

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Zvuková tvorba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ZVUKOVÁ DRAMATURGIE V DÍLE JIMA JARMUSCHE

Martin Kuhn

Vedoucí práce: Mgr. Jakub Kudláč

Oponent práce: MgA. Mgr. Petr Neubauer

Datum obhajoby: 24. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, television and photographic art and new media

Sound Design

MASTER THESIS

**SOUND DRAMATURGY IN THE ART OF JIM
JARMUSCH**

Martin Kuhn

Supervisor: Mgr. Jakub Kudláč

Opponent: MgA. Mgr. Petr Neubauer

Date of defense: 24. 9. 2019

Allocation academic title: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Zvuková dramaturgie v díle Jima Jarmusche.

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

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato závěrečná magisterská teoretická práce se zaměřuje na filmové dílo Jima Jarmusche z pohledu zvuku a zvukové dramaturgie. Soustředí se zejména na zvukové a dramaturgické prvky, které jsou pro Jarmuschovu filmografii charakteristické nebo z hlediska filmové tvorby originální. Popisuje tyto prvky na konkrétních případech a zároveň se nad jejich významem zamýšlí i v rámci komplexního pohledu na Jarmuschovu filmografii a její filmovou řeč. Práce vychází převážně z rozborů všech Jarmuschových filmů a dále z jeho rozhovorů a výpovědí.

Abstract

This final master thesis focuses on the film work of Jim Jarmusch from the perspective of sound and sound dramaturgy. It focuses mainly on sound and dramaturgical elements that are characteristic for Jarmusch's filmography or original in terms of filmmaking. It describes these elements on specific cases and at the same time reflects on their importance in the context of a comprehensive view of Jarmusch's filmography and its film language. The work is based mainly on the analysis of all Jarmusch's films and his interviews.

Obsah

1.	Úvod	7
2.	Jim Jarmush.....	9
3.	Hudba v jednotlivých filmech a vývoj	13
4.	Hudba a její uplatnění ve zvukové dramaturgii	17
4.1.	Diegetická hudba	18
4.2.	Průvodní hudba	23
5.	O tichu	26
6.	Dialog ve zvukové dramaturgii.....	30
7.	Voice over.....	33
8.	Atmosféry, ruchy a zvukový mix	36
8.1.	Ruchy	36
8.2.	Atmosféry	38
8.3.	Zvukový mix.....	41
9.	Zvuk a temporytmus	42
10.	Závěr	45
11.	Zdroje	46
11.1.	Literatura	46
11.2.	Filmy	47

„Filmy jsou strukturálně podobné hudbě, protože před vámi plynou svým vlastním tempem. To je proti knihám nebo obrazům velký rozdíl.“¹

Jim Jarmusch

1. Úvod

Jim Jarmusch si v práci se zvukem za 40 let své režijní kariéry vytvořil svůj vlastní styl, který je v mnohém originální a nezaměnitelný. Trochu ve stínu jeho režisérské práce stojí jeho skladatelská a muzikální stránka, ačkoliv pro samotného Jarmusche má nepochybně zcela stejný význam, ne-li ještě větší. To se samozřejmě v jeho autorské režijní práci jasně projevuje. Je to zejména jeho přístup k hudbě a její zúročení snad ve všech rovinách, v jakých se ve filmu dá použít. Ovšem pro Jarmusche je ve filmu důležitý veškerý zvuk a to samozřejmě i včetně ticha. Zároveň jeho práce se zvukem nese znaky, které jsou pro jeho filmy typické a pravidelně se opakují. Jarmusch své filmy tvoří jako komplexní hudební skladby, které mají svůj temporytmus a dynamiku, a dokáží ve vás rezonovat i po svém doznění.

Ve své závěrečné magisterské práci se zaměřuji na to, jakým způsobem Jim Jarmusch zachází ve svých filmech se zvukem a to zejména z pohledu zvukové dramaturgie. Kladu si otázku, zda existuje něco jako Jarmuschův styl práce se zvukem, který je rozpoznatelný napříč jeho filmografií. Pokud tomu tak je, pokusím se pak zodpovědět, jaké prostředky jsou pro tento styl typické a jakým způsobem to jeho filmy ovlivňuje.

Ve svých poznatcích vycházím jednak z analýzy jeho filmů, zároveň ale také z jeho rozhovorů do médií a publikací o jeho tvorbě. Pomocí těchto zdrojů zde předložím svou vlastní interpretaci toho, jak Jarmusch ke zvuku přistupuje a co pomocí něho ve svých filmech vytváří.

¹ PIAZZA, Sara. Jim Jarmusch Music words and noise. 1. London: Reaktion books. 2015

Jelikož Jim Jarmusch je člověk se širokým záběrem umělecké kreativity, v první kapitole nejprve přiblížím jeho historii a souvislost s prostředím, které ho ovlivnilo během jeho kariéry. V dalších kapitolách pak budu analyzovat zvukovou dramaturgii v jeho filmech, zejména dle jednotlivých zvukových kategorií. Významné postavení má v Jarmuschově stylu zvukové dramaturgie zejména hudba, ale i v dalších kategoriích uplatňuje svůj charakteristický přístup. V závěru se pak pokusím popsat, jakou úlohu hraje u Jarmusche zvuk z hlediska kompletních filmů, tedy ne jen v dílčích pohledech jednotlivých zvukových kategorií.



2. Jim Jarmusch

Ačkoliv je tato práce o zvuku a zejména zvukové dramaturgii v Jarmuschových filmech, nejprve je potřeba věnovat se samotnému Jarmuschovi. Musíme se alespoň zlehka podívat na kořeny, ze kterých nějakým způsobem vychází. Do prostředí, ze kterého doputoval až do dnešních časů uznání a všeobecného respektu jako významné postavy nezávislé filmové scény. Základy, ze kterých Jarmusch vyšel, se samozřejmě v jeho tvorbě stále odrážejí a pro získání nějakého komplexnějšího vhledu je podle mě dobré je tu zmínit. Následující kapitola je tedy seznámením se samotným Jarmuschem. Ne ani tak s jeho životopisem, ale spíše s prostředím, které ho jistě výrazně formovalo a s některými jeho názory, které s jeho uměleckou prací přímo souvisí či se jí nějak dotýkají.

Kořeny Jarmuschovi umělecké tvorby vycházejí velkou měrou z New Yorku přelomu 70. a 80. let minulého století. Toto město jako centrum všech možných uměleckých směrů a existencí nepochybně sehrálo ve formování Jarmuschova uměleckého diskurzu svojí zásadní roli. Jarmusch se, ještě jako student literatury, objevil v New Yorku ke konci sedmdesátých let. V čase punku a rozvíjející se nezávislé DIY kultury. Ještě dříve, než se stává filmařem, realizuje svoje umělecké ambice jako hudebník a splývá s newyorskou nezávislou scénou No Wave kolem legendárního klubu

SBDB`S, kde se v té době setkávají Ramones, Blondie, Talking head, Lydia Lunch, Iggy Pop, Tom Waits a další postavy a subjekty nezávislé scény té doby. Tato scéna, ač primárně hudební, v sobě především míchala všechny možné lidi s potřebou uměleckého vyjádření a bylo jedno, zda poezií, hudbou, výtvarným uměním nebo filmem. Jim Jarmusch k té době zmiňuje: *“Nezvládali jsme úplně své nástroje, protože náš záměr nebyl stát se za každou cenu profesionálními hudebníky, chtěli jsme hlavně něco sdělit.”*²

Souběžně s No Wave hudební scénou funguje v personálním a ideologickém propojení i No Wave Cinema. Tedy nezávislá undergroundová filmová produkce fungující na stejných poloamatérských principech a stejném nadšení jako nezávislá scéna hudební. John Lurie, který v té době občasně spolupracuje s Jarmuschovou kapelou Del-Byzanteens a později skládá Jarmuschovi hudbu a hraje v několika jeho filmech, popisuje umělecké propojení hudebních a filmových nadšenců té doby v celku nelitostně. *„Nikdo nedělal to, v čem byl dobrý. Malíři hráli v kapelách a muzikanti točili filmy.”*³ Nicméně právě tato pluralita a svoboda tehdejší nezávislé umělecké scény dodala Jarmuschovi odvahu vydat se od hudební dráhy směrem k filmové režii.

*„Jeden z mých nejoblíbenějších filmů, který mě skutečně povzbudil k vlastnímu natáčení, byl The Foreigner Almoose Poeh. Když jsem ho viděl, někdy v roce 1978 nebo tak nějak, bylo to pro mě skutečně inspirující, protože udělal celovečerní film za pět tisíc dolarů. Bylo to tak svobodné a syrové, tak blízko myšlence hudby pozdních sedmdesátých let, kde nebylo důležité muzikantství, virtuozita nebyla hlavním kritériem. Bylo to: Mám něco v sobě a chci to vyjádřit.”*⁴

Málokterý světově známý režisér – autor se může pochlubit, že vlastní práva ke všem svým filmům a měl vždy hlavní rozhodovací slovo po celou dobu jejich výrobního procesu. Od vývoje až po samotnou distribuci si Jarmusch vždy udržel svůj film zcela pod kontrolou. To je úkaz ne úplně běžný. Dle mého názoru vlastně dost výjimečný. Jako autorovi mu takový přístup dává naprostou tvůrčí svobodu a

² SCOTT, A.O., *That 80s Moment When Nothing and (Almost) Everything Mattered*, New York Times, 5.5.2011

³ PIAZZA, Sara. *Jim Jarmusch Music words and noise*. 1. London: Reaktion books. 2015

⁴ JARMUSCH, Jim, *Jarmusch's Guilty Pleasures*, Film Comment, XXVIII/3, 5.-6. 1992, st. 35.

zároveň také hlavní zodpovědnost za všechny složky jeho snímků. Jarmusche tak můžeme brát bez pochybností jako skutečného autora a tvůrce svých filmů, který se pečlivě věnuje každému jeho segmentu. Jako režisér s výraznými hudebními kořeny a stále aktivní hudebník se samozřejmě zvukové složce ve svých filmech věnuje se zvláštní péčí a že je pro Jarmusche zvuk ve filmu opravdu důležitý, říká konec konců i on sám.

„Lidé tráví spoustu času sledováním obrazu, což je samozřejmě důležité, ale obraz je jen polovina filmu, pokud tedy není němý. Druhá polovina je zvuk; to je extrémně důležité, myslím, že mnoho filmařů se soustředí na obraz víc než na zvuk, ale pro mě jsou ty věci stejně důležité.“⁵

Projdeme-li si pozorně a systematicky Jarmuschovu filmografii, můžeme bez obav konstatovat, že toto svoje krédo bezezbytku naplňuje. Jarmuschova snaha tvořit film skutečně jako audiovizuální dílo, kde se obraz a zvuk vzájemně podporují a společnou synergií vytváří další roviny jeho snímků, je patrná od jeho nejranější filmové tvorby. Už v jeho prvotině *Permanent Vacation* (1980), která ještě nese poměrně markantní znaky nedokonalosti studentského filmu, je zvuk důležitým a přesto často nenápadným prostředkem Jarmuschova vyjadřování. Hned v úvodu filmu Jarmusch obměňuje zpomalené záběry rušných ulic se zapadlými zákoutími New Yorku, ve kterých se čas sám zastavil, střídá hlasité atmosféry zástupů lidí a pouliční hudby s tichem opuštěných periferií, kde si jen vítr pohrává s odpadky. Vytváří tak pomocí obrazu a kontrastu zvukové dynamiky úvodní rytmus, který funguje jako odpočítávání, před příchodem průvodní hudby spolu s hlavním hrdinou Oliem. Hudba postavená na základě indonéského gamelanu je svým zvonivým hypnotickým rytmem poměrně vzdálena divákově západní zkušenosti a odpoutává Olieho příběh od specifického místa nebo času. Protože Olie odmítá zapadat do škatulek konvencí své doby, pomáhá mu Jarmusch stát mimo ně mimo jiné i použitou hudbou, která se sama jednoduchému zařazení vymyká.

Právě citlivé a smysluplné užívání s hudby, jak diegetické, tak průvodní, je pro Jarmuschovu práci vcelku typické a při bližším zkoumání jasně rozpoznatelné. Stejně tak cílenou práci s rytmem a dynamikou pak můžeme pozorovat ve všech dalších

⁵ PIAZZA, Sara. *Jim Jarmusch Music words and noise*. 1. London: Reaktion books. 2015

Jarmuschových filmech. S postupem doby a s přibývajícími zkušenostmi si Jarmusch vytvořil svůj vlastní typický styl zvukové dramaturgie, který na sebe možná na první pohled nestrhává všechnu pozornost, ale o to zajímavější se však jeví při bližším zkoumání. Vlastně právě snaha vyhýbat se prvoplánovitosti je jedním ze znaků Jarmuschova přístupu k vlastní tvorbě a to nejen ve zvuku.

Samozřejmě, pokud si uvědomujeme, že J. Jarmusch je celý život také hudebník, není pro nás jeho vztah ke zvuku ve filmu žádným překvapením. Sám se dokonce na hudbě k některým svým filmům autorsky podílel, ať už ve spolupráci s Johnem Luriem v průběhu 80. let, nebo později spolu s uskupením Sqürl, které je už mnoho let jeho domovskou kapelou. Zároveň do současnosti spolupracuje s Jozefem Van Wisemem, se kterým také mimo jiné vytvořil průvodní hudbu ke svému snímku *Only Lovers Left Alive*. Když se pozorně zaměříme na jeho snímky, zjistíme, že jejich zvuková složka si v mnoha ohledech nese svůj charakteristický rukopis, který od jeho prvotin s každým dalším filmem nabývá jasnější kontury a sebevědomí. Napříč jeho snímky můžeme rozpoznávat přístupy a řešení, která se ve svém principu určitým způsobem opakují a stávají se pro něj charakteristickými. Zároveň to ovšem neznamena, že by snad pracoval se zvukem šablonovitě nebo mechanicky. Stejně tak se dají v jeho jednotlivých dílech nalézt zvukové prvky, které jsou v kontextu jeho tvorby originální či ojedinělé. Jarmuschovy filmy jako celek mají rytmus a dynamiku, které nejsou nahodilé a zvuk v nich hraje svojí zásadní roli.



3. Hudba v jednotlivých filmech a vývoj

Pokud se chci v této práci pokusit popsat Jarmuschův styl práce se zvukem, najít jednotlivé jeho znaky a vysvětlit v čem je pro mě zajímavý, nedá se na prvním místě zařadit nic jiného, než jeho práce s hudbou. Následující kapitola se tedy bude věnovat hudbě v jednotlivých Jarmuschových filmech a představí zhruba širší hudebního záběru, v jakém se Jarmusch pohybuje. Dále se bude věnovat také skladatelům a kapelám, se kterými Jarmusch na hudbě spolupracoval. Jarmuschův hudební vkus je samozřejmě specifický, ovšem jeho spektrum je poměrně bohaté a postupně se vyvíjelo. Dramaturgickému působení hudby se pak více bude zabývat kapitola následující.

Ve snímcích z počátku své kariéry jako jsou *Permanent Vacation* nebo *Stranger Than Paradise* je Jarmusch s užitím hudby, průvodní i diegetické, poměrně střídmy a šetří s ní pro cíleně zvolené okamžiky. U *Stranger Than Paradise* Jarmusch sám tvrdí, že od začátku chtěl spolu Johnem Luriem film udělat tak, aby se vyhnul jeho zařazení do škatulky No Wave a s ním spojené newyorské alternativní scény. Tomu odpovídá i užití průvodní hudby, kterou obstarává smyčcový kvartet a která je inspirovaná Bélou Bartókem. Zajímavé možná je, že ač je v titulcích uveden jako

skladatel jen John Lurie, v rozhovoru z roku 2015 zmiňuje sám Lurie jako spoluautorku i Ester Balin, představitelku jedné z hlavních rolí.

V dalších snímcích pak Jarmusch svůj hudební styl dál rozvíjí. U *Down By Law* začíná jeho spolupráce s Tomem Waitsem, která pak dále pokračuje v *Night on Earth*.

V *Mystery Train* se Jarmusch opět vrací ke spolupráci s Johnem Luriem. Jelikož je tu ovšem jedním z hlavních témat filmu hudební historie Memphisu, dává tu Jarmusch, do této doby, zatím největší prostor archivní hudbě spojené s místem děje a legendárním studiem Sun Records, k němuž se ve filmu odkazuje. Je to Jarmuschova poklona kolébce rock'n'rollu a městu Elvise Presleyho, ale třeba také Carla Perkinse.

V polovině devadesátých let pak přichází Jarmuschův kultovní acid western *Dead Man* s geniální hudbou Neila Younga. Není to však samotná hudba, ale její spojení s naturálním černobílým obrazem, co vytváří jedinečnou originalitu tohoto filmu. Syrový, místy až brutální, jindy lyrický základní motiv, tady už přímo aktivně vytváří formu snímku. Neil Young hudbu podle všeho vytvořil během dvou dnů improvizace na hrubý střih filmu, který měl v té době délku asi dvě a půl hodiny. Jarmusch v rozhovoru s Jonathanem Rosenbaumem v roce 1995 říká k Youngově práci na filmu toto:

„Chtěl, aby film běžel bez přestávek. Během dvou dnů si ho takhle pustil třikrát. Požádal mě, abych mu sepsal seznam, kde přesně chci mít hudbu, a ten bral jako určité vodítko, při projekci se ale soustředil výhradně na film, takže hudba je v podstatě takovou jeho emocionální reakcí na film. Potom přiletěl do New Yorku, abychom hudbu napevno nasadili k obrazu, a na několika místech se nám zdálo, že by bylo lepší ji trochu posunout, ale skoro nikde to nešlo. Byla napevno svázaná s těmi místy, kde ji sám hrál. Finální verze má dvě hodiny a z Neilovy hudby skoro nic nechybí, takže jsme stříhali především tam, kde žádná hudba nezněla. Nebylo to ale vědomé rozhodnutí.“⁶

Formotvorně pracoval Jarmusch s hudbou i v následujícím snímku *Ghost Dog: The Way of the Samurai*. Spolupráce s hiphopovým producentem RZA ovšem probíhala

⁶HERTZBERG, Ludvig. *Jim Jarmusch Rozhovory 1980-2000*. 1. Příbram: Camera obscura, 2009.

v mnohém opačně než předtím s Youngem. RZA vytváří svoje skladby, aniž by měl jakýkoliv kontakt s obrazem, a Jarmusch teprve poté sám vybírá místa, kde je použije. Důležitá přitom pro něj není jen samotná hudba, ale i texty, které obsahuje. Stejně jako nejsou náhodné citace ze samurajského kánonu v úvodech jednotlivých kapitol, stejně tak mají svůj význam i slova v hudbě RZA. Jarmusch si dobře uvědomuje, že pro hip-hop jsou slova a hlas další hudební nástroj a v *Ghost Dog* to přirozeně respektuje.

V dalším snímku *Broken Flowers* přivádí Jarmusch k dokonalosti svojí práci s diegetickou hudbou. Skutečnou průvodní hudbu ve filmu téměř neuslyšíme, přitom ale hudba zní velmi často a vždy má svoje opodstatnění. Etiopský funkjazz, v podstatě leitmotiv Donnyho hledání, se pravidelně vrací jako refrén a průvodní hudbu zdatně nahrazuje. Jarmusch ho nechává rozehrát zejména při cestách mezi jednotlivými epizodami. Něco podobného můžeme pozorovat i v předchozích snímcích, kde se podobně vyskytují určité pasáže putování postav a Jarmusch je doprovází v podstatě anempatickou hudbou. Objevuje se to v *Down by Law* i třeba v *Mystery Train*. Opakováním hudebního motivu v těchto podobných situacích, dějově vlastně bezvýznamných, Jarmusch usměrňuje plynutí času příběhu. Tyto pasáže jsou díky hudbě vzájemně propojené a cyklickým opakováním vytváří dojem určitého dlouhého časového úseku, během něhož postavy prochází epizody svého příběhu. Stejně tak v *Night on Earth* se pak vlastně něco podobného děje během přechodů mezi jednotlivými příběhy. Tady už ovšem Jarmusch manipuluje s časem samotného diváka a vytváří tak pocit, že sami pozorovatelé se pohybují v určitém bezčasí jedné obyčejné noci na Zemi. Samozřejmě je to z velké části dáno samotným záběrem stěny s hodinami jednotlivých regionů. To samotné vytváří pro diváka dojem určitého nadhledu a skrytého pozorování. Nicméně opakující se hudební motiv během těchto přechodů onu časovou neukotvenost ideálně podporuje. Epizodická struktura *Broken Flowers* umožňuje Jarmuschovi pomocí diegetické hudby popisovat jednotlivá prostředí spjatá zejména s Donnyho bývalými partnerkami. Až na výjimku má každá z nich svojí diegetickou hudbu. Tento jejich hudební „doprovod“ pomáhá definovat pro diváka povahu jejich postavy a prostředí, ve kterém se nacházejí. Stejně tak potom funguje u jedné z žen jeho absence v souvislosti s její konzervativní povahou. S tímto principem pracuje Jarmusch v celém filmu a z mnoha míst je zřejmé, že je s nimi počítáno už ve scénáři. I když je tento jeho přístup patrný už v předchozích filmech, v *Broken Flowers* je to už koncept, na kterém je hudební dramaturgie z velké části postavená.

V *The Limits of Control* jako by se v průvodní hudbě Jarmusch vracel zpátky ke kořenům No Wave a Del-Byzanteens. Hypnotizující drony a noisové vrstvy jsou tady v opozici k meditativnímu klidu Lone Mana. *The Limits of Control* je kontrastem hluku a ticha který vyvolává neklid a očekávání. Na hudbě spolupracuje s mistry dronenoise japonskými Boris se Sun O))) a sám Jarmusch se svými Bad Rabbit. Oproti svým předchozím zvyklostem tady Jarmusch průvodní hudbou v některých momentech zjevně akcentuje nebezpečí nebo indicie odhalované hlavní postavou. Jsou to však akcenty, které vypovídají hlavně o probíhající scéně a ne o emocích hlavní postavy, která po celý film zůstává ledově klidná a reprezentuje ji ticho a diegeticky užitá skladby Franze Schuberta.

Jarmuschova práce na hudbě pro *The Limits of Control* už předznamenává další směr, kterým se v průvodní hudbě svých filmů v příštích letech vydá. Zatímco, ovšem v *The Limits of Control* je Jarmuschova skladatelská invence spolu s Bad Rabbit jen malou částí v mnohem větším celku využití hudby. V *Only Lovers Left Alive* je jeho osobní skladatelský přínos skrze Sqürl⁷ už v úplně jiném postavení. Průvodní hudba je tu společným dílem Sqürl a Jozefa van Wissema. Se skladatelem a virtuózním hráčem na loutny se Jarmusch potkal náhodou na ulici New Yorku a následně s ním začal spolupracovat. Ještě před natáčením filmu společně vydali několik dlouhohrajících alb. Van Wissema nejprve dodal pro film veškeré loutnové party a na jejich základě pak Sqürl tvoří celkovou kompozici. Jarmusch kombinuje zvuk historického akustického nástroje van Wissema s elektrickým noisem Sqürl. Podobně jako v hlavních postavách Jarmusch v hudbě propojuje prožité dějiny s postmoderní současností.

Na vlastní hudební tvorbu pak Jarmusch sází i v následujícím snímku *Paterson* a stejně tak i v zatím posledním jeho filmu *The Dead Don't Die*. Tady už je průvodní hudba výhradním dílem Jarmuschových Sqürl. Od *Limits Of Control* je tedy možné plynule pozorovat, jak Jarmusch stále více spoléhá na svoji vlastní skladatelskou invenci. Už předtím Jarmusch ve všech svých filmech v hudbě drží konzistentní, stylově kompaktní úroveň a ta se samozřejmě s mírou jeho autorství v posledních snímcích ještě prohlubuje. To samozřejmě jenom potvrzuje Jarmuschův přístup k tvorbě, ve které se snaží mít co nejvíc ze svého filmu pod kontrolou.

⁷Pro zajímavost, název Sqürl Jarmusch zmiňuje už v roce 2003 ústy Cate Blanchett v jedné z epizod *Coffee and Cigarettes*.



4. Hudba a její uplatnění ve zvukové dramaturgii

Že je hudba pro Jarmusche v jeho filmech významnou komponentou, je už z předchozích částí této práce asi jasné. Jarmuschův cit pro využití hudby je v jeho filmech zcela zásadní a týká se všech poloh, v jakých si snad můžeme její užití představit. Jarmuschovi se úspěšně daří hudbou přidávat do svých filmů další rozměry přesně tak, jak by to u dobré filmové hudby mělo být. Dá se říct, že téměř vždy plní více než smysluplný účel. V následující kapitole se tedy konečně detailněji zaměřím na to, jakým způsobem Jarmusch hudbu používá a jak s ní ovlivňuje vnímání jednotlivých scén i celého filmu. U diegetické hudby se pokusím ukázat, jak ji využívá v dramaturgii postav a jako součást specifikace atmosféry a prostředí. Stejně tak si pak představíme, jakým způsobem pracuje s průvodní hudbou a jaké postupy jsou pro něj typické. Zároveň se podívám, jakým způsobem v obou případech pracuje s leitmotivem nebo jakým způsobem hudba ovlivňuje temporytmus jeho filmů.

4.1. Diegetická hudba

Diegetickou hudbu pak Jarmusch s oblibou používá v souvislosti s dramaturgií postav. V podstatě vždy se v jeho filmech najde jedna či více hlavních postav, o kterých nějakým způsobem něco vypovídá i hudba, která je s nimi nějak dějově spjatá. Buďto se s postavami pojí pasivně, nebo jí postavy přímo nějak aktivně iniciují.

Zároveň je diegetická hudba často prostředkem k přesnějšímu dokreslení místa a času či celkové atmosféry scén. To sice není něco zas až tak neobvyklého a setkáváme se s tím zcela běžně v kinematografii obecně, u Jarmushe je ovšem zřejmé, že tento postup patří k jeho oblíbeným a přistupuje k němu s rozmyslem a velmi citlivě.

Jako ideální příklad citlivého zakomponování diegetické hudby do zvukové dramaturgie nám může sloužit snímek *Broken Flowers*. Téměř každé prostředí zde oplývá, kromě zvukové atmosféry samozřejmě, i svým vlastním hudebním motivem, který je součástí daného prostředí. Kromě toho se ovšem jednotlivá prostředí často pojí s určitými postavami, čímž pádem hudba přítomná na těchto místech automaticky přispívá i k jejich obrazu. Vhodným výběrem hudby potom Jarmusch v některých případech s předstihem vypovídá něco o vlastnostech postavy ještě předtím, než se ona sama přímo objeví na scéně.

Můžeme to pozorovat hned na začátku filmu, kdy kamera spolu s pošťákem projíždí kolem domu Donova souseda. Tím, že se z domu ozývá hudba, už Jarmusch nějakým způsobem směřuje naši pozornost vlastně ještě předtím, než se dozvíme, že nějaký Don existuje a má nějakého souseda. Nejlépe ovšem hudba prostředí pracuje ve spojitosti se čtyřmi ženami, které Don v průběhu příběhu postupně navštěvuje. U první navštívené, v podání Sharon Stone, slyšíme neurvalý rock'n,roll už když Don zvoní venku u dveří. To už samo určitým způsobem naznačuje nějakou nevázanost či uvolněnost, ta je pak samozřejmě ještě podtržena průchodem nahé dcery. Tím už je výrazně popsáno domácí prostředí postavy, tedy nějaký odraz jí samotné, ještě dávno předtím, než skutečně dorazí na scénu. Ke druhé navštívené, upjaté realitní makléřce, Jarmusch výjimečně žádnou hudbu nepřiradil. Má to ale samozřejmě své opodstatnění. Její upjatá a konvenční postava bez fantazie je tady zcela úmyslně podtržena právě tichem. Zároveň zde ticho zvýrazňuje a prodlužuje

trapnost celé návštěvy. V tomto případě je asi také nutno zmínit, že v *Broken Flowers* hraje hudba opravdu poměrně často. Takže její absence v takové chvíli je pro diváka poměrně výrazná a ovlivní tak jeho vnímání scény nezvyklou změnou. Je to ovšem změna nenápadná, fungující skvěle podprahově. Třešničkou na dortu je, když se v průběhu večere ukáže, že je takové ticho, že kdesi z hloubi domu je slyšet melodii malých hodin. Třetí Donova bývalá je pak definována barokní hudbou Williama Lawese⁸. Ta zaznívá jako podkresová kulisa v čekárně zvířecí psycholožky a pomáhá dotvořit kultivované, ale také snobské prostředí této bizarní kliniky. Motiv je opět představen před její příchod na scénu.

Ve čtvrtém případě návštěvy pak Jarmusch prostředím depresivní a frustrované Tildy Swinton definuje hlasitým metalem. Už nás nepřekvapí, že opět je to s předstihem, nějaký čas před tím, než se sama zjeví ve dveřích.

Tím, jak Jarmusch postupně dává nepřímé informace o těchto postavách, buduje pomalu napětí a divákovu očekávání, to se samozřejmě neděje jen ve zvuku, ale zároveň i v obraze, což dohromady vytváří funkční dramaturgický celek vykreslující charakter postav.

Další významný hudební prvek v *Broken Flowers* je etiopský funkjazz Mulatu Astatkeho. Ten se objevuje pravidelně jako leitmotiv v průběhu celého filmu. O způsobu, jakým se do filmu dostal, Jarmusch říká:

„V Broken Flowers, je to vše již existující hudba, většina pochází od Mulatu Astatke z Etiopie. To je hudba, kterou jsem objevil možná před šesti nebo sedmi lety. Začal jsem sbírat všechny nahrávky, které jsem mohl najít od Mulatu Astatke, a to mě přivedlo k jiné etiopské populární hudbě a tradiční hudbě a já nevím, chtěl jsem to nějak dostat do filmu. Zdálo se mi, že nepřijdu na to, jak to tam dostat, ale pak jsem se rozhodl, že postava Jeffreyho Wrighta bude etiopského původu a přitom jsem našel i způsob, jak to celé propojit.“⁹

Onen způsob, kterým Jarmusch propojil etiopskou hudbu s filmem tak, aby zaznívala pravidelně v celém snímku diegetickým způsobem, je v podstatě prostý. V rámci expozice se dozvíme, že soused zásobuje hudbou Dona pravidelně a následně mimo jiné předá Donovi vypálené CD s „vlastním“ výběrem hudby na jeho cestu. Don

⁸William Lawes (1602-1645) byl dvorním skladatelem Karla I. Stuarta.

⁹PIAZZA, Sara. *Jim Jarmusch Music words and noise*. 1. London: Reaktion books. 2015

pak CD pravidelně pouští v autě při svých přejezdech z letišť ke svým bývalým milenkám. Vzniká nám tak hudební přechod mezi jednotlivými epizodami, který působí přirozeně a zároveň zůstává v mezích diegeze. Opakováním v podobných situacích se pak toto CD stává leitmotivem Donova hledání. Tento motiv hledání graduje na konci filmu. Když Don slyší etiopský motiv z okolo projíždějícího auta, opět se nám spojí se všemi předchozími cestami a neúspěšným hledáním. Cyklické opakování tohoto motivu vlastně vytváří pocit, že toto hledání nikdy neskončí. Vždy se nakonec vrátí a znovu opakuje.

Tyto přechody jsou vlastně klasickým Jarmuschovým postupem fungujícím v různých variacích i v mnoha jeho dalších filmech. Jsou to určité pauzy ve vyprávění příběhu, které dávají divákovi čas, aby vstřebal předchozí události a mohl se nadechnout před dalším pokračováním.

Dobrý příklad, že minimálně v případě *Broken Flowers* už měl Jarmusch práci s hudbou dopředu rozmyšlenou, můžeme odhalit už ze začátku příběhu. Když Don sám doma poslouchá, v celku nahlas, requiem Gabriela Fauré, náhle přichází soused a ještě před začátkem dialogu hudbu v záběru ztlumí na vhodnou úroveň tak, aby nerušila následnou konverzaci. To naznačuje, že Jarmusch si uvědomoval při natáčení téhle scény, že hlasitost hudby ovlivňuje to, jak jí divák vnímá. Respektive hlasitá hudba v této scéně jasně vytváří vazbu s postavou a ta jí v naší interpretaci zaujatě poslouchá. Pokud by ovšem byla hudba od začátku potichu, bylo by aktuální konání postavy méně jednoznačné. Samozřejmě dramaturgicky nám ono ztlumení hudby říká také spoustu věcí o vztahu těchto dvou postav. O tom jak se soused dobře a suverénně orientuje v Donově prostředí, což podporuje fabuli, že se znají dlouho a důvěrně. Je to zkrátka ukázka toho, že Jarmusch dokáže nalézt tyto drobné nenápadné věci, ve kterých se protíná při bližším zkoumání mnoho významů najednou, a přitom zůstávají takřka nepovšimnuty. Podobně nenápadná je třeba také hrající televize na začátku v Donově bytě, ze které ne náhodou hraje film o Donu Juanovi¹⁰. Zlehka nám tu podsune postavu sukničkáře, který se čirou náhodou jmenuje stejně jako naše hlavní postava.

Ještě si dovolím jeden pěkný příklad působení diegetické hudby v *Broken Flowers*, protože jich tam je opravdu mnoho. Potom, co se Don skutečně rozhodne vykonat svojí cestu za neznámým synem, uspořádá si doma malou „oslavu“. Na stole je

¹⁰ The Private Life Of Don Juan, 1934, GB.

sklenice se šampaňským a slyšíme svižnou, takřka taneční hudbu. Ovšem samotná postava sedí téměř nehnutě a v dlouhém záběru se hýbe jen velmi zpomaleně. Jeho chování je zcela v kontrastu s hudbou a šampaňským. Ve skutečnosti právě rychlá hudba zdůrazňuje jeho strnulost a nejistotu. Funguje to mnohem lépe, než kdyby nám Jarmusch podsouval jeho emoce něčím smutným či melancholickým.

Broken Flowers je pro mě ukázkovým příkladem funkční dramaturgie diegetické hudby obecně, ne jenom u Jima Jarmusche.¹¹

V *Ghost Dog* Jarmusch pracuje významně s hiphopem, což je hudební styl zásadně spojený s afroamerickou kulturou ve spojených státech. Zejména ho používá v průvodní hudbě, ale ve většině případů i v hudbě diegetické. Udržuje tak kompaktní stylovost celého snímku, ve kterém je hiphopová hudba výraznou součástí formy tohoto filmu. Jarmusch tu aplikuje podobný trik jako v *Broken Flowers*, když si hlavní hrdina pouští svou hudbu při cestování autem. Tentokrát s tím ovšem Jarmusch nepracuje jako s předěly, ty se ve snímku také vyskytují, ale v jiné formě. Jarmusch tím spíš buduje spojení hlavní postavy s průvodní hudbou, která se tak stává i součástí vnitřního světa Ghost Doga, nejen hudebním doprovodem pro diváka. Diegetická hudba tak dává průvodní hudbě své opodstatnění a podporuje její přirozené vyznění. Je zábavné, že jednu skladbu od RZA, v rámci diegetické hudby, odrapuje skupinka afroameričanů i v parku u zmrzlináře. Opět si na tom můžeme potvrdit, že Jarmusch přemýšlí o hudbě ještě dávno předtím, než začne s natáčením.

Jarmuschovo propojení s hudební scénou a jeho lásku k ní můžeme vypožorovat napříč všemi jeho filmy. Jedním ukazatelem může být, že Jarmusch obsazuje do některých vedlejších či hlavních rolí oblíbené muzikanty. Účinkování Toma Waitse a Iggyho Popa v jeho snímcích je notoricky známé, ale ve skutečnosti je však těchto lidí v různých vedlejších rolích mnohem víc. V souvislosti s diegetickou hudbou pak Jarmusch obsazuje i skutečné hudebníky, kteří pak hrají ve filmu svojí vlastní hudbu. Už v *Permanent Vacation* se objevuje John Lurie jako pouliční saxofonista a i

¹¹ Podobně vytříbená, i když nenápadnější, je také práce s diegetickou hudbou ve snímku *Coffee and Cigarettes*. Jednotlivé epizody mají vždy svou hudbu tvořící součást jejich prostředí, respektive zvukové atmosféry. Vždy nějakým způsobem koresponduje s postavami a s prostředím. Působí velmi nenápadně a zcela přirozeně. Zároveň ale výrazně přispívá k náladě a rytmu budovaných scén.

v následujících snímcích pak najdeme mnohé další. V *Limits of Control* obsadil ve španělsku známé hráče flamenca. V *Only Lovers Left Alive* můžeme narazit na koncert White Hills v Detroitském klubu nebo pak před závěrem na uhrančivé vystoupení libanonské zpěvačky Yasmine.

Pro Jarmusche je hudba jedním z klíčových prostředků jeho vyjadřování, a to samozřejmě platí i o jejím uplatnění ve světě jeho filmů. Diegetická hudba v Jarmuschověch filmech vždy něco vytváří nebo o něčem vypovídá. Nikdy není užívána bezúčelně. Jarmusch ji užívá s citem a se specifickým vkusem tak, že v jeho práci se zvukovou dramaturgií má jedno z nejvýznamnějších míst.

4.2. Průvodní hudba

Ačkoliv v některých rozhovorech, které Jarmusch poskytl v 80. letech, se k použití průvodní hudby staví s lehkým despektem, sám se jí nikdy nijak zvlášť nevyhýbá. V kontextu s jeho tehdy poskytnutými interview se dá ale předpokládat, že spíše než o kritiku průvodní hudby mu v té době šlo víc o vymezení se vůči razantně nastupující estetice MTV a pronikání televizní klipovitosti do kinematografie.

Naopak podíváme-li se na jeho pozdější snímky počínaje *Dead Manem* přes *The Limits of Control*, *Only Lovers Left Alive* až po *Patersona*, vidíme, že průvodní hudba tu hraje ve vyvážené formě v podstatě od začátku do konce a je jasnou součástí rytmu a dynamiky celého filmu. Říká-li Jarmusch, že filmy jsou strukturálně podobné hudbě, přizpůsobuje této hudební struktuře filmu i samotné použití hudby. To se projevuje stylově a barevně soudržným hudebním vyjádřením. V podstatě, nediegetická hudba, přinejmenším v pozdějších Jarmuschových filmech počínaje *Dead Manem*, funguje jako jedna dlouhá kompaktní skladba, která s dynamickými pauzami hraje od začátku filmu do konce.

V průvodní hudbě se Jarmuschův přístup projevuje jednak v originalitě samotných skladeb, hlavně však v samotném postavení hudby vůči obrazu či v postavení hudby vůči jednotlivým scénám. Jarmuschův hudební vkus je originální a nebojí se v tomto směru vymezit vůči mainstreamu.

„Ale vraťme se k hudbě, tohle mě taky často štve ve filmech. Nesnáším, když ji používají k citovému vydírání publika, čím víc hollywoodských filmů vidím, tím víc pozoruji, jako by všichni používali ten samý soundtrack. Není to to samé, ale jako by bylo. Svět hudby je tak rozmanitý, tak proč je tak omezený ve filmové hudbě? Opravdu tomu nerozumím.“¹²

Typické pro průvodní hudbu v Jarmuschových filmech je, že se takřka vždy snaží nějakým způsobem vyhnout jejímu přímému popisu emocí vztahujících se k dané scéně. Nebo jinak řečeno, nechce diváka skrze hudbu manipulovat v tom, jak má

¹²HERTZBERG, Ludvig . *Jim Jarmusch Rozhovory 1980-2000*. 1. Příbram: Camera obscura, 2009.

danou scénu vnímat. Neříká nám, že se děje něco smutného nebo že se máme začít bát. Mimo to Jarmusch používá hudbu tak, že je vždy nějakým způsobem opodstatněná. Průvodní hudba, jak ji Jarmusch s oblibou užívá, funguje spíše jako další plán. Jako další vrstva audiovizuality, která nekopíruje to, co je v příběhu, ale spíš přidává celkovému obrazu větší plasticitu. Dá se říct, že často je užita ve formě jakéhosi specifického kontrapunktu nebo chceme-li způsobem, který M. Chion nazývá anempatická hudba. Průvodní hudba se u Jarmusche většinou přímo nespojuje s emocemi postav, spíše přispívá k jejich zobecnění. Pro celkovou atmosféru filmu však hraje vždycky výraznou roli. To je dáno jednak jejím vertikálním vztahem k obrazu, ale zároveň i vztahem horizontálním, kde spoluvytváří dynamiku a temporytmus celého filmu, což jsou věci pro Jarmusche zcela zásadně důležité. Například v *Mystery Train* Jarmusch pravidelně usměrňuje tempo a rytmus bluesem Jonna Lurieho, kdy ve vyprávění příběhů vytváří nenápadné pauzy během putování postav po Memphisu. Situace, které jsou spíše atmosférické, než aby posouvali děj někam kupředu, jsou doplněny hudbou bez nějakého výrazného emočního zabarvení. Je to něco podobného jako například přejezdy automobilem v *Broken Flowers*. Ačkoliv hudební motiv není vždy stejný, funguje to jako určitý leitmotiv, který se pravidelně vrací. Mimo jiné to je také další věc, která pocitově propojuje příběhy a přispívá ke kompaktnosti celého snímku.

Jarmusch si plně uvědomuje, že stejně jako je důležité, kde jaká hudba zní, má stejný význam i to, kde hudba nezní. Příkladem nám může být například *Down by Law*, kde se po celou dobu vězeňské etapy žádná hudba neobjeví. Přitom předtím i potom je využita vlastně poměrně často. Jarmuschovi se tím daří subjektivně prodlužovat pobyt ve vězení, jak jen to je možné. Omezení sluchových vjemů spolu se stále stejnými obrazy vězeňské cely, ovlivňuje samozřejmě divákovu vnímání plynutí času. Obzvlášť absence hudby, která svým členěním a logickým průběhem subjektivní vnímání času urychluje, pozitivně přispívá k ubíjejícímu bezčasí pobytu ve vězení.

Samozřejmě v souvislosti s výše zmíněnou citací je potřeba vyzdvihnout u Jarmuschovy komponované hudby i značnou míru originality ve výběru samotných skladatelů. Hollywoodští rutinéři u něj nepřekvapivě nemají šanci. Snad až na Toma Waitse se většinou jedná o hudebníky, jejichž kariéra je s filmovou hudbou spojena víceméně okrajově nebo vůbec. Nedá se také pominout, že u posledních snímků se

na hudbě podílel i sám Jarmusch, ať už pod hlavičkou Bad Rabbit v *Limits of Control* nebo později se Sqürl v *Only Lovers Left Alive* a *Paterson*. S postupem času má míra jeho autorství v průvodní hudbě stabilně stoupající tendenci, kdy například v současnosti v posledních snímcích *Paterson* a *The Dead Don't Die* je už Sqürl takřka výhradním tvůrcem průvodní hudby. To má samozřejmě za důsledek skutečně konzistentní hudební zvukovou složku, která je zcela v symbióze se zamýšlenou formou a temporytmem těchto snímků. Je to samozřejmě logický důsledek toho, že režisér i skladatel hudby jsou totožnou osobou.

V souvislosti s průvodní hudbou u *Ghost Dog* si ještě neodpustím krátkou úvahu. Hiphopová hudba alespoň ve svých začátcích vznikala z částí a útržků starších hudebních skladeb a jejich recyklací v novou rytmickou stavbu. K tomu je příběh *Ghost Doga* vlastně určitou paralelou. Jarmusch bere starou samurajskou knihu pravidel života, Hagukare, a aplikuje ji u postavy v afroamerické kultuře Spojených států konce devadesátých let. Příběh má tedy v symbolické rovině se svojí hudbou společného více, než je na první pohled patrné.

Stejně tak jako diegetická hudba, i ta průvodní je pro Jarmuschovu zvukovou dramaturgii zcela zásadní. I tady platí, že hudba je jedním z klíčových prostředků jeho vyjadřování. A stejně tak si nese jeho originální otisk, který je nezaměnitelný. Jeho filmy jsou kompaktní a drží si svůj temporytmus z velké části právě díky průvodní hudbě.



5. O tichu

Ticho, respektive ticho filmové a jeho využití je dalším dílem do skládačky Jarmuschova stylu práce se zvukem. Z jeho filmů je patrné, že ticho je pro něj běžnou a významnou dramaturgickou pomůckou, že to je pro něj další prostředek, jak rozšířit zvukové možnosti ve svých filmech. V různých variantách na něj narazíme ve všech jeho snímcích. V této kapitole se tedy podívám, jakým způsobem s tichem pracuje a jakým způsobem na nás působí jako na diváky. Budu se věnovat nejprve takzvanému filmovému tichu, tedy práci s tichem z pohledu zvukové dramaturgie. Později také tichu z hlediska zvukového mixu filmu.

Ticho u Jarmusche má význam nejen z hlediska jednotlivých scén, ale i v rámci temporytmu celých filmů. Tyto roviny se u něj prolínají a působí současně, jednak ve chvílích, kdy jsou použity, ale i z hlediska celkové struktury filmu a jeho výsledného temporytmu.

Ve svých raných filmech tvoří Jarmusch tichem krátké pauzy, které dávají divákovi čas zpracovat předchozí scény a v klidu pokračovat dál. O pauzách tu mluvím zcela úmyslně právě proto, že Jarmusch si naprosto jistě uvědomuje, že i ticho je součástí zvuku. A stejně tak je zřejmé, že vnímá význam ticha v rámci rytmu celého filmu stejně tak, jako ho vnímá v hudbě. Komplexní přístup v práci s tichem v rámci celého

filmu můžeme sledovat vlastně už od jeho druhého celovečerního snímku *Stranger Than Paradise*. Jarmusch tu tichem a zatmívačkami zdůrazňuje plynutí času mezi jednotlivými scénami. Omezení množství vizuálních a sluchových vjemů během nich způsobuje, že divák si začne tok času více uvědomovat a vnímá je v rámci příběhu jako dlouhé časové úseky. Zároveň ale tyto přechody svým opakováním tvoří rytmus celého filmu, což je princip, který Jarmusch následně používá v různých variacích i v dalších snímcích a budeme se mu ještě věnovat v následujících kapitolách. Zmínky o tichu a o tom, jak je pro Jarmusche důležité, můžeme dohledat v mnoha jeho rozhovorech.

„Nebo v tichosti. Myslím, že v mnoha vašich filmech je vidět, že se ve skutečnosti mnohem více zajímáte o to, co přichází před nebo po dialogu. Je to spíš o mezerách mezi nimi.

Jo. Absolutně. Může to být mnohem více odhalující a také to může dávat mnohem větší sílu, když lidé mluví, protože to vytváří dynamiku. Je to jako v hudbě, pokud hrajete neustále každou notu, pak všechny tóny jsou stejně nezajímavé, ale samozřejmě pokud necháte mezi nimi mezery, vzniká tak emoční rezonance. To je pro mne velmi důležité.“¹³

Pro Jarmusche je tedy mimo jiné důležitá dynamika. Ticho je pro něj účinným nástrojem, jak ji vytvářet. Zároveň se Jarmuschovi často daří vytvářet tichem divákovi prostor pro vlastní interpretaci scény nebo vnitřního stavu postav.

Zajímavé užití ticha v *Broken Flowers* už je zmíněno v kapitole o diegetické hudbě. Jarmusch tu pracuje s tichem v rámci dramaturgie postavy. Jedna z Donových bývalých je definována ve zvuku právě absencí hudby ve svém prostředí a její tichá domácnost pak násobí trapnost celé návštěvy. Mnohem výraznější je to ovšem v závěru *Broken Flowers*. Jarmusch tu pracuje s tichem tak, aby nás jasně nasměroval na hlavní postavu a katarzi celého příběhu. Když Don, v poměrně tiché atmosféře, běží ulicí za domnělým synem. S projíždějícím automobilem na chvíli opět zazní ústřední hudební motiv, který už máme dávno spojený s předchozím Donovým hledáním. Hudební leitmotiv nás jednak symbolicky vrací zpátky k jeho předchozím cestám, zároveň ale vytváří podmínky pro následující ticho, protože v jinak tiché

¹³ PIAZZA, Sara. *Jim Jarmusch Music words and noise*. 1. London: Reaktion books. 2015

atmosféře by se jednalo o poměrně plochý dynamický rozsah. Ačkoliv hudba přichází a odchází spolu s průjezdem automobilu, nemůžeme si být úplně jistí, zda nehraje pouze v Donově hlavě. S ustupující hudbou postupně utichají zvuky okolí a zůstává jen vítr a Donův dech. Spolu s tím, jak kamera kolem Dona krouží, nás odstup od vnějšího světa tvořený právě tichem zaměřuje více k Donovu vnitřnímu stavu. Z tichého zamyšlení je vytržen až po chvíli vzdáleným zatroubením vlaku a návratem atmosféry. Následuje konec filmu. Jarmusch nás tu tichem přivádí těsně k hlavní postavě, ovšem interpretaci nechává na divákovi. Jen mírně naznačuje, co se asi Donovi honí hlavou pomocí leitmotivu a odjíždějícího vlaku.

Stejně jako *Broken Flowers*, končí tichem i *Only Lovers Left Alive*. Atmosféra nočního města se pomalu vytrácí a ustupuje do pozadí. Zůstávají jen dialog hlavních postav a některé nezbytné ruchy. S tím jak hlavní postavy ztrácí síly, jakoby se i všechno vytrácelo. Absence, pro tuto chvíli, nadbytečných zvukových podnětů tu diváka přivádí k zastavení. Je to jako tečka, ve které už můžou doznívat emoce z filmu.

Z některých scén pracujících s tichem je celkem patrné, že Jarmusch je tak zamýšlel už při natáčení. Díky tomu pak samozřejmě vyznívají přirozeně. Nečekaná a pro Wiliama Blakea osudová přestřelka v pokoji mladé květinářky, v úvodu *Dead Man*, se velkou měrou opírá právě o ticho celé scény. Téměř pasivní postavy od prvního výstřelu v podstatě nevydají hlásku a ticho je přerušováno jen jednotlivými výstřely. Absence nějakých výrazných reakcí spolu s tichem dává scéně naturální syrové vyznění. Postavy tu bez křiku umírají až banálně v kontrastu s hlasitými výstřely.

Podobně do ticha koncipované scény umírání pak Jarmusch tvoří i v *Ghost Dog*. Nájemná vražda probíhající před zraky dcery mafiánského bosse je doplněna o kontrapunkt hrající televize. Ovšem ticho tu má svoje hlavní slovo až po ní. Ve chvíli, kdy se oběť svalí na postel, se *Ghost Dog* krátký čas rozhoduje, jak se vypořádat s nečekaným svědkem. Oba mlčí a jen si vyměňují pohledy. Ticho scény zpomaluje plynutí filmového času, což vhodně zdůrazňuje napětí mezi postavami. Pozdější smrt samotného bosse je opět tichá a překvapivě klidná. Sám přijímá svůj osud a po smrtelném výstřelu usedá tiše do křesla. U scény je opět zřejmé, že jako tichou ji Jarmusch plánoval už před natáčením.

Limits of Control je z hlediska ticha a dynamiky asi nejvýraznější Jarmuschův film. Tiché pasáže se tu střídají s dynamickou hudbou. Jarmusch tu ticho dramaturgicky

přímo propojuje s hlavní postavou. Už v prvních záběrech filmu vidíme odrazem deformovaný obraz Lone Mana, který cvičí tai-chi. Jeho koncentraci během cvičení a vnitřní klid, Jarmusch zobrazuje právě za pomoci absence okolního ruchu. Tyto tiché okamžiky cvičení, kdy je hlavní postava ponořena sama do sebe, se pak v průběhu filmu pravidelně opakují. Zároveň se takto podobně tiché pasáže odehrávají při jeho návštěvách galerií. Ticho tu tvoří jakýsi leitmotiv hlavní postavy a jejího zenového klidu. Toto ticho je pak v kontrastu s průvodní hudbou a vlastně i se symbolickým zvukem Američana, kterému Jarmusch přiřadil motiv letícího vrtulníku.

Ticho samozřejmě ve filmu souvisí výrazně s dynamikou, respektive s dynamickým rozsahem. Je pro něj vždy důležitá nějaká reference, záleží na tom, co mu předchází a co následuje. Jarmuschovi se v jeho filmech daří držet dynamiku v poměrně širokém rozpětí. Jeho snímky ovšem patří spíše k tišším a onu dynamiku vytváří významně právě jejich tichou polohou. Často pracuje přímo s kontrastem hlasitých a tichých úseků. Můžeme u něj narazit i na pasáže, jejichž nálada je na střídání dynamiky přímo postavená. Úvod *Dead Man* je tvořen montáží obrazů uvnitř a vně vlaku. Hlasitý hukot jízdy vlaku spolu s hudbou se střídá s tichem vnitřku vagónu, kterým cestuje hlavní postava. Relativně uprázdněný zvukový tok uvnitř vlaku, vytváří dojem dlouhé a nudné cesty. Venkovní ruch potom hovoří o rychlé jízdě a zároveň tvoří referenci, díky níž vnitřek vlaku vnímáme jako tichý. Střídání těchto dvou poloh svým opakováním tvoří určitou smyčku bezčasí. Svým způsobem podobný začátek vlastně najdeme i v *Permanent Vacation*, kde se střídá ruch centra města a periferie. Samozřejmě dynamika v *Dead Man* je do velké míry tvořena také hudbou Neila Younga.

V samotných zvukových mixech filmů se tiché okamžiky u Jarmusche vyskytují pravidelně. Funguje to často jako diskrétní zdůraznění dané situace nebo nenápadný posun divákova pohledu směrem k subjektivnímu vnímání postavy. Krátkým nenápadným ztišením dokáže akcentovat situaci na plátně. Když například v *Mystery Train* v povídce Ghost přijde mladá italská vdova na svůj pokoj, jakoby náhodou při jejím pohledu na Elvisův obraz všechno okolo na chvíli ztichne a upozorní tak na její krátké zastavení. Je to jen krátký okamžik, ale vytvořený s citem přesně tak, aby zdůraznil krátké zamyšlení postavy nad obrazem.

Jarmuschovy filmy pracují s tichem vždy a často. Po hudbě je to jedna z nedůležitějších komponent jeho zvukové dramaturgie.



6. Dialog ve zvukové dramaturgii

Dialog je samozřejmě neoddělitelnou součástí zvukové složky filmu. U velké části filmů je to vlastně jeden z nejčastějších zdrojů zvuků, který slyšíme pravidelně od začátku do konce. I když je dialog převážně nositelem sémantických informací, není to v žádném případě jediná funkce, kterou v audiovizuální tvorbě poskytuje. Lidský hlas samozřejmě oplývá všemi vlastnostmi jako jakýkoliv jiný zvuk. Zároveň je na něj lidské ucho výrazně citlivé, a tím pádem je jeho působení na diváka poměrně významné. Jarmuschův přístup k dialogu si také zaslouží svojí pozornost. Je potřeba zmínit jeho přístup k dabingu a k postsynchronu. Zajímavá je jeho práce s jazyky, kde se blíží více k využití hlasu spíše jako čistého zvuku, než jako pouhého nositele nějaké konkrétní informace. To potom dává dialogu, respektive hlasu, více prostoru ve využití z hlediska zvukové dramaturgie. Níže se tedy pokusím popsat, jakým způsobem Jarmusch k dialogům přistupuje a jaká to má v sobě případná specifika.

Jarmuschovo hudební cítění a zájem o zvuk obecně se zásadně projevuje i v jeho přístupu k dabingu a stejně tak k postsynchronům dialogů. S dabováním herců v jeho filmech se absolutně nesetkáme. Hlas je pro něj neoddělitelně spojený s hercem. Kombinovat postavu z herce, který je fyzicky na plátně, a druhého poskytujícího pouze hlas, jak to známe například z Felliniho filmů, je pro něj v podstatě

nepředstavitelné. Pokud mu hlas herce nevyhovuje, zkrátka nevidí důvod, proč by ho měl obsadit. Jarmuschův odpor k dabingu jde dokonce tak daleko, že většinou trvá na původním znění s titulky i u distribučních kopií svých filmů. Vzhledem k tomu, že k nim vlastní autorská práva, tak se mu opravdu většinou daří tuto svojí zásadu udržet. Jistě si každý, kdo má trochu přehled teď uvědomí, že Jarmuschův film s českým dabingem žádný neexistuje. To samozřejmě není náhoda nebo znamení osvícenosti českých distributorů, ale důsledek Jarmuschovi zásadovosti ohledně distribuce vlastních filmů.

*„V Ghost Dog dva nejlepší přátelé vlastně nemluví stejným jazykem, ale oba s jistotou vědí, co jim říká ten druhý. Miluju jazyk a způsob, jakým lidé používají slova k tomu, aby říkali svoje myšlenky. Mám rád hlasy herců a to je i důvod, proč nenávidím dabing. Když chci jiný hlas, tak proč bych měl chtít spolupracovat s tímto hercem? Dabovat třeba Toma Waitse se mi zdá směšné! Proč bych to dělal? Také se mi nelíbí postsynchrony a snažím se používat kontaktní zvuk zaznamenaný přímo na place co nejvíce, jak je to možné. Používám postsynchrony, pokud mám skutečný technický problém, když musím něco přetočit, ale je to velmi bolestivé, protože herci už pak nejsou ve stejném rozpoložení, v jakém byli, když točili. Je to pro mě hodně choulostivé, nemám to takhle rád. Jsem opravdu zděšen, když slyším film v původním znění, ale na spoustě míst rozpoznám dotočené postsynchrony“.*¹⁴

V Jarmuschových filmech můžeme poměrně často slyšet i jiné jazyky než jeho rodnou angličtinu. Samozřejmě, často je to v souvislosti s dějem, nicméně je jasné, že Jarmusch v užívání „cizích“ jazyků nachází pravidelně zalíbení. Není to jenom japonský páreček v *Mystery Train* nebo povídky z Evropy v *Night on Earth*, kde jde vlastně v zásadě stále o obsah dialogů vedených v určitém jazyce. Mnohem zajímavější je to třeba v *Limits Of Control*, kde některé postavy užívají v dialozích s Lone Manem španělštinu a francouzštinu, aniž by byly překládány. Samotný Isaach De Bankolé, respektive Lone Man, s nimi ovšem komunikuje v angličtině. Podobné situace vytváří Jarmusch také v *Ghost Dog*, kde naopak De Bankolé užívá v dialozích s Forestem Whitakerem alias Ghost Dogem francouzštinu, a přesto si oba skvěle rozumějí. Stejně tak v *Dead Manovi* se postupně objevují dokonce čtyři různá

¹⁴PIAZZA, Sara. *Jim Jarmusch Music words and noise*. 1. London: Reaktion books. 2015

indiánská nářečí zcela bez překladu. Toto využívání dalších jazyků je samozřejmě zajímavé, podíváme-li se na to z pohledu třech způsobů naslouchání podle Michela Chiona. Zatímco běžně dialogu ve filmu nasloucháme zejména sémanticky, tedy soustředíme se především na obsah sdělení, slyšíme-li dialog v neznámém jazyce, je ovšem sémantické naslouchání v určité míře potlačeno a o to více vnímáme čistým poslechem, případně kauzálně. Tedy vnímáme více samotný zvuk hlasu, jeho barvu a intonaci kromě toho, že si lámeme hlavu s tím, co to celé mělo znamenat.

Jarmusch tím tedy zostřuje naši pozornost směrem k samotnému zvuku hlasu a přidává tím postavám další rozměr vzhledem k jejich dramaturgii. V případě *Dead Mana* se tak třeba divák ocitá ve stejné situaci jako William Blake, který úplně stejně indiánským dialogům zhola nerozumí. Mimo jiné je pravděpodobně možné, že tento jeho přístup ovlivnila Jarmushova obliba japonského filmu, respektive sám Jarmusch vypráví, že při své návštěvě Japonska v 80. letech zakoupil spoustu videokazet se snímky Ozu Jasudžira, Mizoguchiho a Kurosawi v originálním znění bez anglických titulků, což ho ovšem nijak zvlášť neomezovalo v jejich sledování. Tento zážitek zmiňuje Jarmusch v mnoha rozhovorech během celé své kariéry. Můžeme tedy předpokládat, že to pro něj bylo určitým způsobem poměrně důležité.

„Mám rád Japonskou kinematografii, už několikrát jsem byl v Japonsku a navozil jsem si odtud haldu videokazet s filmy takových režisérů jako jsou Suzuki, Ozu, Ošima, Kurosawa i někteří méně známí. Ty filmy jsou bez titulků, takže nemám páru, o čem se tam mluví, je ale zajímavé, kolik toho člověk i přesto dokáže pochopit. Pochopitelně vám uniknou ty části zápletky, o nichž se jen mluví, i tak ale víte, co ty postavy cítí a co právě vyjadřují, přestože jim nerozumíte. To mi pomohlo při práci v jazycích, kterými nemluvíím.“¹⁵

Je možné, že tahle zkušenost ovlivnila jeho práci s hlasem jako se zvukem, stejně tak to ale může být naopak, tedy že Jarmusch byl díky dispozicím k vnímání hlasu jako zvuku ochotný sledovat i filmy, kde dialogům po významové stránce v podstatě nerozuměl. Každopádně z jeho filmů je jasné, že si sílu hlasu, jako nositele nejen sémantických informací uvědomuje a v jeho práci se to pravidelně odráží.

¹⁵HERTZBERG, Ludvig . *Jim Jarmusch Rozhovory 1980-2000*. 1. Příbram: Camera obscura, 2009.



7. Voice over

Věnujeme-li se v předchozí kapitole dialogům, je potřeba zmínit i Jarmuschovu práci s voice overem, potažmo s vnitřním hlasem. Nutné je také zdůraznit, že to v jeho filmech je element spíše výjimečný, nicméně pro úplnost ho tu zmiňuji, neboť ve dvou případech vlastně úzce souvisí s další Jarmuschovou technikou, která je naopak v jeho filmech poměrně běžná. V jednom případě pak funguje voice over poměrně zajímavě i samostatně a z hlediska onoho konkrétního filmu vlastně docela významně.

Ačkoliv tedy Jarmusch zvukovou dramaturgii využívá ve všech možných rovinách, užití voice overu u něj najdeme pouze sporadicky. Je to prvek, který se ze všech jeho filmů objevuje pouze v *Permanent vacation*, *Ghost Dog* a v *Peterson*.

V prvním jmenovaném *Permanent vacation* voice over otevírá a uzavírá příběh. V podstatě jen přidává výpověď hlavního hrdiny a na konci uzavírá kruh Olieho putování. Voice over nám tu tedy na začátku filmu definuje vypravěče příběhu a v závěru slouží jako tečka na konci celého vyprávění. Je to určitý stabilizační prvek,

který rámuje konec a začátek epizodické, ještě studentské, Jarmuschovi prvotiny, ale žádný další rozměr už nepřináší.

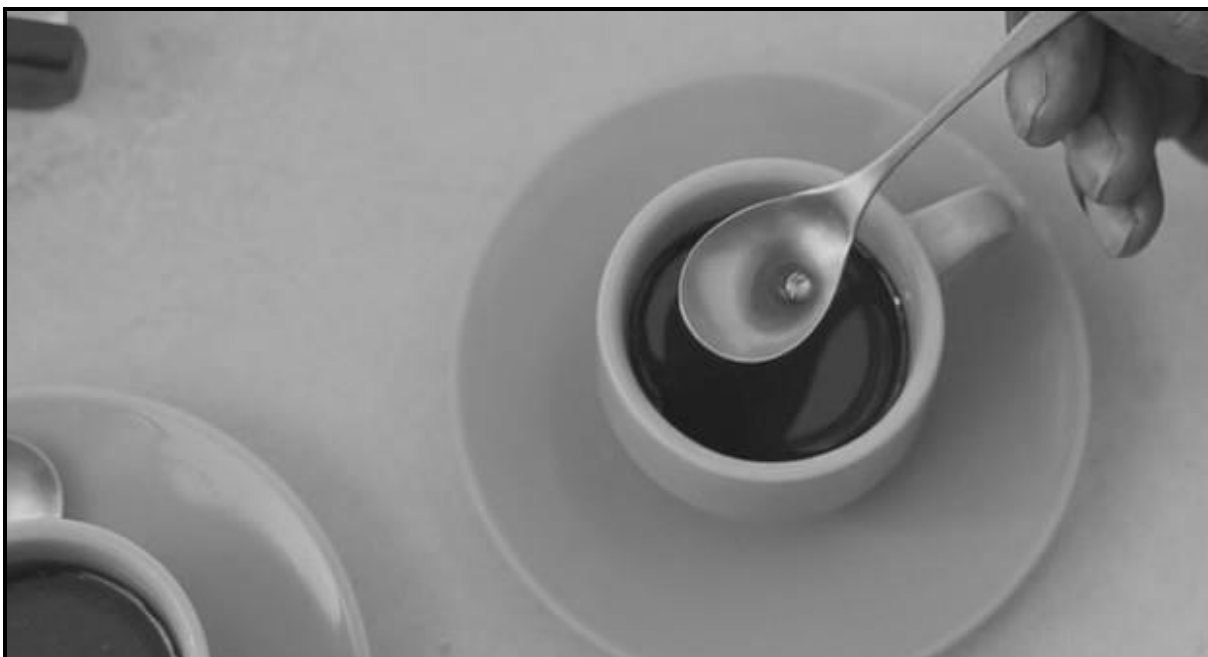
V *Ghost Dog* se voice over objevuje při předělech tvořených z citací ze samurajské knihy Hagukare. Je to vlastně poměrně jednoduchý princip, kdy hlas hlavní postavy předčítá stejný text, který je představen v obraze. Dá se to chápat jako vnitřní hlas Ghost Doga, který tuto knihu čte a je pro něj jakýmsi filozofickým životním zákonem. Tento předěl se v průběhu filmu objevuje pravidelně a vytváří tak v průběhu příběhu opět určitou rytmizaci, která už je nám u Jarmusche známá. Voice over spolu s obrazem textu tady zároveň vytváří jakýsi flashback do času, kdy Ghost Dog text skutečně četl. Samotný text by takto samozřejmě nepůsobil a pouze by vytvářel předěl, který se více vztahuje spíš k aktuální situaci na plátně, než obecně k hlavní postavě. Právě hlas Ghost Doga dává tomuto předělu další rozměr, který pomáhá přiblížit diváka více k vnitřnímu světu ústředního hrdiny.

V *Peterson* je pak užití voice overu ještě o něco zajímavější. Hlas Adama Drivera recituje básně, které se zároveň jako psaný text vizualizují na plátně. V podstatě opět slyšíme to, co vidíme, stejně jako v *Ghost Dog*, což samo o sobě nezní moc rafinovaně, ovšem musíme si uvědomit, že v té chvíli nás Jarmusch vpravuje přímo do vnitřního světa hlavní postavy v okamžiku vzniku básně. Slyšíme vlastně přímo jeho vnitřní hlas, který se před námi zhmotňuje rukou básníka v texty. Zároveň se vzhledem k linearitě vyprávění ocitáme v jiném čase. Je to opět prvek, který je důležitý pro temporytmus celého filmu, jak je u Jarmusche zvykem. Pracuje tu vlastně s podobným principem, který vytváří zvolnění dynamiky a předěly příběhu, jako to dělá v *Broken flowers* s Etiopským funky. Vytváří tím opět jakýsi refrén celého filmu. Básně jsou samozřejmě pokaždé jiné, ovšem samotný přednes, jeho rytmus a intonace se pokaždé opakují. Odmyslíme-li si jejich obsah a vnímáme-li tyto pasáže více jako čistý zvuk, slyšíme potom variace na stejné téma, které se v průběhu filmu stále opakuje. Tato repetitivnost je tu v souladu s denní rutinou hlavní postavy, hlavně však pomáhá formovat celkový rytmus snímku.

Voice over, tak jak ho Jarmusch používá, slouží významněji spíše jako element ovlivňující temporytmus celého filmu, než jako nějaký další vypravěčský prostředek.

Mimo výše zmíněné případy se ovšem Jarmusch užití samotných voice overů v zásadě vyhýbá¹⁶ a k jeho stylu rozhodně nijak zásadně nepatří. Stejně jako nemá Jarmusch v lásce přílišnou polopatičnost v hudbě, ze stejného důvodu nemá potřebu užívat ve svých filmech voice over nebo vnitřní hlas, který by nějak přímo vyjadřoval myšlenky postav nebo dovysvětloval situaci. Je to možná zkušenost z *Permanent vacation*, která mohla Jarmusche od tohoto postupu v další tvorbě odradit. Ačkoliv i voice over lze využít zajímavě a nepravoplánovitě, jak je vidět v *Ghost Dog* a *Peterson*, volí Jarmusch evidentně běžně radši jiné prostředky.

¹⁶ Výjimku najdeme snad ještě v *Only Lovers Left Alive*, kde Tilda Swinton vnitřním hlasem přečte báseň při cestě v letadle.



8. Atmosféry, ruchy a zvukový mix

V rámci celkového přehledu Jarmuschova přístupu ke zvuku je vhodné zmínit se i o zbývajících zvukových kategoriích jako jsou ruchy a atmosféry. Z hlediska zvukové dramaturgie není jejich význam v Jarmuschově tvorbě až tak výrazný.

8.1. Ruchy

Stejně tak je pro něj důležitá určitá realistická věrnost zvuku. Jak se vyjadřuje v některých rozhovorech, často vyžaduje, aby například ruchy skutečně přesně odpovídaly reálné zkušenosti ze skutečného světa. Od kroků po zvuky automobilů Jarmusch vyžaduje jejich naprostou věrnost.

„Jedna věc, která mě opravdu otravuje ve filmech, je, když vidíš lidi, kteří nosí tenisky nebo basketbalové boty, ale používají stejné foleys, jako by měli na sobě tvrdé boty. Stává se to tak často, že si už připadám jako blázen! Nechápu, že tohle

*není ten zvuk pocházející z těch bot? Všechny tyto detaily jsou pro mě mimořádně důležité.*¹⁷

Jak je z výše popsaného patrné, Jarmusch ve svých filmech neuplatňuje, z pohledu využitých ruchů, žádnou výraznou stylizaci. Nicméně samozřejmě pracuje s ruchy selektivně v duchu směřování divákovy pozornosti a střídmosti v jejich množství. Jak je patrné z některých jeho rozhovorů, jsou pro něj samozřejmě podobně důležité jako ostatní zvukové složky. Důležitou dramaturgickou funkci zastávají ruchy třeba v *Mystery Train*. Jarmusch zde skrze ně propojuje jednotlivé příběhy. To je důležité hlavně z hlediska časového zakotvení jednotlivých událostí vůči sobě navzájem. Tři příběhy, které probíhají paralelně během jedné noci v Memphisu, jsou spolu obrazově propojeny místem, ale je to právě zvuk, který je propojuje i v čase. Nebýt zvuků, které se identicky ozývají ve všech třech kapitolách, mohly by se příběhy odvíjet vlastně nezávisle na sobě. Takto jsou ovšem mnohem těsněji připoutány k sobě a celý film je tak v mnohem kompaktnější podobě. Nejvýraznější je asi výstřel v hotelovém pokoji, jehož důvod se dozvídáme až v posledním příběhu. Nicméně slyšíme ho mnohem dříve předtím. Těchto propojujících zvuků je ovšem mnohem více, ať už je to trubení vlaku nebo pořad v rádiovém vysílání.

*„Se zvukaři trávím hodně času. Mám rád vybírání různých zvuků. Jsem v tom trochu zvláštní. Například v *Ghost Dog* se objevil záběr velmi zvláštního ptáka, nejprve Chic Ciccolini, zvukový designér, použil zvuk červenohlavého datla. Při nějaké kontrole jsem mu řekl: „Chicu, to je špatný pták.“ „O čem to mluvíš?“ vykřikl: „Je to datel!“ Řekl jsem: „Ne, ne Chicu, je to špatný datel. Budou tam ornitologové, kteří to uvidí.“ Takže musel jít do ornitologické knihovny, aby získal hlas správného datla a musel to změnit. Takže nechci být ve zvuku nepravdivý. Všechno ve filmu je lež, je to všechno vytvořeno a postaveno, ale chci, aby to bylo správně.“*¹⁸

Tedy, pokud máme najít něco, co je typické pro ruchy v Jarmuschových filmech, je to právě snaha o maximální respektování reality. To samozřejmě napomáhá vnímat postsynchronní ruchy jako autentické. Opět to potvrzuje, že Jarmuschův přístup ke zvuku je skutečně zaujatý a v podstatě perfekcionista.

¹⁷ PIAZZA, Sara. Jim Jarmusch Music words and noise. 1. London: Reaktion books. 2015

¹⁸ PIAZZA, Sara. Jim Jarmusch Music words and noise. 1. London: Reaktion books. 2015

8.2. Atmosféry

Atmosféry v Jarmuschových filmech, hrají až na výjimky vcelku nenápadnou roli. Nicméně, při pozornějším zkoumání můžeme přece jenom vypožorovat, že i ony obsahují pravidelně některé znaky, které zapadají do Jarmuschova rukopisu. Vynecháme-li jeho první dva snímky *Permanent Vacation* a *Stranger Than Paradise*, které si nesou své neduhy nedostatku zkušeností a nízkého rozpočtu, můžeme v jeho filmech pozorovat propracované a citlivě budované atmosféry. To, jak Jarmusch postupně nabývá zkušenosti a jistotu, můžeme pochopitelně pozorovat i na této zvukové složce. Samozřejmě atmosféry v Jarmuschových filmech v první řadě vycházejí z diegetického prostředí, ve kterém jsou užity. Respektive zcela v duchu své kategorie dokreslují místo a čas svého prostředí. Mimo to se ovšem Jarmusch snaží, aby atmosféry přinášely i další rozměr. Aby svým charakterem a náladou odpovídaly i samotnému sdělení té či oné scény. Jsou to často jemné detaily, kterými se Jarmusch snaží dokreslit situaci na plátně tak, aby odpovídala i vnitřnímu rozpoložení postav, nebo aby podpořil divákovu interpretaci situace určitým směrem.

*„Ale pro mě jsou velmi důležité i všechny malé zvuky v pozadí, a ačkoliv se snažím udržovat mé filmy velmi tiché, určitým způsobem se také velmi snažím využít zvukové pozadí jako krajinu, jako barvu, jako malé věci, které prohlubují texturu atmosféry kolem postav. Ať už uslyšíte ptáky nebo vzdálený vlak nebo dopravu, všechny tyto věci mají hudební smysl, který dodává filmu něco velmi rezonujícího. Jsem velmi zaměřený zejména na tyto zvuky, když míchám. Pracoval jsem s opravdu skvělými zvukovými designéry Bobem Heinem a Chicem Ciccolinim a také pracuji s Dominique Tavelou a oni vždy při mém mixu chápou mojí citlivost ohledně všech těchto detailů. Ty zvuky kumulují a ovlivňují vaši emocionální reakci na film, aniž by to byly nějaké výkřiky nebo velká znamení, která vám říkají: to něco znamená! Jen vás prostě ovlivňují.“*¹⁹

Jak to prakticky v Jarmuschových filmech funguje, si můžeme ukázat třeba na několika příkladech z *Dead Man*. Většina tohoto filmu se odehrává v exteriérech

¹⁹ PIAZZA, Sara. *Jim Jarmusch Music words and noise*. 1. London: Reaktion books. 2015

americké divočiny minulého století, kde paralelně sledujeme putování několika postav. To znamená, že atmosféry jsou komponované pouze ze zvuků nepocházejících z lidské činnosti. Není ale až tak důležité, z čeho Jarmusch atmosféry skládá, jako spíše to, jakým způsobem je v některých okamžicích filmu proměňuje. Jarmusch nejedná v případě atmosfér mechanicky, kdy by každé prostředí mělo své neměnné zvukové pozadí, ale přizpůsobuje toto pozadí i ději a náladě, které pro daný obraz zamýšlí. V případě *Dead Mana* jde tento Jarmuschův postup celkem snadno popsat, jelikož postavy při útěku a pronásledování postupně prochází stejnými místy příběhu. Nejsou to rozdíly pro běžného diváka až tak jasně patrné, ovšem jeho vnímání scén jistě nějakým způsobem ovlivňují. Hned na počátku Blakeova útěku z městečka Machine po roztmívačce ráno v divočině slyšíme spolu s přeostrněním na indiána Nobadyho v atmosféře vzdáleného jestřába. Ten se poté během scény ozve ještě několikrát. Blake se cítí v ohrožení, protože s novou postavou se ještě nesetkal a neví, co od ní očekávat. Stejně tak atmosféra se zvukem dravce tento pocit ohrožení nenápadně podporuje. Následuje stříh zpět do města Machine, do Dickensnových železáren a poté zase zpět k Nobadymu a Blakeovi. Tentokrát se ovšem atmosféra změnila, i když mezi scénami ve skutečnosti neuběhl žádný dlouhý čas, jestřába tady vystřídal cvrlikání ptáček a tiché praskání ohně. Zároveň z chování Nobadyho už je zřejmé, že se Blakeovi snaží pomoci a žádné nebezpečí od něj nehrozí. Proti minulé scéně tu atmosféra podporuje spíše uklidnění. V Blakeových stopách pak po čase na stejné místo dorazí i najatí lovci lidí. V tomto případě se atmosféra opět promění a slyšíme hluk větru a nekonkrétní šum okolní krajiny. Tedy zvuk, který je subjektivně spíše nepříjemný, a tím podporuje ohrožení, které postavy na plátně ztělesňují. Podobným způsobem se atmosféry přizpůsobují Jarmuschem požadované náladě i na dalších místech filmu a je z toho zřejmé, že jde o zcela vědomou snahu ovlivnit divákovo vnímání co nejvíce. Je to opět princip, se kterým Jarmusch pracuje i v dalších filmech a patří jednoznačně k jeho stylu.

Další věc v atmosférách Jarmuschových filmů, kterou asi můžeme označit za typickou je, že se s jejich pomocí snaží maximálně rozšířit prostor daného místa či prostředí. V podstatě ve všech jeho filmech jsou v atmosférách zahrnuty zvuky, které jsou svou barvou a dozvukem umístěny daleko mimo zorné pole plátna. Ptáci, psy, různá trubení a podobně se v atmosférách objevují často a pravidelně. Je z toho patrná snaha prostředí co nejvíce oživit a obklopit jím postavy ze všech stran.

Za pozornost pak také stojí i některé atmosféry v *Mystery Train*. Kromě výše popsaného principu tu můžeme jako součást atmosfér slyšet některé zvuky, které jsou v paralelních příbězích užity tak výrazně, že už spadají to kategorie ruchů. Je to využito v rámci časového ukotvení a propojení příběhů. Mimo jiné je to například v závěru houkání vlaku, kterým odjíždí japonský páreček kolem prchající dodávky. Stejně houkání pak slyší i vdova před ranním hotelem.

Zvláštní kapitolou z hlediska atmosfér je pak *Limits Of Control*, kde se atmosféry v některých místech takovým způsobem prolínají s průvodní hudbou, že společně vytvářejí hypnotizující zvukovou krajinu, respektive soundscape²⁰. Asi nejvýraznější je to v poslední třetině filmu. Je to ovšem postup, který Jarmusch běžně neužívá a v jiných jeho filmech ho v zásadě nenajdeme.

Jak je patrné i z Jarmuschovy citace v úvodu této kapitoly, atmosféry jsou pro něj nenápadným, ale důležitým prostředkem prohlubování prostředí světa na plátně. Jsou to často jednotlivé detaily, které ovšem dohromady pracují jednoznačně ve prospěch celkové dramaturgie jeho filmů.

²⁰ Soundscape je výraz, který první začal užívat Raymond Murray Schafer: „*Existuje slovo krajina, popisující všechny věci, které můžeme kolem sebe vidět. Neměli jsme žádné slovo, abychom popsali všechny zvuky, které byly blízko nebo daleko od nás, lidské zvuky, zvuky zvířat, zvuky strojů. Pokud nemáte slovo, které by něco takového popsalo, tak to neexistuje. Což je divné, ale pravdivé. Museli jsme tedy vymyslet slovo, aby lidé mohli poslouchat krajinu.*“ SHAFER, Raymond Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* 1. Destiny Books, Rochester.

8.3. Zvukový mix

Výsledný mix zvukové stopy filmu se na zvukové dramaturgii samozřejmě také podílí. Pokud vycházíme z toho, že Jarmusch ve svých filmech pracuje pečlivě na každé jejich složce a má vždy každou jejich část rád pod kontrolou, potom je jasné, že výsledný mix zvuku je také z podstatné části jeho dílem. Co je tedy typické pro mix zvukové stopy v jeho filmech?

Podíváme se teď na další aspekt Jarmuschova přístupu, který je pro něj typický. Svojí váhu pro něj má doslova každý zvuk, který v jeho filmech slyšíme. Velmi dobře si uvědomuje, že veškerý zvukový tok filmu ovlivňuje diváka a jeho vnímání neustále a s tímto vědomím ke zvuku přistupuje. Můžeme si být jisti, že vše, s čím Jarmusch ve zvukovém mixu pracuje, je součástí promyšlené skládačky, kde má vše své dané místo. Samozřejmě, svůj díl práce v tomto směru nesou i zvukoví mistři, se kterými Jarmusch dlouhodobě spolupracuje. Ovšem je nepochybné, že konečné slovo má vždy on.



9. Zvuk a temporytmus

V této kapitole bych se chtěl zamyslet nad tím, jak Jarmusch také zvukem tvoří celkovou strukturu svých filmů, k čemu se v této struktuře vrací a jak to ovlivňuje celkový dojem z jeho filmů.

Ve *Stranger Than Paradise* oddělují jednotlivé epizodické výjevy „zatmívačky“ spolu s technickým tichem. Ačkoliv se to možná nemusí na první pohled zdát patrné, každá z těchto „zatmívaček“ má jinou délku a vytváří tak rytmus v souvislosti s tím, co jí předcházelo a co bude dále navazovat. Tato rytmizace a zároveň i určitá nepravidelnost u diváka samozřejmě mimo jiné ovlivňuje vnímání plynutí filmového času. Něco poměrně dost podobného můžeme později vidět i v *Dead Manovi*. I když tam technické ticho během „zatmívaček“ není úplným pravidlem, přesto můžeme tvrdit, že se jedná o podobný princip, kde Jarmusch pracuje s určitou rytmizací celého snímku i jednotlivých scén pomocí propojení obrazového „ticha“ (zatmívačky) a zvuku. O přechodech ve *Stranger Than Paradise* mluví Jarmusch například v jednom rozhovoru z roku 1985.

„Ke konci jsou kratší (zatmívačky, pozn.), protože se tempo vyprávění zrychluje. Tam jsme postupovali velice opatrně. Dost dlouho jsme se k tomu rozhodovali a bez

stoppek v ruce byste ten rozdíl ani nezaznamenali, ale myslím si, že ten rytmus má hodně velký vliv na příběh. Dlouho nám trvalo, než jsme k tomuhle řešení dospěli. O každé zatmívačce jsme rozhodovali zvlášť.“²¹

Ovšem cosi jako tyto zatmívačky, respektive jakési předěly, aplikuje Jarmusch i ve většině svých ostatních filmů a formuje tak jejich celkovou strukturu. Jsou to scény za doprovodu gamelanu v *Permanent Vacation*, cestování postav za zvuků průvodní hudby v *Mystery Train*, pauzy mezi kapitolami v *Night on Earth*, znovu zatmívačky v *Dead Manovi*, citace Hagukare v *Ghost Dog*, přejezdy autem v *Broken Flowers* i recitace básní v *Paterson*. V *Limits of Control* jsou to pak tiché pasáže s Lone Manem, ale zároveň také příchody jednotlivých symbolických postav, u kterých se opakuje jejich motiv v průvodní hudbě.

Všechny tyto prvky jsou šité na míru svým konkrétním filmům, ale jejich funkce je poměrně podobná. Jarmusch jimi určuje temporytmus svých snímků. Není to samozřejmě to jediné, čím onen rytmus udává, ale ve výše zmíněných snímcích je to element poměrně výrazný a pro Jarmuschův styl důležitý. Jarmusch s tím ve svých filmech pracuje zcela záměrně.

„V japonštině existuje pojem „ma“, který se doslovně nedá nijak přeložit. Označuje mezery mezi všemi věcmi – vážně se to nedá přeložit, ale v Japonsku je jeho význam v umění dobře patrný, třeba u některých malířů. Nebo u Ozua a Mizogučiho. A tenhle pocit něčeho, co je mezi vším ostatním, je hrozně důležitý i pro mě, zdaleka nejde jen o ty zatmívačky, ale třeba i o to, jak píšu dialogy.“²²

I v dalších filmech, kde nenajdeme přímo takovéto, pravidelně se opakující, přechody, Jarmusch samozřejmě určuje temporytmus jiným způsobem, také za pomoci zvuku. Ovšem tím, že se nejedná o takto repetitivní složky nejsou na první pohled tak jasně zřejmé.

²¹ HERTZBERG, Ludvig . *Jim Jarmusch Rozhovory 1980-2000*. 1. Příbram: Camera obscura, 2009.

²² HERTZBERG, Ludvig . *Jim Jarmusch Rozhovory 1980-2000*. 1. Příbram: Camera obscura, 2009.

V *Only Lovers Left Alive* Jarmusch v podobném smyslu pracuje s opakujícím se motivem úvodní hudby. Ten se většinou objevuje ve chvílích, kdy se děj nikam neposunuje, a postavy jen prožívají své současné okamžiky, případně někam cestují. Tento motiv je ke konci snímku spolu se změnou prostředí nahrazen „arabským“ motivem Tangeru, nicméně funguje jako součást temporytmu úplně stejně.

Této „rytmizační“ technice se vyhýbá v podstatě jen v *Down by Low*, a *Dead Don't Die*. Přičemž druhý jmenovaný snímek má přímo porušování všemožných pravidel jako součást dramaturgie, takže se nejedná asi o žádné překvapení. I když se tu ústřední píseň Sturgilla Simpsona pravidelně opakuje, nemá na celkový temporytmus až takový vliv jako příklady ve výše uvedených filmech. Je pravděpodobné, že v původním Jarmuschově záměru měla takovýmto způsobem skutečně fungovat. Ovšem ve výsledku bych si dovolil tvrdit, že se tak nepovedlo.

Obecně lze říci, že Jarmusch nikdy nekoncipuje své snímky jako nepřetržitý tok audiovizuálních informací. Naopak, citlivě je dávkuje tak, aby divák byl schopný udržet svojí pozornost a vnímat i detaily, které mu režisér s oblibou předkládá. Po výrazných momentech se vrací ke zklidnění. Tím pádem má divák čas vstřebat své předchozí prožitky, nechat je v sobě doznít a následně dostatečně vnímat další sled přicházejících informací. Typické je, že pro toto zklidnění využívá jakési refrény. Tedy pasáže, které se ve filmu, v sobě podobném tvaru pravidelně opakují. Není to pouze zvuk, který je tvoří, ovšem v drtivé většině případů je pro ně právě zvuková složka zásadní.

10. Závěr

Pokud si na začátku této práce kladu otázku, zda je napříč Jarmuschovými filmy rozpoznatelná jeho typická zvuková dramaturgie, potom zde musím konstatovat, že tomu tak samozřejmě je. V závěrečné kapitole se tedy pokusím stručně shrnout jednotlivé znaky Jarmuschova přístupu ke zvuku a zvukové dramaturgii.

Pro Jarmuschovu práci je charakteristické v první řadě specifické využití hudby. To je dáno jeho širokým hudebním přehledem a vkusem, a také způsobem jejího použití. Jarmusch nepoužívá hudbu prvoplánovitě, ale naopak se snaží, aby přinášela jeho filmům další rozměr. Nepoužívá ji k potvrzování emocí, ale spíše jako nositele dalších informací. To obzvlášť souvisí s diegetickou hudbou, která vždy pracuje v souladu s celkovou dramaturgií. Dalším typickým znakem jeho filmů je práce s tichem. Ticho je pro Jarmusche důležitým a přirozeným nástrojem. Pomocí něj dokáže dávkovat množství vjemů a ovlivňovat plynutí filmového času, akcentovat dění v obraze a rozšiřovat zvukovou dynamiku. Důležitá je pro Jarmusche také práce s lidským hlasem nad obvyklý rámec dialogu. Ať už je to kategorické odmítání dabingu dialogů nebo využívání cizích jazyků. Jarmusch se ve zvuku snaží o určitou realistickou opravdovost. To se projevuje hlavně na výběru ruchů, ale i ve skladbě atmosfér nebo v diegetické hudbě. Další věcí je, že Jarmuschovy snímky mají svůj typický temporytmus, který je utvářen z velké části právě zvukem. Pro formování tohoto temporytmu využívá opakující se refrény a pauzy, které ovlivňují plynutí filmového času a celkovou strukturu jeho snímků. Při tvorbě této práce jsem si skutečně potvrdil, že obrazová a zvuková složka v Jarmuschových filmech je ve svém významu rovnocenná a obě společným působením vytvářejí skutečně harmonická umělecká díla.

Jarmuschovy filmy pro mě skutečně fungují jako dobré hudební skladby, jsou to kompaktní celky, které mají svůj rytmus a melodii a po jejich skončení ve mně ještě dále rezonují.

11. Zdroje

11.1. Literatura

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, Akademie múzických umění, Praha, 2014.

CHION, Michel. *Audio-Vision Sound on Screen*, Columbia University Press, 1994

HERTZBERG, Ludvig. *Jim Jarmusch Rozhovory 1980-2000*. 1. Příbram: Camera obscura, 2009.

PIAZZA, Sara. *Jim Jarmusch Music words and noise*. 1. London: Reaktion books. 2015

ROSENBAUM, Jonathan. *Dead Man, Casablanca*, Praha, 2010

SHAFER, Raymond Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* 1. Destiny Books, Rochester, 1999

SUAREZ, Juan A. *Contemporary Film Directors - Jim Jarmusch*, University of Illinois Press, 2007

11.2. Filmy

Permanent Vacation (1980)

Stranger Than Paradise (1984)

Down by Law (1986)

Mystery Train (1989)

Night on Earth (1991)

Dead Man (1995)

Ghost Dog: The Way of the Samurai (1999)

Coffee and Cigarettes (2003)

Broken Flowers (2005)

The Limits of Control (2009)

Only Lovers Left Alive (2013)

Paterson (2016)

The Dead Don't Die (2019)

Evidenční list

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

Jméno	Instituce	Datum	Podpis