicky slábne a vytrácejí se z ní basové frekvence, aby pak náhlý zvuk, který má velmi široké frekvenční spektrum, mohl vyniknout. Právě použití těchto experimentálních skladeb dělá film temným znepokojujícím místem. Naproti tomu stojí v komponované hudbě skladby, které mají harmonickou povahu. Všechny tyto skladby jsou pomalejšího tempa a instrumentální obsazení je výhradně smyčcové nebo syntezátorové. Tyto skladby ve filmu symbolizují buď krásné pozitivní věci, jako je láska, štěstí, nebo tvoří most mezi pozitivní polohou a experimentální hudbou (hlavní téma). Často však tyto skladby sklouznou i do temnější nálady, jako by znázorňovaly typické lynchovské téma, neboli ukázat, že každá krásná věc, má i svou temnou stránku. Nejmarkantněji je to vidět na příjezdu Betty do Los Angeles. Hraje syntezátorová hudba a vidíme přitom rozjařenou tvář Betty (hudba svým charakterem připomíná úvodní téma z *Twin Peaks*). Extrémní příval štěstí přímo vyzařuje z filmu. Melodie skladby stoupá k vrcholu, na obraze vidíme letištní ceduli „Welcome to Los Angeles“. Po tomto momentu začíná melodie klesat. Když se pak Betty rozloučí se spolucestujícími, hudba potemní, Betty na chvíli nemá pod kontrolou svá zavazadla, aby pak zjistila, že jí je taxikář nakládá do auta. Hudba se snaží vrátit do své předchozí nálady, ale už se jí to zcela nepodaří - rozplývá se ještě před střihem. Takovýto zlomyslný žertík, jako by říkal, že vše není v pořádku. Je potřeba dodat, že hudba na začátku této sekvence působí v kombinaci s obrazem až příliš kýčovitě, jako by byla tato scéna parodií na nějakou soap-operu, což by bylo konzistentní s úvahami o filmu *Mulholland Drive* jako alegorii na Hollywood a jeho úpadek. Tímto výkladem *Mulholland Drive* se zabývají četné studie [1].

Hlavní téma *Mulholland Drive* zkomponované Angelem Badalamentim bylo v původní verzi zamýšlené pro televizi pouze elektronické. Ve verzi pro film však bylo nahráno orchestrálně. Nakonec ve filmu skončila verze, ve které jsou tyto dvě verze smíchány dohromady [22]. Hlavní téma se mělo objevovat ve filmu na různých místech a v různých situacích a jeho vyjevení mělo působit „jako důvěrné setkání se starým

přítelem“ [23]. Hlavní téma poprvé zazní na začátku filmu v úvodní titulkové sekvenci, kdy sledujeme auto jedoucí nocí. Pomalé táhlé plochy s jednoduchou klesající melodií a harmonií po sobě jdoucích čtyř mollových akordů má doslova hypnotický účinek. Tato melodie se dvakrát zopakuje, pak nastupuje vedlejší motiv na mollové subdominantě, aby se pak mohla melodie vrátit zpět. A takto ještě jednou. Zvuková jednolitost a minimální výkyvy v dynamice přispívají k zasněné monotónnosti skladby. Úplně stejnou sekvenci s autem včetně hudby (ale v jiném kontextu) nalezneme i v druhé části filmu. Hlavní téma zaznívá ještě ve scéně milování Betty a Rity, toto téma je pak dále rozvinuto do dalšího tématu – tématu lásky. Téma lásky ještě zní na konci filmu a uzavírá ho. Ozvěna hlavního tématu je ještě postřehnutelná v Klubu Silencio, když Betty nachází modrou skříňku. Hlavní téma je spjato s podstatou filmu, je tajemné a svojí monotónností a klesající melodií jako by nás chtělo uspat. Naproti tomu druhé téma lásky je vznosné a melodicky stoupá. Je to antiteze hlavního tématu, jeho protiklad. To, že David Lynch uzavírá svůj film druhým tématem a záběrem na průsvitný obličej Diane nad městem Los Angeles dokazuje, jak moc s Diane soucítí. Film vyznívá smutně a zároveň očistně. Podobně jako v *Twin Peaks*, Diane po svém utrpení nalézá svého anděla.

Protiklady, dvojice, analogie, podobnosti

Mulholland Drive je filmem plným analogií a protikladů. Tyto fenomény Davida Lynche vždy fascinovaly [4, 5] a ve filmu jich užívá i dramaticky (např. zkouška na casting a následující casting). Ve filmu vidíme, že hlavní dvojici tvoří blondýnka a bruneta, pohybujeme se v krásném snu ale pak i v noční můře, čistá povaha šťastné Betty kontrastuje se zdeptanou povahou Diane, nevinná Rita je žena vamp Camille. Servírka ve Winkies se v první části jmenuje Diane a ve druhé Betty, tedy přesně naopak jako jedna z hlavních hrdinek. V soundtracku se protiklady taktéž odráží ve velkém emocionálním rozpětí jednotlivých skladeb, opozicí dvou hlavních témat nebo přejatou hudbou v první a druhé části. Skladby vyjadřující různé emoce se pak ve filmu sráží mezi sebou a vytváří velké výkyvy ve filmové náladě. Uveďme zde například sekvenci, ve které si různé postavy přes telefon předávají informaci, že Rita, která měla být na začátku filmu zavražděna, je stále nezvěstná. Sekvenci detailních záběrů na telefony, při které nevidíme mluvčím do obličeje, je stmelována tajemně podivnou

elektronickou hudební plochou. Když vidíme vyzvánět telefon v červeném pokoji (později ve filmu se dozvídáme, že je to telefon Diane), je třetí zazvonění prodlouženo dozvukem do další sekvence a hudba se ostře mění úderem tympánu na radostný hudební motiv Betty a jejího příjezdu do Los Angeles. Příkladem hudební analogie by pak mohla být transformace přejaté hudby z první do druhé části filmu. Bezstarostná hudba první části, v podstatě popového charakteru, je nahrazena dravou kytarovou hudbou kapely BlueBob (její obsazení tvoří samotný Lynch a John Neff, který na filmu spolupracoval jako zvukový mistr). Industriální blues, jak tvůrci sami nazývají svůj hudební styl [9], je svými psychedelickými zkreslenými kytarami a inspirací v rock'n'rollu padesátých let, transformací bezstarostné přejaté popové hudby v první části filmu. Na této transformaci je zajímavé to, že hudba z druhé části není úplným opakem hudby v části první (sám Lynch také nevnímal protiklady úplně černobíle [1, 5]), ale spíše jejím následovníkem a rozvinutím. Stále jakoby hudba totiž zůstávala ve stejné době, pouze emoce, které hudba vyjadřuje, jsou odlišné. Hudba ve druhé části je temná a podporuje sexuální vize a vzpomínky ztrápené Diane. Popový hudební protipól z první části pak oproti této hudbě zní úplně povrchně a naivně.

Jednou z vrcholných scén ve filmu je scéna v dekadentním kabaretu Klub Silencio. Je to scéna, ve které Betty nachází modrou skříňku, která pak způsobí převrácení identit. Je to také scéna, ve které se první, snová, část filmu rozpadá. Scéna, ve které se derou na povrch druhé identity žen. A zároveň tuto scénu můžeme chápat i jako scénu loučení se se snem. Předchozí milostná scéna, kdy k sobě Rita s Betty naleznou náklonost, je pro Betty coby Diane završení jejího snu, ve kterém už nelze dál nic nového získat. Rita si zase mohla vzpomenout na část událostí před autohavárií. V noci se pak Rita probouzí a donutí Betty, aby spolu šli do poloprázdného podivného Klubu Silencio. „No hay banda", říká uvaděč, „není tu žádná kapela", a přesto ji ve zvuku slyšíme. Uvaděč sice říká, že vše je iluze, ale neustále pokračuje v tom, že nás mate. Rafinovanost zvukové složky tkví v tom, že autenticky slyšíme, co se děje na pódiu, ale vizuálně je nám to neustále vyvraceno (trumpetista hraje, když však přestane, zvuk dál pokračuje). Zároveň jsou zvuky nástrojů, které slyšíme diegeticky a které uvaděč „ovládá", zanořeny do nediegetické hudební plochy, která jakoby prosakovala zdmi klubu a celou scénu prostoupila. Tyto rozpory vytváří velmi znepokojivou situaci, jakýsi stav dezintegrace, kterému nerozumíme a nedokážeme ho pojmout. Ničemu se již nedá věřit. „Vše je jen iluze", říká uvaděč, jako by diváka i Ritu s Betty chtěl ujistit, že jsou ve snu, že to, co prožili, se nestalo. Když uvaděč spustí

zvuky hromů, které opět působí reálně, Betty se začne klepat, jako by měla záchvat. Jako by se bránila uvěřit, že je to vše jen sen a za všech okolností by chtěla v tomto snu zůstat, i když sen sám se jí snaží vypudit. Jako by se nechtěla probudit. Uvaděč mizí a s ním i zvuk kapely. Na pódium přichází Rebekah Del Rio zazpívat ve španělštině píseň *Crying* od George Orbisona. Zpěv písně s textem o neopětované lásce je tak přesvědčivý, že dívky rozpláče. Ale když po pádu zpěvačky zpěv pokračuje dále ve zvuku sám, dívkám dochází, že jde opět jen o iluzi. Betty přestává plakat a začíná se proměňovat v Diane. Objevuje ve své kabelce modrou skříňku. Do písně *Crying* je postupně přidáváno známé hlavní téma ve smyčcích od Angela Badalamentiho, zahrané pomaleji a ve spodních polohách, zní jako ozvěna první části a rychle odezní, abychom slyšeli jen hluboké tiché dunění. Po návratu domů, již hraje pouze spodní tón smyčcových nástrojů. Rita musí odemknout skříňku sama, protože Betty náhle zmizela – Betty není ta, která by skříňku chtěla otevřít. Po otevření se v následujících záběrech již Betty probouzí jako Diane.

Iluzorní scéna v Klubu Silencio je navozená opakovanými rozpory mezi slyšeným a viděným. Ačkoliv nás samotný uvaděč (kouzelník nebo snad samotný ďábel) přesvědčuje, že je vše iluze, nechceme uvěřit. Když pak vidíme zpívat Rebeku Del Rio nebo hrát trumpetistu naprosto synchronně a zvykneme si na tento vjem, nejznepokojivější okamžik pociťujeme bezprostředně poté, co je tato synchronnost porušena a bezprostředně předtím, než přistoupíme na hru, že je to jen iluze. V tomto krátkém okamžiku totiž nevíme, co se děje. V případě trumpetisty se to děje i v opačném pořadí, když pak náhle zatroubí, opět zvuk slyšíme synchronně – je to tentokrát reálné, nebo ne? Že je vše iluze možná chápeme racionálně, ale už ne smyslově. Je dobré si uvědomit, že jde o iluzi, která by šla v klubu asi vytvořit. Když pak ale dále uvaděč vyvolá bouřku, která zní jako opravdická (v klubu asi takto nemožná zrealizovat) a pak náhle zmizí, už se jedná o povýšení této iluze za hranice klubu, o zpochybnění samotné (filmové) reality. Zde vše kolabuje. Nic není, pouze ticho a tma. Silencio. Klub se halí do modré barvy. Stává se snad vnitřkem modré skříňky, kterou Betty záhy nachází v kabelce a od níž má od začátku Rita klíč? A co je vlastně ona modrá skříňka?

Interpretaci této scény, na kterou lze nahlížet z různých úhlů, bylo věnováno mnoho úsilí [1, 24], a věnovat se jim by přesahovalo rámec této práce. Za všechny lze tuto scénu vnímat jako alegorii filmu jako takového, filmu, jako iluze. Uvaděč nám říká, jak film funguje a pak mizí, stejně jako film končí. Paradoxem je, že v podstatě film sám

mluví o sobě samém jako o iluzi. Je to paradoxní stejně jako například definice v kruhu. Film sám sebe shazuje. Ve zvukovém řešení se pak nelze ubránit srovnání s kabaretní scénou z Godardova filmu *Žena je žena* (1961). V kabaretní scéně (taktéž s červenými závěsy) si hlavní hrdinka Angela pouští hudební podklad pro své vystoupení z magnetofonové pásky. Slyšíme diegetickou hudbu. Pak si všímáme, že je na pódiu pianista a zřejmě hraje na playback, pro diváky v klubu je to iluze. Když hlavní hrdinka začne zpívat, hudba je uměle ostře ustřižena a když hrdinka dozpívá, hudba je opět ostrým střihem nasazena. Diegetická hudba se nyní stala iluzí i pro filmového diváka, který je vytržen z filmu. Na rozdíl však od filmu *Mulholland Drive,* hlavním hybatelem filmu *Žena je žena* je samotný režisér a ne filmová postava z filmového světa.

Přejatá hudba a její funkce

Jestliže hudba původní zobrazuje podstatu filmu *Mulholland Drive* a atakuje naše emoce, hudba přejatá slouží spíše k popisu povrchní vrstvy filmu. Přejatá hudba způsobuje, že některé situace vnímáme komicky (Adam přistihuje svojí ženu při nevěře, tlustý gangster hledá Adama v jeho bytě). Slyšíme jí hrát v diegetické pozici (scéna castingu, party v Adamově domě) nebo když nediegeticky rámuje flashbacky (hudba dua BlueBob v druhé části filmu). Jelikož jsou některé písně z převzaté hudby zpívané, je nasnadě si všímat, jak dramaturgicky souvisí jejich text s děním na filmovém plátně. V tomto ohledu je jistě zajímavá sekvence castingu, kde zní dvě přejaté skladby – od zpěvaček Connie Stevens (*Sixteen Reasons*, 1962) a Linda Scott (*I've told every little star,* 1961). Obě skladby jsou popové hity s jednoduchou chytlavou melodií a textem o lásce. Režisér Adam Kesher na castingu vybírá hlavní herečku do svého filmu podle toho, jak dané písně zazpívají na playback. Ze začátku vidíme pouze, jak herečka zpívá na mikrofon píseň *Sixteen Reasons*, máme dojem, že jde o klip. Z této iluze jsme posléze vyvedeni oddálením kamery a zjištěním, že jsme ve filmovém studiu. Opět jako ve scéně v Klubu Silencio, David Lynch zde boural iluzi, že jde o klip. Zamilovaný text písně zní, když se setkávají oči Betty a Adama, kteří jsou sami sebou navzájem na první pohled okouzleni (při verši „your kiss when we're alone, the way you thrill my heart“. Kýčovitá scéna lásky na první pohled je ještě umocněna najíždějící kamerou na obličeje Betty a Adama. Píseň končí a další na řadě je Camille Rhodes, herečka, kterou měl Adam z nařízení produkčních vybrat. Slyšíme tajemnou

hudbu, která propojovala „telefonní“ sekvenci, kdy spolu mluvili lidé, kteří stojí v pozadí hollywoodského filmového průmyslu. Náladu mění další diegetická píseň „I've told every little star“ (s textem o neopětované lásce) a Adam si „vybírá“ Camille do svého filmu. Tuto scénu lze také vnímat jako komentář k umělosti a zkaženosti Hollywoodu. Umělost je zde přítomná ve formě zpěvu na playback a zkaženost tkví v tom, že casting není spravedlivý, nakonec ho vyhrává herečka, která byla režisérovi vnucena. Popové písně nakonec vždy „shazuje“ tajemná komponovaná hudba. V případě druhé písně je do ní dokonce Badalamentiho hudba záměrně přimíchávána, což umocňuje dojem, že je to vše jen klam.

Hudba, narace a energie

David Lynch hudbu používá velmi nápaditě k akumulaci energie a jejímu uvolňování. To lze ukázat například na flashbackové sekvenci, kdy Diane vzpomíná na milostnou scénu s Camille a poté přecházíme do další vzpomínky, kdy Diane vidí, jak se Camille líbá s Adamem. Před milostnou scénou slyšíme hrát tajemnou hudbu Badalamentiho, ale jakmile Diane objeví na pohovce Camille, dostáváme se do Dianiny představy a hudba se okamžitě mění na píseň *Sweet 50'* od BlueBob, jsme v Dianině hlavě. Hudba s jednoduchým bicím rytmem a výraznými zkreslenými kytarovými plochami má erotický náboj a obohacuje milostnou scénu o prvek dravosti. „You drive me wild“, říká Camille. Když je pak vzápětí náhle Diane Camillou odmítnuta, kytara nenápadně přechází do hlubokých tónů, přičemž rytmus bicích a tempo skladby se nemění. Pouze se hudba nenápadně posouvá a reaguje na situaci, kdy Diane navzdory odmítnutí Camille pokračuje v sexuálním aktu, který se z erotického mění v násilný a zoufalý. Replikou „It's him, isn't it?” anticipuje Diane další scénu, kdy režisér Adam předvádí herci, jak má hrát milostnou scénu s Camille. Diane to vše pozoruje. V hudbě lze slyšet ozvěny kytarového zvuku, který odkazuje na předchozí scénu. Ze začátku je hudba téměř neslyšná, ani nejsme schopni rozlišit melodii. Působí diegeticky, jako kdyby hrála na místě natáčení pro navození atmosféry (tak Lynch často pracoval). Hudba se zesiluje (postupně vystupuje z diegeze), když kamera najíždí na pár Adama s Camille. Vše ostatní utichá ve prospěch hudby. Zachycujeme melodii, je jiná než ve scéně předtím, je klidnější a zamilovanější. Je to melodie Adama a Camille a tvrdě naráží na tvář Diane, která to celé pozoruje. Camille po polibku

s Adamem věnuje Diane jeden pohled, který naznačuje, jak si Camille s Diane pohrává. Tento rozpor zesilující se klidné hudby (anempatické vůči Diane) s napětím, které je uvnitř Diane, je drásající a akumuluje energii, která je v následující scéně hádky Camille s Diane uvolněna. Mění se zde i charakter hudby na hlukovou kompozici, která je projevem hněvu a zoufalství Diane. Nicméně hudební skladba z předchozí scény se vrací a my sledujeme sebe ukájející se Diane a dochází nám, že to, co jsme viděli předtím je zřejmě série Dianiných flashbacků, které se nyní Diane vybavují. Hudba opět pomalu zesiluje, ale už nezesílí tak jako v milostné scéně mezi Adamem a Camille, Diane v této chvíli nemůže Camille mít a v milostné scéně Adam mohl. Sekvence končí náhlým přimícháním disonantního zvuku do hudby a ostrým godardovským obrazovým a zvukovým střihem na telefon. Na této sekvenci je velice dobře vidět, jak David Lynch pracuje s energií ve filmu ve vlnách, jak ji dávkuje a uvolňuje. Zároveň ve zkratce elegantně vysvětlí celý milostný trojúhelník Camille-Diane-Adam a umožní nám ho bolestně prožít spolu s Diane ve čtyřech jednoduchých scénách, pouze pomocí přibližování kamery a výběrem a prací s dynamikou hudby.

David Lynch pomocí hudby vytváří napětí a dusnou atmosféru v hlavní hrdince i v následující sekvenci zobrazující večerní party v domě Adama a Camille, která je pro Diane velmi ponižující. Je nucena mluvit o svém hereckém neúspěchu, pak se dozví, že se Adam a Camille budou brát a že má zřejmě Camille novou milenku. Navíc to vypadá, jako by ji na party všichni pozorovali a vnímali ji jako nežádoucí osobu. Hudebně tato sekvence graduje kaskádovitě pomocí nenápadných střihů mezi celkem čtyřmi skladbami - od jazzové skladby u bazénu po skladbu kytarovou od dua BlueBob. Jazzová skladba na začátku sekvence opět působí diegeticky. Anempatie této pohodové jazzové skladby k Diane je opět v rozporu s jejím duševním stavem. Další skladby nabývají na hlasitosti a postupně vystupují z diegeze. Navíc je večeře uvedena vířícím zvukem bubínku, který jakoby ohlašoval představení, ve kterém budeme sledovat v přímém přenosu, jak Diane přichází o poslední zbytky cti a jak dospívá ke svému finálnímu rozhodnutí - objednat si vraždu Camille. Vrcholnou skladbou sekvence je opět skladba od BlueBob, podobná té, kterou jsme slyšeli při milostné scéně Camille s Diane, skladba nyní vyjadřuje její vztek, zřejmě i vzpomínku na odmítnutí při milování s Camille. Sekvence je ve svém vrcholu opět přerušena ostrým střihem, nyní ji ukončuje zvuk rozbíjejícího se skla, který nás přenáší do další sekvence v restauraci Winkies, kde si Diane objednává vraždu Camille.

Hudba a manipulace s pocity

Pro Davida Lynche jsou typické přechody mezi extrémními náladami. Chvíli máme pocit absolutního štěstí, aby mohl být v další chvíli rozbit na kousky něčím šokujícím. Nemalou zásluhu na proměňování nálady má i hudba, a to nejen změnou skladeb, ale i její rafinovaná instrumentace. Scéna ke konci filmu, kdy podruhé vidíme auto zezadu, je opět doprovázena táhlými syntezátorovými smyčci. Nyní však v autě nejede Rita ale Diane. Film vytváří tajemnou smutnou a uklidňující náladu. Auto zastavuje, stejně jako na začátku, ale místo toho, že je Diane vyhrožováno (Ritě na začátku filmu bylo), objeví se Camille a vyzve Diane, ať jdou spolu tajnou cestou k domu Camille a Adama. Motiv chladných syntezátorových smyčců je nyní zopakován smyčci normálními a obavy se rozplývají. David Lynch nás záměrně nechá odpočinout od utrpení Diane, sladkou melodií navozuje zamilovanou, téměř magickou atmosféru. Jakoby vše mělo dopadnout dobře. Postavy stoupají ke hvězdám, s nimi i hudba. David Lynch s námi opět manipuluje pomocí kýče a klišé romantických filmů. Po předchozí zkušenosti z filmu, ale cítíme, že vše není v pořádku. Badalamentiho hudba je střídána pomalým prolnutím s diegetickou jazzovou hudbou na party, kde se dostáváme zpět do reality, kdy se Diane setkává s Adamem.

Některé zajímavosti z tvorby soundtracku

Filmová hudba k filmu *Mulholland Drive* se natáčela v Praze, podobně jako hudba k některým z předchozích Lynchových filmů. Původně pod první scénu David Lynch zamýšlel jinou skladbu, nicméně kvůli právům nemohla být tato skladba použita, a tak byl připraven rytmický podklad stejného tempa, na který byli nuceni hudebníci improvizovat. Někdo ze začátku do nahrávání promluvil, což se Lynchovi zalíbilo natolik, že to na albu se soundtrackem ponechal. U tohoto tracku se mu nelíbily zvuky žesťových nástrojů, tak je John Neff, zvukový mistr tohoto filmu, musel podladit o oktávu [22].

Badalamentiho hlavní hudební téma bylo pro uvedení do TV nahráno na syntezátor, pro film byl však tento part v Praze přehrán orchestrem. Lynchovi se však

syntezátorový part včetně Badalamentiho rytmického podání tak líbil, že se s Badalamentim rozhodli syntezátorový part ponechat a orchestr k němu přimíchat.

Pro tvorbu experimentálních pasáží Badalamenti Lynchovi dodával hudební materiál ve formě nahraných orchestrálních skladeb pomalého tempa (kterým říkali „palivo“ („firewood“)), se kterými pak David Lynch dále experimentoval. Na takový přístup už byl David Lynch zvyklý se svojí dřívější spoluprací se zvukovým mistrem jeho raných filmů Alanem Splatem [23]. Některé části Lynch zpomaloval na magnetofonovém pásku a přidával k nim hodně reverbu.

Shrnutí

Film *Mulholland Drive* je svojí otevřeností velmi zábavným v tom, jak vybízí k mnohým interpretačním hrám. Je tak dobře vymyšlen v tom, co nám neřekne a jak nám to neřekne, spíše než v tom, co o hrdinech prozrazuje. Obraz je v mnohých situacích nekonkrétní a rozostřený a nechává o to více vyniknout zvukovou složku. Ta se stává dominantní zejména v pasážích, které nám dávají pocítit, že jsme blízko podstaty filmu. Zároveň se film odkazuje na kinematografii jako takovou a úpadek Hollywoodu (nezapře svou inspiraci jedním z Lynchových nejoblíbenějších filmů *Sunset Boulevard* (1950) od Billyho Wildera, který zpracovává podobné téma). Prozkoumává, jak vlastně funguje filmové médium (scéna v Klubu Silencio). Nápaditostí používání hudby odkazuje i na dalšího z Lynchových vzorů, Jeana-Luca Godarda.

Kapitola 4

Paralely v používání hudby napříč filmy Davida Lynche

Podobně jako v *Mulholland Drive*, David Lynch pracuje s hudbou nápaditě i ve svých ostatních filmech. Ačkoliv jsou soundtracky jednotlivých filmů od sebe navzájem stylově různé, samostatně jsou vždy organicky sladěné a vždy se v nich vyskytuje hudba Angela Badalamentiho doplněná výběrem přejatých skladeb, které mají v rámci daného filmu přibližně jednotný žánr. Jedinou výjimkou je série a film *Twin Peaks*, kdy jsou autory všech skladeb výhradně David Lynch a Angelo Badalamenti, přičemž David Lynch zde vystupuje zejména jako textař. Film *Blue Velvet* využívá, kromě orchestrální hudby Angela Badalamentiho, pohodovou jazzovou hudbu Raye Orbisona nebo Bobbyho Vintona k vykreslení idylického prostředí amerického maloměsta. *Twin Peaks* je hudebně zase kombinace Badalamentiho jazzu, synth-popu a kytarového rock'n'rollu. *Wild at Heart* kombinuje hudbu Elvise Presleyho a metal kapely Powermad. *Lost Highway* je výbušný mix tvrdé kytarové muziky a experimentální elektroniky, jehož kurátorem byl Trent Reznor. *Mulholland Drive* je zase hudebně v popu padesátých let. Každý z těchto soundtracků vytváří jedinečný a uzavřený svět filmů Davida Lynche, ukotvuje ho v čase a umožňuje nám do něj proniknout.

Emocionální extrémy, téma Laury Palmerové

Filmy Davida Lynche pracují s našimi emocemi jako na horské dráze. Lynch rád šokuje. Když už se rozhodne ukázat havárii auta, ukáže ji s veškerou krví a zmatkem jako třeba ve filmu *Wild at Heart*. Ale není to naturalistické zobrazení, nýbrž silně zestetizované a stylizované. Hudba v tomto zobrazení hraje důležitou roli a posouvá emocionální vyznění scén tam, kam režisér potřebuje. Scény samotné pak uvnitř sebe mohou v rámci hudby emoce různě měnit, čehož Lynch záměrně s oblibou využívá.

Buď emocionální rozpětí vyjadřuje v rámci jediné skladby, nebo posloupností a interakcí jednotlivých skladeb za sebou. Ideálním příkladem skladby, v níž se vyskytuje celý filmový svět Davida Lynche je téma Laury Palmerové z *Twin Peaks*. Skladbu otevírá pomalá zádumčivá posloupnost dvou akordů tónině c moll (v aiolském módu), kterou spojuje jeden basový tón. Najednou je tato posloupnost přerušena, moduluje do tóniny C dur a vzestupem, který v sobě skrývá několik modulací, se vyšplhá až k projasněné melodii (opět v C dur). Silně melodické téma ve smyčcích v durové tónině končí sestupem je opět záhy vystřídáno mollovou posloupností z úvodu skladby. Skladba se uzavírá tak, jak začala. Toto téma přesně odpovídá rozdvojené osobnosti Laury, která bojuje se svými vlastními démony a stává se posedlou po zvráceném životě. To, že Laura inklinuje k temnotě, je vyjádřeno začátkem i koncem skladby. Prostředek je pak vzedmutí toho dobrého, co v Lauře zbývá, nicméně toto vzedmutí končí opět sestupným pádem do temnoty. Kontrast mezi prostředkem a začátkem skladby je kontrastem protipólů Lauřiny osobnosti a definuje i emoční kontrast ve filmech Davida Lynche. Vzestupná část s jejími modulacemi (C dur – E dur – f moll) působí velmi ambivalentně, skoro jako by hledala cestu k melodii v C dur, což opět dokládá Badalamentiho dovednost zabudovat do své hudby prvky dvojsmyslnosti a znejistění.

Podobné téma k tématu Laury Palmerové je i hlavní téma k *Mulholland Drive*. Je také stejně symetrické a svými hlubokými smyčci v kombinaci se syntezátorem se barevně velmi tyto skladby podobají. Téma *Mulholland Drive* se však oproti tématu Laury projasní pouze v náznaku, aby se pak mohlo vrátit zpět do hlubších poloh.

S těmito emocionálními extrémy většinou souvisí téma rozdvojené osobnosti hlavních hrdinů Lynchových filmů. Ať je to Laura Palmerová z *Twin Peaks*, Diane Selwynová z *Mulholland Drive* nebo saxofonista Fred z *Lost Highway*. První osobnost hlavních hrdinů vždy bývá naivní a na první pohled bezproblémová, druhá osobnost je naproti tomu fascinována dobrodružstvím a inklinuje k tomu dělat věci, které jsou zakázané (Laura Palmer, Jeffrey Beamont), nebo spáchala nějaký zločin a psychologicky se z toho zhroutila (Fred, Diane Selwyn).

Fakt, že struktura tématu Laury Palmerové je symetrická, může souviset s tím, že David Lynch záměrně a dramaticky využívá symetrie jako takové. Narativní struktura filmu *Lost Highway* je velmi často ztotožňována s Mobiovou páskou – s matematickým objektem, který má pouze jednu hranu a jednu plochu. Vzniká tak, že slepíme

dohromady konce pásky, z nichž jeden přetočíme vzhůru nohama, rub zde přechází v líc. Na takovéto struktuře může Fred sám sobě na konci filmu říct, že Dick Laurent je mrtvý. Zde David Lynch jakoby říkal, že dobré a špatné je vlastně jedno a to samé. Že protiklady neexistují. Podobně lze vnímat i film *Mulholland Drive* – v autě na začátku sedí Camille a vražda, která byla Diane objednána na konci filmu se nyní chystá zrealizovat, ale nezdaří se. V *Lost Highway* pak hudebně svět Freda prosákne v autodílně do světa Petea, kdy Pete v rádiu slyší skladbu, kterou Fred hrál v úvodu filmu na koncertě. Rozbolí ho při tom hlava – Fred totiž trpěl silnými migrénami.

Společné hudební motivy ve filmech Davida Lynche

Tak jako se napříč Lynchovými filmy setkáváme se stejnými vizuálními motivy (záběr ubíhající silnice, detaily lidského obličeje, oheň, rudé závěsy, modré světlo, neonové nápisy, telefony apod.), můžeme zaznamenat i opakující se motivy při výběru hudby. Jedním z nejnápadnějších je opakované používání Badalamentiho „noir“ jazzu – swingu pomalejšího tempa s kráčející basovou figurou, často v jedné tónině. Nad strojovou rytmickou složkou improvizují různé nástroje, častokrát vibrafon, saxofon, klarinet nebo piano. Kromě kontrabasu a bicích není v rytmické sekci použito žádného dalšího nástroje, což vytváří velký prostor mezi rytmickou sekcí a sólovými nástroji. Použití této hudby je nejmarkantnější v seriálu *Twin Peaks*, kde častokrát doprovází postavu Audrey, ale na tuto hudbu tančí například i trpaslík v místnosti se závěsy. Strojovost rytmické sekce této hudby hypnotizuje a sólové nástroje, které se tu a tam řídce vynořují, občas do své improvizace zařazují příznačná seriálová témata. Použití takovéto jazzové hudby ale nalezneme v diegetické podobě i ve scéně u bazénu v *Mulholland Drive* nebo ve filmu *Wild at Heart*, když matka přesvědčuje soukromého detektiva, aby zabil přítele její dcery. Když po úspěchu seriálu *Twin Peaks* Lynch točil prequel Twin Peaks*: Fire Walk with Me*, Angelo Badalamenti tohoto stylu opět využil, více ho prokomponoval a místy obohatil o syntetické plochy nebo další rytmické nástroje. Celkově je skoro ve všech Lynchových filmech patrná jazzová hudební inspirace, není to náhodou, jelikož samotný Badalamenti se označil za milovníka jazzu [25].

Experimentální hlukové pasáže jsou dalším typem hudby, která je pro Lynchovu tvorbu typická. Většinou zobrazují primitivní zlo a strach. Doprovází většinou

surrealistické montáže nebo tajemné scény. Jejich autorem je většinou Lynch sám, popřípadě na nich spolupracuje s Badalamentim. Jedinou výjimkou by mohl být film *Lost Highway*, kde tyto pasáže, které jsou uplatňované při záběrech Fredova domu, jsou dílem Trenta Reznora z Nine Inch Nails [26, 27]. Zvukový materiál tvořící tyto pasáže může být různý. Někdy je to koláž zpomalených a zefektovaných orchestrálních nahrávek (viz předchozí kapitola), jindy to může být televizní šum. Někdy tyto koláže mohou i rafinovaněji čerpat ze zvuků, které jsme ve filmu slyšeli předtím. Takovým případem by jistě byla scéna z filmu *Twin Peaks*, kdy v hlukové ploše ve scéně znásilnění Laury Bobem slyšíme větrák z chodby domu, který na sebe upozornil předtím několika záběry z nepřirozeného úhlu.

Zajímavé je taktéž sledovat jaká hudba hraje při milostných scénách v Lynchových filmech. David Lynch používá často k divokým milostným scénám hlavně kytarovou rockovou hudbu. Může to být např. hudba kapely BlueBob v *Mulholland Drive*, Badalamentiho v *Lost Highway* a *Twin Peaks* (ve scéně z klubu) nebo Powermad ve *Wild at Heart*. Dravost hudby působí nebezpečně a eroticky zároveň.

Nelze ani přehlédnout podobnost filmů *Twin Peaks* a *Mulholland Drive*. Možná je to dáno i tím, že film *Mulholland Drive* měl být původně seriálem. V seriálu *Twin Peaks* šlo Lynchovi mimo jiné o to, vytvořit protipól klasických melodramatických soap-oper, které byly v televizi populární. Pracoval zde často s kýčem a stavěl ho do kontrastu ke zkaženému světu maloměsta. V hudbě pak čerpal Badalamenti za tímto účelem z přeslazených ploch synth-popu, které zabudoval do písní Julee Cruise *Questions in a World of Blue*, *Falling* (hlavní téma k seriálu *Twin Peaks*), nebo *Into the Night*. (V *Blue Velvet* se vyskytuje také píseň Julee Cruise *Mysteries of Love* v zamilované scéně.) Film *Mulholland Drive*, který je zase alegorií na filmový Hollywood, je v této náladě velmi podobný (i když umírněnější), což dokládá například scéna s Betty přilétající do Los Angeles, nebo scéna z castingu. Podobnost hlavního tématu *Mulholland Drive* a tématu Laury je také zřejmá a na jednom místě komponované hudby dokonce zazní akordy, které tvoří první (temnější) část tématu Laury Palmerové z *Twin Peaks* (na soundtracku k *Mulholland Drive* je to skladba *Silencio*).

Silný vztah Davida Lynche k hudbě se v jeho filmech promítá i do početného zobrazení diegetických koncertních vystoupení. V *Blue Velvet* je to vystoupení zpěvačky Dorothy Vallens, která zpívá stejnojmennou píseň *Blue Velvet* a Jeffrey z ní nemůže spustit oči. Tu samou píseň zpívá Dorothy i později ve filmu, kdy si ji

poslechem vychutnává i násilnický Frank. Ve filmu *Twin Peaks* vidíme zpívat Julee Cruise píseň *Questions in a World of Blue*, při které se Donna zjišťuje, že Laura je prostitutkou. Dále je to živé vystoupení v klubu, kde probíhají divoké sexuální orgie, zde dokonce David Lynch nechal diegetickou hudbu hrát tak silně, že není hercům rozumět a film musí být doplněn. Ve filmu *Wild at Heart* je to vystoupení metalové kapely Powermad, po kterém zazpívá Lule milostnou píseň Elvise Presleyho *Love me* samotný Sailor, nebo dále klubové vystoupení Koko Taylor, které je stylově velmi podobné Badalamentiho noir-jazzu. V *Lost Highway* je samotná hlavní postava saxofonista a vidíme naživo jeho zběsilé vystoupení. V *Mulholland Drive* je to pak ikonická scéna v klubu Silencio nebo scéna castingu.

Použití přejaté hudby

Jak již bylo zmíněno výše, přejatá hudba do Lynchových filmů je vybíraná převážně tematicky a pomáhá dotvářet zamýšlený svět filmu. Žánrově je výběr pestrý s akcentováním žánrů jako je jazz, jazz-funk, starý pop nebo surf-rock. Sountrack z přejaté hudby má obrovský vliv na pocit Lynchova filmového světa. V zásadě bychom mohli říci, že je to právě hudba Chrise Isaaka, co dělá z *Wild at Heart* road-movie, že elektronicko-kytarový mix kapel Rammstein nebo Marylin Manson dělá z *Lost Highway* zběsile temný film nebo synth-popově éterická Julee Cruise z *Twin Peaks* film zasněný.

Kromě této globálně stmelovací funkce je přejatá hudba využívána i na konkrétních místech s konkrétními záměry. Je použita například ke zvýraznění momentů tzv. lásky na první pohled. Velmi podobně je například zkonstruována sekvence v autodílně v *Lost Highway*, kdy Pete poprvé vidí Alici, a sekvence z castingu v *Mulholland Drive*, kdy Betty zahlédne Adama. V obou případech hraje v tomto momentě zpívaná hudba s textem, kdy text se bezprostředně dotýká toho, co vidíme v obraze. Podobně jako v *Mulholland Drive*, v *Lost Highway* zpomalený záběr Alice spolu se znějící skladbou Lou Reeda *This Magic Moment* a občasnými prostřihy na detail Peteova obličeje vytváří skutečně elektrizující situaci, které se text písně bezprostředně dotýká.

Podobnou hru s textem písně, i když v jiném kontextu, můžeme nalézt i ve filmu *Blue Velvet*. Násilnický psychopat Frank miluje píseň Roye Orbisona *In Dreams*. Poprvé ji zpívá v drogovém doupěti spolu se svým kamarádem, pak ji slyší z autorádia,

a odrecitovává její text předtím, než se chystá udeřit Jeffreyho. Anempaticky použitá klidná melodie této písně je v totálním rozporu s Jeffreyho situací a její odříkávaný text vyznívá úplně v opačném kontextu, než je v písni zamýšlen, není již o krásném snění o své milované, ale je to temná výhružka.

Kromě výše zmíněných použití nalézáme převzatou hudbu i v dalších rozmanitých situacích. Je využívána se smyslem pro černý humor a grotesku, hlavní postavy ve filmu s ní zpívají, tancují na ni, někdy hudba komentuje situaci. Převzatá hudba je ve filmu rovnocenným partnerem hudby původní a David Lynch ji pečlivě vybírá a uvážlivě s ní pracuje. Je to vidět i na volbě lidí, kterým svěřuje práci na soundtracku. Od Angela Badalamentiho a Julee Cruise, přes Chrise Isaaka, Barryho Adamsona až po Trenta Reznora nebo Rammstein.

Střihová práce s hudbou

Z hlediska střihu David Lynch pracuje s hudbou velice rozmanitě a nápaditě. Používá ostrých střihů i velice pomalých hudebních náběhů. Například, kromě výše zmíněné flashbackové sekvence v *Mulholland Drive*, tento postup nalezneme ve *Wild at Heart*, kde slyšíme pomalu najíždět Badalamentiho jazz, když Marietta koketně přemlouvá Johnnieho Farraguta, aby sledoval Sailora - scéna se tak postupně stává více a více bizarní. Dalším zajímavým příkladem může být i sekvence z party v *Lost Highway*, když se Fred potká s tajemným mužem. Diegetická jazz-funková hudba při příchodu muže je uměle ztlumena do ticha a při jeho odchodu je opět zesílena, což dodává okamžiku jejich setkání nadpřirozený rozměr – tajemný muž nepatří do reálného světa Freda, stejně jako zvukař ovládající hlasitost hudby nepatří do světa filmového.

David Lynch hudbu do sebe také různě prolíná a nebrání se ani velkým žánrovým rozdílům; dobrý příklad můžeme nalézt opět ve *Wild at Heart*: Lula nemůže naladit žádné rádio, kde nejsou zprávy, rozčilená zastaví. Sailor rychle nalezne stanici s Powermad, oba najednou zběsile tancují a slyšíme jejich skřeky. Vzápětí slyšíme hudební prolínačku do orchestrální skladby Richarda Strausse *Za večerních červánků* (*Im Abendtrot*), pár se obejme, už neslyšíme, co si říkají. Kamera spolu s nimi zabírá i večerní západ slunce. Po střihu vidíme houslistu, další hudební prolínačka – zvuk houslové melodie Strausse se prolne s jinou houslovou melodií cimbálové muziky, po

střihu se nacházíme v restauraci s Mariettou a Johnniem. S oblibou v Lynchových filmech nacházíme přechody z diegetické hudby do nediegetické a naopak. Když se Sailor ve *Wild at Heart* rozčílí a udeří do stěny, slyšíme krátký kytarový akord. Takováto hravost s hudbou a se zvukem by se dala přirovnat k hravosti, s jakou k hudbě přistupoval ve svých filmech Jean-Luc Godard, jehož práci David Lynch obdivoval [1].

Není sporu o tom, že lze v práci s filmovou hudbou u Lynchových filmů vysledovat jisté konstanty. Lze vystopovat také něco, čím se jeho filmy od sebe hudebně liší? Hlavní rozdíl mezi těmito filmy vidím hlavně v použití komponované orchestrální hudby. Ta má totiž napříč Lynchovými filmy rozdílný charakter. V *Blue Velvetu* zní jako hudba z klasických hollywoodských filmů padesátých let, v *Mulholland Drive* pak zní minimalisticky a využívá spíše smyčcových ploch než melodií. Ve filmu *Wild at Heart* supluje dokonce komponovanou orchestrální hudbu přejatá klasická kompozice Richarda Strausse. V *Twin Peaks* se zase Badalamentiho komponovaná hudba tváří lacině použitím syntezátorových ploch. Zmíněné filmy se také liší rozptylem hudebních stylů, které se ve filmu používají. Nejpestřejším a nejobsáhlejším by se dal označit soundtrack k filmu *Lost Highway*, který je zběsilým mixem pohodových jazz-funkových skladeb Barryho Adamsona s tvrdými Rammstein, Marylin Manson nebo Nine Inch Nails. Na druhé straně pak může pomyslně stát například soundtrack k *Mulholland Drive* nebo ke *Twin Peaks*, které působí velmi kompaktně.

Závěr

Lynchovy filmy jsou navzájem konzistentní a to jak v jejich hlavních tématech, tak ve svém filmovém stylu. V obrazové části hrají důležitou roli například detaily nebo barevná symbolika, ve zvukové pak charakteristická práce se zvukovými efekty a s hudbou. Hudba je pro Davida Lyncha důležitá právě proto, že určuje emocionální zabarvení filmového obrazu a David Lynch ji cíleně vybírá, aby mohl pracovat s tím, jak se má divák jeho filmů cítit.

Není pochyb o tom, že David Lynch jakožto významná režisérská osobnost postmoderní vlny americké kinematografie, přinesl mnoho zajímavých inovací co do použití filmové hudby. Jeho renesanční osobnost mu umožňovala být auteur v pravém slova smyslu. Byl výtvarníkem, návrhářem nábytku, režisérem, scénáristou, hudebníkem a textařem v jedné osobě. U takovýchto auteurských režisérů je obvyklé, že neradi spolupracují s filmovými skladateli. Krásně to vyjádřil Quentin Tarantino slovy: „*Představa, že bych spolupracoval s nějakým skladatelem, mě znervózňuje, protože bych nerad přenechal tolik zodpovědnosti někomu jinému. Co když se nechá unést a složí hudbu, která se mi nebude líbit?“* [17]. O to zajímavější je pak, že David Lynch s Angelem Badalamentim v sobě našli tolik porozumění, že mu Lynch svěřil důležitou úlohu skládat hudbu do svých filmů. Stali se tak spolu další důvěrnou nerozlučnou dvojicí režisér-skladatel, jak to můžeme pozorovat i u jiných významných režisérů jako například Tim Burton – Danny Elfmann, Darren Aronovsky – Clint Mansell a další.

Použitá literatura

1. Fischer, R., *Lynch: Temné stránky duše*. 2006: Jota.
2. Thompson, K. and Bordwell, D., *Dějiny Filmu - Přehled světové kinematografie*. 2011, Praha: AMU / Nakladatelství Lidové noviny.
3. *Mulholland Drive: How Lynch Manipulates You*. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=CXZK0Binfk4.
4. Donlon, H., *Vlastními slovy David Lynch*. 2009: Volvox Globator.
5. Lynch, D., *Velká Ryba*. 2007: Dokořán.
6. *Lost Highway Soundtrack Pages.* Available from: http://www.thecityofabsurdity.com/lhsound.html
7. *Angelo Badalamenti explains how he wrote "Laura Palmer's Theme"*. Available from: https://www.youtube.com/watch?v=rgXLEM8MhJo&t=7s.
8. Deyneko, Y. *Angelo Badalamenti - The Dream Man*

. Available from: http://spiritandfleshmag.com/interviews/interview-with-angelo-badalamenti/.

9. *Wikipedia - BlueBOB*. Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/BlueBOB.
10. *BOSS Users Group magazine Vol. 5, No. 1 Summer 2001*. Available from: http://www.lynchnet.com/articles/bug.html.
11. Twells, J. *A beginner's guide to Angelo Badalamenti*. 2014; Available from: http://www.factmag.com/2014/06/12/a-beginners-guide-to-angelo-badalamenti/.
12. Bláha, I., *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2004, Praha: Akademie múzických umění v Praze.
13. Gorbman, C., *Unheard melodies: narrative film music*. 1987: Indiana University Press.
14. Lipscomb, S.D. and Tolchinsky, D.E., *The role of music communication in cinema.* Musical communication, 2005: p. 383-404.
15. Vlček, T. *Úvodní slovo k filmové hudbě*. 2007; Available from: http://25fps.cz/2007/uvodni-slovo-k-filmove-hudbe/.
16. Chion, M., *Audio-Vision: Sound on Screen*. 1994, New York: Columbia University Press.
17. Cooke, M., *Dějiny filmové hudby*. 2008: Václav Žák - Casablanca Casablanca & Nakladatelství AMU.
18. *IMDb - Mulholland Drive Awards*. Available from: http://www.imdb.com/title/tt0166924/awards.
19. *Wikipedia - Mulholland Drive (film)*. Available from: https://en.wikipedia.org/wiki/Mulholland_Drive_(film).
20. Lewis, R. *Nice film - if you can get it*. 2002; Available from: https://www.theguardian.com/culture/2002/jan/17/artsfeatures.davidlynch.
21. Hughes, D., *The Complete Lynch*. 2001, London: Virgin Publishing Ltd.
22. *Mullholland Drive OST web*. Available from: http://www.mulholland-drive.net/studies/soundtrack.htm.

23. Schweiger, D. *The Madman and his Muse*. 2001 [cited 2001; Available from: http://www.lynchnet.com/mdrive/filmscore.html.

24. *Club Silencio Studies*. Available from: http://www.mulholland-drive.net/studies/silencio.htm.

25. *Jsem jazzman - rozhovor s Angelem Badalamentim*. Available from: http://lynch.euweb.cz/?id=100101.

26. *Trent Reznor Lost Highway Interview.* Rolling Stone March 6, 1997.

27. *Barry Adamson Interview*. Available from: http://www.thecityofabsurdity.com/lhadam.html.