

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Katedra zvukové tvorby

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Hudební kontrapunkt ve filmu

BcA. Dominik Dolejší

Vedoucí práce : doc. Mgr. Jakub Kudláč

Oponent práce: MgA. Mgr. Petr Neubauer

Datum obhajoby: 27.9.2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS
FILM AND TV SCHOOL
Sound Design

DIPLOMA THEORETICAL WORK
Musical Counterpoint in movies

BcA. Dominik Dolejší

Supervisor: doc. Mgr. Jakub Kudláč
Opponent: MgA. Mgr. Petr Neubauer
Date of defense: 27.9.2018
Degree: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

Hudební kontrapunkt ve filmu

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

Praha, dne

.....

BcA. Dominik Dolejší

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.

ABSTRAKT

Teoretická část práce představuje základní vymezení pojmu hudební kontrapunkt ve filmu. Definiuje jej především za pomoci zkoumání hlavních koncepcí hudebního kontrapunktu ve filmové tvorbě. Veškeré vazby, které jsou popsány v této práci, jsou poté demonstrovány v praktické části na konkrétních ukázkách se zaměřením na funkčnost, psychologickou podstatu a celkovou hudební dramaturgii. Příklady filmů jsou vybírány s důrazem na srozumitelnost a jasné pochopení ukazovaného.

Jako výsledné východisko je zde poté zformulováno vlastní dělení typů hudebního kontrapunktu, které více reflektuje moderní kinematografii. Tyto nové trendy jsou opět demonstrovány na ukázkách z filmů poslední dekády.

Klíčová slova: hudební kontrapunkt ve filmu, protiklad, hudba ve filmu, reálná hudba, průvodní hudba

ABSTRACT

The theoretical part of the thesis is a basic definition of the concept of musical counterpoint in film. It is defined primarily by exploring the main concepts of musical counterpoint in film production. All the links described in this work are subsequently demonstrated in the practical part using concrete demonstrations focusing on functionality, psychological essence and overall music dramaturgy. Examples of films are selected with emphasis on clarity and clear understanding of the shown.

As a result, the separation of the types of musical counterpoint, which reflects modern cinematography, is formulated here. These new trends are once again demonstrated using parts of films of the last decade.

Key words: musical counterpoint in films, contrast, film music, pit music, screen music

PODĚKOVÁNÍ:

Srdečně děkuji vedoucímu mé diplomové práce panu doc. Mgr. Jakubovi Kudláčovi a oponentovi panu MgA. Mgr. Petru Neubauerovi za vstřícný přístup a hodnotné rady. Dále pak děkuji mé přítelkyni za trpělivost a podporu. V neposlední řadě děkuji celé katedře KZT za obdivuhodnou trpělivost během mého důkladného studia.

OBSAH

1 ÚVOD	9
2 TEORETICKÉ ČÁST	11
2.1 KONTRAPUNKT V HUDBĚ	12
2.2 VLASTNÍ CHÁPÁNÍ KONTRAPUNKTU	14
2.3 POČÁTKY SAMOSTATNOSTI ZVUKU (PŘEDZVĚST HUDEBNÍHO KONTRAPUNKTU VE FILMU)	15
2.4 FUNKCE ZVUKU VŮČI OBRAZU PODLE IVO BLÁHY	17
2.4.1 POJETÍ HUDEBNÍHO KONTRAPUNKTU U BLÁHY	19
2.5 KONTRAPUNKT V DĚLENÍ R. SPOTTISWOODA	19
2.6 VZTAH OBRAZU A ZVUKU PODLE J. PLAZEWSKIHO	20
2.6.1 POSTAVENÍ HUDBY VŮČI OBRAZU	21
2.6.2 TRANSCENDENTNÍ HUDBA	22
2.6.3 RELATIVIZACE OBRAZU POMOCÍ KONTRAPUNKTU PROTIKLADEM	22
2.6.4 IMANENTNÍ HUDBA	23
2.7 TYPY HUDEBNÍHO KONTRAPUNKTU PODLE J. LEXMANNA	24
2.8 KONTRAPUNKT V DÍLE M. CHIONA	26
2.8.1 HUDBA VE FILMU	26
2.8.2 SÉMATICKÁ A EMOTIVNÍ INTERAKCE	27
2.9 VLASTNÍ POJETÍ HUDEBNÍHO KONTRAPUNKTU VE FILMU	31
2.9.1 OBSAHOVÝ KONTRAPUNKT	31
2.9.2 FORMÁLNÍ KONTRAPUNKT	33
3 PRAKTICKÁ ČÁST	35
3.1 UKÁZKY A JEJICH ROZBOR	36
3.1.1 GOLDEN COACH	36
3.1.2 DEADPOOL 2	38
3.1.3 BLUE VELVET	40
3.1.4 A CLOCKWORK ORANGE	43
3.1.5 GROUNDHOG DAY	45
3.1.6 THE DESERTER	47
3.1.7 WALL-E	49
3.1.8 SHINING	52
3.1.9 SPRING BREAKERS	55
3.1.10 PADRE PADRONE	57
3.1.11 L'ENFER	59
3.1.12 ADÉLA JEŠTĚ NEVEČĚŘELA	61

3.1.13	DJANGO UNCHAINED	63
4	ZÁVĚR	65
5	LITERATURA	67
6	POUŽITÉ UKÁZKY	69

1 Úvod

Rozpor hudby s obrazem ve filmové tvorbě je jeden z mnoha účinných dramaturgických prostředků, jež má režisér ve spolupráci se zvukařem a hudebním skladatelem k dispozici. Proto jsem se v této práci rozhodl tímto rozporem zabývat.

Vycházím zde z chápání významu hudby ve filmu, jež nejlépe shrnuje vyjádření psychologa Horsta Meyerhoffa, který popisuje techniku jejího (filmové hudby, pozn. aut.) působení takto: „Nejdůležitější je to, že hudba, která zní zároveň s rozvíjením vizuálního vyprávění, může vydatně přispět ke zvýšení divákovy účasti, může vytrhnout diváka z pasivního postoje a silněji ho angažovat do událostí na plátně.“¹ Pokud lze takto vnímat hudební dramaturgii filmu, pak lze říci, že právě hudební kontrapunkt je nejsilnějším prostředkem k dosažení maximálního zapojení diváka do dění v tom smyslu, že jej nutí k aktivní participaci na tvorbě smyslu dané situace či celkového sdělení filmu.

Předpokladem této práce je tedy chápání kontrapunktu jako způsobu tvorby smyslu. Centrem práce je hudba v kontrapunktické pozici obecně vůči obrazovému sdělení. Základním principem kontrapunktu je vytváření vyšší jednoty a smyslu skrze práci s protikladem. Hudební kontrapunkt ve filmu tedy vytváří novou kvalitu sdělení pomocí protichůdného nejčastěji emocionálního sdělení obrazu a hudby/zvuku.

V teoretické části představím původ termínu hudební kontrapunkt. Dále své vlastní východisko a chápání kontrapunktu. Hlavní těžiště teoretické části spočívá ve shrnutí kategorizace hudebního kontrapunktu v kontextu funkcí hudby ve filmu. Zde se zabývám především dělením podle různých teoretiků filmové hudby, filmového zvuku, ze kterého pak vycházím při svém vlastním dělení hudebního kontrapunktu vůči obrazu ve filmu. Toto mé vlastní dělení uzavírá teoretickou část.

V praktické části práce se zabývám konkrétními podobami hudebního kontrapunktu, jeho vyzněním a interpretací.

Cílem práce je zmapovat teorii zabývající se funkcemi hudby ve filmu se zaměřením na hudební kontrapunkt vůči obrazu a především interpretace a rozbor konkrétních kontrapunktických situací ve filmové tvorbě.

¹ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. s. 172.

Práce čerpá ve své teoretické části ze sekundární literatury filosofické a hudební a filmové teoretické literatury. Část praktická je založena na vlastním zkoumání a výkladu jednotlivých filmových ukázek, které jsou součástí diplomové práce. Ukázkami se snažím doložit jak dělení zmiňovaných teoretiků, tak dělení vlastní.

2 Teoretické část

V této části práce se věnujeme především vymezení pole, na němž se v praktické části pohybujeme. Nejprve je vysvětlen samotný pojem hudební kontrapunkt.

Na toto vysvětlení navazuje naše vlastní chápání významu hudebního kontrapunktu ve filmu. V kapitole o vlastním chápání kontrapunktu jsou nastíněny inspirační zdroje jako východiska porozumění významu tohoto tvůrčího prostředku pro práci s celkovou hudební dramaturgií filmu.

V teoretické části jde však především o představení kontrapunktu ve filmu v různých pojetích a kategorizacích. Věnujeme se zde Ivu Bláhovy, Raymondovi Spottiswoodovi, Jerzimu Plazewskimu, Juraji Lexmannovi a Michelovi Chionovi. Shrnutí zasazení kontrapunktu do funkcí hudby a jejímu postavení vůči obrazu je pak završeno pokusem o formulaci kategorizace tohoto prvku s aplikací nabytých vědomostí z oblasti teorie filmu, tedy návrhem vlastní typologie hudebního kontrapunktu ve filmu, který reflektuje i současný trend filmové tvorby.

2.1 Kontrapunkt v hudbě

Pro lepší pochopení samotného pojmu kontrapunkt bude v této části stručně nastíněn původ tohoto termínu a samotný vývoj hudebního kontrapunktu v dějinách evropské hudby.

Kontrapunkt je slovo latinského původu, které se, jak bude uvedeno níže, původně používalo pro označení hudební kompoziční techniky. Jeho význam se však především v angličtině (counterpoint) rozšířil na obecné označení situace, kdy nějaká skutečnost stojí v protikladu k jiné.²

Samotný pojem kontrapunkt byl poprvé použit v souvislosti s hudbou, ačkoliv kontrapunkt, o němž je řeč v této práci vychází spíše z chápání tohoto pojmu, které je uvedeno v podkapitole 2.2 Vlastní chápání kontrapunktu.

„Pojem kontrapunkt“ pochází z vrcholné středověké hudební praxe, z období samého vývoje vícehlasu. K tradiční jednohlasé chorálové melodii se tu začínal připojovat další hlas, a to nejprve tak, že ke každému tónu melodie se připojoval další tón – tedy nota proti notě (latinsky *punctus contra punctum*).

Pozdější vývoj evropské hudby směřoval k rytmicky složitějším mnohohlasým strukturám, avšak původní termín *kontrapunkt* zůstal dodnes jako označení polyfonní kompoziční techniky. Jedná se o „spojování dvou nebo více samostatných hlasů v hudebně logický celek.“³ Tato technika byla užívána v renesanční hudbě v podobě vokální polyfonie⁴ a později pak přechází do instrumentálního slohu.

Začátky instrumentálního slohu můžeme sledovat již v 14. století, ale jeho hlavní rozvoj začíná až v 16. století, který je spojen především s velkým pokrokem hry na hudební nástroje a rozvojem jejich techniky a trvá až do doby moderny.⁵ Instrumentální polyfonie, jejichž skutečný přerod nastává v období baroka, se pak na počátku 18. století koncentruje a umocňuje v kontrapunktickém umění J. S. Bacha, který svým dílem výrazně ovlivnil skladatelé až do současnosti.

První odklon od přísných kontrapunktických útvarů můžeme sledovat v hudbě klasicistní, tedy v druhé polovině 18. století. Vídeňští skladatelé začali více používat

² Merriam-Webster. *Merriam-Webster* [online]. [cit. 2018-09-01]. Dostupné z:

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/counterpoint>

³ HŮLA, Z. *Nauka o kontrapunktu*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. s. 7.

⁴ ZENKL, L. *ABC hudební nauky*. 8. vyd., v Editio Bärenreiter Praha vyd. 2.

Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2003. ISBN 80-86385-21-3. s. 152.

⁵ HŮLA, Z. *Nauka o kontrapunktu*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. s. 9.

svěží melodické nápady a ustupují od hojného používání polyfonie, liší se tedy především novou hudební řečí a novými formami. Mezi hlavní představitelé Vídeňské první školy patří W.A. Mozart, F. J. Haydn a ranná tvorba L. van Beethovena.

Z pohledu kontrapunktického je pak romantismus jakýmsi pokračováním v uvolnění od sepjatých monumentálních forem. Do hudby se opět vrací prostota a drobná písňová forma homofonní faktury. „Přesto jejich skladby oživuje volná kontrapunktika.“⁶

Hudba počátku 20. století je ovlivněna koncem posledního hudebního slohu, romantismu, který ještě doznívá a překrývá se s nastupujícími hudebními styly. Hudební skladatelé se více individualizují a začíná se prosazovat svéráz národní kultury. Tudíž je složité hledat obecné zákonitosti, nicméně kolem A. Schönberga vzniká velice výrazná skupina žáků a hudebních skladatelů, která se jmenuje Druhá vídeňská škola. Důležitým prvkem, který lze sledovat již v romantismu, je využití chromatiky, která vyústuje v Schönbergův konstruktivní dodekafonismus, tedy dvanáctitónový skladebný systém. Opět se vrací a uplatňuje polyfonie a s ní spojený kontrapunkt.⁷ Skladatelé odmítají tradiční hudební prostředky a snaží se nahrazovat je novými a přes atonální skladby přechází až k nové metodě a to jest dodekafonie. V této metodě tvorby funguje kontrapunkt jako jeden z důležitých skladebních principů, který držel experimentální tvorbu celistvou.⁸

Pokud bychom tedy hledali zásadní změny mezi bachovským kontrapunktem a kontrapunktem 20. století je důležité zmínit především rozpad tonality. To také zásadně ovlivňuje pohled na kontrapunktické základní souzvučky, které se již nadále nedají jednoduše dělit na konsonantní a disonantní, a to z toho důvodu, že disonance není hlavním hlediskem pro postavení dvou a více melodií proti sobě.

Význam pojmu kontrapunkt v hudbě a ve filmu se překrývá v tom smyslu, že výsledkem je logický tvar. Zatímco hudba komponuje pomocí not, film se skládá z kombinace obrazu a zvuku, tedy dvou odlišných entit. Naše chápání kontrapunktu nevychází toliko z kontrapunktu v hudbě jako spíše z hledání paralel a metafor v dějinách myšlení, jak bude představeno v další kapitole.

⁶ HŮLA, Z. *Nauka o kontrapunktu*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. s.318.

⁷ Tamtéž. s. 339.

⁸ SEARLE, Humphrey. *Twentieth century counterpoint: a guide for students*. Westport, Conn.: Hyperion Press, 1979. ISBN 0883557630. s. 75

2.2 Vlastní chápání kontrapunktu

V této práci nahlížíme na hudební kontrapunkt jako na způsob tvorby nového smyslu. Tento nový smysl, nový význam vzniká z rozbíhavosti nálady či jiného aspektu hudby a obrazu v konkrétní scéně. Hudbu a obraz zde tak chápeme jako hybné síly, z jejichž sporu vzniká nová úroveň sdělení, která by v případě jejich zjevné shody nebyla možná.

Hérakleitos ve zlomku B8 tvrdí, že ...

„Protikladné se shoduje –
z neshodných věcí je nejkrásnější harmonie,
a všechno vzniká sporem.“⁹

Jak píše Zdeněk Kratochvíl, aby se mohlo něco díť, nejprve se musí setkat obě strany. Jestliže Hérakleitos tvrdí, že z neshodných věcí vzniká nejkrásnější harmonie, my tvrdíme, že z neshody obrazu a zvuku vzniká význam.

Hudební kontrapunkt ve filmu má potenciál zintenzivnění vztahu diváka a filmu – divák vytváří smysl sdělení propojením, protikladných dojmů z hudby a obrazu. Předpokladem tohoto potenciálu, je vůbec možnost tvořit smysl, kterou přináší moderní, potažmo postmoderní doba.

V této době je charakteristické, že smysl (dějin, života, sdělení) není předem dán. Teleologie je jen na nás – smysl musíme sami vytvořit. Právě filmová tvorba je jedním z příkladů kombinace technologických výtvarných naší kultury a filosofické potřeby hledání a tvorby smyslu.

Protiklady zde fungují jako jakési nástroje konstrukce smyslu. Odtud tedy plyne pojetí kontrapunktu v této práci, jež jej nahlíží jako způsob tvorby nové jednoty přinášející nový smysl sdělované situaci či myšlenky ve filmu.

Jedním z myslitelů postmoderny, který se přímo zabývá filosofií filmu a na tuto možnost myšlení o filmu upozorňuje, je Gilles Deleuze.

Gilles Deleuze patří k nejvýznamnějším filosofům (filmu) dvacátého století. Podle Deleuzeho, slovy Martina Charváta, umožňuje film „zasahovat myšlení jako takové, dokonce vyvolávat v myšlení otřes...“¹⁰ Deleuze zdůrazňuje konstruktivní potenciál filmu. Vychází z pojetí umění jako prostoru, který umožňuje zcela nové

⁹ KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Délský potápěč k Hérakleitově řeči: pro ty, kdo se potápějí až do krajnosti*. Praha: Herrmann, 2006. ISBN 80-87054-00-8. s. 261.

¹⁰ CHARVÁT, M. *Filmový obraz jako médium otřesu myšlení*. [online]. [cit. 2018-09-01]. Dostupné z https://www.medialnistudia.cz/front.file/download?file=2014_02_01_charvat.pdf

vnímání světa. Umění vytváří trhlinu v myšlení. Ve filmu vznikají nové skutečnosti, jsou tvořeny, smysl není předem dán, je hledán a konstruován, stejně jako se to děje mimo filmové plátno.

Přesto, že se Deleuze zaměřuje především na obrazovou složku filmu, zkoumá obraz a pohyb, obraz a čas, kameru a střih, je možné jeho teorii uplatnit i na práci se zvukem a s hudbou ve filmu, jež jsou významotvornými a skutečnost tvořícími – tedy smyslutvornými – prvky, z nichž vzniká nová realita filmového světa.

2.3 Počátky samostatnosti zvuku (předzvěst hudebního kontrapunktu ve filmu)

Především v počátcích zvukového filmu se setkáváme s názorem, že hudební či zvuková složka by měla sloužit obrazu,¹¹ vizuálnímu sdělení. Je však třeba doplnit, že zvukový film byl pro mnohé filmaře nechtěným dítětem rozvoje filmové technologie. Například Chaplin na otázku o zvukovém filmu odpověděl: „Mluvené filmy? Můžete napsat, že je nesnáším. Zničí nejstarší umění, umění pantomimy... Nejvyšší dojetí je vždycky němé.“¹²

Po přijetí zvuku u většiny filmařů pozorujeme tendenci k využití zvuku k doplnění obrazu. Avšak téměř od počátku filmové tvorby je slyšet i názor, že zvuk by měl být použit kreativně, ne názorně a doslovně, nejen v postavení podpůrném vůči obrazu, ale v postavení samostatném, v takovém postavení, aby vytvářel smyslutvornou komponentu filmu.

Diskuzi o chápání zvuku ve filmu jako samostatné, souřadné složce filmové tvorby započali koncem dvacátých let minulého století ruští montážníci Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin a Grigorij Alexandrov ve svém manifestu o zvuku *Budoucnost zvukového filmu* (1928): „Jen užijeme-li zvuku jako kontrapunktu vůči vizuální složce filmu, otvírají se nám nové možnosti, jak rozvinout a zdokonalit montáž. První pokusy se zvukem musí usilovat o to, aby se s vizuálními obrazy neshodovaly.“¹³ „To znamená, že zvuk nemá jen duplikovat obraz, ale má jej svým způsobem doplňovat: zvuk mimo obraz může doplnit dějové informace, cizorodé

¹¹ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. s. 77.

¹² Tamtéž.

¹³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. s. 110.

zvukové efekty nebo hudba mohou změnit náladu scény a nediegetické zvuky mohou ironicky komentovat děj.¹⁴

Jak později uvidíme v ukázkách, pravděpodobně nejstarším typem hudebního kontrapunktu je užití hudby právě jako ironického komentáře – objevuje se například ve snímku *The Deserter*, avšak v jiné části, než ze které pochází naše ukázka. Nicméně kontrapunkt jako ironický komentář je rozebrán především v ukázce z filmu *The Golden Coach*¹⁵. Zlehčování závažnosti scény hudbou je stále převažujícím modelem v užívání hudebního kontrapunktu – *Blue Velvet*¹⁶, *Dead Pool 2*¹⁷ a další.

¹⁴ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2. s. 213.

¹⁵ Viz. ukázka 3.1.1. *The Golden Coach*

¹⁶ Viz. ukázka 3.1.2. *Deadpool 2*

¹⁷ Viz. ukázka 3.1.3. *Blue Velvet*

2.4 Funkce zvuku vůči obrazu podle Ivo Bláhy

Abychom plně zasadili téma kontrapunktu do kontextu základních funkcí zvuku vůči obrazu v audiovizuálním díle, uvádíme zde nejprve dělení podle Ivo Bláhy:

„Jestliže chápeme audiovizuální dílo jako výsledek promyšlené tvůrčí činnosti směřující k řádu věcí, pak očekáváme i od zvukové složky, že se bude ve spojení s obrazem jevit smysluplně a bude schopna plnit potřebné úkoly... Každý zvukový objekt zastává ve filmu určité postavení vůči obrazu.“¹⁸

Podle Bláhy mohou nastat tři situace: zvuk je buď v postavení reálném, průvodním a nebo je v záměrném rozporu s obrazem.

1. Reálné postavení

Je-li zvuk v reálném postavení vůči obrazu znamená to, že se jeví jako skutečnost nacházející se v prostředí filmové reality, přičemž mohou nastat dvě situace – zdroj zvuku se nachází přímo v obraze nebo se nachází mimo obraz (kamera ho nezabírá), ale předpokládáme, že postavy ho mohou slyšet.

2. Průvodní (paralelní postavení)

Takový zvuk se nachází mimo filmovou realitu, postavy jej nemohou slyšet a divák nepředpokládá, že zdroj zvuku se nachází ve filmové realitě. Tento typ postavení zvuku vytváří relativně samostatnou rovinu, ale vždy se určitým způsobem k obrazu vztahuje.

3. Záměrný rozpor s obrazem

V tomto případě nastává *obrazově – zvukový kontrapunkt*, zvuk a obraz se na základě prvního dojmu v daný moment neshodují, spíše jdou jakoby proti sobě. Podle Bláhy nastává propojení těchto dvou složek až na úrovni divákova vnímání.¹⁹

Bláha poukazuje na fakt, že *obrazově – zvukový kontrapunkt* může nastávat v různé míře, tedy že obraz se se zvukem může neshodovat téměř nezatelně i velmi citelně.

¹⁸ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-303-6. s.25.

¹⁹ Tamtéž.

Tento autor považuje *audiovizuální kontrapunkt* za jeden z neúčinnějších dramatických prostředků. Zmiňuje také různé možnosti jeho využití. Jednou z nich je zprostředkování subjektivního vnímání postavy, kdy skrze rozpor obrazu se zvukem divák vstupuje do intrapsychické reality dané postavy.

Jako příklad uvádí situaci, kdy postava upadne do bezvědomí a obraz se na chvíli stává němým, protože sama postava, s níž je divák propojen, nevnímá a například pomalu přichází k sobě, tedy se zvuky vrací postupně zpět. My jako příklad vstupu do psychiky postavy skrze hudbu, jež je v rozporu s obrazem (tedy v kontrapunktické pozici vůči obrazu) uvádíme *A Clockwork Orange*²⁰ Stanleyho Kubricka, ale této možnosti interpretace užití hudby si všímáme i v jiných ukázkách.

Další možností je pak podle Bláhy vyzdvižení komičnosti či absurdity nějaké situace – jak uvidíme v rozboru *Groundhog Day*²¹.

Dále Bláha upozorňuje na různé chápání významu pojmu *audiovizuální kontrapunkt*. Píše, že: „Reálný zvuk mimo obraz se někdy také vykládá jako druh **kontrapunktického užití**. Podle toho bychom ale každý zvuk, jehož zdroj právě nevidíme na plátně, nebo slovo pronesené mimo pohled kamery, museli považovat za kontrapunkt. Ponechme však raději tomuto označení podstatu jeho původního hudebního významu a použijeme je tam, kde jde o kompoziční záměr, řád, o **samostatné vedení** zvukové a obrazové složky.“²²

Stejně jako Bláha, budeme i my pracovat s chápáním kontrapunktu v „užším smyslu“, nikoli ve smyslu asynchronního vztahu zvuku a obrazu (jak jej např. chápe Plazewski²³, jak později uvidíme).

Toto Bláhovo dělení postavení zvuku vůči obrazu však budí dojem, že záměrný rozpor obrazu vůči zvuku je třetí variantou audiovizuálního vztahu. Avšak první dva typy postavení jsou určeny na základě umístění zdroje zvuku, tedy vně či uvnitř filmové reality. Zatímco třetí uvedené postavení (postavení záměrného rozporu) je určeno na základě obsahového parametru, zvuk může být v postavení reálném i průvodním a přesto být s obrazem ve shodě i v rozporu, záleží na smyslu situace.

²⁰ Viz. ukázka 3.1.4. *A Clockwork Orange*

²¹ Viz. ukázka 3.1.5. *Groundhog Day*

²² BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-303-6. s.28.

²³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.

Toto dělení je tedy zavádějící v tom smyslu, že staví kontrapunktické užití zvuku mezi technické dělení postavení zvuku vůči obrazu, i přesto že Bláha kontrapunkt nechápe oním technickým způsobem (jako asynchron), tak jak to činí například Plazewski (viz. kap. 2.5. *Vztah obrazu a zvuku podle J. Plazewskiho*)

2.4.1 Pojetí hudebního kontrapunktu u Bláhy

Jedním z Bláhou zmiňovaných zvukových prostředků je právě hudba. Kontrapunktické užití hudby označuje Bláha jako nepřímou vazbu mezi obrazem a hudbou.

„Hudba se může s obrazem pojit (též) **nepřímo**, jestliže se jedná o odlišnost až protichůdnost povahy obou složek, kdy smysl jejich navenek rozporného vztahu nalézáme mimo konkrétní průběh – až ve významové rovině (kontrapunktické užití).²⁴

Bláha považuje užití kontrapunktu za jeden z neúčinnějších dramaturgických prostředků, v praktické části se pokusíme tento jeho názor dokázat na konkrétních příkladech a ukázat možnosti, které užití hudebního kontrapunktu z hlediska významu filmu i jednotlivé scény, má. Jak později uvidíme, hudební kontrapunkt může divákovi sdělovat celou řadu informací.

2.5 Kontrapunkt v dělení R. Spottiswooda

Jednou z nejstarších publikací, v níž se můžeme dočíst o hudebním kontrapunktu ve filmu je *Gramatika filmu*²⁵ z roku 1950, kde její autor Raymond Spottiswoode uvádí jako jednu z možných funkcí hudby ve filmu právě její využití v pozici kontrapunktické.

Veškeré hudební projevy ve filmu dělí na pět způsobů užití:

1. *Imitační užití*, kdy hudební skladba nahrazuje (imituje) zvuky. Tento způsob užití hudby je typický hlavně pro počátky zvukového filmu.

2. *Komentující užití*, kdy skladba jakoby zvenčí ironicky komentuje obrazové dění. Tímto způsobem funguje například hudba v Renoirově snímku *The Golden Coach*²⁶.

²⁴ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-303-6. s.59.

²⁵ SPOTTISWOODE, Raymond. *A Grammar of the Film*. London, 1955.

²⁶ Viz. ukázka 3.1.1. The Golden Coach

3. *Evokativní užití*, o němž uvádí pouze tu informaci, že v takovém případě je skladba v naprosté shodě s obrazem, nspecifikuje však blíže, co tím myslí. Pro nás však není důležitá shoda s obrazem, proto se tímto užitím nebudeme dále zabývat.

4. *Kontrastní užití*, kdy je skladba vůči obrazu kontrastní, čímž může způsobit zdůraznění jeho obsahu. Tento způsob užití hudby je možné v Bláhově terminologii označit za kontrapunktický. Příkladem kontrastního užití může být opět již zmiňovaný *A Clockwork Orange*²⁷.

5. *Dynamické užití*, kdy skladba využívá zvukových ekvivalentů obrazu zdůrazňujících rytmus střihu.²⁸

Jednotlivé způsoby užití hudby se mohou různě kombinovat, například kontrastní a dynamické užití hudby se objevuje v *A Clockwork Orange*²⁹.

V této práci se z pohledu Raymonda Spottiswooda zabýváme těmi případy, kdy hudba plní funkci kontrastní buď samostatně či v kombinaci s dalšími způsoby užití.

Plazewski kritizuje Spottiswooda za nejasnost a neúplnost jeho dělení funkcí hudby³⁰ a navrhuje dělení jiné.

2.6 Vztah obrazu a zvuku podle J. Plazewskiho

Ve svém díle *Filmová řeč*³¹ rozdělil již zmíněný polský filmový teoretik Jerzy Plazewski spojení obrazové a zvukové složky na synchronní a asynchronní, přičemž asynchronní vztah zvuku a obrazu nazývá audiovizuálním kontrapunktem. Východisko v synchronicitě obrazu se zvukem odkazuje na inspiraci v Pudovkinově chápání vztahu obrazu a zvuku z hlediska střihu a montáže. K montážníkům se také ve svém díle na mnohých místech odkazuje.³²

Synchronem rozumí Plazewski takový vztah obrazu a zvuku, kdy divák slyší zvuk z přirozeného zdroje a tento zdroj je také v záběru, tedy divák jej vidí a je

²⁷ Viz. ukázka 3.1.4. *A Clockwork Orange*

²⁸ SPOTTISWOOD, Raymond. *A Grammar of the Film*. London, 1955. s. 49-50 a 190-192.

²⁹ Viz. ukázka 3.1.4. *A Clockwork Orange*

³⁰ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. s. 173.

³¹ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.

³² PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.

součástí filmové reality.³³ Stanovuje „...tři pravidla akustického vnímání: přijímáme zvuky z celého prostředí, i když vidíme jen jeho vyseč; zvuky se na sebe mohou vrstvit, kdežto obrazy následují jen postupně za sebou; náš mozek provádí ustavičný výběr přijímaných zvuků a jen nepatrnou jejich část propouští do našeho vědomí. Z těchto pravidel vyplývá, že úplná synchronnost je nedosažitelná.“³⁴ Není ale ani žádoucí, jak Plazewski později vysvětlí.

Asynchronní vztah obrazu a zvuku nachází Plazewski „...všude tam, kde zvuk není naturalistickou ilustrací filmového obrazu, nýbrž obohacuje divákovo vědomí o nové prvky.“³⁵ Podle Plazewského se tedy o audiovizuální kontrapunkt jedná vždy, když zvuk není užit jako synchronní zobrazení reality.

Asynchron pak dělí Plazewski podle míry konkretizace na:

1. přirozený kontrapunkt (slyšíme zvuk z přirozeného zdroje, zdroj nevidíme, ale mohli bychom jej vidět, např. pohled a protipohled)

2. materiální kontrapunkt (slyšíme zvuk z přirozeného zdroje, zdroj nevidíme, a nemohli bychom jej spatřit, nicméně jeho přítomnost lze logicky vysvětlit, např. zdroj zvuku v bezprostředním okolí aktérů, který je jejich zraku skryt)

3. kontrapunkt asociací (slyšíme zvuk, jehož zdroj není ve fyzické blízkosti vizuální akce a jehož přítomnost je vysvětlitelná jen racionální asociací, např. vnitřní monolog, filmová hudba)

4. kontrapunkt protikladem (slyšíme zvuk, jehož zdroj není ve fyzické blízkosti vizuální akce a jehož přítomnost si vysvětlujeme jen emocionálním protikladem).³⁶

2.6.1 Postavení hudby vůči obrazu

Dále také Plazewski tvrdí, jelikož jeho chápání pojmu kontrapunkt je velmi široké (v zásadě jej chápe jako veškerý asynchronní zvuk), že: „Filmová hudba je téměř vždycky kontrapunktem, a to téměř vždy kontrapunktem asociačním nebo antitetickým...“³⁷

V případě kontrapunktu asociací se jedná o „...veškeré nerealistické hudební ilustrace filmu kromě hudby z reálného, i když neviditelného zdroje.“³⁸ Pokud jde o kontrapunkt protikladem (Plazewski jej nazval kontrapunktem antitetickým), je hudba

³³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. s. 108.

³⁴ Tamtéž. s. 110.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž. s. 110-113.

³⁷ Tamtéž. s. 112.

³⁸ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. s. 112.

v kontrastu k obrazu. Neilustruje náladu nebo pocit či motivaci dané scény, spíše dodává další smysl viděného. Před pleonastickým užitím hudby varuje i Jean Renoir: „Zdá se mi, že slova ‚miluji tě‘ má doprovázet hudba typu ‚kašlu na tebe‘. Všechno, co obklopuje ta slova, mělo by s nimi co nejvíc kontrastovat – aby je tím víc zdůraznilo.“³⁹

V tomto smyslu je cílem práce zabývat se kontrapunktem, který Plazewski nazývá hudebním kontrapunktem antitetickým.

Tento kontrapunkt se vyskytuje podle Plazewskiho pouze v případě užití transcendentní hudby.

2.6.2 Transcendentní hudba

Transcendentní hudbou rozumí Plazewski takové hudební projevy, které Bláha označuje za průvodní postavení zvuku vůči obrazu.

Transcendentní hudba může plnit tyto funkce:

Imitační funkci, která byla typická v počátcích zvukového filmu, kdy funkcí hudby bylo nahrazení synchronních zvuků, v moderní kinematografii tuto funkci hudba občas plní v animovaných filmech,

Ilustrativní funkci, kdy hudba doprovází či zmnožuje pocit či náladu dané situace.

Svébytnou funkci, kdy se hudba snaží o vytvoření osobitého světa, který souzní s celkovým sdělením, nemusí být však v souladu s konkrétní situací, v níž se vyskytuje. Extrémním případem možného nesouladu je užití hudby v pozici vůči obrazu jako kontrapunktu protikladem.

2.6.3 Relativizace obrazu pomocí kontrapunktu protikladem

Podle Plazewskiho užití transcendentní hudby jako antitetického kontrapunktu způsobuje **relativizaci obrazu**, vizuálního vjemu. Rozlišuje tři hlavní typy relativizace:

„a) Začlenění vizuální akce do proudu všedního života,⁴⁰

³⁹ Tamtéž. s. 113.

⁴⁰ Viz. ukázka 3.1.2. Blue Velvet

b) Zlehčení vizuální akce. Je to ironická operace, ubírající předváděným událostem něco z jejich vnější důstojnosti,⁴¹

c) povznesení vizuální akce...⁴² 43

Relativizace situace je tedy jedním z možných efektů, který může užití hudebního kontrastu mít. Pokud je totiž hudba v rozporu s obrazem, vždy nutí diváka nahlížet na zobrazovanou situaci jinak, s nadhledem či odstupem. Relativizace také znamená zesouvání. Sdělení obrazové složky filmu je tak spojeno se sdělením zvukové složky a výsledný dojem z propojení obou rovin se tak může nacházet někde mezi směrem sdělení obou složek.

Vzpomeneme-li však Spottiswoodovo kontrastní užití hudby, zjistíme, že kontrast nemusí situaci vždy relativizovat, může naopak zdůrazňovat obsah obrazového sdělení. Oba tyto efekty hudebního kontrastu budeme sledovat v praktické části na jednotlivých ukázkách. Pomocí ukázek se také pokusíme doložit, že jak transcendentní tak imanentní hudba může relativizovat obraz i jej zdůrazňovat.

2.6.4 Imanentní hudba

Obdobou Bláhovy reálné hudby je v pojetí Plazewskiho hudba imanentní. „Immanentní hudbou nazýváme veškeré hudební projevy, jejichž zdroj (zjevný nebo skrytý) je na místě dramatické akce, tvoří její logickou součást. Jako příklad může sloužit... melodie linoucí se z ampliánu, vystoupení virtuóze, pastýřova písnička... Imanentní hudba se může spojit s obrazem synchronně (je-li zdroj hudby zjevný) nebo asynchronně, ale jen jako přirozený nebo materiální kontrast (jestliže neviditelný zdroj hudby reálně existuje a nalézá se poblíž místa akce).“⁴⁴

Plazewski upozorňuje na to, že přesto, že se někdy může zdát nejasné, zda hudba je v postavení reálném či průvodním, hranice mezi těmito dvěma postaveními hudby skutečně existuje. Může se stát, že divák má pocit, že hudba není součástí filmové reality, že je v postavení průvodním, avšak s dalším záběrem zjišťuje, že je tomu naopak či případně se postavení prolínou.⁴⁵

⁴¹ Viz. ukázka 3.1.1. The Golden Coach

⁴² Viz. ukázka 3.1.6. The Deserter

⁴³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967. s. 113.

⁴⁴ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.. s. 173.

⁴⁵ Viz. ukázka 3.1.7. WALL-E

Reálná a průvodní hudba mají většinou technické a pro laické ucho divákovo nerozeznatelné parametry, dle nichž zvukař spolehlivě pozná, zda hudba je v postavení reálném (tedy imanentním) či v postavení průvodním (tedy transcendentním).

Plazewski však vylučuje možnost užití imanentní hudby (reálné) v kontrapunktickém postavení vůči obrazu v tom smyslu, jak je kontrapunkt chápán námi, tedy jako kontrapunkt antitetický. Dokládáme však ukázkou ze snímku *Groundhog Day*⁴⁶, takové užití imanentní hudby možné je.

2.7 Typy hudebního kontrapunktu podle J. Lexmanna

Juraj Lexmann se ve své *Téorii filmovej hudby*⁴⁷ z roku 1981 zabýval přímo hudebním kontrapunktem a dospěl ke dvěma typům kontrapunktu – typ a) (toto pojetí se v zásadě shoduje s Plazewského pojetím materiálního kontrapunktu), typ b) (což by v případě Plazewského bylo užití transcendentní hudby ve funkci ilustrační), kterými se dále v práci už zabývat nebudeme, a k dalším třem, jež jsou naopak předmětem práce. Jsou to:

„a) obrazově hudební přirozený kontrapunkt

Tento se všeobecně týká případů vnitro obrazové hudby, kdy její zvukový zdroj není právě v záběru, ale z kontextu je zřejmé, že hudba vychází ze zobrazovaného prostředí. Ve výjimečných případech se vztahuje i na případy mimo obrazové hudby, pokud zřetelným napodobováním nahrazuje ruch, případně dialog, který by byl slyšet jako přirozený korelát filmového dění, přestože jeho zvukový zdroj není právě v záběru.

b) obrazově-hudební konvergentní kontrapunkt

Za takový lze považovat ty případy přiřazení, kdy výrazové prostředky obrazu a hudby působí v příslušné rovině ve stejném smyslu, směru, v podobné kvalitě či ve shodě s konvenčními estetickými normami.

c) obrazově-hudební divergentní kontrapunkt

⁴⁶ Viz. ukázka 3.1.5. *Groundhog Day*

⁴⁷ LEXMANN, Juraj. *Teória filmovej hudby*. Druhé revidované a doplnené vydanie. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006. Hudba a médiá. ISBN 80-89135-06-4.

O těchto se jedná tehdy, kdy tvůrčím záměrem autorů je napětí vzniknuvší při rozbíhavosti výrazových prostředků obou komponent.⁴⁸

d) obrazově-hudební impresivní kontrapunkt

O obrazově-hudebním impresivním kontrapunktu můžeme hovořit v takových případech, kdy hudba v příslušné rovině vtiskává obrazu svou kvalitu.⁴⁹

e) obrazově-hudební asociační kontrapunkt

Ten nastává v případě, kdy jistá divergence není konečným cílem, ale prostředkem k tomu, aby nějakou analogií asociovala či jinak navodila chápání další, třetí významové kvality. Mezi impresivním a asociačním kontrapunktem není příliš ostrá hranice, ale kontrapunkt impresivní se vztahuje více na perceptivní úroveň psychiky, zatímco asociační více na vnímání prostřednictvím intelektu.^{50,51}

K těmto posledním třem typům se budeme v praktické části odkazovat.

⁴⁸ Viz. ukázka 3.1.8. *The Shining*

⁴⁹ Viz. ukázka 3.1.9. *Spring breakers*

⁵⁰ Viz. ukázka 3.1.2. *Blue Velvet*

⁵¹ LEXMANN, Juraj. *Teória filmovej hudby*. Druhé revidované a doplnené vydanie. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006. Hudba a médiá. ISBN 80-89135-06-4. s. 151-152.

2.8 Kontrapunkt v díle M. Chiona

Michel Chion ve své teorii o filmovém zvuku vytvořil pojem “synchresis”, kterým označuje divákovo neustálé propojování toho, co vidí a toho, co slyší. Ve své teorii o „přidané hodnotě zvuku“ tvrdí, že filmový zvuk není jen doplněk obrazu, ale přidává novou hodnotu k vizuální stránce filmu, což je premisa, ze které v této práci vycházíme.

Michel Chion ve své publikaci *Film, a Sound Art*⁵² z roku 2009 uvádí pět možných vztahů, které mohou mezi obrazem a zvukem vzniknout. Rozlišuje pět rétorických figur, které přináší vztah obraz – zvuk. Pro naše zkoumání hudebního kontrapunktu jsou zajímavé rétorické figury kontrastu, kontrapunktu a kontradikce.

O kontrast se podle Chiona jedná například v případě, že postava udělá něco velkolepého, velkorysého či patetického a řekne při tom něco naprosto banálního, případně naopak. Kontrapunkt nastává v momentě, kdy je něco řečeno, ale něco jiného se stane. Kontradikce nastává, když postava řekne pravý opak toho, co udělá.⁵³ Tyto Chionem popsané rétorické figury se týkají rozporu zvuku ve smyslu slova a obrazu (the said/the shown).

2.8.1 Hudba ve filmu

Chion nejprve ve své práci vymezuje dvě situace, v níž se hudba ve filmu může vyskytnout:

„1. Hudba se objevuje v momentu čekání nebo očekávání, kdy ještě situace není úplně jistá.

2. Hudba drží situaci odehrávající se na pláň, vytváří klimax a drží emoce, které se k situaci váží.

Hudba je stroj, který manipuluje časem a prostorem (pomáhá rozšiřovat, kontrahovat, zamrazit nebo protáhnout.“⁵⁴ Později uvidíme, že hudební kontrapunkt se také může vyskytovat v situacích, kdy buď předchází nějaké události v obraze, tedy funguje jako jaká si předzvěst případně amplifikuje nebo se naopak objevuje v situaci, kdy obraz už určitou emoci vytváří a kontrapunkt tuto emoci buď rozšiřuje o nový rozměr nebo ji relativizuje (viz. Plazewski).

⁵² CHION, Michel. *Film, a sound art*. [English ed.]. New York: Columbia University Press, c2009. Film and culture. ISBN 023113777X.

⁵³ Tamtéž. s. 392

⁵⁴ Tamtéž.

Stejně jako Plazewski uvádí dvě možná postavení hudby vůči obrazu – transcendentní a imanentní, popisuje Chion hudbu „z orchestřiště“ (pit music) a hudbu „na scéně“ (screen music). Jedná se v podstatě v obou případech o jiné označení hudby průvodní a reálné (viz. Ivo Bláha), případně jak ji označuje Siegfried Kraucer ve své *Teorii Filmu*⁵⁵ aktuální a komentující (kdy ovšem aktuální hudba může fungovat i jako komentář).

Oba druhy hudby se podle Michela Chiona mohou dostat do čtyř typů interakce, z nichž především druhý a třetí způsob vztahu zvuku s obrazem se částečně překrývají s dvěma typy pojetí hudebního kontrapunktu, jež níže uvádíme v rámci vlastního dělení hudebního kontrapunktu obsahového.

2.8.2 Sématická a emotivní interakce

1. „V prvním případě hudba – často, ale ne vždy, „z orchestřiště“ (tedy průvodní⁵⁶) – se přímo účastní na emoci, která je na plátně, je v souladu s ní, rozvíjí, prodlužuje či zesiluje. Říkám tomuto případu hudba empatická, ze slova empatie, které znamená prožitek emoce druhého skrze identifikaci s ním.“⁵⁷ Tento typ interakce byl již výše popsán v pojetí J. Lexmanna jako obrazově – hudební konvergentní kontrapunkt či v případě J. Plazewskiho jako ilustrativní funkce transcendentní hudby. Také Chion tvrdí, že empatická hudba je nejčastěji hudbou průvodní, „v orchestřišti“.

2. „Druhý případ nastává, když hudba (téměř vždy „na scéně“) vykazuje, s ohledem na emocionálně vypjatou situaci na plátně (fyzické násilí, šílenství, znásilnění, smrt) značnou lhostejnost svým setrváním v klidném mechanickém směřování. Ale tato demonstrace lhostejnosti – kterou chápeme jako důsledek zdroje hudby v mechanickém nástroji nebo přístroji (přehrávač, jukebox, rádio) nebo například buskerovi – emoci nezmenšuje, naopak ji velmi zesiluje tím, že jí staví do nového světa. Taková emoce nepochází z přímé identifikace s emocemi postav, ale spolehnutím se na hudbu pochází emoce ze změny perspektivy – od individuálního dramatu ke kosmické lhostejnosti, lhostejnosti země, života, ročních období a okolních lidí. Tento dopad na diváka nastává, protože když něco, k čemu se cítíme

⁵⁵ KRECAUER, Siegfried. *Theory of Film: the redemption of physical reality*. 2. Print. New York: Oxford University Press, 1965.

⁵⁶ pozn. aut.

⁵⁷ CHION, Michel. *Film, a sound art*. [English ed.]. New York: Columbia University Press, c2009. Film and culture. ISBN 023113777X. s. 431 – 432.

připoutání, selže nebo přestane existovat – srdce se zastaví, nastane dramatická situace, opustí nás milovaná osoba, ruka upadne do nečinnosti – a hudba přesně pokračuje dál aniž by vynechala jedinou dobu. Tato hudba, kterou nazývám anempatickou (s mou osobní předponou an-) právě proto, že „se nestará“, přebírá zodpovědnost... za celou tíhu lidského osudu, který zároveň shrnuje a pohrdá jím...⁵⁸

Občas opakující se nebo kontinuální zvukový efekt ve scéně může hrát stejnou roli, i když ne stejným způsobem. Například rytmický zvuk mlýnského kola v scéně, kdy dochází k znásilnění ve filmu *Girl from Hunan* (Xie Fei, 1986), zvuk tekoucí vody ve sprše, který slyšíme, když je Marion zavražděna a který pokračuje i po její smrti ve filmu *Psycho*...⁵⁹

Lhostejnost hudby není podle Chiona nedostatkem afektu, je to spíše prostor daný divákovi, aby prozkoumal sám své emoce, které v něm scéna vzbuzuje. Lhostejnost není přítomná v hudbě samotné, spíše nám dává prostor si uvědomit naši malost a lidskou bídu. Tato lhostejnost, kterou z hudby cítíme, jak říká Chion, je v posledku lhostejností matky ke svému dítěti, proluky mezi naším voláním a matčinou reakcí, chybějící odpovědi našemu pláči – to činí matku absolutně lhostejnou. Pokud se nám tedy hudba zdá v nějaké situaci lhostejná, nasedá to na náš pradávný zážitek zdánlivé indifferencie matky. Anempatická hudba v nás vzbuzuje tento prožitek na rozdíl od hudby užitě v pozici didaktického kontrapunktu, která by měla vytvářet prostor k emočně nezabarvenému zpracování intelektuální myšlenky.⁶⁰

Zde již Chion popisuje takovou situaci, kdy hudba je s obrazem v rozporu. Pomocí hudbou vyjadřované lhostejnosti vůči dění na plátně může také docházet k relativizaci obrazu, jak o ní píše J. Plazewski. Chion svou anempatickou hudbou zavádí kategorii, která je velmi úzká. V našem pojetí se pokusíme Chionovu anempatickou hudbu zařadit do kategorie emocionálního obsahového kontrapunktu. Tvrdíme totiž, že hudba, která je v jeho pojetí anempatická, způsobuje v divákově vnímání několik druhů emocí, kdy prožitek lhostejnosti světa vůči individuálnímu prožívání je jednou z nich.

Významný je rozdíl Chionova pojetí od pojetí Plazewského, kdy Chion jako anempatickou hudbu nejčastěji zmiňuje hudbu reálnou, tedy v Plazewského pojetí imanentní, o níž Plazewski tvrdí, že se do kontrapunktické pozice dostat nemůže. Naopak Chion spíše zdůrazňuje, že aby lhostejnost působila plně, hudba by imanentní být měla.

⁵⁸ Viz. ukázka 3.1.5. Groundhog Day

⁵⁹ Chion, M. *Film, a Sound Art*. s. 431 – 432.

⁶⁰ Tamtéž.

3. Třetím typem interakce obraz – zvuk je podle Chiona *didaktický kontrapunkt*. Tento termín používá Chion pro takové případy, kdy je hudby v tomto postavení využito pro zdůraznění nějakého konceptu, nějaké myšlenky bez emocionální dimenze. Jako příklad uvádí film „*Padre Padrone* (1977)⁶¹ Paola Tavianiho a Vittoria Tavianiho, díla klasické a populární hudby jsou užita jako „symboly“ konkrétních idejí: kultury, moci, společenského původu... Je známo, že didaktický kontrapunkt se často objevuje ve filmech s revolučními a společenskými tématy s cílem vytvořit *Verfremdungseffekt*, kritickou distanci (milý Diváku, je tam něco víc, než co můžeš vidět), a zdůraznit opozici (vidíme porážku revolucionářů, ale hudba naznačuje, že vítězství je možné)⁶²...“⁶³

Chion upozorňuje na základní rozdíl mezi didaktickým kontrapunktem a anempatickou hudbou – zatímco u anempatické hudby jde záměrné navození emocionální reakce a účinek je okamžitý, didaktický kontrapunkt umožňuje díky zklidňujícímu efektu odstoupení od, či vystoupení z konkrétní situace, a tak otevírá přístup k rozumnému pochopení nějaké myšlenky.

4. Chion uvádí, že existují případy, kdy nelze emocionální a sémantickou interakci zařadit ani do jedné ze tří uvedených kategorií, tímto případem je například situace ve filmu *L'Enfer*⁶⁴, kdy hudba doprovází situaci nikoli však emoci postavy, jednoduše se jen propojuje se situací, ale je oddělená od prožívání postavy.⁶⁵

Výše zmíněné teorie představují možné úhly pohledu na problematiku hudebního kontrapunktu ve filmu. Přes různorodé chápání obsahu termínu hudební kontrapunkt, se autoři shodují na významu tohoto způsobu práce s hudbou pro filmovou tvorbu.

Problémem se ukazuje být samo dělení, kdy jeden příklad může spadat hned do několika kategorií jednoho autora.

⁶¹ Viz. ukázka 3.1.10. *Padre Padrone*

⁶² Viz. ukázka 3.1.6. *The Deserter*

⁶³ CHION, Michel. *Film, a sound art*. [English ed.]. New York: Columbia University Press, c2009. Film and culture. ISBN 023113777X. s. 431 – 432.

⁶⁴ Viz. ukázka 3.1.11. *L'Enfer*

⁶⁵ CHION, Michel. *Film, a sound art*. [English ed.]. New York: Columbia University Press, c2009. Film and culture. ISBN 023113777X. s. 433.

Dalším problémem může být chybějící kategorie u některých autorů, jako například u M. Chiona chybějící kategorie pro situace, kdy je hudba v souladu s emocí postavy, ale v rozporu se scénou (jakýsi protipól anempatické hudby).

U Plazewskiho naopak postrádáme protiváhu jeho relativizace obrazu, tedy něčeho, co zmiňuje Spottiswoode ve svém kontrastním užití hudby. Tím je užití hudby v pozici kontrapunktické, kdy však tento kontrapunkt způsobuje zdůraznění obrazového sdělení.

U veškerého dělení kontrapunktu je opomenuta problematika chápání kontrapunktu vždy ve vztahu k určité složce obrazového sdělení – zda je hudba v rozporu s hlavní postavou či se scénou.

Hudební kontrapunkt je vždy „zdánlivý“ v tom smyslu, že působí jako primární rozpor s obrazem, po jeho pochopení a přiřazení hudby k určité složce filmu – postavě, situaci či celkovému sdělení, pocit kontrapunktu zaniká ve prospěch rozvinutí smyslu jeho užití. Jak uvidíme v ukázkách, hudba může být v rozporu se scénou, postavou atd., jakmile však pochopíme záměr tvůrců, rozpor přestává existovat.

V našem pojetí hudebního kontrapunktu ve filmu se snažíme tuto skutečnost mít na paměti a vyvarovat se nedostatkům, jež jsme objevili, vztahováním hudebního kontrapunktu ke konkrétním sdělením, složkám filmu, postavám či divákovi samotnému.

2.9 Vlastní pojetí hudebního kontrapunktu ve filmu

V této podkapitole představíme vlastní chápání hudebního kontrapunktu, které vychází z teoretické základny popsané na předchozích stránkách, zároveň ji však rozšiřuje.

Vycházíme z vlastního chápání kontrapunktu (viz kap. 2.2. Vlastní chápání kontrapunktu), kdy tento vytváří novou rovinu sdělení, je prostředkem k vytvoření nového smyslu situace či (a) celého filmu.

Základním rozdělením kontrapunktu, které činíme, je rozlišení kontrapunktu obsahového a formálního. Toto základní dělení poukazuje na fakt, že je možné na hudební kontrapunkt vždy nahlížet z dvou úhlů pohledu – z hlediska obsahu (co je sdělením užitá hudba) a z hlediska formy (jaká hudba je ke sdělení užitá).

V rámci obsahového potom rozlišujeme emocionální kontrapunkt a kontrapunkt intelektuální. Toto dělení je inspirováno výše uvedenými autory, chápe však emocionální i intelektuální kontrapunkt jako kategorie, které nejsou kontradiktorní, ale naopak mohou nastat zároveň.

Také formální kontrapunkt může zároveň být i kontrapunktem obsahovým, jde především o způsob pohledu na danou situaci.

Skrze toto nové dělení se pak pokusíme ukázat na jisté tendence, jisté společné znaky, které vykazují filmy, jimiž se zabýváme v praktické části práce.

2.9.1 Obsahový kontrapunkt

Obsahový kontrapunkt nastává, když smysl obrazového sdělení nějaké scény jde proti smyslu sdělení zvukově-hudební složky. Zaměřujeme se tedy na obsah sdělení (kdy forma tohoto sdělení může zároveň být kontrapunktem formálním). Obsahový kontrapunkt pak dělíme podle jeho zacílení na emocionální či racionální rovinu, na kontrapunkt vůči emoci a kontrapunkt vůči intelektu, kdy však u kontrapunktu vůči intelektu často dochází zároveň i ke kontrapunktu vůči emoci, jelikož emoce vědomě či nevědomě doprovází reakce divákova rácia.

2.9.1.1 Emocionální kontrapunkt

Jedná se o takovou situaci, kdy je emoce, kterou v divákovi vyvolává obraz v rozporu s emocemi plynoucími z hudby v dané situaci.

Nejčastěji nastává situace, kdy hudba je v souladu s emocí postavy, zatímco divák scénu prožívá jinak. Tento případ nastává například v ukázkách z filmu *Spring Breakers*⁶⁶, *The Shining*⁶⁷... etc

Dalším zajímavým příkladem, kdy emoce hudby jde proti zobrazované náladě, je použití emocionálního kontrapunktu v úvodní sekvenci filmu, což dopomáhá k pochopení a funkčnosti prologu. Divák vlastně v první chvíli nerozumí rozporu, jehož je svědkem, toto pochopení přichází později ve filmu. V našem případě demonstrujeme hudební kontrapunkt v prologu na filmech *The Shining*⁶⁸, *WALL-E*⁶⁹ a dalších.

Méně obvyklým případem je situace, kdy je hudba v souladu s náladou scény, ale postava, na níž je divák napojen, je naladěna jinak. Jako je tomu například u filmu *Groundhog Day*⁷⁰, nebo *L'Enfer*⁷¹.

Emocionální kontrapunkt lze srovnat s pojetím Lexmannova obrazově-hudebního divergentního a obrazově-hudebního impresivního kontrapunktu. Jedná se o nejčastější typ kontrapunktu, ale jak bylo již řečeno, občas je doprovázen i jinými druhy kontrapunktu.

Do této kategorie můžeme zařadit také Chionovu anempatickou hudbu. Jak bylo popsáno výše, Chion za anempatickou hudbu považuje takovou, která je lhostejná k situaci postavy. My emocionální kontrapunkt zde chápeme šířeji – zahrnujeme zde, jak případy Chionem kategorizované anempatické hudby, tak i situace, kdy hudba není lhostejná k postavě, ale kdy je s ní naopak v souladu. To s čím je hudba v kontrastu je situace, jež je sdělována divákovi obrazem.

⁶⁶ Viz. ukázka 3.1.9. Spring Breakers

⁶⁷ Viz. ukázka 3.1.8. The Shining

⁶⁸ Viz. ukázka 3.1.8. The Shining

⁶⁹ Viz. ukázka 3.1.7. WALL-E

⁷⁰ Viz. ukázka 3.1.5. Groundhog Day

⁷¹ Viz. ukázka 3.1.11. L'Enfer

2.9.1.2 Intelektuální kontrapunkt

Intelektuální kontrapunkt nastává v situaci, kdy sdělení obrazové vede diváka k tvorbě nějakého názoru, kdy však zároveň hudba, která daný obraz dokresluje, nutí diváka, k tvorbě názoru jiného.

Předpokladem pochopení intelektuálního kontrapunktu je divákova úvaha nad celkovým tématem filmu, nad danou situací a nad konkrétní hudbou, až po této úvaze získává divák přístup k vyššímu sdělení, jež vyplývá z pochopení a sloučení informace obrazové a hudební. Tento případ nastává například v ukázce z filmu *Adéla ještě nevečeřela*⁷².

Občas je pro plné pochopení kontrapunktické povahy užití hudby nutné rozumět kontextu skladby a často také samotnému textu písně⁷³. Ve většině případech je však divákovi přístupný kontrapunkt emocionální a intelektuální rovina pro pocit kontrapunktu není nutná, je jakoby dalším stupněm jako např. *WALL-E*⁷⁴ a *Blue Velvet*⁷⁵.

Chion takový kontrapunkt nazývá didaktickým, Lexmann pak obrazově-hudebním asociačním kontrapunktem, tak jak o nich bylo už mluveno výše.

2.9.2 Formální kontrapunkt

Na kontrapunktický vztah hudby a obrazu ve filmu je možné nahlížet také z hlediska formálního – hudba a obraz mohou totiž být v rozporu nikoli pouze v rovině obsahové, již jsme se věnovali výše, ale také v rovině formální, tedy například žánrové, stylové, dobové apod. Jinými slovy místo, abychom se zaměřili například na emoci, kterou hudba vyvolává, řešíme určité kvality skladby, která je v dané scéně užitá a v jakém vztahu jsou tyto její kvality ke scéně či filmu. Jako příklad můžeme použít scénu z filmu *Django Unchained*⁷⁶. Film se odehrává v jižních státech USA v období před vypuknutím Občanské války. Nicméně ve scéně hraje rapová píseň Ricka Rosse - *100 Black Coffins*. Hudba, pokud jde o emoci, nestojí v kontrapunktu vůči postavě. Nálada skladby je stejně drsná, jako protagonista. Naopak je v rozporu s částí situace. Formální kontrapunkt spočívá ve sledování westernu za poslechu rapové písně.

⁷² Viz. ukázka 3.1.12. *Adéla ještě nevečeřela*

⁷³ Viz. ukázka 3.1.12. *Adéla ještě nevečeřela*

⁷⁴ Viz. ukázka 3.1.7. *WALL-E*

⁷⁵ Viz. ukázka 3.1.2. *Blue Velvet*

⁷⁶ Viz. ukázka 3.1.13. *Django Unchained*

Tento typ kontrapunktu je jakýmsi kontrapunktem „falešným“. Pokud totiž hudební kontrapunkt definujeme jako smyslutvorný prvek filmu, kdy díky rozporu mezi obrazovou a zvukovou složkou dochází ke vzniku nové úrovně sdělení, samotný formální kontrapunkt, tyto požadavky nemusí splňovat. Například situace, kdy v rozporu je doba, v níž se film odehrává a do níž je celá obrazová složka filmu stylizována s moderní hudbou, jež je ve filmu užitá a nedochází zde ke kontrapunktu obsahovému, nedochází ani ke vzniku nové úrovně sdělení, nelze ji tedy považovat za kontrapunktickou v námi definovaném smyslu. Příkladem může být hudební dramaturgie snímku *The Great Gatsby*.

Postavení hudby, které v této práci nazýváme formálním kontrapunktem, souvisí s novým přístupem k hudební dramaturgii, jež vychází z celkové proměny filmu v postmoderní době.

Tuto kategorii zavádíme z toho důvodu, že užívání hudby v kontrapunktické pozici se stává stále oblíbenějším prvkem současného filmu a vychází z obecných charakteristik postmoderního filmu.

Kontrapunkt je tedy možné nahlédnout skrze proměňující se možnosti filmového umění. Můžeme-li o postmoderním filmu tvrdit, že je pro něj typické míchání žánrů a stylů, že jsou plné ironie a jakéhosi nadhledu, můžeme totéž tvrdit i o hudbě v nich. Opuštění lineárního toku vyprávění ve filmu je také často podpořeno zrušením chronologie ve sféře použité hudby.

Nejnovějším příkladem „falešného“ kontrapunktu může být letos do kin uvedený snímek *Deadpool 2*⁷⁷.

Teoretická část práce představuje pole, z něhož je možné řadit hudební kontrapunkt do různých kategorií a sledovat jeho funkce z různých hledisek. V praktické části je proveden pokus využít poznatky nabyté při psaní teoretické části k hlubšímu porozumění konkrétním výskytům hudebního kontrapunktu.

⁷⁷ Viz. ukázka 3.1.3. *Deadpool 2*

3 Praktická část

V této části uvádíme konkrétní případy hudebního kontrapunktu, jež je vždy vysvětlen v kontextu daného filmu a na něž jsou aplikované různé kategorie výše zmíněných teoretiků.

Je nutné si uvědomit, že pro označení hudebního kontrapunktu je vždy určující úhel pohledu. Tato kategorie je totiž, pokud ji nahlédneme ne technicky, ale spíše co do smyslu, velmi těžko uchopitelná v momentě, kdy se začneme zabývat konkrétními případy.

Na následujících stranách se budeme snažit obhájit označení užití dané hudby za kontrapunktické s přihlédnutím ke skutečnosti, že z jiného úhlu pohledu za kontrapunkt v dané scéně být hudba označena nemusí.

3.1 Ukázky a jejich rozbor

3.1.1 Golden Coach

Režie: Jean Renoir

Autor skladby: Antonio Vivaldi

Scéna: 01:30:10 - 01:30:50

Na začátku filmu vstupujeme do děje skrze jeviště divadla. Kamera se pomalu přibližuje z velkého celku, kde vidíme jeviště a červenou oponu, do vnitřního prostoru jeviště. Divák je rovnou vtažen do děje filmu. To samé se děje na konci, kdy opět opouštíme příběh a vracíme se do divadla, zde sledujeme dialog mezi hlavní herečkou a principálem. Filmový příběh je zasazen do prostoru divadla, zde začíná a zde také končí. Tento tvůrčí záměr velice ovlivnil funkci hudební složky.

Skladby jsou vybrány na základě doby – 18. století, v němž vznikla, časově tedy odpovídá zobrazovanému ději filmu.

Hudba je svébytnou linií díla, většinou se nenapojuje na emoce postav, je jakýmsi ironickým komentářem k situacím. Svou náladou nás vytrhává z filmového děje a vrací nás do divadla. Díky čemuž navozuje pocit odstupů a zintenzivňuje pozici sledujícího, v tom smyslu, že divák je pouze přihlížejícím a že se před ním odehrává „divadlo“, nikoli realita. Toto odlehčení pomocí kontinuálního doprovodu ironizující hudby, lze vnímat jako stanovisko tvůrce vůči situaci, která se děla při kolonizování a následném ustavování nadvlády v Jižní Americe. Mohlo by se zdát, že tvůrce nám zde předkládá velmi složitou historickou situaci, kterou nahlíží spíše z pozitivnějšího a banálnějšího úhlu pohledu. Tento až komediální nádech filmu je zároveň rušen ale i podpořen právě hudbou. Hudba ruší komediálnost tématu na základě vnímání kontrapunktického postavení tím, že upozorňuje diváka, že děj je jen divadelní hrou, zároveň ale podporuje svojí náladou tento humorný nádech. Na základě tohoto pnutí pak vzniká ona ironie. Z čehož vyplývá, že zobrazovaná realita není pravdivá, nýbrž velmi zkreslená. Hudba tedy zlehčuje jednotlivé situace, problémy postav, ale i celý děj a dobu filmu. Díky relativizaci problematiky a ubírání na její důstojnosti, se může divák zcela soustředit na ono humorné trio nápadníků, kteří se snaží získat ruku dívky.

Celková hudební dramaturgie snímku tedy pracuje s kontrapunktem ve smyslu zlehčení situace tak, jak o tom psal J. Plazewski. Z pohledu dělení dle R. Spottiswooda se jedná o užití hudby v pozici ironicky komentující.

Vybraná ukázka je jedním z nejvýraznějších momentů co do hudebního kontrapunktu v celém filmu, ale i přesto můžeme vidět, že kontrapunktický vztah není tak výrazný, jak by mohl být.

Scéna zobrazuje duel soků o přízeň hlavní postavy, herečky Camilly. Felipe a Ramon svedou šermířský souboj za přítomnosti jednoho sluhy a dětských komediantů, kteří souboji přihlížejí. Souboj končí odchodem sluhy a stříhem na Camillu s třetím nápadníkem, místodržícím Ferdinandem. S tímto stříhem končí i hudební podkres.

Scénu doprovází svižná a veselá hudba Vivaldiho, která zní v celém filmu. Hlavním důvodem pro její použití, jak jsme již psali výše, je nesouhlas a zlehčení zobrazované reality. Sledujeme souboj dvou mužů o ruku cikánky – komediantky.

Hudba občas přejde z pozice průvodní na hudbu reálnou, jako například v této scéně. Reálná hudba je pak hraná komedianty, tudíž tvůrci stále drží koncepci, kde hudba patří k linii vnímání filmu jako divadelního jeviště. Komedianti jsou tedy jakýmsi prostředníkem mezi divákem a dějem filmu.

V rámci našeho dělení velmi často vstupuje hudba do pozice emocionálního kontrapunktu, nicméně můžeme sledovat i intelektuální kontrapunkt v celkové rovině filmu. Tím máme na mysli ono lehké devalvování emočního příběhu a pocitu pohledu za dění.

3.1.2 *Deadpool 2*

Režie: David Leitch

Autor skladby: Dolly Parton

Skladba: 9 To 5

Autor skladby: Enya

Skladba: Caribbean Blue

Scéna: 00:04:04 – 00:07:38

Deadpool 2 patří mezi linii filmů s komiksovou tematikou - přímočarý příběh, superhrdina, který bojuje se zlem, a antagonist v podobě nadpřirozené bytosti.

V tomto případě se nesmrtelný hlavní hrdina chce pomstít za smrt svoji dívky a zachránit mladého chlapce – mutanta, v tomto nachází svůj smysl života.

Mohlo by se zdát, že tento film je stejný jako mnoho dalších superhrdinských filmů, až na jednu výjimku. Film používá všechny možné postmoderní principy. Příkladem může být porušování linearity, používání řady různých intertextuálních odkazů ať už na filmy, tak na stávající mediální produkty. Jedny paroduje, druhým vzdává hold. Dále se zde objevuje naturalistické násilí, které je zesměšňováno nejen pomocí hudební složky. Postava s námi nejen že řeší scénář, ale také komentuje situace, které sledujeme. Autor tak nabourává žánr komiksových filmů.

Podíváme-li se na hudební dramaturgii, i zde nacházíme užití postmoderních principů. Tvůrci používají žánrově odlišných hudeb, bohužel se však ukazuje, že jediným důvodem pro kombinování různých žánrů, je sama možnost tak činit. Tvůrci používají kontrast se zcela nesourodými písněmi, aby zrušili jakoukoliv spojitost s akčním komiksovým filmem. Komiksový film je však ještě velmi mladým žánrem a tak nemá ustanovenou hudební dramaturgii (jak tomu bylo například u westernu v případě *Django Unchained*), tudíž rušení „žánru“, který pokud jde o hudbu není ještě tak úplně zavedeným, není příliš funkční. Toto obecné tvrzení se pokusíme vysvětlit na následující scéně.

Sledujeme protagonistu, který je na „lovu padouchů“. Tvůrci používají jak technologii slow motion, který v kombinaci s hudbou a naturalistickým zobrazením násilí působí až komicky, tak klasické záběry. Vidíme hlavní postavu, jak likviduje postupně pět skupin gangsterů. Pod prvními třemi scénami, slyšíme píseň *9 To 5*, poté se dostáváme do čtvrtého prostředí, kde se vymění píseň za *Caribbean Blue*.

Pod poslední scénou se opět vracíme zpět k *Dolly Parton*. Po celou dobu slyšíme osobní komentář a repliky hrdiny, které nám humorně vysvětlují a komentují situaci.

První hudbu je možné vnímat jako emocionální kontrapunkt vůči scéně, který se emocí váže na hlavní postavu. Deadpoola v podstatě baví zabíjet, také je nesmrtelný - proto onen jeho sarkasmus týkající se smrti, který potrhuje tuto vtipná a veselá hudba. Původně byla hudba použita v parodii o třech ženách, které se snaží pomstít svému šéfovi. Zde bychom mohli také vzdáleně vidět jeden z důvodů pro výběr této hudby.

Caribbean blue, píseň, která následuje ve čtvrté scéně, je kontrapunktem „falešným“ vůči scéně, kterou sledujeme. Protagonista je ve stejné situaci jako před tím, s tím rozdílem, že se ocitá v lázních. Zde bychom tedy mohli hledat jediné odůvodnění pro použití této písně. Hudba se propojuje s pocitem, který si člověk navozuje při představě pobytu v lázních. Hudební kontrapunkt tedy nijak nekoreluje s hlavní postavou, Deadpool zůstává ve stejném naladění jako před tím, důkazem je opětovné vrácení se k původní písni. Máme tu tedy situaci, kdy sledujeme vraždění lidí v lázních, které si hlavní postava stále stejně užívá, ale hudba se mění na základě prostředí ve kterém se nacházíme. Hudba je klidná, optimistická až meditativní, hlavní hlas zpěvačky je rozpit v dozvuku a podkreslen lehkými staccaty smyčců se syntetickými plochami. Melodie akustických nástrojů zní velice digitálně, díky čemuž vše splývá do jednolitě až ambientní hudební plochy.

Hudební kontrapunkt zde tedy nepřináší žádné vyšší sdělení. Důvodem pro použití této hudby je pouze prostředí a modrozelené svícení scény, tedy vizuální vjem, který působí na nás jako diváky. Z těchto důvodů tuto situaci řadíme do formálního kontrapunktu.

3.1.3 Blue Velvet

Režie: David Lynch

Autor skladby: Bobby Vinton

Skladba: Blue Velvet

Scéna: 00:01:48 – 00:03:56

Další ukázkou kontrapunktického užití hudby je *Blue Velvet* Davida Lynche z roku 1986 .

Kamera sjíždí z blankytně modrého nebe na polocelek červených růží, za nimiž v kontrastu s modrým nebem svítí laťky bílého plotu. Slyšíme zpěv ptáků v kombinaci s hitem Bobbyho Vintona *Blue Velvet*, který je v postavení průvodním. Obraz chvějících se růží v mírném vánku se prolíná se záběrem na silnici patrně menšího městečka, po níž projíždí hasičský vůz s mávajícím pánem a bílým psíkem. Úvodní sekvence takto dál pokračuje a diváka uvádí do tohoto idylicky působícího maloměsta. Další pohled je na dům zezadu, kde vidíme muže okolo padesátky, jak kropí trávník, potom (pravděpodobně jeho) ženu v obýváku sledující detektivku a střihem se opět vracíme k muži na zahradě. V detailu zjišťujeme, že se kropící hadice ucpává a muž se snaží cukáním s ní vodu znovu rozproudit. Celou situaci stále doprovází poklidný a příjemný hlas Bobbyho Vintona. Zatímco hudba pokračuje, muž padá k zemi v srdečním záchvatu. Vidíme malého psíka, který se k tělu vrhá a hraje si s proudem vody stříkajícím z hadice, opodál na cestě vidíme blížící se batole, ale další vývoj situace nevidíme. Střihem se ocitáme v detailu trávníků, vidíme kapky vody a slyšíme hlas Vintona jakoby z dálky a zvuk stříkající hadice prolínající se do temného sound designu, který přechází do prvního plánu.

V obrazové složce tvůrce pracuje velmi decentně s naznačením přicházející hrozby. Tím máme na mysli záběr na televizi, kde vidíme detail pistole, a poté celá situace s hadicí až do momentu, kdy muž padá k zemi. Jsou to velmi skryté náznaky a symboly možného narušení poklidné nálady. Dalším obrazovým prvkem je vnitrozáběrový neustálý kontrast červené a bílé. To vše odkazuje k vyššímu sdělení, a to poukázání, že pod povrchem se skrývá zkalenost a lidská špína – důkazem je pak poslední část ukázky, kde vidíme brouky, kteří rozežírají mršinu.

I přestože akce odehrávající se v rovině obrazu teoreticky nabírá dramatických obrátek, hlavním momentem je až pád, poté se dostáváme zpět, do pohodové nálady města. Vidíme psa, který si hraje s proudem vody z hadice. Zde je

„smrt“ relativizována obrazem. Hudba v tomto případě funguje jako podpůrný pilíř tohoto efektu. Po celou dobu zůstává k této akci zcela lhostejná a apatická, pokračuje dále ve svém houpavém tempu a to i v inkriminovaném momentě.

Z hlediska úvodní scény se skladba tedy dostává do kontrapunktického postavení až v situaci, kdy sledujeme muže, který padá na zem. Do této doby působí spíše ironicky, jelikož záběry na pohodu města jsou přehnané až umělé. Ve zmíněném momentu hudba podporuje pocit, že sledovaná situace je obyčejnou součástí zobrazovaného světa a to především z toho důvodu, že se nijak neproměňuje v momentě dramatu. Podle Plazewskiho jde tedy o hudební kontrapunkt, který dopomáhá k začlenění akce do proudu všedního života. Další vrstvou, kterou tvůrce přidává užitím této hudby je akcent ironizující tento způsob maloměstského života – celý tento idylický život je jen pozlátkem, které zastírá onu zkaženost člověka.

Tuto scénu také označujeme za Lexmannův obrazově-hudební asociační kontrapunkt, protože z hlediska celkové hudební dramaturgie, má scéna také další smysl. Tím je napojení situace na téma filmu – Oidipovský komplex. Z tohoto hlediska můžeme scénu vnímat jako identifikaci s hlavní postavou. Scénu by bylo možné číst jako přání syna, který se chce symbolicky zbavit otce, což je podstatou Oidipova komplexu. Tím pádem hudba není v kontrapunktu s vnímáním hlavní postavy, jelikož dění scény odpovídá jeho fantazii, která je pravděpodobně nevědomá. Z tohoto pohledu je možné ukázkou zařadit jako obsahový kontrapunkt.

Toto vysvětlení dává smysl pouze tehdy, nahlížíme-li jako téma tohoto filmu Oidipovský komplex, který je nesen nevědomým přáním dítěte (v tomto případě syna) zbavit se rodiče stejného pohlaví (v tomto případě otce) a získat tak rodiče opačného pohlaví pro sebe (v tomto případě matku). Ukazatelů, že tématem filmu je tento intrapsychický konflikt, jehož výsledkem je naše svědomí a od jehož zvládnutí se odráží náš další psychický vývoj, je ve filmu více.

Odhalení tohoto tématu umožňuje chápat hudbu v úvodní scéně jako předzvěst. Píseň je tedy napřed před obrazem a užití této hudby dává smysl až zpětně, když odhalíme, co se nám tvůrce touto scénou snažil sdělit.

Tento příklad ukazuje různé možnosti vysvětlení a chápání užití hudby buď jako kontrapunktické, nacházíme však i úhel pohledu, z něhož se užití té samé hudby

jako kontrapunktické nejeví – chápeme-li tuto hudbu jako způsob identifikace s hlavní postavou.

3.1.4 A Clockwork Orange

Režie: Stanley Kubrick

Autor skladby: Gioacchino Rossini

Skladba: Overtura z opery *La gazza ladra* (Straka zlodějka)

Scéna: 00:04:28 – 00:07:30

Mechanický pomeranč, snímek Stanleyho Kubricka z roku 1971, pracuje s užitím hudebního kontrastu na mnoha místech a různými způsoby. V této ukázce analyzujeme scénu ze začátku filmu, kdy se divák seznamuje s hlavní postavou Alexem, který provází diváka celým příběhem pomocí osobního komentáře.

Scéna se odehrává ve starém, polorozpadlém kasinu, které vypadá spíše jako divadlo. Scéna začíná záběrem na malovaný strop divadla plný růží. Kamera sjíždí dolů do celku, kde na jevišti zápasí nahá dívka s pěti, za vojáky převlečenými, bídáky, kteří se snaží ji znásilnit. Bídáci odnesou dívku na matraci, která je na jevišti. V ten moment je stříhnuto do protipohledu, kde ve tmě sálu slyšíme a posléze vidíme naši hlavní postavu, Alexe a jeho tři kumpány v bílých převlecích. Alex vyprovokuje bídáky k bitce, dívka utíká pryč.

Následuje druhá polovina scény, kde sledujeme několikaminutový souboj zakončený vítězstvím našich chlapců a útekem před policií.

V popsané scéně slyšíme průvodní hudbu, Jedná se o úryvek z overture opery *La gazza ladra* z roku 1817 skladatele G. Rossiniho. Skladba je tříčtvrtěový valčík, který celou akci odlehčuje.

Slavnostní a veselá skladba stojí v kontrastické pozici vůči obrazu. Jednak vůči prostoru, kdy divák už jen tuší jeho zašlou slávu pod nánosy prachu, špíny a smetí, dále pak vůči způsobu svícení scény, kdy většina akce se odehrává v kontrastním šerosvitu. Dále také vůči akci – pokus o znásilnění a následný boj gangů.

Způsob, jímž se dívka přetahuje s nepřátelským gangem však v určitých momentech připomíná spíše tanec. Je jasné, že autor se nesnažil zobrazit znásilnění realisticky. První část scény eskaluje v bitvě, kde jsou takové fyzické akce postav, že za doprovodu hudby místy funguje jako taneční číslo. Situace nakonec působí až groteskně a komicky. Jelikož tvůrce zdůrazňuje stříhem a pohybovými akcemi zásadní momenty v hudbě. Většinou tedy doprovází a dodržuje akcent na první dobu jak je tomu u valčíku.

Hudební dramaturgii celého filmu bychom mohli rozdělit na dvě hlavní linie – a to hudbu klasickou z období konce 18. a pak 19. století a hudbu elektronickou. Tuto vcelku velkou rozličnost lze vysvětlit především psychickým rozpoložením hlavní postavy, Alex je duševně narušený a disociovaný. Tomuto stavu odpovídá tato různorodá hudební dramaturgie. Právě díky hudbě tak můžeme scénu nahlížet skrze jeho zcela narušenou optiku.

Kontrapunkt zde vzniká z rozporu vnímání násilí psychicky zdravým člověkem a vnímáním Alexovým, jež pohlíží na násilí jako na zdroj zábavy a ukájení – proto je zde použita veselá operní skladba. Skrze tento kontrapunkt se divákovi otevírá samo téma filmu, jímž je problematika svobodné vůle a její potlačování ve prospěch vymýcení násilí ve společnosti.

Alex je na počátku ukázkou, kam až může dojít neomezené užívání svobodné vůle a naslouchání impulzům. Hudba, která doprovází Alexovu postavu, ho zároveň ukazuje jako bytost, která je velmi živá a životaschopná. Tuto vitalitu se svou svobodnou vůlí protagonista v druhé části filmu ztrácí.

Na této ukázce také ukazujeme Spottiswoodovu možnost kombinovat různé způsoby užití hudby – konkrétně užití kontrastní s užitím dynamickým (tedy jako podporu a zvýraznění střihu).

Z hlediska námi zavedeného dělení se jedná o kontrapunkt emocionální v tom smyslu, že sledování násilí, vždy vyvolává negativní emoce, případně strach aj., kdy hudba svým naladěním jde proti těmto emocím.

Nová úroveň sdělení, kterou divák skrze kontrapunkt může odhalit, mu otevírá cestu k chápání světa hlavní postavy a míře jejího narušení.

3.1.5 Groundhog day

Režie: Harold Ramis

Autor skladby: Sonny & Cher

Skladba: I Got You Babe

Autor skladby: Bruce Duvok

Skladba: Quartet No. 1 In D – The Ground Hog

Scéna: 1:04:32 - 1:04:59

Americká komedie *Groundhog Day* z roku 1993 je také plná hudebních kontrapunktů.

Ukázka, kterou jsme vybrali, obsahuje dva na sebe navazující hudební kontrapunktů. Jedná se o situaci, kdy se hlavní postava Phil již po několikáté probouzí v hotelovém pokoji ve stejný den. Protagonista se ocitl v časové smyčce a bez ohledu na to, jak končí jeho den, další den se probouzí znovu 2. Února a vše může začít znovu. S tím rozdílem, že postava si pamatuje vše, co se v této časové smyčce stalo. Phil má již za sebou návštěvu psychiatra a čerstvý úspěšný pokus o sebevraždu.

Celá sekvence začíná detailním záběrem na budík, kde hodiny ukazují 05:59 a vzápětí 06:00, tímto vizuálním leitmotivem je uvozen i tento „další“ den. Phil se probouzí a je zoufalý, i přesto, že se předchozí den zabil, nachází se znovu v pokoji.

Celá situace se odehrává za zvuků písně z rádia, které začíná hrát v 06:00. Tuto píseň slyšíme, stejně jako Phil, již po několikáté. Je to píseň *I Got You Babe*. Ideální píseň pro ranní vstávání, jejíž pozice vůči obrazu se v průběhu filmu zajímavě vyvíjí. Phil ji ale samozřejmě už bytostně nenávidí. Zde vzniká jednoduchý kontrast. Znamená totiž, že se z časové smyčky opět nevymanil.

Text písně je také v rozporu s životním přesvědčením hlavní postavy, která se v průběhu druhé poloviny filmu změní. Staví hodnotu lásky nad hodnotu kariéry, peněz a slávy. A to je také poznání, ke kterému protagonista dochází. Ve vybrané scéně však hlavní postava ještě neuchopila svou situaci jako příležitost ke změně. Stále ji nahlíží jako past. Hudba, jež zní z rádia, je pro hlavní postavu znakem jakési kletby, pro diváka funguje jako záruka kontinuity – podle této hudby poznáme, že se stále opakuje tentýž den.

Z pohledu kontrapunktického užití, píseň funguje jako Chionova anempatická hudba, kdy veselost hudby kontrastuje s Philovým zoufalstvím. Hudba je lhostejná k Philovu šílenému osudu, který ho zkouší neustále znovu a znovu. V rámci našeho

dělení je tento případ emocionálním kontrapunktem – hudba působí vesele, zamilovaně, pozitivně. V obraze však vidíme zoufalého, nešťastného, rezignovaného Phila, ten si lehá zpátky do postele se slovy: „Nuts.“ (což volně můžeme přeložit jako „Do háje.“).

V dalším záběru vidíme Phila, který v pyžamu vchází do jídelny hotelu. Protagonista ve svém rezignovaném tempu přichází k majitelce hotelu, která stojí u toustovače. Vidíme ostatní hosty hotelu, kteří spokojeně snídají. Majitelka se ho již po „sté“ zeptá, zda se dobře vyspal. Phil na otázku nereaguje a bere do ruky toustovač i s tousty. Zmatená majitelka se ptá, zda si dá nějaké tousty. Phil opět nereaguje a odchází s toustovačem zpět do pokoje.

Vše se děje za příjemné klasické hudby, která evidentně hraje v jídelně hotelu (je to tedy hudba reálná), aby zpříjemnila snídani pro hosty. Tato skladba je v druhém až třetím zvukovém plánu a je vybrána tak, aby na sebe nijak nestrhovala pozornost. Funguje tedy spíše jako podkres snídaně, nicméně v tento moment přechází do pozice kontrapunktické a to vůči hlavní postavě. Tato hudba zde funguje jako anempatická, je zcela lhostejná vůči naladění postavy, díky čemuž umocňuje absurditu situace. Phil si jde pro toustovač s cílem spáchat sebevraždu, nicméně divák i hlavní postava tuší, že tento pokus dopadne stejně jako ty předchozí. To je také důvod, proč v této situaci tvůrci vytváří pocit lhostejnosti filmové reality vůči hlavní postavě.

Jak již bylo zmíněno, v obou případech je hudba v pozici reálné, tedy v Plazweskiho terminologii je hudbou imanentní. Přesto zde však funguje jako antitetický kontrapunkt – v protikladu stojí emoce postavy a emoce, kterou hudba samotná vyvolává v divákovi.

3.1.6 The Deserter

Režie: Vsevolod Pudovkin

Autor skladby: Yuri Shaporin

Scéna: 01:41:00 - 01:45:40

Děj filmu se odehrává v roce 1932. Hlavní postavou filmu je německý dělník Renn, pracující v docích. Ten zprvu podporuje své druhy v probíhající stávce, nicméně později přestává věřit v sebe a ve význam politické angažovanosti. V této těžké chvíli třídního boje v Německu opouští své druhy, využívá nabídku svého přítele a odjíždí do Sovětského svazu jako člen německé delegace. Je to ale spíše zbabělý útěk před politickou odpovědností. Renn zůstává v Sovětském svazu až do chvíle, kdy zjišťuje, že jeho přítel je zavražděn policií. Protagonista si konečně uvědomí důležité hodnoty a vrací se zpět do Hamburku, aby opět zorganizoval revoluční hnutí.

Ukázka, kterou zde budeme rozebírat je z konce filmu. Tedy z momentu, kdy Renn jde proti policejní jednotce v čele německé dělnické třídy. Policie samozřejmě zasahuje a stávka se mění v masakr dělnické třídy. Vidíme, jak příslušníci policie mlátí a rozhánějí stávkující dav. I přestože vítězství je jasně na straně policie, průvodní hudba stále zní vítězoslavně a pozitivně, jak tomu je na počátku scény. Hudba tedy odkazuje k onomu vnitřnímu vítězství protagonisty, který se vrátil zpět aby opět seskupil proletariát a vedl ho do boje. Film je oslavou jednotlivce a jeho zapojení se do třídního boje. Téma je velmi ovlivněno socialistickým realismem.

Hudba se v některých momentech emocionálně shoduje nejen s postavou ale i se scénou a to především v první části, kde vidíme jak sešikovaný dav dělníků jde ulicemi. Emoce hudby se v průběhu scény lehce proměňuje díky čemuž se v části po příjezdu policie zdá v některých momentech opět ve shodě. Nálada hudby je po změně dramatická a koreluje s masakrem, který sledujeme. Nicméně poté se opět vrací vítězné téma a hudba se znovu dostává do kontrapunktické pozice, jelikož sledujeme příjezd dalších policejních jednotek.

V závěru scény a celého filmu Renn získává vlajku a vztyčuje ji nad hlavu. Vítězná hudba vrcholí, náš hrdina získal jistotu ve svém přesvědčení. Záběr na vlajku je ale i přesto prostříháván s detailem řídícího policisty, který posílá více a více jednotek, aby zasáhly.

Hudba je podle Plazewskiho dělení transcendentní a je v kontrapunktu antitetickém, přičemž vizuální vjem je povznášen a to na základě propojení hudby s proměnou hlavního hrdiny.

Zároveň je tento příklad také možné použít pro demonstraci Chionova didaktického kontrapunktu. Chion jako častý příklad didaktického kontrapunktu uvádí filmy s revolucionářskou tematikou a o užití hudby v této pozici, jak už bylo zmíněno, říká: „...vidíme porážku revolucionářů, ale hudba naznačuje, že vítězství je možné)...“⁷⁸

⁷⁸ CHION, Michel. *Film, a sound art*. [English ed.]. New York: Columbia University Press, c2009. Film and culture. ISBN 023113777X. s. 431 – 432.

3.1.7 WALL-E

Režie: Andrew Stanton

Autor skladby: Barbra Streisand

Skladba: Put On Your Sunday Clothes (muzikál HELLO DOLLY)

Scéna: 00:00:46 – 00:03:06

Úvodní scéna animovaného filmu *WALL-E* z roku 2008 režiséra Andrewa Stantonova za doprovodu písně *Put on your sunday clothes* z muzikálu *HELLO DOLLY* z roku 1969 se skládá z více částí. V první obrazové části rozpoznáváme kde se bude celý děj odehrávat. Objevujeme vesmír. Poté se zájem začíná soustředit na planetu Zemi, kterou objevujeme v tmavě modrém vesmíru, kdy nejprve je Země zabrána ve velkém celku a poté přecházíme v bližší celek planety a skrze mraky satelitů a vesmírného odpadu a prachu se divák ocitá na Zemi. V této části odkrýváme zápletku filmu – vidíme zdevastovanou „krajinu“ naší planety. Z kouře a prachu šedo-oranžové barvy se postupně vynořuje svět, spatřujeme současný stav planety Země. Vidíme hromady, kopce a hory odpadků zdobené větrnými mlýny, komíny dávno nefunkčních a opuštěných továren, vedení vysokého napětí. Skrze prolnutí spatřujeme v širším celku obrysy jakéhosi velkoměsta – vidíme mrakodrapy a jiné výškové budovy, v dalším záběru je vidíme z nadhledu, postupně zjišťujeme, že mrakodrapy se také skládají z pečlivě vytvarovaných krychliček odpadků. V této úvodní části je jen jeden vizuální prvek, díky kterému je možné si obraz nepropojit s pochmurnou náladou a to je kontrastní sluneční paprsky dopadající na toto město.

Hudba, která celou situaci staví svým velmi pozitivním, veselým a svižným tempem do kontrastu s apokalyptickým pohledem na planetu odpadků, přechází z pozice průvodní do pozice reálné, a to v momentě kdy zjišťujeme, že tato píseň zní z radia zabudovaného uvnitř jediného obyvatele planety – robota Wall-E-ho, který za zvuků povzbudivé a rozverné hudby ve svých útrokách vyrábí malé kostičky odpadků, ze kterých staví své odpadkové město a který uzavírá úvodní scénu tím, že hudbu vypíná stisknutím tlačítka kazeťáčku.

Z toho vyplývá, že hudba, do momentu kde přechází v hudbu reálnou, je zřetelně v pozici kontrapunktické. Pokud ale budeme rozebírat druhou část, kde hudba náleží spíše hlavní postavě, je vysvětlení kontrapunktu složitější.

Použití písně *Put On Your Sunday Clothes* funguje několika způsoby. Jedním z nich je rychlé napojení diváka na hlavní postavu Wall-E-ho, který hudbu poslouchá.

V takovém případě bychom vnímali hudbu jako kontrapunktickou vůči obrazu ale ne vůči postavě. Robůtek dokáže na obrovském opuštěném smetišti nacházet malé radosti v podobě různých rozbitých hraček, věcíček, nástrojů, které skladuje a snaží se je znovu zužitkovat. Hlavní postava má také kamaráda – malého švába Hala a život je v zásadě pro Wall-E-ho, kterého od začátku i díky užití zmíněné písně považujeme za veselého, veskrze pozitivního, bezelstného a vyrovnaného hrdinu, celkem „fajn“.

Nicméně toto zjednodušení se později ve filmu relativizuje a to tím, že Wall-E je v podstatě opuštěný a chtěl by prožít onu lásku, kterou sleduje v televizi, kde má úryvek z filmu Hello Dolly.

Obraz, který se nám naskýtá, je každodenní realitou hlavní postavy, která je v zásadě s tímto stavem spokojená a to až do chvíle, kdy potká svoji vyvolenou. Robot Eva je velmi moderním typem robota a tudíž se z počátku o Wall-E-ho nezajímá. Zde můžeme sledovat velice jednoduchou paralelu mezi příběhem Wall-E-ho a muzikálem, ze kterého úvodní píseň pochází. Hlavním tématem muzikálu Hello Dolly je totiž láska mezi lidmi z různých společenských vrstev.

Proniknutí do povahy postavy je zesíleno, pokud porozumíme textu písně. Píseň kromě své pozitivní nálady má i pozitivní text – v zásadě pojednává o tom, že se můžeme naladit pozitivně sami, že můžeme prožít hezké věci, když se sami tak nastavíme – můžeme každý den prožít svátečně. A měli bychom, protože nikdy nevíme, co přijde. Píseň tak vlastně vystihuje Wall-E-ho povahu.

Na situaci lze také nahlížet tak, že dokud neodhalíme smysl užití této hudební sklady v identifikaci s hlavní postavou, jsme vystaveni pohledu na katastrofický stav naší planety, který, jak tušíme, jsme způsobili sami. Vlastně je možné tento úvod považovat za výhled do budoucna, tím spíše v dnešní době, kdy jsou média plné zpráv o mořích plastu. Můžeme tedy sledovat analogii ke světu, v němž žijeme a kde za hudby z rádií plné letních hitů a veselých barevných reklam zaplavujeme planetu plastem a odpadem.

Dalším zajímavým kontextem použití písně *Put On Your Sunday Clothes* z muzikálu Hello Dolly, který hlavní postava Wall-E sleduje „doma“ ve své minitelevizce, je text písně. V případě, že rozumíme slovům písně, dochází nám, že autor se může snažit také skrze užití této písně v kontrastu se zobrazením planety odpadků podpořit pocit, že pro hlavní postavu je velmi důležité, aby zůstala pozitivní a je to také jedna z jeho nejpatrnějších charakteristik – jeho kladný přístup ke

skutečnosti hraničí, stejně jako píseň samotná v úvodní scéně, s absolutní naivitou a čistotou.

3.1.8 Shining

Režie: Stanley Kubrick

Autor skladby: Wendy Carlos and Rachel Elkind

Skladba: Rocky Mountains

Scéna: 00:00:14 – 00:03:03

V úvodní scéně Kubrickova filmu *Shining* z roku 1980 vidíme po celou dobu letecké záběry - velké celky přes hladinu jezera, vidíme hory, které obklopují jezero, modré nebe v dálce šednoucí nádech a uprostřed malý ostrůvek, za nímž se tyčí bílé vršky hor. Kamera míjí ostrůvek a stáčí se vpravo atd... Samotný první záběr na osamocené ostrůvek v ohromné vodní ploše jezera může působit jako předzvěst izolace.

Následuje střih na záběr z nadhledu, vidíme zelené lesy ve světle slunce a uprostřed silnici, po které jede auto. Kamera opisuje stejné serpentýny jako vozidlo.

Další střih, kdy divák vidí krajinu jako z pohlednice – část jezera, nad kterým se tyčí hory se zasněženými vršky, zářivě modré nebe a zelené plochy tvořené lesy, ve velkém celku stále vidíme světle žluté auto na silnici obklopené nádhernou přírodou. Po celou dobu si můžeme všimnout několika aut, které buďto stojí na silnici, nebo jedou opačným směrem. Což opět dopomáhá k neurčitému pocitu, nejspíš izolace.

Několik dalších záběrů pokračuje v tomto duchu – divoká, pouze silnicí dotčená krajina ve slunečním světle, kamera se lehce přiblíží k autu, ale pak dál pokračuje v otevírání pohledu na hory a lesy. Vidíme tyrkysové úvodní titulky. Pocit „beautyshotu“ podporují lens flary, které se objevují v momentě, kdy auto vjíždí do tunelu. Jako kdybychom vstupovali do jiné a kvalitativně, lepší krajiny.

Poslední záběr úvodní scény zobrazuje velkou budovu uprostřed zasněžených hor, která i přesto, že je ohromná, tak se v záběru ztrácí. Celý téměř tříminutový úvod by mohl působit jako dokument o krásách severoamerické přírody.

Nejasnějším symbolickým prvkem izolace je v obrazové rovině osamocené žluté volkswagen, který sledujeme, ve zvukové rovině je tomu analogické užití dlouhého dozvuku. Pocit tohoto osamocení získává divák skrze vůz, později ve filmu se do stejného pocitu dostává i hlavní postava a to vnitřně skrze své stavy šílenství.

Tento typ úvodní sekvence k hororovému filmu, je založen na kontrastu – hororový film je uveden idylickým, prosvětleným zobrazením přírody. Co však

především od počátku „ruší“ dojem z prosluněné krajiny, je průvodní hudba, která celou úvodní scénu doprovází.

Tato hudba způsobuje nejen identifikaci s postavou, ale také otevírá samo téma – šílenství. První náš kontakt s tématem filmu tedy probíhá skrze hudbu.

Hudba sama o sobě je nesourodá a expresivní. Těchto charakteristik je dosaženo za pomoci instrumentace, skladby a rytmizace. Z počátku slyšíme téma hrané na dechový nástroj, poté se postupně přidávají ruchy a strunné vysoké efektované akcenty s dlouhým dozvukem. Po skončení hlavního tématu se přidávají vokály. Zpěv je také efektován dlouhým dozvukem. Zpěvy a skřeky působí jako jakési hlasy z neznámého světa připomínající ztracené duše v prostoru. Poté se vše spojuje, a divák slyší tuto symfonii šílených hlasů a temné melodie. Ony hlasy předznamenávají děj filmu, ve kterém sledujeme nadpřirozené výjevy duchů.

Užitá hudba stojí v kontrapunktu k idylicky působícím záběrům přírody. Od počátku konfrontuje diváka s pocitem nejistoty, možná až strachu, rozhodně jakousi pachutí, která kazí příjemný pocit z viděného.

V tomto případě úvodní scéna funguje jako „foreshadowing“ – předzvěst, předtucha dění, které bude následovat. Divák je tak od úplného začátku filmu nastaven citlivě vůči vnímání jakékoliv „divnosti“ či bizarnosti scén, tedy je jaksi očekává a je ve střehu.

Kubrick si tak dokonale připravil půdu pro rozehrání hororového scénáře, kdy vlastně první kontakt s hlavní postavou Jackem působí podobně jako úvodní scéna – Jack se usmívá, domlouvá si zimní pracovní pobyt v hotelu, přičemž divák, už předem tuší, že „to nebude jen tak“, v jeho úsměvu cítí přesně stejnou pachutí, jakou cítil při sledování nádherné krajiny za zvuků děsivé a pološílené hudby.

Tato ukázka je neobvyklá v tom, že hudba povětšinou relativizuje či zklidňuje děsivý, brutální, násilný či jinak na emoce negativně působící vizuální dojem, v tomto případě je to však naopak. Je to především hudba, která dodává tíhu jinak lehkému až pozitivnímu obrazu hor a lesů. Velmi podobně však vztah hudby a obrazu v úvodní scéně funguje například ve Spielbergově snímku *Jaws*. Z toho vyvozujeme, že je to také otázka filmového žánru a jeho pokleslosti. Kvalita hororových filmů je obecně velmi nízká, proto i hudební dramaturgie je většinou velmi jednoduchá. Tento snímek je v tomto smyslu výjimkou, stejně tak i horor *Jaws*.

Dalo by se tedy říci, že v rámci Lexmannova dělení se jedná o divergentní kontrapunkt, kdy z neshody obrazu s hudbou vzniká napětí, které se v divákovi drží až do konce sledování filmu.

V rámci našeho dělení v této práci je tento kontrapunkt jednoznačně kontrapunktem obsahovým emocionálním. Hudba velmi výrazně působí na naše emoce, vyvolává již zmíněný pocit nejistoty, zároveň však také vzbuzuje zvědavost, chceme vědět, proč je pohled na přírodu „zkalen“ děsivou a strašidelnou hudbou.

3.1.9 Spring Breakers

Režie: Harmony Korine

Autor skladby: Britney Spears

Skladba: Everytime

Scéna: 01:04:32 – 01:08:08

Film Harmony Korina z roku 2012 obsahuje dvě kontrapunktická užití hudby. Námi rozebíraným je užití písně Britney Spears *Everytime*.

Příběh sleduje čtyři náctileté dívky, které chtějí před začátkem školy vyrazit na prázdniny, nemají ale dost peněz a tak se s maketami pistolí rozhodnou vyloupit obchod, jen tak, pro srandu. To se jim povede a tak odjíždí na jeden velký několik dní trvající večírek, kde se opíjejí, šňupou kokain a hulí trávu. Po tom, co se octnou ve vězení a jsou vykoupeny místním gangsterem, to jedná z nich přestává připadat jako zábava a odjíždí domů. Zbylé tři si ale chtějí užívat a tak zůstávají s gangsterem.

Píseň začíná v pozici reálné hudby, kdy ji na klavír hraje gangster za přítomnosti děvčat. Celá scéna je situovaná na terase s výhledem na moře, kde dívky ve stejných plavkách a s pistolemi spolu s gangsterem zpívají píseň, tančí okolo klavíru. Reálná hudba přechází do průvodní v podání samotné Britney Spears, následuje přechod obrazu na sérii záběrů, v nichž dívky v růžových kuklách s jednorožci na čele spolu s gangsterem realizují přepadení, střílí a vyhrožují obětem svého násilí. Celá sekvence těchto situací je prostřihávána záběry na pláž, kde holky tancují se zbraněmi.

Píseň vybírá gangster potom, co jej dívky vyzvou, aby zahrál něco inspirativního. Tato píseň nám tedy otevírá cestu ke gangsterovi, jejím výběrem ukazuje gangster sebe. Další vývoj situace za doprovodu hudby tak může částečně působit jako jeho fantazie, jako jeho sen či jeho představa budoucnosti. Dívky také přechází do pozadí svým vzezřením – jsou všechny oblečené stejně a ztrácí individualitu, jediná postava, která zůstává je, zde gangster.

Můžeme ale situaci také chápat jako napojení na holky. Chápeme-li je jako hlavní postavy, dostáváme se k jejich představě o světě skrze zvrácenost gangstera, proto je situace natočena přes něj. Pokud porozumíme situaci tak, že ji sledujeme skrze perspektivu dívek, je to, co vidíme - agrese, násilí, přepadení, vyhrožování, střelba, nazíráno přes růžové brýle. Hudba emocí zůstává na pláži, zůstává naivně

hloupá, stejně jako jsou holky se svými růžovými kuklami a svojí představou o jednoduchosti světa a života v něm.

Užití této hudby je v souladu s autorovým záměrem ukázat absolutní naivitu, hloupost a lhostejnost holek, které si prostě jen chtějí užívat a zrovna je baví přepadat lidi a vyhrožovat jim, hrát si ze zbraněmi. Působí jako pitomé znuděné blondýny, které chtějí jen pařit, typické americké středoškolačky, lze-li takto generalizovat.

Korine tak amplifikuje situaci na amerických středních, kde jsou studenti odtrženi od reálného života a žijí v růžové bublině vlastní žvýkačky.

Hudba zde tedy stojí v kontrapunktu vůči scéně, je však v souladu s naladěním postav (a to ať už se na situaci díváme skrze gangstera nebo skrze holky).

Celá situace díky užití rozporné hudby (jemná, naivní a romantická melodie versus střílení a násilí) působí snově, fantazijně. Zesiluje divákův dojem, že vstupuje do vnitřního světa a vnitřního prožívání zúčastněných postav.

Tuto ukázkou jsme vybrali jako příklad Lexmannova obrazově-hudebního impresivního kontrapunktu z toho důvodu, že nepřehlédnutelný rozkol mezi užitou hudbou a tím, co sledujeme způsobuje, že zobrazení násilí přestáváme vnímat jako agresivní. Hudba zde působí natolik silně, že nás vede k pochopení této situace, jak už bylo zmíněno, jako sen a fantazii. Proto jsme také tuto scénu označili za užití kontrapunktu emocionálního s cílem propojit diváka s prožíváním postavy.

3.1.10 Padre Padrone

Režie: Paolo Taviani a Vittorio Taviani

Autor skladby: Johann Baptiste Strauss II

Skladba: Overtura z Die Fledermaus

Scéna: 00:33:35 – 00:37:34

Hlavním tématem tohoto filmu je problematika negramotnosti a sociální stratifikace v Itálii. Příběh vypráví o chlapci, který sní o vzdělání, ale je mu to odepřeno. Tudíž se chlapec vydává na cestu za poznáním.

Skladba, jež zde funguje jako symbol vzdělaného světa se v tomto snímku objevuje jako leitmotiv několikrát. Ve vybrané scéně ji divák slyší poprvé. Také mladý Gaviani se s ní setkává poprvé – skrze ni je „váben“ vzděláním a kulturou civilizovaného světa. Sám se v ten moment nachází už několik let v horách, kde pase ovce, protože jeho rodina je chudá. Jeho otec, chce z něho, svého nejstaršího syna, vychovat pastýře, kterým je sám.

Scéna začíná titulkem, který uvádí diváka do momentu, kde hlavní postava se stává mužem. Důležitou součástí tohoto věku je také touha po vědění – tedy období univerzitních studií.

Chlapce objevujeme pomocí jízdy, jak sedí v jámě a zdá se, že spí. Kolem Gavianiho pastviny prochází dva chlapci s kolem a akordeonem. Ze spánku ho vytrhne hudba. Gaviani otvírá oči. Vidíme záběr na pastvinu, po které přichází zmínění chlapci a jeden z nich hraje na akordeon. Gaviani je se zaujetím pozoruje a potom se jako omámen vydává za nimi. Ještě se vrátí ke psovi, kterému řekne, aby pohlídal pastvinu. Potom se však opět vydává za chlapci, je nesmělý a dvojici neosloví.

Chlapce s akordeonem můžeme vnímat jako symbol touhy po novém světě – po hudbě, umění, kultuře. Když pak Gaviani uslyší štěkot psa, který si můžeme vyložit jako volání domova, běží zahnat ovce zpět, protože pochopí, že pes to nezvládl.

Zde hudební podkres končí. Za trest Gaviani psa uváže na řetěz, tento symbolicky první boj se svým původem prohrává.

Hlavní melodie je hrána akordeonem, proto také chlapci nesou onen instrument. Na konci scény, dokonce chlapec smění dvě mrtvé ovce za nástroj a poradí ztraceným muzikantům, jak se dostanou do města. Symbolika této situace se

může zdát velice jednoduchá. Umění vyžaduje chtíč, zápal, a především tvůrce, jinak se ztrácí a bloudí.

Hudba je z technického hlediska průvodní, nicméně tato hlavní melodie, která je hrána na akordeon, je reálná, Gaviani ji slyší. Tvůrci vybrali valčík od J. Strausse II., z konce 19. století, zřejmě proto, že tento úryvek je jedním z velmi významných prací tohoto skladatele, který je považován za „krále valčíků“. Hudba symbolizuje svět luxusu, což pro sardinského pastevce je velmi daleko na kontinentě.

Hudba svou honosností kontrastuje se světem, ve kterém se hlavní postava nachází. Lehkost a třpytivost zde naráží na negramotnost, špínu a rutinu. Chlapec vidí v hudbě cestu ven a zároveň i lepší budoucnost. Nabízí mu také odvahu, kterou chlapec potřebuje proto, aby se vzepřel otci.

Hudba funguje ve filmu jako leitmotiv, který je pokaždé symbolem tohoto z počátku vzdáleného světa. Poté, co se chlapec dostane do armády a projde utrpením a zmarem, naučí se konečně psát a číst. V momentě, kdy skládá zkoušku z fyziky a radiokomunikace, musí sestavit rádio. Když učitel sepne jeho sestavený stroj začne se z reproduktoru linout opět tato melodie. Chlapec konečně vstoupil do světa, po kterém toužil.

Druhá velká zkouška přichází v momentě, kdy se dostává Gaviani zpět domů. Přináší si část onoho světa, který je opět symbolizován rádiem. Z reproduktorů opět zní tato melodie, nicméně otec, který stále lpí na tom, že jediné, jak je mu nápomocen, je na poli, hází stroj do vody. Gaviani pokračuje dál broukáním hlavní melodie, čímž revoltuje proti otci a zároveň dokazuje, že onen vysněný kulturní svět se stal jeho součástí.

Toto vysvětlení nás vede k jasné tezi, že jde o příklad Chionova kontrapunktu didaktického. Zároveň lze říci, že i přesto, že hlavní postava je z hudby zcela omráčena, divák není nijak emočně dotčen, ani zatažen do situace.

3.1.11 L'Enfer

Režie: Claude Chabrol

Autor skladby: Matthieu Chabrol

Scéna: 00:50:50 – 00:51:51

Tématem filmu je chorobná žárlivost. Protagonista Paul je chycen ve své vlastní představě nevěry a nedokáže se jí zbavit. Scéna, kterou jsme vybrali představuje jednu z vizí, kterými muž trpí. Ocitáme se v situaci, kdy manžel opět propadá své představivosti a ve své fantazii pronásleduje svoji ženu, která jde za svým nápadníkem čekajícím na ni v podkroví. První záběr je točen přes knihovnu – divák je tedy vplétán také do jeho patologické situace a ocitá se v pozici skrytého pozorovatele, stejně jako Paul. Nicméně v následujícím záběru je nám odepřeno vidět víc. Kamarádka ženy před námi zavírá dveře.

Poté sledujeme ženu, jak míří do ložnice, kde na ni čeká její milenec. Žena vášnivě skáče do milencovy náruče a začíná ho líbat. Hlavní protagonista tuto představu nezvládá a v hysterickém záchvatu odchází z projekce, na které jsou účastni všichni zákazníci jeho hotelu.

Píseň začíná tesklivým a rozháraným motivem hraným na housle, v tuto chvíli je ještě hudba spojena s emocí Paula. Hudební podkres se z druhého plánu dostává do prvního v momentu těsně před otevřením dveří ložnice v podkroví. Čím blíže se přibližuje ke dveřím, tím více se ztrácí echo v mužském zpěvu a reálný zvuk postupně mizí. Ve chvíli, kdy vchází do pokoje, zůstává jen hudba. Hlavní melodie písně je zpívána stylem francouzského šansonu na hranici popu, zpěv je doprovázen kytarou, klavírem, basou a bicími. Je to píseň, která patří páru, její nálada je zamilovaná a zcela se propojuje se situací, kterou zde vidíme. Vyvrcholení hlavního tématu písně přichází s horoucím políbením milenců. V tento moment se hudba dostává do kontrapunktického postavení s prožíváním Paula. A to i přesto, že scéna je představou hlavního protagonisty, tudíž by hudba měla odrážet jeho emoční naladění. Díky tomuto rozporu hudba umocňuje dopad milenecké scény jak na diváka tak na hlavní postavu.

Užití této hudby navíc způsobuje, že se divák pozvolna začíná ztrácet v tom, co je reálné a co je jen představou muže.

Hudba, která působí jako adekvátní k situaci, v níž ji slyšíme, může také navozovat pocit, že se představa začíná vymykat kontrole hlavní postavy. To je také důvodem, proč hudba jde emocí proti ní.

Tento případ je spíše výjimečný a právě proto mu Chion přiřazuje samostatnou kategorii. V našem dělení spadá tato scéna pod emocionální kontrapunkt a to z důvodu, že scéna apeluje, i když proti postavě, tak ale stále na emoční prožitek situace. Divák i přes tento rozpor cítí neštěstí, které se usadilo na dně duše Paula.

3.1.12 Adéla ještě nevečeřela

Režie: Oldřich Lipský

Autor skladby: W. A. Mozart

Skladba: Princi můj maličký, spi

Scéna: 01:26:40 - 01:29:19

Český film z roku 1977 režiséra Oldřicha Lipského přivádí diváka do světa Prahy raného dvacátého století, do které přijíždí světoznámý detektiv Nick Carter, aby vyřešil záhadu ztracené dogy. Pes Gert zmizel ve večerních hodinách, kdy mu jeho majitelka na dobrou noc zpívala Mozartovu ukolébavku *Princi můj maličký, spi*. Tato píseň je leitmotivem celého díla. Poprvé se s ní setkáváme v titulkové sekvenci, poté v různých obměnách v průběhu filmu a také během závěrečné scény, kterou budeme rozebírat.

Píseň zde stojí v kontrapunktické pozici vůči emoci scény, kdy je onen slavný detektiv za zvuku ukolébavky pojídán obrovskou masožravou kytkou Adélou. Jelikož divák je se skladbou dobře obeznámen, ví, že tato píseň probouzí květinu a podporuje její apetit. Proto také divák vůbec nemusí vnímat propojení ukolébavky s danou scénou jako kontrapunktické.

Námi vybraná ukázka začíná záběrem na gramofon, z kterého zní divákovi již známá píseň. Obrovská masožravá květina se probouzí, vidíme detail jejího jazyka, kterým olizuje okvětní lístky a začíná požírat ztuhlého detektiva. Celá scéna působí nechutně nejen díky obrazové stránce, kde vidíme jak květina slintá, ale také pomocí sugestivního sound designu, který podporuje pocit hnusu a u malých diváků může vyvolat i strach.

V rozporu s obrazem je nejen emoce hudby, ale také samotný text písně. Zatímco v textu zaznívá „Princi můj maličký spi“, květina se probouzí.

V dané situaci můžeme díky propojení písně s květinou nabýt dojmu, že je to květina, která zpívá své oběti píseň a připravuje ji tím na cestu smrti, což odkazuje na podobnost spánku a smrti.

Tento kontrapunkt můžeme v určitém smyslu označit za Chionův kontrapunkt didaktický – toto užití ukolébavky totiž upozorňovat na odvěkou paralelu mezi spánkem a smrtí. K této podobnosti také odkazují některé známé mýty a pohádky. Například Sněhurka a Šípková Růženka usínají, a pokud je někdo nevysvobodí,

budou spát navěky – smrt je věčným spánkem. Užití ukolébavky pro situace, kdy květina usmrcuje psa či člověka tedy zvýrazňuje tuto paralelu smrti a spánku, nepřímou na ni odkazuje. Odpovídá tedy Chionově kritériím pro didaktický kontrapunkt v tom smyslu, že nabízí divákovi koncept – paralelu spánku a smrti.

Domníváme se, že je velmi komplikované, ne-li nemožné, emocionální reakci od reakce „intelektuální“ oddělit. Proto naše dělení kontrapunktu vůči emoci a kontrapunktu vůči intelektu spíše chápeme tak, že v případě kontrapunktu vůči intelektu se přidává další kvalita – nutnost pochopit rozumově nějakou souvislost, aby divák odhalil úmysl autorův, jinými slovy – pokud divák neprožívá film pouze pasivně, pouze nepřijímá daný děj a zpětně dotváří sdělení svým propojováním nabízených souvislostí, získává přístup k dalším smyslům či dalším sdělením ve filmu, ke kterým by se v případě pasivní konzumace nedostal.

Vrátíme-li se tedy k probírané scéně, zjišťujeme, že užití ukolébavky na emoce divákovy působí, přesto je didaktické v tom smyslu, že pokud divák bude hledat souvislost mezi užitím ukolébavky a krmením květiny, může objevit nový smysl – onu paralelu smrti a spánku.

3.1.13 Django Unchained

Režie: Quentin Tarantino

Autor skladby: Rick Ross

Skladba: 100 Black Coffins

Scéna: 01:14:58 – 01:16:06

Quentin Tarantino je jedním z předních a nejvýraznějších postmoderních režisérů. Radíme jej mezi ně nejen kvůli tématům, které zpracovává, ale především filmovou řečí, již používá. V jeho filmech dochází k výraznému mísení žánrů a střetávání estetiky ušlechtilého umění se surovostí nízkého umění. Ani v případě tohoto filmu to není jinak. Výchozí žánr pro tento film je italský western. Na rozdíl od italských předchůdců, nahrazuje tvůrce vykořisťované a chudé Mexičany černošskými otroky.

Z hudebního hlediska je film velkou směsicí žánrů a odkazů nejen na western. Mimo jiné se ve filmu objevují i například rapové písně. Scénu, kterou zde budeme rozebírat obsahuje právě jednu z nich. Budeme na ní demonstrovat práci s hudební složkou v tomto filmu.

Scéně předchází dramaturgicky velmi důležitá situace, kde poprvé vidíme protagonistu jak se vzepře bílému muži - kumpánovi otrokáře Calvina. Situace ukazuje vnitřní sílu a odhodlání hlavní postavy udělat vše pro to, aby získal zpět svoji ženu. Těsně po tomto střetu Djanga s kumpánem začíná hudba.

Vidíme průvod černochoů a bělochoů na koních v čele s kočářem, ve kterém jede Calvin, se svým právníkem a doktorem, který je na Djangově straně. Střiháme do velkého celku s první dobou hlavního tématu hudby. Tento akcent funguje velmi zajímavě, jelikož rozděluje scénu na dvě části. Celek z boku působí velkolepě a připomíná proslulý záběr Bergmana z filmu *Sedmá Pečeť*. Poté se opět dostáváme zpět do perspektivy hlavní postavy a na moment vidíme jeho ženu, která ho doprovází, za okamžik však zmizí za stromem a už se neobjeví, tato Djangova fantazie končí s hudbou a přecházíme k dialogu Djanga a jednoho černého otroka.

Začátek písně nevybočuje ze stylu a žánru scény. Slyšíme zpěv, který vzdáleně připomíná úpění trpících mužů, dále pak pískání melodie a nezřetelný beat. Na počátku se nálada hudby pojí s utrpením, které pociťují otroci v řetězech. V záběru vidíme především bělochy na koních a otroky, Django vychází ze záběru velice brzo. Hudba tedy podporuje situaci a umocňuje divákovo vnímání scény velmi jednoduchým způsobem.

Píseň po úvodní části přechází do drsnější polohy a to v momentě stříhu na celek ze strany. V tomto záběru ztrácíme kontakt s hlavním hrdinou, zároveň tento záběr vyvolává pocit, že problematika rasismu se týká všech. Získává tedy na své komplexnosti. Následný text rapové písně je o rasistické problematice – hudba je komponována pro tento film. Podstata rapové hudby je revoltující, tudíž by se měla propojit s hlavní postavou. Nicméně v tomto celku vidíme spíše utrpení otroků jdoucích na smrt, stejně tak jak je tomu v textu písně. Tudíž vzniká hudební kontrast, mezi žánrem písně a situací podloženou textem skladby. Rozpor je tedy na úrovni intelektuálního kontrastu v tom smyslu, že je důležité si uvědomit význam a genezi rapové hudby.

Po tomto celku přichází polodetail, ve kterém vidíme Djanga. Hudba se okamžitě propojuje s hlavní postavou a to především v rovině emocionální. Zpětně se pojí se situací, ve které se před chvílí ocitl, a zároveň se pojí s revoltující a drsnou náladou. Tudíž zůstává jen v pozici formálního kontrastu vůči žánru filmu. V této poslední části se objevuje základní kámen jeho revolty. Vidíme jeho ženu Brumhildu ve žlutých šatech, která ho na moment doprovází a dodává mu sílu. V těchto záběrech není nikdo jiný, jen tyto dvě postavy. Hudba v tento moment nijak neposouvá děj, jen umocňuje náladu a tvrdost situace, není tedy v pozici významotvorné.

Z pohledu formálního kontrastu je tedy rozpor založen na propojení rapu s westernem, z hlediska obsahu se potom jedná o aktualizaci otázky otroctví a rasové nerovnosti, o tvorbu kontinuity tohoto problému skrze užití rapové hudby.

Tvůrce tím poukazuje nejen na otrokářskou minulost, ale také na aktuální stav rasismu v USA.

4 Závěr

Zabývat se hudebním kontrapunktem ve filmu je z teoretického hlediska složité jednak proto, že v oblasti filmové hudby je hudební kontrapunkt málo prozkoumaným teritoriem, ale také proto, že terminologie je velmi nejasná. V práci jsem se proto snažil jasně vymezit, co jednotliví autoři pojmem kontrapunkt myslí a jak chápou jednotlivé typy kontrapunktu. Samotné toto chápání se vyvíjelo spolu s filmovou tvorbou, i tento vývoj jsem se snažil zachytit jak v teorii, tak potom v rozborech ukázek.

Při psaní práce jsem také narazil na problém exprese emocí, které vyvolává hudba. Protože většina autorů ve své kategorizaci pracuje s něčím, co jsem v práci nazval emocionálním kontrapunktem, musel jsem se v textu snažit popisovat emoce, které hudba nebo obraz vyvolávají a v jakém jsou vztahu. Sám na sobě jsem tak zakusil problém, který pravděpodobně pramení z něčeho, co popsal Michel Chion ve své práci *Audio - vision: sound on screen*. Slyšení je původnější než vidění. Slyšet začínáme přibližně čtyři měsíce po početí, zatímco vidět až po porodu. Tento fakt způsobuje, že sluch je pro nás, ne nejdůležitějším smyslem, ale původnější. Sluch je tedy základnějším způsobem přijímání informací. Je také navázán na náš lymfatický systém. To, co slyšíme, přímo komunikuje s naším limbickým systémem, s našimi emocemi. Pravděpodobněji tedy zasahuje naše emoce a komunikuje s našimi méně vědomými koncepty, než to, co vidíme.⁷⁹ Emoce, které v nás hudba vyvolává jsou tak obtížněji uchopitelné a popsitelné. Přesto jsem se snažil co nejvěrněji zachytit pocity, které hudba v daných scénách vyvolává a v jakém smyslu jsou kontrapunktické.

Dalším problémem je samotná povaha kontrapunktu – ve chvíli, kdy je pochopen, přestává být kontrapunktem, tedy ve chvíli, kdy porozumíme nějakému rozporu, přestává pro nás fungovat jako rozpor, jelikož pronikneme do logiky užití hudby v dané situaci, začíná scéna dávat nový smysl a tudíž přestává být kontrapunktem. Navíc ve většině případů hudba je sice v rozporu s nějakou částí obrazu – např. se scénou nebo s postavou, ve stejný moment je však ale v souladu s jinou jeho částí. Právě proto je těžké kontrapunkt odhalit.

⁷⁹ CHION, Michel, Claudia GORBMAN a Walter MURCH. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, c1994. ISBN 0231078994. s. 9.

Diplomová práce a především rozbory ukázek filmů, mi všeobecně pomohly lépe pochopit tuto problematickou linii hudební dramaturgie. Mnohokrát jsem se vracel k ukázkám, které jsem vybral a řešil, zda-li jsou opravdu tím příkladem kontrapunktického vztahu, za který jsem je dříve označil. Díky tomu jsem více pronikl do kontrapunktu jako prvku, který je velice účinný i když je pro diváka někdy skrytý.

5 Literatura

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014. ISBN 978-80-7331-303-6.

COOKE, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University, 2008. ISBN 978-0-521-01048-1.

HŮLA, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu 2*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

CHARVÁT, Martin. *Filmový obraz jako médium otřesu myšlení*. [online]. [cit. 2018-09-01]. Dostupné z:

https://www.medialnistudia.cz/front.file/download?file=2014_02_01_charvat.pdf

CHION, Michel, Claudia GORBMAN a Walter MURCH. *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, c1994. ISBN 0231078994.

CHION, Michel. *Film, a sound art*. [English ed.]. New York: Columbia University Press, c2009. Film and culture. ISBN 023113777X.

KRATOCHVÍL, Zdeněk. *Délský potápěč k Hérakleitově řeči: pro ty, kdo se potápějí až do krajnosti*. Praha: Herrmann, 2006. ISBN 80-87054-00-8.

KRECAUER, Siegfried. *Theory of Film: the redemption of physical reality*. 2. Print. New York: Oxford University Press, 1965.

LEXMANN, Juraj. *Teória filmovej hudby*. Druhé revidované a doplnené vydanie. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006. Hudba a médiá. ISBN 80-89135-06-4.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.

SEARLE, Humphrey. *Twentieth century counterpoint: a guide for students*. Westport, Conn.: Hyperion Press, 1979. ISBN 0883557630.

SPOTTISWOODE, Raymond. *A Grammar of the Film*. London, 1955.

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-091-2. s. 213.

6 Použité Ukázky

Adéla Ještě Nevečeřela (1977)

Režie: Oldřich Lipský

Blue Velvet (1986)

Režie: David Lynch

Deadpool 2 (2018)

Režie: David Leitch

Django Unchained (2012)

Režie: Quentin Tarantino

Groundhog Day (1993)

Režie: Harold Ramis

Golden Coach (1952)

Režie: Jean Renoir

L'Enfer (1994)

Režie: Claude Chabrol

A Clockwork Orange (1971)

Režie: Stanley Kubrick

Padre Padrone (1977)

Režie: Paolo Taviani, Vittorio Taviani

Shining (1980)

Režie: Stanley Kubrick

Spring Breakers (2012)

Režie: Harmony Korine

The Deserter (1933)

Režie: Vsevolod Pudovkin

WALL-E (2008)

Režie: Andrew Stanton