

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Dokumentární tvorba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**HUDBA JAKO VÝRAZNÝ DRAMATURGICKÝ PRVEK VE
VYBRANÝCH DOKUMENTÁRNÍCH FILMECH**

Eliška Andršová

Vedoucí práce: Prof. Rudolf Adler

Oponent práce: Mgr. Petr Kubica

Datum obhajoby: 10. 09. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, Television, Photography and New Media

Documentary film studies

BACHELOR'S THESIS

**MUSIC AS A DRAMATURGICAL ELEMENT IN CZECH
DOCUMENTARY FILM**

Eliška Andršová

Thesis supervisor: Prof. Rudolf Adler

Oponent: Mgr. Petr Kubica

Date of presentation and defence: 10.09.2019

Academic degree: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Hudba jako výrazný dramaturgický prvek ve vybraných dokumentárních filmech

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

Praha, dne 21.08.2019

.....

podpis diplomantky

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

Tato bakalářská práce se soustřeďuje na funkci hudební složky, jakožto výrazného dramaturgického prvku, v českém dokumentárním filmu. Na základě výběru šesti dokumentárních filmů sleduje konkrétní možnosti a projevy dramaturgické práce s hudbou.

Abstract

In this thesis I deal with a topic of music in the Czech documentary film. Based on the selection of six documentary films, I am focused on researching music as a dramaturgical element.

Poděkování

Ráda bych velice poděkovala svému vedoucímu práce Prof. Mgr. Rudolfovi Adlerovi, za veškeré konzultace a odbornou pomoc s bakalářskou prací.

OBSAH

1. Úvod.....	2
2. Vymezení tématu.....	3
3. Prameny a stav bádání.....	5
4. Hudba jako dramaturgický prvek ve vybraných dokumentárních filmech.....	6
4.1. Evald Schorm: Etuda o Zkoušce.....	6
4.2. Eliška Cílková: Pripjat Piano.....	11
4.3. Rudolf Adler: Za vojáčka mňa vzali.....	19
4.4. Rudolf Adler: Majstr.....	24
4.5. Jaromil Jireš: Hra na krále.....	28
4.6. Evald Schorm: Žít svůj život.....	31
5. Závěr.....	34
6. Seznam použité literatury.....	35

1. Úvod

S vynálezem zvukového filmu se v dějinách dokumentární kinematografie přirozeně objevila i otázka využívání hudby. Jejím nejčastějším užitím se stal doprovod dokumentárních situací, sloužící k rozvinutí emocionální roviny filmu. Později se ale ukázalo, že hudba může v dokumentárním filmu obsáhnout více funkcí, jako jsou například ironizace, zcizení, anebo autorský komentář režiséra. Hudba se tak stala svébytnou složkou filmového díla, která může zafungovat i jako dramaturgický prvek. V roce 1933 si francouzský skladatel Maurice Ravel povzdechl:

„Zvukový film, jenž by mohl být velkým lyrickým vyjádřením dnešního umění, odmítá se zděšením spolupráci opravdových hudebníků, a umožňuje jim jen zřídka proniknout do studií.“¹

V souvislosti s vývojem dokumentárního filmu byla ale naštěstí jeho slova později vyvrácena. Jedním z takových revolučních dokumentárních filmů se stal snímek Godfreyho Reggia *Koyaanisqatsi*, ke kterému zkomponoval hudbu Phillip Glass.² V této celovečerní filmové eseji se režisér soustředil na práci s minimalistickou hudbou, která dramaturgicky podporuje dění v obraze. Skladatel Philip Glass zde pracoval způsobem, že si film rozdělil na dvanáct částí a napsal hudební doprovod pro každou zvlášť, Godfrey Reggio poté podle hudby film přestříhal. Jiný příklad mistrovského využívání hudby, a to především práci s pomlkami (tichem), a také ruchové složky, nacházíme ve filmu *Obyčejný fašismus*³ režiséra Michaela Romma. Zvuky výstřelů, zvonů, anebo odlehčené melodie versus dramatické ticho, se staly v *Obyčejném fašismu* dramaturgickým prvkem, pomáhajícím dokreslit Rommův výklad závažného tématu totalitního režimu v Evropě mezi 20. a 40. lety.

Ani český film však nezůstal pozadu, a především od 60. let nacházíme v dokumentárních i hraných dílech osobité projevy práce režisérů s významnými hudebními skladateli, jako byli Zdeněk Liška, Svatopluk Havelka, Luboš Fišer, Jan Klusák, Jiří Stivín, Zdeněk Pololáník, Luboš Sluka a další. Po zrušení Barrandova a

¹ MANCINI, Henri. LEESE, Gen. *Did they mention the music?* S. 170.

² Phillip Glass (*1937) je americký hudební skladatel, představitel minimalismu.

³ *Obyčejný fašismus* je celovečerní dokumentární film režiséra Michail Romma z roku 1965.

Studia krátkého filmu se hudební dramaturgie přesunula nejvíce směrem do televize, kde se někteří renomovaní skladatelé stali stálými zaměstnanci ve funkci hudebních dramaturgů.⁴ Kupříkladu Jiří Václav a Pavel Blatný.

Jednou z významných postav na poli hudební dramaturgie a filmové hudby se také stal Jiří Šust, jehož domovským studiem bylo Studio Československého armádního filmu, a tak mu mohlo doslova pod rukama projít několik generací filmařů, kteří zde vykonávali vojenskou službu (Např. Vojtěch Jasný, František Vláčil, Jan Schmidt, Rudolf Adler, Vladimír Drha).⁵

⁴ Emailová korespondence s Rudolfem Adlerem [online] 29.07.2019

⁵ Tamtéž.

2. Vymezení tématu

Za účelem zacílení tématu jsme s vedoucím bakalářské práce Prof. Mgr. Rudolfem Adlerem vybrali celkem šest dokumentárních filmů, kterým se práce podrobněji věnuje. Na základě těchto děl budu sledovat konkrétní možnosti a projevy hudby, v souvislosti s její dramaturgickou funkcí. Na následujících stránkách se pokusím dokázat hypotézu, že hudba může v dokumentárním filmu zafungovat jako klíčový dramaturgický prvek. Práce je záměrně zúžená pouze na českou tvorbu, napříč různými obdobími.

3. Prameny a stav bádání

Prameny této bakalářské práce spočívají především ve vybraných dokumentárních filmech, jedná se o filmy: *Etuda o zkoušce* (Evald Schorm), *Za vojáčka mňa vzali* (Rudolf Adler), *Majstr* (Rudolf Adler), *Jízda Králů* (Jaromil Jireš), a *Žít svůj život* (Evald Schorm). Za účelem propojení teoretické bakalářské práce s praktickou prací autora, je jedna z kapitol věnována bakalářskému filmu *Pripyat Piano*.

Co se týká aktuálního stavu bádání daného tématu, v současné době neexistuje žádná teoretická práce, která by se věnovala hudbě jakožto dramaturgickému prvku v dokumentárních filmech. Za to nacházíme několik publikací, které se obecněji věnují problematice hudby ve filmu. Mezi nejzávažnější z nich patří kniha *Hudba a film* autorů Alaina Garela, a Francois Porcille. V českém prostředí se tématu hudby ve filmu nejvíce věnoval Ivo Bláha, který sepsal knížky *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, a *Základy zvukové dramaturgie ve filmu a televizi*. V první zmíněné se autor zamýšlí nad hudbou, jako nad jedním ze základním zdrojem zvuku ve filmu.⁶ Podle něj se hudba od ruchů neodlišuje svou fyzikální podstatou, ale mírou organizovanosti, a příslušnou rovinou vztahů, do kterých je zvuk zasazen.⁷ Narozdíl od mluveného slova, je podle něj hudební sdělení *nekonkrétní, protože nad racionalitou převažuje emotivita, a do popředí vystupuje stránka estetická*.⁸ Za účelem prohledání veškerého stavu bádání také nacházíme bakalářské a diplomové práce, které vznikly především na Filmové a televizní fakultě Akademie Múzických Umění v Praze. Jedná se o bakalářskou práci Marka Poledny s názvem „*Hudba v současném dokumentárním filmu*“, která vznikla v roce 2011 na katedře zvuku, a diplomovou práci Jana Gogoly m. práce „*Smrt dokumentárnímu filmu! Ať žije film! Od díla k dění!*“ z roku 2001. Obě práce se hudbě v dokumentárním filmu obecněji věnují.

⁶ BLÁHA, Ivo. *Zvuková Dramaturgie audiovizuálního díla*, s. 17.

⁷ Tamtéž. s. 18.

⁸ Tamtéž. s. 17.

4. Hudba jako dramaturgický prvek ve vybraných dokumentárních filmech

4.1. Evald Schorm: Etuda o zkoušce

V roce 1976 natočil Evald Schorm svůj poslední dokument *Etuda o zkoušce*⁹, ve kterém portrétuje dirigenta České filharmonie Václava Neumanna.¹⁰ Film uvozuje půlminutový statický celek na orchestřiště, v němž vidíme zrychlený záběr přicházejících a odcházejících hráčů před zkouškou, za doprovodu útržků orchestrální hudby, které mají podobnou trajektorii jako migrující orchestrální hráči. Jelikož tento záběr slouží jako titulkové uvození celého filmu, hudba má pouze doprovodnou funkci.

Poté se skrze záběry fotografie chlapce, hrajícího na housle, dostáváme k osobnosti dirigenta Václava Neumanna. V tomto okamžiku můžeme vysledovat první hudební dramaturgický prvek. Při sledování záběru fotografie chlapce, slyšíme školácky hranou hudbu na housle, přesahující až do záběru stojícího dirigenta u okna, který se dívá přímo do kamery. Poslechově a obrazově tak dochází k asociaci Neumannova dětství. Jakmile se ale kamera přibližuje k Neumannovi blíže, dirigent najednou klopi zrak směrem dolů, a jeho zrak tam nadále zůstává. Zásadní věcí, která se zde stane, je tedy to, že přímo při klopení Neumannových očí začíná hrát hlavní motiv Beethovenovy 9. symfonie. Znamená to, že během jednoho záběru na dirigenta (jízda směrem k postavě, která se dívá do kamery a pak sklopí oči) se hudba výrazně změní, a dramaturgicky nastavuje hlavní linii filmu, aniž by se změnil typ záběru. Divák tedy díky hudbě najednou pochopí, že se skrze hudbu z orchestrální zkoušky bude dívat především na vnitřní osobnost Václava Neumanna, nežli na faktografické vyprávění jeho dětství, a úspěchů.

⁹ FRYŠ, Miloš. *Filmy Evalda Schorma*. S. 39.

¹⁰ SCHORM, Evald. *Etuda o zkoušce*. [film].

OBR. 1. Fotografie chlapce hrajícího na housle.



OBR. 2 Kamerová jízda k dirigentovi, za doprovodu houslové hry.



OBR. 3. Dirigent sklápí oči směrem dolů, hudba se dramaturgicky proměňuje, a zaznívá motiv Beethovny Osudové.



V závěru zaznívání hlavního motivu Beethovenovy symfonie, se Neumann znovu zadívá do kamery, a poté kamera sleduje potlesk diváků, a prázdné orchestřiště. Po tomto expozičním úvodu se vyprávěním filmu znovu se dostáváme do záběru, ve kterém Neumann stojí u okna, a kouří. Celý Schormův film je vlastně založený na paralelní montáži osobní Neumannovy zповědi ve svém pokoji, a záběrů ze zkoušky, i předvedení první věty Páté symfonie L. Van Beethovena. V knize Jana Bernarda *Evald Schorm a jeho filmy*, se můžeme dočíst, že se Evaldovi Schormovi v případě osobnosti Václava Neumanna jevil tento princip jako nejlepší.¹¹ „*Nezapomenout na bytostný Neumannův humor, který všechnu jeho složitou a výjimečnou práci vrhá moudré a laskavé světlo jeho činnosti. Jako nejvhodnější se zdá proto přístup kolážovitý – analytický, který je schopen kumulace zdánlivě nesourodých prvků vytvářet nepopisný časoprostor života.*“¹²

Další situací, ve které hraje hudba výraznou dramaturgickou roli, je záběr na Neumanna, který přichází po koncertu do své místnosti, a utírá si ručníkem pot. Tento záběr je doplněný komentářem: „*Člověk si kolikrát myslí, že tentokrát to už definitivně našel, takhle že už to zůstane... A příště, hledá znova.*“¹³ Po zaznění tohoto komentáře se podruhé ve filmu ozývá hlavní motiv Beethovenovy Osudové, a bezprostředně po jeho doznění dirigentova zповěď pokračuje: „*Když je člověk mladý, je mu všechno jasné, diriguje z přebytků elánu, v opojení vlastní síly, nechá se unášet...ale pak je najednou všechno jinak. Člověk sám se mění, začne pochybovat, a začne znovu pracně hledat.*“¹⁴ Hudební motiv Beethovenovy Osudové tak vytváří jakýsi můstek, od jedné ze stěžejní výpovědi dirigenta, k té druhé, kterou můžeme považovat v celém filmu za nejdůležitější. Navíc je při této druhé výpovědi v obrazové složce použit stejný záběr, jako v začátku filmu, kdy se stojící Neumann dívá do kamery. Tentokrát ale po sklopení dirigentova zraku následuje hudba z orchestrální zkoušky, která pokračuje až do dalších záběrů rozehrávání se hráčů, v nichž je diegeticky přítomná. Kamera postupně snímá cellisty, tympánistu, kontrabasistu, houslistu a flétnistu, díky nimž přecházíme znovu do pokoje dirigenta, zamýšlejícího se nad těžkostí Beethovenovy hudby, a znovu zpátky k rozehrávání orchestrálních hráčům.

¹¹ BERNARD, Jan. *Evald Schorm a jeho filmy*. S 172.

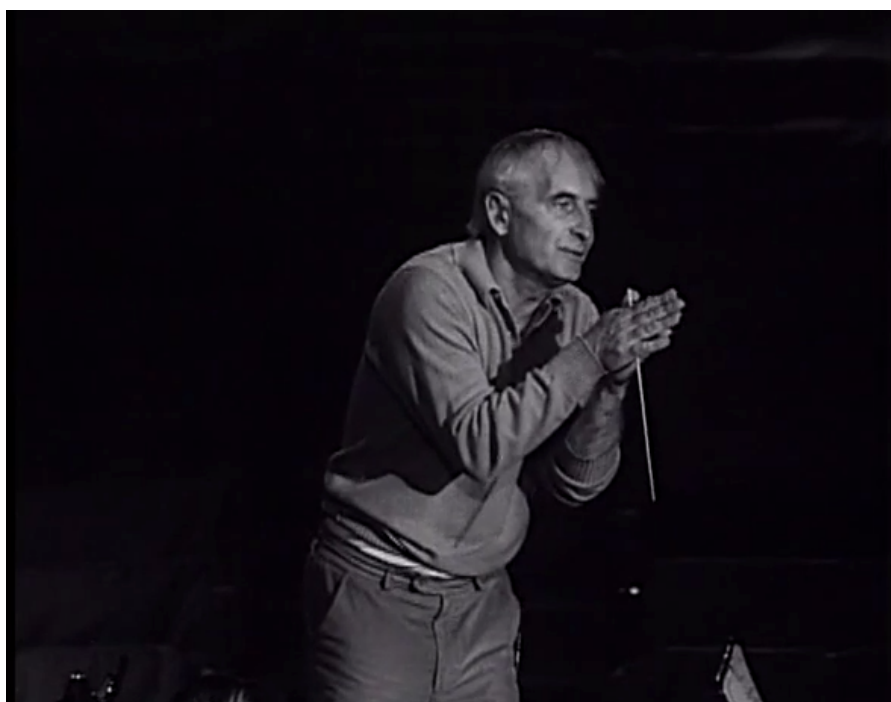
¹² Tamtéž, s. 172.

¹³ SCHORM, Evald. *Etuda o zkoušce*. [film].

¹⁴ Tamtéž.

Poté přichází stěžejní záběr Schormova filmu, jímž je pětiminutový celek na dirigenta Václava Neumanna při orchestrální zkoušce. Tento celek je natočený s kontaktním zvukem dirigentovy řeči směrem k orchestrálním hráčům, a funguje jako vysvětlení všeho předchozího. V úvodu první věty hledá nejprve Neumann správnou dynamiku výrazu hlavního motivu. Poté přirovnává jednotlivé úseky první věty Beethovenovy páté symfonie ke konkrétním významům. V začátku hudby se podle něj udává „nerovný zápas“ potom „úzkost“, až následuje „prosba o klid“.

OBR. 4 Stěžejní dlouhý záběr v Etudě o zkoušce. Dirigenta Václav Neumann při orchestrální zkoušce. „*Prosba o klid.*“¹⁵



Triáda zdůrazněných slov „*nerovného zápasu – úzkosti – a prosbě o klid*“ dohromady s Beethovenovou hudbou ukazuje, že se Evaldovi Schormovi proměnil obraz dirigenta v obraz lidského údělu.¹⁶ Během nácvičku skladby také Neumann zdůrazňuje i vnitřní napětí této věty, a film končí jeho slovy: „*Chceme sloužit hudbě opravdově a v pokoře. Chceme najít pravdu. To je nakonec skutečný smysl naší práce.*“¹⁷

V předposledním záběru vidíme příchod dirigenta před orchestr těsně před začátkem koncertu, a jeho první dirigentská gesta, když potřetí zaznívá hlavní motiv Beethoveny

¹⁵ SCHORM, Evald. *Etuda o zkoušce*. [film].

¹⁶ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm: sám sobě nepřitelem*. S. 171.

¹⁷ SCHORM, Evald. *Etuda o zkoušce*. [film].

Osudové. Obraz se však náhle zastaví, ale hudba pokračuje. Tento dramaturgický hudební prvek umožňuje přechod do posledního záběru, ve kterém opět vidíme fotografii mladého Neumanna hrajícího na housle, nyní již za doprovodu Osudové. Ještě než ale celý hlavní motiv dozní, v hudbě dochází ke stříhu, a navrací se opět zvuk hry chlapce na sólové housle. Na počátku Schormova námětu zněla podobná formulace, kterou zprostředkovává komentář Václava Neumanna a dramaturgická práce s hudbou. „*V nekonečném hledání smyslu věcí, podstaty, pravdy nás čeká většinou porážka. Ale je nutné ji podstupovat stále znovu, nejen pro pouhý cíl, ale i pro cestu k němu...*“¹⁸

¹⁸ SCHORM, Evald. *Film a doba*. č. 4. 1964.

4.2. Eliška Cílková: Pripjat Piano

Za účelem propojení teoretické bakalářské práce s praktickou částí rozeberu na následujících stránkách svůj bakalářský film. Krátkometrážní, zhruba dvacetiminutová filmová báseň s názvem Pripjat Piano pojednává o současnosti černobylské zóny. Název filmu odkazuje na město Pripjat', ležící zhruba dva kilometry od bývalé jaderné elektrárny Černobyl, jehož dřívější populace skýtala necelých padesát tisíc obyvatel. Vzhledem ke své poloze představuje město Pripjat' jedno z nejvíce hlídaných, a radioaktivních míst, kde dodnes není dovoleno kvůli vysokým dávkám záření strávit více jak několik hodin. Přesto zde v minulých třiceti letech probíhala velká rabování, a město zůstalo skoro celé prázdné.

V mém bakalářském filmu hraje hudba výraznou dramaturgickou úlohu, a je podstatné zmínit, že filmu samotnému předcházelo hudební CD. V roce 2010 jsem poprvé a náhodně vešla do jednoho z Pripjatských panelových domů. V jednom z bytů, do kterého jsem s respektem vstoupila zůstal stát klavír. O několik dní později jsem v Praze nad Pripjati přemýšlela. Procházení se obrovským prázdným městem, které se dá velikostně přirovnat kupříkladu k Jihlavě, ve mně přece jen zanechalo hluboký dojem. Jako by člověk na základě volného chození okolo zarostlých monstrózních paneláků prožíval zvláštní svobodu kamkoliv vstoupit, společně s uvědoměním si pomíjivosti lidského života, kterou zde na vlastní oči vidí.

Dlouho jsem pak doma z přemýšlela, jestli by se v Pripjati nedal zrealizovat nějaký hudební projekt, a v rámci rešerší jsem narazila pouze na soundscapové nahrávky britského umělce Petera Cusacka. Později se mi vybavil klavír, stojící v prázdném bytě, který jsem náhodně objevila. Uvědomila jsem si, že takových klavírů musí stát v prázdném městě více. Klavír je totiž příliš těžký na to, aby ho někdo jen tak odnesl, anebo ukradl. Také má velkou schopnost udržet si svůj zvuk, a to i když se okolí stěny hroutí. Tato myšlenka mne zaujala natolik, že jsem následující dva roky pátrala po opuštěných klavírech, které zůstaly v černobylské zóně stát, a nakonec jsem jich mnoho objevila. Některé z nich se mi podařilo najít logickou úvahou. Například v budově hudební školy očekávaně stálo velké koncertní křídlo, stejně tak jako se ve školce nacházelo dětské pianino. Další nástroje byly objeveny v domě umění, v

hudebním obchodě, a několika bytech, na které mě odkázali hlavně jejich bývalí obyvatelé. A zatímco piana v institucionálních budovách byla poničená vandaly a černobylskými turisty, klavíry schované v bytech bývalých obyvatel zůstaly plně funkční. Některá z pian byla také poničena povětrnostními podmínkami, jako celomokrý klavír stojícího vedle otevřeného okna. Na základě těchto zjištění jsem si začala uvědomovat, že zvuk klavírů může přenést jejich příběh, i příběh místa, a mohlo by se s ním více pracovat. Kromě toho jsem si uvědomila, že v těchto v radioaktivních klavírech můžeme spatřit i přirozenou obdobu slavných preparovaných klavírů Johna Cage.¹⁹

Křídlu v koncertní síni někdo ukradl slonovinové pokrývky klapek, a proto se klávesy zasekávaly, a společně s tónem je doprovázel zvuk klapnutí. Za to mokré pianino zůstalo zcela funkční, ale protože bylo nasáklé dešťovou vodou, tak jeho kladívka zůstávala trčet ve strunách, a ke všem tónům hrál nepřírozeně dlouhý dozvuk. Klavíry v domě umění poničili vandalové, a nechali pouze struny za zabrnkání, anebo dřevěná torza. Oproti tomu několik klavírů v bytech bývalých obyvatel zůstalo zcela funkčními, a dokonce si udržely i svá ladění. Toto zvláštní ohledání zvuku všech klavírů nakonec vyústilo v hudební CD, které představovalo sběr surových dokumentárních nahrávek, a stalo se základním stavebním kamenem pro vytvoření bakalářského filmu.

Aby tento dokumentární film ale dokázal vyprávět celý příběh tohoto místa, rozhodla jsem se nesnímat pouze klavíry, ale také dramaturgicky pracovat s hudbou bývalých obyvatel Pripjati. Ukázalo se totiž, že mnozí z původních obyvatel se vyrovnali s havárií pomocí hudby. A ať už to byla píseň bývalého likvidátora, anebo prosebný zpěv starého pána žijícího v zóně, zjistila jsem, že melodické linky těchto nápěvů a písní, včetně jednotlivých textů, dokážou vypovědět více, než kdyby se v tomto filmu mluvilo. Rozhodla jsem se tedy zvolit radikální formu filmové básně, ve které se všechno podstatné odvypráví hudbou, a písněmi.

¹⁹ *Sonáty a Interludia* pro preparovaný klavír komponoval americký skladatel John Cage (1912-1992) v letech 1946-1948. Jedná se o jedno z nejdůležitějších děl moderní hudby 20. století, které je často uváděno jako analogie k Bachovu *Temperovanému klavíru*.

OBR.5 Záběr z bakalářského filmu Pripjat Piano.



V expozičním úvodu filmu vidíme několik záběrů zarostlé černobylské zóny, díky kterým se dostáváme k prvnímu opuštěnému klavíru. Hudba začíná hrát výraznou dramaturgickou úlohu až po druhém zahraném tónu, který se zde ozve. Jeho zvuk totiž spouští vlastní elektroakustickou kompozici, ve které se hudebně pracuje s archivními nahrávkami z roku 1986. Tato hudební část je pro film klíčová, protože přenáší příběh černobylské havárie. Hudební stopa začíná zvukem Geigerova-Mullerova měřiče radioaktivity. Je totiž obecně známé, že díky Geigerovu-Mullerovu měřiči můžeme okolní radioaktivitu doslova slyšet. Při každém průletu radioaktivní částice se vždycky ozve charakteristický zvuk. Dále se v hudební složce pracuje se záznamem výpovědi člověka z helikoptéry, který jako první spatřil zničený reaktor čtvrtého bloku, a jeho křik má zvláštní melodickou linku. Po křiku v hudební skladbě kontrapunkticky pokračuje záznam volání na tísňovou linku, a záznam vyhlášení evakuace města Pripjat'. Elektroakustická skladba je tedy vystavěna nejen ze zvuků a ruchů radioaktivity, ale pracuje i s archivními nahrávkami, a dalšími zvuky spojené s havárií (praskání, klepání, syčení). Tím je jasně vysvětlena minulost místa, ve kterém se filmová báseň odehrává. Aby však měla hudba svou maximální dramaturgickou funkci, obrazová složka zůstává dlouho nekonkrétní. V této sekvenci pracují s detaily nástěnných maleb v bývalé hasičárně, jejichž celek je ukázán až na samotném konci této sekvence.

OBR. 6 Abstraktní detail nástěnné malby doplněný elektroakustickou skladbou – zvukem Geigerova měřiče.



OBR. 7-8 Abstraktní detaily nástěnných maleb, doplněné elektroakustickou skladbou. V této části se v hudbě pracuje s archivními nahrávkami ze dne havárie.



OBR. 9. Celek místnosti s malbami, ve zvuku je hlášení o evakuaci města Pripjat z důvodu havárie elektrárny a vysoké radiace v ovzduší.



Po sekvenci záběrů, ve kterých hraje elektroakustická skladba výraznou dramaturgickou úlohu, přichází záběry exteriéru černobylské zóny. Ve zvukové složce slyšíme píseň bývalého obyvatele, jehož postavu vzápětí vidíme i ve statickém celku uvnitř svého původního bytu. Hudební složka je záměrně v takto silné scéně tichá, protože jak kdysi řekl John Cage²⁰ - „*i pomlka hraje*“, anebo analogicky Leoš Janáček²¹ „*i ticho má svůj tón*“.²²

Druhá postava, která se ve filmu objevuje, představuje dívku vracející se do svého původního bytu. Tato dívka hraje na jeden z posledních funkčních klavírů, nacházejících se v černobylské zóně. Díky hudební složce je tento záběr nejdelším statickým celkem celého filmu, trvajícím zhruba devadesát vteřin. Poté, co dívka dohraje, tak se s hudební složkou i nadále dramaturgicky pracuje. Dozvuk klavírní hry je totiž ve zvukové postprodukci protažený na další sérii záběrů, znázorňujících domov. Jedná se o detail not s názvem „*Daleko-li, blízko-li*“, detail obrázků, celek prázdného pokoje, detail zvonku, a detail kalendáře, který zůstal viset na zdi od roku 1986.

²⁰ John Cage (1912-1992) byl americký skladatel, který proslul experimentálními kompozicemi. Jednou z nich je 4'33" pomlka ticha.

²¹ Leoš Janáček (1854-1928) je považován za jednoho z nejdůležitějších českých skladatelů.

²² Emailová korespondence s Rudolfem Adlerem [online] 22.08.2019

OBR. 10 Dlouhý statický záběr na hrající dívku, ve svém původním bytě.



OBR. 11 Práce s dozvukem klavírní hry. Kalendář visící v dětském pokoji.



Nejvýraznější dramaturgickou úlohu má hudba v závěrečné sekvenci bakalářského filmu, ve které kamera objevuje bývalý obchod s klavíry. Těsně před tímto objevením, se v průhledu na město skrze panelový dům ozývá píseň bývalého černobylského likvidátora:

„26. dubna se stalo něco, o čem se těžko mluví. Odvezli jsme všechny, šoféry i seržanty, a nikdo nefňukal, čestně nesli svůj kříž. Pojdme si připít na hasiče, a na kouzelný les, kde město Pripjať stále stojí i dnes! Z frček kabátu si smetu radioaktivní stroncium, a začneme zase od začátku. Jako z první kolébky, jako od prvního dechu,

Se zvukem jeho polední slabiky zároveň zaznívá úder do strun klavíru, který otevírá závěrečnou hudební scénu. V ní vidíme místo, kde se nachází zhruba patnáct opuštěných, a částečně poničených pianin. Ta jsou postupně rozezvučena drnkáním na struny, hraním na klapky, anebo klepáním na jejich dřevěná těla. Princip hudby jako dramaturgického prvku spočívá v této sekvenci v pointě, že přestože nástroje vypadají, že už nebudou schopny vydat nějaký zvuk, divák slyší „koncert“ pian, sestavený z jednotlivých nahraných zvuků. Hudební skladba vystavěná ze zvuků z pian je tedy druhou slokou k písni černobylského likvidátora, aniž by musela vyprávět slovem. Silné údery, přesvědčivé klepání v hudební skladbě poslechově asociují odhodlanost a vůli člověka, o které zpívá likvidátor, vysvětlující princip filmu: „26. dubna se stalo něco, o čem se těžko mluví.“ Statické a opakující rozeznívání klavírní struny malého *d* připodobňuje koloběh života ve jeho pomíjivosti. Velké město Pripjat' si totiž bere zpátky mocná příroda, zasahující i do stavu pianin. Po posledním záběru a odjezdu od skupiny klavírů následují poslední tři záběry filmu – velké celky města natočené z vrchu, ukazující zarostlé panelové sídliště a černobylskou elektrárnu v pozadí. Zvuk atmosféry doprovází zvuk Geigerova měřiče radioaktivity, a kukání kukaček.

OBR. 12 Obchod s piany



²³ Pripjat Piano [film]. Režie: Eliška Cílková, 2019.

OBR. 13 Zdánlivě nehrající torzo klavíru



OBR. 14, 15 Celky města, v pozadí reaktor černobylské elektrárny.



4.3. Rudolf Adler: Za vojáčka mňa vzali

Dokumentární film *Za vojáčka mňa vzali* z roku 1967, představuje jeden z krátkometrážních filmů druhé poloviny 60.let, ve kterém můžeme vysledovat vrcholnou práci s hudbou jako s dramaturgickým prvkem. Režisér Rudolf Adler (1941) natočil tento snímek během působení v armádním filmovém studiu, které ho později ocenilo jako nejlepší film roku 1967.

Etnograficky založené dokumentární filmy představují jeden z proudů režisérovi tvorby. Ve snímku „*Za vojáčka mňa vzali*“ zaznamenává Rudolf Adler odvody ročníku 1949 na Horňácku, kde měla tato etapa tradičně rituální charakter, a znamenala vstup mladého muže do dospělé mužské společnosti.²⁴ Ačkoliv v této době probíhal v Československu liberalizační proces, nebyl tento film – tak jako řada jiných československých filmů té doby – loajální vůči svému chlebedárci, ale naopak přinesl nevšední vhled do místní lidové kultury.²⁵

Už v úvodním titulkovém záběru filmu sledujeme staré vysloužilce, kteří poklidně sedí za stolem, a zpívají: „*Když jsem sloužil na tej vojně...*“ Poté jeden z nich krátce a jasně popisuje svou zkušenost s odvodem v době, když mu bylo 18 let, a od této chvíle už dokumentární film se vzpomínkovými výpověďmi nepracuje, a soustřeďuje se na vyprávění obrazem a hudbou. Tento přístup je naprosto výjimečný, a pro dějiny české dokumentární kinematografie velmi cenný. Po expozičním úvodu kamera sleduje dění ve vesnici, kde se cosi chystá. V hudební složce zaznívá píseň: „*Až budu rukovat na tu vojnu, komu já zanechám...komu já zanechám.. svojú milú...*“ U posledních dvou slov je v melodické lince zdvih a zpomalení, přičemž v obrazovém záběru je zaznamenán bližší pohled na starší venkovskou ženu, která se poklidně dívá na okolní dění.

²⁴ VHU PRAHA. *VHU PRAHA* [online]. Vojenský historický ústav Praha [cit. 23.07.2019]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-za-vojacka-mna-vzali/>

²⁵Tamtéž.

OBR. 16 „Svoju milú“



Z hlediska hudební sémantiky toto spojení poslechově asociuje kořeny opakující se lidové tradice, a smířlivý pohled ženy - matky, která dříve také bývala něčí „milou“. Následuje krátká situace s kontaktním zvukem, ve kterém slyšíme útržkovité věty mladých branců, komentujících malování Švejka. Vzhledem ke kompromitované propagandě předchozího československého období, tak pozdější záběry těchto branců při zdravotních prohlídkách před odvodovými komisemi najedou nepůsobí jako odhodlaný nástup k plnění „nejčestnější občanské společnosti“, ale vyznívají spíše švejkovsky.²⁶ Hudební komentář tvoří veselá instrumentální lidová hudba.

OBR. 17-22 Záběry z filmu *Za vojáčka mňa vzali*



²⁶ VHU PRAHA. *VHU PRAHA* [online]. Vojenský historický ústav Praha [cit. 23.07.2019]. Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-za-vojacka-mna-vzali/>

Podobným způsobem se s hudbou pracuje i v záběrech vozů s koňmi, na kterých jedou opilí mladíci zpívající: „*Prsatou prsatou, tu já mám nejradši.*“²⁷



Kromě hlubšího a blízkého vhledu na opilé mladé brance, film pečlivě dokumentuje rituální charakter odvodů, které na Horňácku v 60. letech probíhaly. Dlouhé záběry na vyzdobené žebříňáky, anebo bezeslovné reakce ostatních vesničanů vytvářejí společně s lidovou hudbou a „opilými“ zpěvy přesný a cenný obraz místní tradice.



²⁷ Za vojáčka mňa vzali [film]. Režie: Rudolf Adler, Československo, rok vzniku 1967.



Následuje sekvence záběrů z večere branců, kde je ve zvukové složce spojeno mluvení společně s opileckými písněmi písň. Tato sekvence volně pokračuje až ke scéně vesnické zábavy v místním hostinci: „*V tom našem háječku, roste lípa zelená, jsou na ni vyrytá naší lásky písmena, až nás páni na vojnu zavolají, a z tej břízy flintu mě udělají, já pak budu rád na tebe vzpomínat...*“²⁸ Tento hudební komentář funguje jako dramaturgické vystavění poslední veselé večere v domovině.

Nezbytnou dramaturgickou úlohu má také hudba v poslední sekvenci záběrů, kde kamera zaznamenává loučení mladíků s rodinami. Jsou zde veselí opilí mladíci, a slzy otců, a matek. V hudební stopě se ale nyní pracuje už jenom s vokálním lidovým zpěvem, bez instrumentálního doprovodu: „*Když jsem na koníčka sedal, tatínek mi vínka podal, napij sa ty synku můj, s pánembohem mašíruj..*“ Jako bychom se s čistými vokálními zpěvy bez doprovodů přiblížili ještě blíže k intimitě dané situace.

²⁸ Za vojáčka mňa vzali [film]. Režie: Rudolf Adler, Československo, rok vzniku 1967.



V celém dokumentárním filmu Rudolfa Adlera má tedy hudba velice zásadní dramaturgickou roli, přičemž velká pečlivost je věnována i samotnému výrazu. Po celou dobu filmu je hudba přednášena mužskými hlasy s absencí těch ženských, a při intimnějších situacích zároveň chybí instrumentální složka. Během zpěvu dochází často k nepřesnostem, a volnému přednesu, což asociuje situace spojené s konzumací alkoholu. V závěrečném odchodu branců se v hudbě opakuje text „*S pánembohem mašíruj*“ což podporuje obrazová složka filmu – záběr křížku v prázdnější večerní vesnici, a detaily kostelních vitráží.



4.4. Rudolf Adler: Majstr

I v dalším dokumentárním filmu režiséra Rudolfa Adlera si můžeme všimnout výrazné práce s hudbou jako dramaturgickým prvkem. Portrétní dokument o primášovi Jožkovi Kubíkovi z Hrubé Vrbky, natočil Rudolf Adler v roce 1974.²⁹ O rok později za něj získal ocenění na festivalu Academia Film Olomouc.³⁰

Stejně jako ve filmu „*Za vojáčka mňa vzali*“, pracuje v *Majstrovi* Rudolf Adler s lidovou hudbou, která koresponduje s příběhem hlavní postavy. V úvodu proto zaznívá píseň „*Ej vandrovali hudci*“ doplněná záběry na jdoucí vesnické muzikanty, v čele s Majstrem. Následně se dostáváme do expozičního úvodu, ve kterých mimo-obrazový komentář vypráví příběh o setkání Majstra Jožky Kubíka, s Rafaelem Kubelíkem. Kdysi mladý Jožka se s Kubelíkem setkal za účelem ocenění jeho houslí. Brzy na to se dostáváme přímo do zkoušky vesnických hráčů, kteří nacvičují stejnou melodii z písně „*Ej vandrovali hudci*“. Celou scénu hudební zkoušky doplňuje mimo-obrazový komentář, který nesděluje základní faktografická data, ale pokračuje v trefných faktech ke kontextu příběhu hlavní postavy:

„Přátelé mu říkají Jožko, Joženo, nebo i Joženko. Pro všechny ostatní je Majstr. A to už je co říct.. protože cikánům, a starým pannám se na Horňácku odjakživa jen tykalo!“³¹

²⁹ Majstr [film]. Režie, Rudolf Adler, Československo, rok vzniku 1974.

³⁰ Majstr *Filmy, seriály, herci, recenze filmů - Filmová databáze online FDb.cz* [online]. Dostupné z: <https://www.fdb.cz/film/majstr/popis-obsah/36483>

³¹ Majstr [film]. Režie, Rudolf Adler, Československo, rok vzniku 1974.



Následuje sekvence záběrů, ve kterých vidíme Majstra u sebe doma, kde cvičí nejprve na housle, a pak na klavír, a poté je opět na zkoušce s muzikanty. Protože z jeho vystupování rozpoznáváme zřetelný talent k vedení skupiny hráčů, a jeho absolutní sluch, nabízí se divákovi jakási analogie k dirigentovi Rafaelovi Kubelíkovi, o kterém byla řeč v úvodu. Tuto analogii si divák uvědomuje právě díky práci s hudbou na zkoušce. Příběh „*Majstra*“ se však odehrává na Horňácku, v lidovém prostředí, kde „orchestr“ nevede dirigent, ale primáš Jožka Kubík.

Z hlediska hudební teorie se na tomto místě teoretické bakalářské práce nabízí doplnit, že nejstarší muzikou na Horňácku byla takzvaná *gajdošská muzika*, ve které hrál nejčastěji gajdoš (primáš) s doprovodem dvou houslí, které harmonicky doplňovaly jeho melodii.³² Největší hudební talent tedy logicky musel mít primáš. Později se z této sestavy tří muzikantů vytvořilo hudební seskupení, kde byly gajdy nahrazeny basou, navíc přibyl klarinet, a často ještě další housle.³³ Tyto seskupení hrávaly na Horňácku až do 30. let 20. století, než přišel Jožka Kubík, který utvořil vlastní seskupení, ve kterém se nově objevil pedálový cimbál.³⁴ Od jeho působení pak mívaly i ostatní horňácké muziky v hudebních seskupení také cimbály.³⁵ Portrétovaná postava má tedy velký význam v historii horňácké lidové hudby.

³² Folklor: Hrubá Vrbka. *Hrubá Vrbka: Titulní stránka* [online]. Dostupné z: <http://www.hrubavrbka.cz/folklor/d-1005>

³³ Tamtéž.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž.

OBR. 24 Majstr Jožka Kubík na zkoušce



Živé scény hudebních zkoušek s Majstrovým vedením, jsou paralelní montáží prostřihány s rozhovory s Majstrem u něho doma, a sekvencí záběrů, ve kterých jdou vesničtí mládenci porazit do lesa strom. Při porážení stromu zaznívá pokračování písně „Ej Vandrovali hudci“, jejíž slova jsou:

*„Ej vandrovali hudci tré švarní mládenci
Ej vandrovali horů horů javorovů
Ej našli drevo krásné na huslence hlasné
Ej rubajme sekajme huslí nadělajme
Ej poprvní zaťali drevo zastonalo
Ej podruhé zaťali krvisa doťali
Ej potretí zaťali slova sa doťali
Ej nerubte mňa hudci tré švarní mládenci
Ej není som já drevo drevo javorové
Ej veď sem já cérečka chudobnej matere“³⁶*

Díky použití této písně, jako dramaturgického prvku, tak najednou metaforicky chápeme porážení stromu. Zajímavostí také je, že zvuk sekání vpadá do těžkých dob

³⁶ Emailová korespondence s Rudolfem Adlerem [online] 22.08.2019

hudby. V rámci jedné z konzultací k této bakalářské práci, vypověděl režisér Rudolf Adler o svém uvažování nad dramaturgickou funkcí hudby následující: „*Pochopil jsem, že je možno dosáhnout výborných výsledků cíleným užitím fragmentů skladeb mixovaných cíleně s reálnými nebo stylizovaně transformovanými zvuky a ruchy.*“³⁷ Jeho slova dokazuje i závěrečná sekvence, která přichází po vrcholné scéně, kdy vesničané staví májku. V této scéně stojí Jožka Kubík před svým domem, a říká do kamery, že nyní zahraje tak, jako zpívají ptáci. Zvuk, který se vzápětí line z jeho houslí skutečně zpěv ptáků poslechově asociuje. Následuje několik statických záběrů celků přírody Horňácka, jež doprovází zpěv skutečných ptáků, a Majstrovo závěrečné hraní. Tento princip připomíná dnešní fenomén Soundscape, proto lze považovat za nadčasový.

OBR. 25 Horňácko a zpěv ptáků, s prolnutým hraním Majstra.



³⁷ Emailová korespondence s Rudolfem Adlerem [online] 29.07.2019

4.5. Jaromil Jireš: Hra na krále

Inspirací Jaromila Jireše k natočení krátkého dokumentárního filmu *Hra na krále* se stal starobylý moravský zvyk. Jedná se o slavnost, při které je mladý chlapec převlečený do dívčího kroje, a jede na koni. Přitom ho obklopuje družina osmnáctiletých chlapců, kteří jsou tímto rituálem vítáni mezi dospělé.³⁸ Jaromil Jireš natočil tento dokument v roce 1967, a ke skládání hudby oslovil Jana Klusáka. Jedná se tedy o film, ve kterém spolupracuje vystudovaný skladatel klasické hudby s režisérem dokumentárního filmu.

V titulkovém úvodu znějí varhany, asociující cosi starého a křesťanského. Jaromil Jireš proslul i jako režisér hraných filmů, a zvolil jako první záběry tohoto dokumentu stylizovanou kameru. Mladý chlapec pojídá jablko, ve zvuku slyšíme modlitbu, kterou kontrapunkticky doprovází sólový klarinet. Úvodní zvuk varhan tedy dramaturgicky předznamenává zvolené téma. Klarinet poté přebírá melodii, a hraje pomalu a klidně, stejně tak, jako se ve filmu mění záběry. V hudební teorii je obecně známé, že sólový klarinet skladatelé často používají k vyjádření něčeho lidského. Zvuk klarinetu se totiž svou barvou údajně nejvíce podobá lidskému hlasu.

OBR.26-28 Záběry z filmu Hra na Krále



³⁸ Jízda králů Vlčnov – oficiální web Jízdy králů. *Jízda králů Vlčnov – oficiální web Jízdy králů* [online]. Copyright © 2018 [cit. 18.08.2019]. Dostupné z: <https://www.jizdakralu.cz/>



Zásadní okamžik v hudbě přichází v záběru, kdy mladého chlapce vysvlékává z košile stará žena, aby se převlékl za krále. V tuto chvíli přebírají melodii klarinetu opět varhany, a mluvené slovo pokračuje s básní, kterou přednáší několik hlasů najednou.



Celou sekvenci záběrů, ve které se chlapec obléká, a strojí se koně, doprovází výrazná disonantní hudba varhan, kterou později přeruší hlasitý smích žen. Tento smích můžeme v Jirešově filmu považovat za výraznou zvukovou událost, a součást hudební složky. Staré ženy se smějí a vyhazují chlapce do vzduchu pod křížem. Poté pokračuje melodie klarinetu i varhan, která graduje k nejdůležitějšímu záběru filmu – chlapec je oblečen do ženského kroje – a v hudbě slyšíme silný akord, zdůrazňující akt rituálu.

OBR.29 Nejsilnější akord varhan, Král je připraven.



Zatímco první polovina dokumentárního filmu je silně stylizovaná, s výtvarně pojatou kamerou, recitací, a výraznou hudbou, jeho druhou polovinu otevírá reportážní kamera z živelné situace - jízdy králů. Poté se ale brzo navrácí stylizace, hudba sólového klarinetu, a výtvarné záběry portrétů malých dětí. Ke konci filmu Jireš vkládá sekvenci záběrů, ve kterých staří lidé sedí na louce, a zpívají lidovou píseň. Z hlediska hudby jako dramaturgického prvku tak najednou dochází k přerušení vážné hudby Jana Klusáka, a odlehčení situace. V samotném závěru filmu se vážná hudba navrácí, a vidíme onoho chlapce, který utíká pryč ze slavnosti jízdy králů, a stopuje si u silnice auta. V této závěrečné části hrají varhany a sólový klarinet místy ve svých nejvyšších rejstřících, podobně, jako je v obrazové složce vyhocena situace stopujícího chlapce.

Tento dokumentární film Jaromila Jireše pracuje s hranou a stylizovanou formou, kterou umocňuje hudební složka. Výrazné sólové nástroje pomocí melodických zvrátů upozorňují na nejpodstatnější záběry. Jakmile se ale kamera změní v reportážní, hudba mizí, a je ponechán kontaktní zvuk. Podobnou práci s hudbou uplatnil i ve svých hraných filmech.

4.6. Evald Schorm: Žít svůj život

Jedním z nejznámějších dokumentárních filmů Evalda Schorma je portrétní dokument o Josefu Sudkovi, na kterém se kameramansky podílel Jan Špáta. Hudba Jana Klusáka má v tomto filmu z hlediska dramaturgie funkci druhého plánu, upozorňujícího na výraznou stylovou individualitu Josefa Sudka. Proto se v této kapitole bakalářské práce zaměříme na film jako na celek.

Ve svém dokumentárním filmu z roku 1963 zachytil Evald Schorm fotografa Josefa Sudka ve chvílích práce, odpočinku, cestami za náměty, ve chvílích meditace i diskuzemi s přáteli.³⁹ Obrazový řád filmu Schorm podřídil Sudkově vidění světa, které je zesíleno jeho komentářem k vlastním fotografiím.⁴⁰ Tomuto charakteru díla odpovídá i větší počet detailů, které divákovi umožňují proniknout do světa myšlenek tvůrce, jehož moudré a vitální stáří je konfrontováno se světem her dětí, které jsou do jisté míry metaforickou připomínkou pomíjivosti života, reprezentované v Sudkově tvorbě cyklem *Vzpomínky*, i když současně zdůrazňují stálé obnovování života.⁴¹

OBR. 31 Josef Sudek na své zahradě



³⁹ BERNARD, Jan. *Evald Schorm a jeho filmy: odvahu pro všední den*. S. 15.

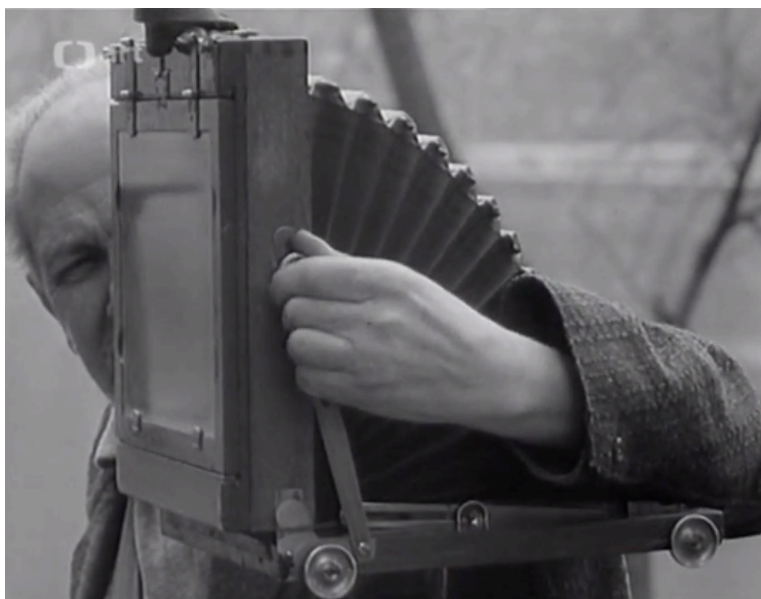
⁴⁰ Tamtéž. S. 15

⁴¹ Tamtéž. S. 15

Evalda Schorma a Jana Špátu spojoval v tvůrčím životě zájem o hudbu a umění, o kterém Špáta vypověděl následující:

„Evald přišel a nabídnul mi cestu obtížnější, duchovnějši, nemateriálnějši, idealističtější a filosofičtější. Tyhle polohy jsem měl v sobě někde zasunuté, on byl ale asi tím, kdo můj vývoj urychlil.“⁴²

OBR. 32 Josef Sudek při práci



V hudbě se uplatňují melodie sólových dřevěných dechových nástrojů s jemným instrumentálním doprovodem. Oproti tomu vystupuje výrazný kontaktní zvuk bez hudby v záběrech, kde osobnost Josefa Sudka, ani jeho díla nejsou. (Zmíněné záběry s dětmi.) Zhruba v polovině filmu také nastává výrazná montáž záběrů, kdy se statické fotografie Josefa Sudka s jeho autorským komentářem střídají se záběry na rušnou ulici s drnčícími tramvajemi. Zvuk drnčení je v této chvíli záměrně přehnaný, nereálný. Pak se film opět navrácí k pozorování Josefa Sudka. Dramaturgickým principem hudby tedy je, že vždy, když vidíme fyzickou postavu, neslyšíme žádný Sudkův komentář, ale pouze hudbu. Ta nám svým výrazem a melodickými liniemi poslechově asociuje trpělivost, naději, a pečlivost, tedy podobné vlastnosti, které měl Josef Sudek. Teprve skladbou všech autentických pasáží při pozorování fotografa, do souvislejších celků je

⁴² ŠTOLL, Martin. *Jan Špáta*. S. 49.

objevováno vnitřní sdělení filmu.⁴³ Evald Schorm ve svém námětu k tomuto filmu napsal: „Záměrem není slavnostní popisná, nebo propagační monografie. Snahou je přiblížit se alespoň zčásti Sudkovu světu, jeho vidění a cítění. Čili pohled zevnitř.“⁴⁴ S touto tezí koresponduje také hudba. Jelikož jsme v bakalářské práci bádali nad hudební složkou ve filmu Jaromila Jireše – *Hra na krále* – nabízí se alespoň malé srovnání Klusákovi hudby v obou snímcích. V případě dokumentárního filmu *Žít svůj život* je hudební složka jemnější a konsonantnější. Nestrhává na sebe tak velkou pozornost, jako tomu bylo u filmu *Hra na krále*, ve kterém skladatel účelně pracoval s melodickými zvraty v místech důležitých záběrů. Naopak je souvislejším tokem, který vypráví samostatný příběh o vnitřním světě Josefa Sudka.

OBR. 33-34 Vnitřní světy Josefa Sudka ve filmu Evalda Schorma



⁴³ DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm: sám sobě nepřítelem*. S. 28

⁴⁴ Tamtéž. S. 28

5. Závěr

Hudba je jedním z výrazových prostředků filmu, který může obsáhnout několik funkcí, ať už je pouhým doprovodem, anebo dramaturgickým prvkem. Druhé zmíněné funkce jsme si všimli u šesti vybraných filmů. Zjistili jsme, že hudba skutečně může dramaturgicky měnit význam záběrů, jako tomu kupříkladu bylo u dokumentárního filmu *Etuda o zkoušce*, ve kterém se používají opakované záběry na dirigenta Václava Neumanna, avšak pokaždé s jinou hudbou. Podobně tomu nastalo u filmu *Pripyat Piano*, kde jsou součástí elektroakustické stopy zahalené archivní nahrávky o havárii.

Originální přístup práce s hudební složkou, jsme našli v dokumentárních filmech Rudolfa Adlera: *Za vojáčka mňa vzali*, a *Majstr*, v nichž se uplatňuje lidová píseň, a její melodika. Kromě toho Rudolf Adler pracuje s mícháním reálných zvuků a fragmentů hudby. Aby bylo naše bádání kompletní, ke dvěma vybraným filmům byla zkomponována hudební složka skladatelem klasické hudby Janem Klusákem. V díle *Jízda Králů* od Jaromila Jireše jsme pozorovali Klusákovu výraznou práci se sólovými instrumenty, podtrhující vnitřní napětí filmu. V dokumentárním filmu *Žít svůj život* vytvořila pak naopak Klusáková hudba vytvořila spíše druhý plán a vlastní komentář k vnitřnímu světu Josefa Sudka.

Celkově jsme tedy došli ke dvěma závěrům. Prvním závěrem lze říci, že hudba dokáže skutečně v dokumentárním filmu zafungovat jako osobitý dramaturgický prvek. Druhým závěrem našeho badání je zjištění, že pokud pracuje a vybírá hudbu sám režisér, často dochází k výraznějšímu projevu s hudební dramaturgií, a zvukem. Časté je i prolínání ruchů s hudbou, a výrazná práce s tichem.

6. Použitá Literatura:

Dokumentární filmy:

Etuda o zkoušce [film], Režie: Evald Schorm, Československo, 1976.

Hra na krále [film], Režie: Jaromil Jireš, Československo, doplnit 1967.

Majstr [film], Režie, Rudolf Adler, Československo, rok vzniku 1974.

Pripyat Piano [film], Režie: Eliška Cílková, 2019.

Za vojáčka mňa vzali [film], Režie: Rudolf Adler, Československo, rok vzniku 1967.

Žít svůj život [film], Režie: Evald Schorm, Československo, 1963.

Knihy:

BERNARD, Jan. *Evald Schorm a jeho filmy: odvahu pro všední den*. Praha: Primus, 1994. ISBN 80-85625-27-X.

BLÁHA, Ivo. *Základy zvukové dramaturgie ve filmu a televizi*. 2. přeprac. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987. Učební texty vysokých škol (SPN).

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

DENEMARKOVÁ, Radka. *Evald Schorm: sám sobě nepřítelem*. Praha: Nadace Divadla Na zábradlí, 1999.

FRYŠ, Miloš. *Filmy Evalda Schorma*. 2., upr. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1992. Malé filmové profily.

GAREL, Alain a François PORCILE. *Hudba a film*. Praha: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění, 1999. ISBN 80-85883-42-2.

MANCINI, Henri. LEESE, Gen. *Did they mention the music?* Cooper Square Press, 2001. s. 170.

ŠTOLL, Martin. *Jan Špáta*. Praha: Malá Skála, 2007. ISBN 978-80-86776-99-6.

Internetové odkazy:

Vojenský historický ústav

VHU PRAHA [online]. Copyright © Vojenský historický ústav Praha [cit. 23.07.2019].
Dostupné z: <http://www.vhu.cz/exhibit/film-za-vojacka-mna-vzali/>

Folklor Hrubá Vrbka

Folklor: Hrubá Vrbka. *Hrubá Vrbka: Titulní stránka* [online]. Dostupné
z: <http://www.hrubavrbka.cz/folklor/d-1005>

Jízda Králů

Jízda králů Vlčnov – oficiální web Jízdy králů. *Jízda králů Vlčnov – oficiální web Jízdy králů* [online]. Copyright © 2018 [cit. 18.08.2019]. Dostupné
z: <https://www.jizdakralu.cz/>