

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Dokumentární tvorba

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**HUDEBNÍ VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY V SÉRII DEKALOG**

**Jindřich Andrš**

Vedoucí práce: MgA. Lukáš Kokeš

Oponent práce: Mgr. Petr Kubica

Datum obhajoby: 10. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Film, Television, Photography and New Media

Documentary film studies

**BACHELOR`S THESIS**

**ELEMENTS OF MUSICAL EXPRESSION IN THE  
DEKALOG SERIES**

**Jindřich Andrš**

Thesis supervisor: MgA. Lukáš Kokeš

Oponent: Mgr. Petr Kubica

Date of presentation and defence: 10. 9. 2020

Academic degree: BcA.

Prague, 2020

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Hudební výrazové prostředky v sérii Dekalog“ vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

V Praze, dne 27. 8. 2020

.....

podpis diplomanta

### **Upozornění**

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

## Evidenční list

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

[illegible]

## **ABSTRAKT:**

„Nejdůležitější hudba ve filmu je ticho. Abyste však ticho slyšeli, musíte před tichem a po tichu něco zahrát" – Zbigniew Preisner.

Deset dílů slavné série *Dekalog* tematizuje 10 božích přikázání. Formálně a tematicky velmi odlišné filmy spojuje kromě režijního vedení Krzysztofa Kieslowského hudba Zbigniewa Preisnera. Co by ve filmech chybělo, pokud by v nich Preisnerova hudba nebyla?

Práce je analýzou hudebních výrazových prostředků jednotlivých dílů *Dekalogu*. Zkoumá motivace režiséra a skladatele pro užití hudby ve filmech, jejich cíle a postupy, které při práci s hudbou používají. Analýza vychází z neoformalistických pozic a jako analytický nástroj používá „filmově-hudební analýzu“ Emilia Audissina.

## **Klíčová slova:**

Zbigniew Preisner, analýza filmové hudby, Krzysztof Kieślowski Dekalog, Emilio Audissino

**ABSTRACT:**

„The most important music in a film is silence. But in order to hear that silence, you have to play something before and after the silence.” – Zbigniew Preisner

The famous ten-episode series *Dekalog* works with the theme of the ten commandments. These formally and thematically very distinct films are connected by the directing of Krzysztof Kieślowski and the music of Zbigniew Preisner. What would the films be missing if Preisner's music wasn't included?

This work is an analysis of the musical elements used, of the individual episodes of the *Dekalog*. It investigates the motivation of the director and composer when using music in film, their goals and processes when working with music. The analysis is made from neoformalist standpoint and *poietetic* the „film/music analysis” of Emilio Audissino.

**Key words:** Zbigniew Preisner, film music analysis, Krzysztof Kieślowski Dekalog, Emilio Audissino

## **Poděkování**

Rád bych velmi poděkoval svému vedoucímu práce MgA. Lukáši Kokešovi, za veškeré konzultace a odbornou pomoc s bakalářskou prací.

# Obsah

ÚVOD .....	9
I – TEORETICKÁ ČÁST .....	11
1 Teoretické uchopení hudby ve filmu .....	11
1.1 Území nikoho mezi muzikology a filmovědci .....	11
1.2 Snahy o překonání území nikoho .....	11
2 Filmově-hudební analýza Emilia Audissina .....	13
2.1 Neoformalistické východisko .....	13
2.2 Hudba jako hudba – východisko L. B. Meyera .....	14
2.3 Gestalt psychologie jako pojivo .....	16
2.4 Makro- a mikro-konfigurace .....	17
2.4.1 Shrnutí Audissinovy teorie Gestalt konfigurací .....	17
3 Motivace užití filmové hudby dle Audissina .....	18
4 Funkce filmové hudby dle Audissina .....	19
4.1 Emotivní funkce filmové hudby .....	19
4.2 Percepční funkce filmové hudby .....	19
4.3 Kognitivní funkce filmové hudby .....	20
II – PRAKTICKÁ ČÁST .....	22
5 Hudební analýza Dekalogu .....	22
5.1 Předzvěst dramatu ve třinácti vteřinách .....	22
5.2 Dekalog 1 – Vzlykající flétna .....	23
5.3 Dekalog 2 – Hudba jako nástroj vyprávění .....	25
5.4 Dekalog 3 – Variace na vánoční téma .....	26
5.5 Dekalog 4 – Váhání .....	27
5.6 Dekalog 5 – Nejsilnější hudba je ticho .....	28
5.7 Dekalog 6 – Láska mezi kytarou a smyčcem .....	30
5.8 Dekalog 7 – Pátrání za zvuku saxofonu .....	32
5.9 Dekalog 8 – Píseň minulosti .....	34
5.10 Dekalog 9 – Hudební začátek konce .....	34
5.11 Dekalog 10 – Komedialní úloha bubnu .....	36
ZÁVĚR .....	38
ZDROJE .....	40



## ÚVOD

Přibližně před půl rokem jsem se chystal psát práci na téma přechodu Kieślowského od dokumentárního filmu k hranému. Kieślowski se pro tuto cestu rozhodl částečně z etických důvodů, s čímž jsem cítil silnou sounáležitost. Když jsem však během posledních měsíců dokončoval svůj vlastní film a stál před úkolem rozhodnout se, zda a jaká v něm bude hudba, cítil jsem se zcela ztracený. Zjistil jsem, že o hudbě ve filmu téměř nic nevím.

Opět jsem se tedy vrátil ke Kieślowskému a rozhodl se psát o hudbě v jeho slavné filmové sérii *Dekalog*. Kieślowski zpočátku o hudbě také téměř nic nevěděl, což ilustruje i první setkání s jeho dvorním skladatelem Zbigniewem Preisnerem:

„Šli jsme do velmi špatné restaurace, kde měli jen sledě a vodku. Tak jsme si dali sledě a vodku, Kryštof kouřil a pak mi říká: „Je to můj první film. Byl bych vděčný, kdybys k němu napsal dobrou hudbu.“ A to bylo všechno. Napsal jsem hudbu a už mě nikdy nemusel znovu žádat o to, aby byla dobrá”<sup>1</sup> (Reyland 2011, s. 44, překlad vlastní).

Hudba hrála v Kieślowského filmech stále zásadnější roli a při práci na *Dekalogu* je spíše na začátku této cesty. Osahává si možnosti, které hudba má, a rozvíjí je v pozdějších filmech – o to poučnější je věnovat se právě hudbě v *Dekalogu*. Ač byly o sérii *Dekalog* i hudbě Preisnera sepsány desítky knih a článků, konkrétně hudbě v *Dekalogu* se ještě nikdo intenzivněji nevěnoval.

Seriál *Dekalog* má 10 dílů a každý z nich je inspirován jedním z deseti přikázání. Nejde o seriál v klasickém slova smyslu, protože každý díl má jiné postavy a příběh, jde tak spíše o soubor deseti krátkých filmů. Nicméně všechny postavy žijí na stejném sídlišti a občas se potkávají (Haltorf 2008, s. 92).

---

<sup>1</sup> Orig. text: „It all started in 1982. Poland is the sort of country where you just bump into people, and this is how I met Kieślowski. I was involved in writing a score for another film, and he was in the studio at the same time. We ended up going to a restaurant together— a very bad restaurant which served nothing but vodka and herrings. So we ate herrings, drank vodka, and he said to me “It’s my first film and I’d be grateful if you’d write good music.” He went rambling on like this for an hour, and I went away and did completely my own thing. He never had to ask me to write good music again” (Reyland 2011, s. 44).

Z dnešního pohledu se jedná již o klasická díla, pátý a šestý díl byly rozšířeny do celovečerních filmů *Krátký film o zabíjení* a *Krátký film o lásce*. První zmíněný tehdy získal Zlatou palmu na festivalu v Cannes a řadu dalších cen (Haltof 2008, s. 92).

Filmy zůstávají nadčasové, protože se zabírají obecně lidskými tématy.

„Dekalog je pokus o vyprávění deseti příběhů – fiktivních, vymyšlených, které se však můžou v běžném životě přihodit; o deseti nebo dvaceti lidech, kteří si právě toho dne, právě v té tahanici a v důsledku souhry právě takových, ne jiných okolností uvědomí, že se pohybují v bludném kruhu. Že nedělají to, co skutečně chtějí“ (Kieślowski & Stok 2013, s. 133).

V jednom z rozhovorů Preisner o své hudbě pro *Dekalog* řekl: „Filmová hudba by dle mého názoru neměla být ilustrací toho, co vidíme na plátně, a měla by hrát metafyzickou roli. Hudba je dramatickou osou filmového příběhu“<sup>2</sup> (Ebiri 2016, online, překlad vlastní). Jde o postoj, s nímž mohu rozhodně souznít. Zároveň mi připadá lákavé a důležité zjistit důkladnou analýzou Preisnerovy hudby, zda má jeho hudba skutečně takové kvality. Co by se z filmů ztratilo, kdyby v nich Preisnerova hudba nebyla? Na tuto otázku se budu snažit svou analýzou odpovědět. Povedu ji na základě neoformalistického přístupu s pomocí metodiky Emilia Audissina. V následující kapitole však nejprve ukáži, proč jsem si zvolil právě tento přístup a jaké je jeho pozadí.

---

<sup>2</sup> „Film music, in my opinion, shouldn't be an illustration of what we can see on the screen, but should play a metaphysical role. It's a dramatic axis in the movie“ (Ebiri 2016, online).

# **I – TEORETICKÁ ČÁST**

## **1 Teoretické uchopení hudby ve filmu**

### **1.1 Území nikoho mezi muzikology a filmovědci**

Filmová hudba byla historicky zkoumána z perspektiv dvou rozdílných oborů: filmové vědy a muzikologie.

Muzikologové se soustřeďují především na hudbu samotnou. Zkoumají její partituru a popisují její hudební zákonitosti. U filmové hudby tedy zjišťují, jak se například rozvíjí její jednotlivé motivy, jaké konkrétní akordy, stupnice a harmonické postupy autor použil. O filmu či interakci filmu s hudbou se však z těchto analýz téměř nic nedozvíme.

Filmoví vědci přistupují k analýze převážně z perspektivy filmu a hudbu nedokáží důsledně teoreticky uchopit, protože nemají ve sféře rozsáhlé hudební teorie dostatečné znalosti. Analýzy se pak převážně soustředí na to, zda je hudba ☐ietetická, či nediegetická (zda její zdroj je uvnitř, či mimo svět filmu), zda je hudba vůči filmu kontrapunktní, či emocionálně souběžná. Velká koncentrace pak směřuje k uchopení filmové hudby v pozici komentáře. Hudbu doprovázející (či paralelní), se pomocí těchto teorií příliš dobře uchopit nedaří (Redner 2011, s. 4–8).

### **1.2 Snahy o překonání území nikoho**

Gregg Redner, jehož kniha mi byla zdrojem informací pro předchozí odstavec, je právě jedním ze soudobých teoretiků, kteří se pokusili obsáhnout území filmové vědy a muzikologie pomocí jedné spojující teorie. Používá k tomu elementy filozofa Gilles Deleuze.

„Většině filmových badatelů se nedaří správně popsat interakci mezi mizanscénou, příběhem a filmovou hudbou...cílem (uplatnění méj teorie) bude ukázat, jak filmová hudba participuje na vytváření nových významů“ (Redner 2011, s. 17, překlad vlastní).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Originální text: „It is my contention that a great deal of film music scholarship fails to fully engage the interaction that exists between the mise-en-scène, narrative and the

Redner se ve své teorii soustředí na „mizanscénu“ – ta je však pouze jednou z mnoha složek filmu. Ignoruje tak vztah hudby se střihem či hereckou akcí. Dále se opět soustředí na hledání „nových významů“, které hudba vytváří. Jaká je však funkce hudby, která nové významy nevytváří? To již jeho teorie nedokáže postihnout.

Podobně smýšlí hojně citovaný muzikolog Nicholas Cook ve své dnes již klasické knize „Analysing Musical Multimedia“, kde zkoumá interakci hudby s ostatními médii, včetně filmu. Fundamentálně Cooka zajímá, jaký nový význam při střetu hudby s filmem vzniká (Cook 2017, s. 235–236). V celém Kieślowského *Dekalogu* však dojde ke střetu hudby a filmu způsobem, který vytvoří nový význam pouze jednou, a tak se ani tato teorie nejeví jako vhodná.

Další teoretik, který se pokusil „území nikoho“ překročit, je Emilio Audissino a právě jeho filmově-hudební teorii jsem se rozhodl využít pro svou práci.

---

„The result of this will be to demonstrate that the score participates in the construction of meaning in a way, which is much deeper than it is currently thought to do” (Redner 2011, s. 17).

## 2 Filmově-hudební analýza Emilia Audissina

### 2.1 Neoformalistické východisko

Audissino si jakožto výchozí přístup pro analýzu hudby ve filmu zvolil neoformalismus. Jde o přístup, který je v současnosti ve filmové teorii vůbec jedním z nejpoužívanějších. Jeho základ položili teoretici David Bordwell s Kristin Thompsonovou, přičemž středobodem jejich bádání se opět stává film jakožto dílo. V jejich pojetí v něm každý element nese svou formální funkci<sup>4</sup> (Bordwell 1981, s. 5).

Film je vnímán jako funkční systém sestávající z různých složek, jako jsou narace, herecká akce, kompozice obrazu, svícení a jeho nedílnou součástí je právě i hudba.

Protože se z hudby stává funkční nástroj, nabývá paralelní či deskriptivní stejné důležitosti jako hudba komentující.<sup>5</sup> To je velmi příhodné pro mou analýzu *Dekalogu*, kde tento typ hudby převažuje.

Neoformalistický přístup není metodou či teorií, nabízí spíše určitý myšlenkový rámec toho, jak pohlížet na filmy. Podobně tak Audissinova filmově-hudební analýza nepředpisuje jasnou sérii analytických kroků, ale spíše pouze předkládá návrhy, kde a jak se dívat (Audissino 2017, s. 87).

Audissinova filmově-hudební analýza nezkoumá hudbu ve filmu, ale interakci mezi hudbou a filmem, která vytváří audiovizuální systém. Hudba je v Audissinově pojetí uchopena filmem a stává se jeho nástrojem.

Co může hudba v interakci s filmem dokázat? Abychom to dokázali rozkrýt, musíme nejprve pochopit, jak funguje hudba samotná, jaké vlastní výrazové prostředky a jaké nástroje používá (Audissino 2017, s. 88).

---

<sup>4</sup> „Everything in a film has a formal function“ (Bordwell 1981, s. 5)

<sup>5</sup> „Given that Neoformalism is a „functional mode of film analysis“ (Thompson – Jones 2011, p. 136.)

## 2.2 Hudba jako hudba - východisko L. B. Meyera

Zatímco z hlediska filmové vědy používá Audissino neoformalismus, z hlediska muzikologie si zvolil dílo Leonarda B. Meyera. S dílem Bordwella v něm nachází několik podobností.

Zprvce se oba shodují, že způsob naší interakce s uměleckým dílem závisí primárně na našich očekáváních.

Zadruhé vycházejí z principu, že lidská mysl touží po celistvosti a stabilitě (koherenci). Konkrétněji řečeno – divákova či posluchačova snaha o pochopení díla vychází z přirozené touhy po celistvosti (Audissino 2017, s. 95–96).

Oborem Leonarda B. Meyera byla psychomuzikologie (či psychologie hudby). Jde o vědní disciplínu, která zkoumá, jakým způsobem vnímáme tóny určité intenzity, barvy a frekvence a proč v nás vyvolávají určité emoce.

Jedním ze základních hudebních principů je například implikace čili naše očekávání hudebního vývoje. Částečně vychází z hudebních konvencí, které jsme se naučili, a částečně vychází z hudebních fyzikálních zákonitostí. Například tonální hudba se nám zdá „snadno poslouchatelná“. Vychází původně z církevních tradic, ve svém vývoji má jasné východisko a směr. I hudebně nevzdělanému posluchači bude Beethovenova pátá symfonie „dávat smysl“, protože je postavena na tonálních postupech a harmoniích, které podvědomě vnímá již od dětství. Oproti tomu avantgardní atonální hudba mu bude připadat bezvýznamná či „prázdná“, protože jeho mozek nemá k dispozici žádný vzorec, kterého by se při jejím poslechu mohl držet.

Princip očekávání je tak dle Meyera jeden ze základních principů, jak skladatel pracuje pomocí harmonie s napětím a prožitkem diváka (Audissino 2017, s. 96–97).

Posloupnost akordů, skladebné vztahy mezi jednotlivými tóny aj. Meyer označuje za primární parametry hudby (obvykle analyzované muzikology).

Ke studiu filmové hudby z ne-muzikologického hlediska jsou pro nás však klíčové parametry sekundární (tzv. expresivní), s těmi můžeme pracovat, i když nemáme rozsáhlé hudební vzdělání.

Jsou jimi vnější charakteristiky hudby, jako jsou například dynamika, tempo, registr, barva nástroje, konzonance, dizonance.

Je hudba zrychlující, či zpomalující? Je charakter rytmu pravidelný, vyvíjející se, nepravidelný? Jedná se o moll, nebo dur? Je registr tónů vysoký, nebo nízký?

Abychom kupříkladu rozeznali skladbu v mollovém módu (smutnou) a skladby durové (veselé), nepotřebujeme nezbytně vědět, že durová stupnice má půltón mezi čtvrtým až pátým a sedmým až osmým stupněm, zatímco mollová má snížený tón mezi druhým až třetím a pátým až šestým stupněm (Suchoň 1970, s. 31 a 42).

Hudba může mít i kulturní konotace, například v západní kultuře si s úmrtím či pohřbem spojujeme pomalé tempo, zřetelný a vážný rytmus, umírněnou dynamiku, vzlykající melodie a mollový mód. Hudba může být také evokující – například heroismus bude evokovat hudba dynamická, rychlá, hraná forte. V jiné dynamice/výrazu může stejná hudba evokovat něco zcela jiného.

Abychom mohli hudbu ve filmu analyzovat, musíme se dle Mayera stát „kompetentním posluchačem“: pomocí tréninku dokázat rozlišit alespoň tyto základní, výše zmíněné hudební parametry.

Ač se mnoho lidí označuje jako „bez hudebního sluchu“, hudebním hluchem (termínem muziko-psychologie jde o tone-deafness) trpí přibližně pouze 4 % procenta světové populace. Lidé s touto poruchou nedokáží například rozeznat mollový akord od durového. Hudba na ně tudíž svými prostředky působí výrazně omezeně (Hallam 2016, s. 306–308).

## 2.3 Gestalt psychologie jako pojivo

Po stanovení východisek z oborů filmové vědy a muzikologie musel Audissino ještě spojit oba přístupy do jedné ucelené teorie. Pro tento účel vyšel z principů Gestalt psychologie.

Gestalt psychologie (u nás známá i jako Tvarová psychologie) se snažila zodpovědět otázku, proč zažíváme komponenty jako celek, pakliže jsou složeny z rozličných elementů. Když například nakreslíme na papír čtyři tečky v rozmístění čtverce, náš mozek je bude vnímat jako čtverec, i když nejsou nijak spojené. Jeden ze základních principů Gestalt psychologie zní: „Celek se liší od souboru jeho částí.“

Jak probíhá skládání jednotlivých elementů do celku uvnitř našeho vnímání? Lidská mysl je dle Donnelyho odsouzena k hledání vzorců, hledání nějakého smyslu mezi elementy a jejich pochopení. Náš mozek v jednotlivých elementech hledá stabilitu, rovnováhu a dokončenost. Z toho vychází i fenomén izomorfismu (mohu vidět jen jeden z obrázků skrytých pod tečkami) (Audissino 2017, p. 100–104).

Gestalt psychologie vznikla již na počátku 20. století a stala se tak jedním z předchůdců kognitivismu, což je i jedno z východisek neoformalismu. Na počátku byl jako příklad existence Gestalt vnímání uváděna právě hudba:

Souzvuk c a g nazýváme čistá kvinta. Kvintu tvoří všechny tóny zahrané v poměru 2:3, jde tedy o vztah, ne o samotné tóny. Pakliže bychom znali jen tóny separátně, souzvuk kvinty bychom si nikdy neměli šanci představit (Opět – „celek se liší od souboru jeho částí“).

Podobně nese gestaltické principy mollový a durový mód. Samostatné tóny jej nedokáží vytvořit – závisí na vztazích mezi jednotlivými tóny. Popěvek happy birthday zahráný odlišnými tóny bude znít stále stejně, rozhodující jsou intervaly a vzdálenosti mezi jednotlivými tóny.

Podobně jako náš mozek složí ze čtyř správně umístěných teček na papíře čtverec, na Gestalt principech stojí i naše vnímání filmu a hudby.



## 2.4 Makro- a mikro-konfigurace

Na základě výše popsaných Gestalt principů přichází Audissino s teorií „mikro-konfigurací“ (herecká akce, svícení, rámování kamerou, hudba aj.), jejichž spojením vzniká „makro-konfigurace“ (filmová sekvence nebo scéna).

### 2.4.1 Shrnutí Audissinovy teorie Gestalt konfigurací

Audissino na několika příkladech ukazuje, jak mohou být jednotlivé mikro-struktury vůči sobě odlišnou měrou izomorfní.

**1. potvrzení** – konfigurace hudby a dalších prvků se shoduje

Příklad: Romantická dvojice – romantický dialog a romantická hudba houslí. Mikro-konfigurace jsou v souladu a vzniká sentimentální makro-konfigurace.

**2. komplementace** – konfigurace hudby a dalších prvků se částečně shoduje

Stejná situace – hudba při replikách jednoho z milenců však nemá romantický, ale spíše váhavý ráz. Makro-konfigurace těchto elementů bude odlišná. Mikro-konfigurace romantického rozhovoru zůstává, ale v kombinaci částečně s neromantickou hudbou je ve vyznění scény jen jeden z aktérů do rozhovoru romanticky zapojený.

**3. utkání/audiovizuální kontrapunkt** – konfigurace hudby a dalších prvků se zcela neshoduje

Představme si ve stejné scéně dvou milenců trýznivou a napínavou hudbu, takovou, jakou bychom jinak slyšeli v hororovém filmu. Mezi mikro-konfigurací hudební a ostatními vzniká disproporce. Takovéto užití hudby zároveň nutí diváka aktivně přemýšlet, proč jsou hudba a scéna takto mimoběžné. Až ve chvíli, kdy jeden druhého bodne nožem, se systém opět vrací do rovnováhy a stává se izomorfním.

### **3 Motivace užití filmové hudby dle Audissina**

#### **1. indogenní**

##### **realisticky motivovaná**

Například při rozhovoru dvojice v luxusní restauraci můžeme očekávat ambientní hudbu v pozadí.

##### **kompozičně motivovaná**

Hudba pomáhá s konstrukcí fabule filmu, podporuje jeho narativní vývoj. Pomáhá nám zorientovat se v jednotlivých narativních motivech a liniích.

##### **transtextuálně motivovaná**

Například parodie, případně hudba vychází ze žánrových konvencí – vytváří referenci k něčemu. Jako příklad uvádí Audissino komediální scénu u bazénu, během níž se ozve motiv ze Spielbergových Čelistí.

##### **umělecky motivovaná**

Hudba, která je motivovaná čistě rozhodnutím autora – režiséra a nemá jiný vysvětlitelný význam. Jako příklad se uvádí motiv z Vertiga ve filmu The Artist. Režisér ji okomentoval: „Dal jsem ji tam prostě, protože se mi líbí.“

#### **2. exogenní**

Pakliže téma nahlédneme v duchu neorealismu i prizmatem kontextu vzniku díla, vyvstane nám další kategorie.

##### **ekonomicky motivovaná**

Například píseň My Heart Will Go On byla ihned po uvedení filmu Titanic masivně distribuována stanicí HBO, což filmu vytvořilo podstatnou reklamu. Píseň ve filmu zároveň není nijak jinak motivovaná, naopak je do něj násilím vložená.

Ekonomicky motivovaná se často plete s umělecky motivovanou.

## 4 Funkce filmové hudby dle Audissina

### 4.1 Emotivní funkce filmové hudby

Teorie filmové emoce dle Greg M. Smith – aby na nás film mohl zapůsobit určitou emocí, pomáhá si nastavením atmosféry, ve které bychom určitou emoci mohli spíše prožít. Za tím účelem může použít jakékoliv filmové prostředky – např. rámování, mizanscénu, svícení, ale samozřejmě i hudbu.

#### **mikro-emotivní funkce**

Např. romantická hudba, kde se pár chystá k polibku, ale při polibku samotném zahraje trýznivý tón. Hudba je spojená s určitým konkrétním momentem. Známy je motiv smyčců ve vraždě filmu Psycho.

#### **makro-emotivní funkce**

Součást architektury filmu – například motiv, který zazní na začátku a pak se vrací. Tvarová psychologie – „princip návratu“. Hudba utváří koherentní, uzavřený systém. Může vyvolávat emoce z předešlých scén. Z narativního hlediska pomáhá divákovi zapamatovat si například určitý motiv, nebo lokaci. Hudba vytváří atmosféru, ve které můžeme prožít určitou emoci. Při opakujícím se motivu může v jeho rámci docházet k určité gradaci, počáteční neuzavřenosti, která se vyřeší až například s uzavřením narativního motivu, což na nás působí nejsilněji ‚Pleasure of Recognition‘.

### 4.2 Percepční funkce filmové hudby

#### **prostorově-percepční funkce**

Hudba usměrňuje naši pozornost uvnitř scény, či záběru – např. člověk padá ze střechy – zvuk houslí padá shora dolů. Tom a Jerry – všechny údery, pády aj. vytvořené orchestrem.

Dále například velký koncertní sál – mění se diegetická hudba, jak jde postava z jedné strany na druhou. V dnešní době se používá méně očividně, protože příklady výše tvoří převážně sound design.

Představme si například klidný celek jezera, na kterém pluje loďka s našimi protagonisty. Pakliže ji doprovází klidná hudba, ve které najednou dojde k rychlé,

razantní změně, naruší se izomorfnost nastavení (klidná hudba, klidná plavba) a my budeme automaticky hledat v obraze zdroj tohoto narušení. Snadno si tak všimneme nového narativního elementu ve scéně – zpoza hladiny se za zády postav vynoří krokodýl.

### **časově-percepční funkce**

Hudba může korespondovat s vnitřním rytmem záběru, scény či rytmem střihu a podporovat je. Jako příklad uvádí Audissino závěrečnou stíhací scénu z filmu *Na sever, severozápadní linkou* (1959, rež. Hitchcock), ve které pár šplhá přes sochu na Mount Rushmore. Statické a obrazově nepřilíš záživné scéně dodává dynamičnost až napínává hudba.

## **4.3 Kognitivní funkce filmové hudby**

Jak jsem výše prezentoval, hudba pomáhá divákovi napojit se na film z hlediska vnímání a emocí. Divák může dále díky hudbě vnímat složitější narativní strukturu, lépe chápat vztahy mezi jednotlivými elementy narace, lépe chápat implicitní významy ve scénách.

Třetí funkce hudby se tomuto shrnutí vymyká, protože mezi divákem a filmem naopak vytváří určitý odstup.

V pojmech Audissina bychom řekli, že mikro-struktura hudby není v tomto případě s ostatními mikro-strukturami scény izomorfní a vytváří nestabilní konfiguraci. Nutí tak diváka zamyslet se, proč dochází k tomuto nesouladu. Divák je v podstatě autorem postaven před určitý problém, který musí vyřešit: Proč dochází k tomuto audio-vizuálnímu nesouladu?

To je i důvod, proč tento typ hudby Audissino nazývá kognitivní. Oproti předchozím dvěma funkcím zde divák užívá kognitivní myšlení, které je složitější než percepce – pouhé vnímání.

Audissino ji nadále dělí na dvě kategorie:

### **1. denotativně-kognitivní funkce**

Hudba pomáhá vyjasnit vývoj příběhu a vztahy mezi jeho jednotlivými narativními elementy. Jako jeden z příkladů Audissino uvádí scénu z klasického amerického filmu *Poklad na Sierra Madre* (rež. John Houston, 1948). V jeho

zápletku spolu tři hledači zlata založili firmu, zatímco pracují v dole na těžbu zlata. Ve chvíli, kdy se jeden z nich právě ocitá v dole, zřítí se strop šachty. Další z partnerů se ihned vydá do štoly, aby svého přítele zachránil. Jak běží chodbou, ozve se zlověstný hudební motiv, který byl dříve spojený se zlatem a jeho cenou. Uvědomujeme si vnitřní rozpor hrdiny, na kterého připadne větší podíl ve společnosti, pakliže jeho partner zemře. Tento hudební motiv však vzápětí nahradí motiv bujarý, dříve spojený s jejich přátelstvím. Divák si tak uvědomuje, že se hlavní hrdina ocitá uprostřed mravního dilematu, načež síla přátelství zvítězí nad chtíčem po zlatě a penězích. Postava svého partnera skutečně zachrání, celý příběh dobře dopadne.

## **2. konotativně-kognitivní funkce**

Jde o užití hudby, které obecně známe pod pojmem audio-vizuální kontrapunkt. Funkce hudby zde není natolik zřejmá jako u výše popsané denotativně-kognitivní a nutí diváka k vlastní interpretaci jejího významu. Audissino uvádí opět klasický příklad z *Dezertéra* (1933, rež. Pudovkin). Soubor filmových obrazů, které znázorňují válečnou prohru, je doprovázen hudbou, jež jasně evokuje výhru. Tyto dvě mikro-konfigurace tak nejsou ve společné makro-konfiguraci izomorfní a jsme nuceni hledat vysvětlení. Vzhledem k propagandistické povaze filmu jakákoliv prohra revoluce je pouze dočasná a může jí být dosaženo kdekoli jinde. Pakliže tedy tuto scénu nahlédneme perspektivou (makro-konfigurací) celého příběhu, mezi hudbou a obrazem je zde jasný soulad – a to sdělení – „Jedna prohra nezabrání celkovému vítězství.“

Audissino připomíná, že funkce hudby se mohou volně vrstvit a kombinovat.

## II – PRAKTICKÁ ČÁST

### 5 Hudební analýza Dekalogu

Každý díl seriálu je označený pouze číslem, nemá další jméno. Analýzy jednotlivých dílů jsem pojmenoval dle tématu, které považuji v každém z filmů jako nejpozoruhodnější k analýze. Než však začnu se zkoumáním jednotlivých dílů, není možné ignorovat velmi krátký, ale přitom velmi důležitý začátek každého z nich. Proto analýzám předchází následující kapitola.

#### 5.1 Předzvěst dramatu ve třinácti vteřinách

Pakliže úvodní titulky slouží k nastavení diváka na vnímání začínajícího filmu, můžeme o sekvenci dle Audissinovy teorie říct, že se jedná o určitou makro-strukturu složenou z mikro-struktur obrazu a zvuku – v tomto případě pouze hudby.

Obraz je černá, pouze se změnou zobrazeného textu označujícího název a tvůrce.

Hudba je také značně minimalistická, přesto s jasným vývojem. Slyšíme střídmy souzvuk piana s vibrafonem, přičemž vibrafon lze snadno přeslechnout, protože se nástroje zcela překrývají. Jedná se o pouhé tři údery v pomalém tempu, vysokém rejstříku a mollovém módu. Tyto tři údery se dvakrát opakují a asi v polovině motivu do druhého plánu vstoupí táhlý, jednolitý zvuk smyčců. Motiv jako celek působí naléhavě, vážně a jako určitá předzvěst, protože motiv není melodicky ukončený. Dvakrát se opakují tóny nejprve v nižší a poté vyšší poloze – místo toho, aby se melodie rozvinula, nebo se z vyšší polohy vrátila do nižší a vytvořila jistý celek – pouze se utlumí. Poté začne film.

Z hlediska makro-struktury každého dílu tak tento krátký úvod působí jako určité znejistění – otázku, na kterou je děj filmu odpovědí. Můžeme říct, že mikro-struktura neutrálního titulku a hudby, která vytváří určité napětí, není izomorfní (Proč u neutrálního titulku není neutrální hudba?).

Zároveň jeho melancholické a vážné vyznění diváka emocionálně nastavuje na děj, který se odehraje (Jedno z ústředních témat všech dílů je ztráta a nutnost činit existenciální rozhodnutí.).

Z hlediska makro-struktury všech dílů je její užití kompozičně motivované. Série je díky jejímu užití více koherentní. Jak se blíží konec série, nabývá i úvodní motiv makro-emocinální kvality. V *Dekalogu 9* se totiž dosud neuzavřená melodie rozvíjí a následně i uzavírá, čemuž se budu dále věnovat v této podkapitole.

## 5.2 Dekalog 1 - Vzlykající flétna

První díl je inspirován přikázáním „V jednoho boha věřití budeš“, které je však aktualizováno do tématu „idealizace vědy“. Hlavními postavami jsou profesor matematiky Krysztof, jeho syn Pawel a Krysztofova sestra. První díl je kontemplací nad existencí Boha, smyslu věřit v něj, nad smrtí a nad vírou v novodobé technologie. Film končí tragicky – pod Pawlem se při bruslení na rybníce proboří led, i když se jeho otec Krysztof předem několikrát ujistil, že to dle fyzikálních zákonů není možné.

Základním užitým hudebním motivem je minimalistická skladba na sólovou zobcovou flétnu. Místy ji dotváří harmonický podklad – souměrný zvuk smyčců (podobně jako v úvodní znělce), který střídá moll a dur. Flétna zní díky vibratu i ve vysoké poloze velmi vzdušně, připomíná lidský hlas a dech. Místy zní v kombinaci se silným vibratem smutně, až depresivně. Připomíná chvějící se hlas plačícího člověka.

Film začíná delší sekvencí obrazů s výše popsanou hudbou, která zde nese jasně mikro-emotivní funkci, zároveň je motivovaná kompozičně. Záběry, které nemají stříhově logickou návaznost, pojí do jednotitého celku.

V této sekvenci se exponuje postava mlčícího muže, který se jakožto jediná postava ocitá ve všech dílech. Setkává se s postavami vždy v mezních situacích, když musí přijmout zásadní rozhodnutí – nikdy však nezasáhne. V tomto díle jej spatřujeme nejvýrazněji – má podobu bezdomovce, který sedí u ohně poblíž zamrzlého rybníka. Kromě sedícího muže sekvence exponuje také prostředí – zimní město, postavu ženy a chlapce.

Výše popsaný motiv flétny a smyčců se ve filmu ozve pouze pětkrát (v celkové délce hudby cca 6 minut). Kromě úvodní sekvence ji slyšíme, když jde chlapec zimním městem kolem velkého katolického kostela s křížem.

Zde má flétna světlý a vznešený tón – narativně si ji tak pojíme s motivem víry. Chlapec se venku setkává s mlčícím mužem a mrtvým psem. Do filmu se dostává téma smrti.

V další krátké hudební pasáži nese hudba opět mikro-emocionální funkci. Chlapec s otcem jdou zkontrolovat, zda voda ve sklenici za oknem důkladně zmrzla, a zda tedy bude možné bruslit na rybníce. Chlapec má radost, že se bruslení blíží, melodie, kterou flétna hraje, zde však má silně mollový akcent – dochází zde k narušení makro-struktury (těšení se chlapce na bruslení vs. tísnivá hudba). Hudba zde tudíž slouží ke zvýšení napětí před tragédií. Podkres zde opět tvoří smyčce.

Jak děj filmu graduje, nastupuje hudební koláž podobná úvodní scéně filmu, která spojuje všechny základní motivy filmu a jež je díky hudbě dělá koherentními – záběry na brusle, otce, který zkouší tloušťku ledu na rybníce, mlčící pozorující muž, věřící se svíčkami u kostela, chlapec pozorující brusle. Funkce hudby je zde makro-emotivní – opakování motivu ve struktuře filmu a je opět kompozičně motivovaná.

Vyvrcholení hudebního motivu nastane bezprostředně po tragédii. Když hasiči před zraky davu lidí vyloví těla mrtvých dětí, slyšíme „plačící“ flétnu v silném mollovém vibratu a ambivalentní vrstvu smyčců, zatímco sledujeme tváře otce a tety dítěte. Lidé kolem poklekají a modlí se. Mikro-struktury hudby a obrazu jsou zde zcela izomorfní (smutná hudba – smutné obrazy).

V kontextu celého seriálu je toto místo pozoruhodné z toho hlediska, že jde o jediné použití hudby tímto způsobem. Při vyvrcholení dramatu je tedy použita emocionálně izomorfní hudba, přičemž stejná emoce je v takové míře obsažena i v makro-struktuře scény.



### 5.3 Dekalog 2 - Hudba jako nástroj vyprávění

Inspirací druhého *Dekalogu* je přikázání „Neber slovo boží nadarmo“. Děj se odehrává opět v triptychu postav. Ženě umírá v nemocnici její manžel, ona zároveň čeká dítě se svým milencem, ale manžel o tom neví. Pokud její manžel zemře, je rozhodnutá si dítě nechat.

V opačném případě je rozhodnuta jít na potrat, aby cizoložství utajila. Zároveň se musí rozhodnout co nejdříve, protože je již v pokročilém stádiu těhotenství. Muže léčí starší lékař, který bydlí ve stejném domě jako pár. S ním se žena radí o svých rozhodnutích. Její milenec ve filmu není přítomný, slyšíme pouze jeho hlas na záznamníku telefonu.

Kieslowski si zde poprvé zkouší techniku, kterou dále rozvíjí v *Dekalogu 9* a intenzivně s ní pracuje ve svých dalších filmech: Trilogii Tři barvy a filmu Dvojí život Veroniky. Hudba se zde stává integrální součástí příběhu, když je jedna z postav hudebníkem, nebo ve svém životě jiným způsobem aktivně pracuje s hudbou. Hudba se stává nástrojem vyprávění a v mnoha ohledech může nahradit například dialog nebo hereckou akci. Preisner zároveň může i při minimalistickém způsobu vyprávění užít bohaté, až monumentální hudební kompozice, aniž by to působilo neadekvátně či rušivě.

Dle Reylandovy interpretace se tyto výrazné hudební pasáže, které jsou implicitní filmovému světu v Kieslowského filmech, objevují, když dochází k setkání s metafyzickým, nebo když se život postavy a jeho osobní vztahy hluboce proměňují (Reyland 2012, s. 140). Reyland zmiňuje *Dekalogy 2* a *9*, jak však uvidíme, podobně monumentální hudba je i v *Dekalogu 5*, i když není implicitní světu postav.

Hudba se ve filmu objevuje opět v celkově nízké stopáži (jen cca 4 minuty) a dohromady na čtyřech místech. Ve třech případech jde o hudbu diegetickou – hlavní postava, která je členkou filharmonie a houslistka, si ji pouští na gramofonové desce či hraje v orchestru na koncertě. Pouze v jednom případě je hudba nediegetická – působí, jako že jde o představu postavy.

Funkce hudby je opět makro-emocionální a její motivace kompoziční. Hudba se ozývá ve chvílích, kdy je hlavní hrdinka sama doma, dívá se z okna, snaží se rozhodnout: Chce být se svým mužem, nebo milencem? Má jít na interrupci,

nebo si dítě nechat? Řeší tedy zásadní životní dilema, zároveň si sama „hraje na Boha“, když se chce rozhodnout o životě, či smrti svého dítěte, na což nás upozorňuje i závažnost hudby v jinak běžných momentech.

Hudba tak dělá film koherentnějším – jde opět o motiv, ke kterému se vracíme. V první scéně, kde se hudba objevuje, má zároveň mikro-emocionální a denotativně-kognitivní funkci. Zatímco poslouchá hudbu a dívá se z okna, násilně otrhá z květiny okvětní lístky. Pakliže bychom scénu viděli bez hudby, mohlo by toto gesto působit nepochopitelně a trapně. Díky mollovému ladění hudby jsme však lépe naladěni na atmosféru chvíle – gesto působí adekvátně a dramaticky. Závažnost a hutnější barva hudby skládající se ze smyčcového orchestru a piana s dozvukem nám zároveň napovídá něco o motivaci jejího gesta. Ptáme se: „Proč slyšíme takto závažnou hudbu, když se paní pouze dívá z okna a zničí květinu?“ A sami si odpovíme: „Protože asi řeší nějaký další závažný problém.“ Později se dozvídáme, že se rozhoduje, zda podstoupit interrupci, či ne. Hudba tak zde exponuje další vrstvu dramatu, o kterém se v rozhovoru s lékařem dozvídáme až později. Křehkost zničené květiny tak můžeme vnímat jako symbol křehkosti nenarozeného dítěte.

#### **5.4 Dekalog 3 - Variace na vánoční téma**

Třetí film série je inspirován přikázáním „Pomni, abys den sváteční světil“. Na štědrovečerní noc vyláká milénka svého bývalého milence od oslav s rodinou. Tvrdí mu, že pohřešuje svého současného přítele a prosí ho, zda by jí pomohl s hledáním. Vydávají se tak na „záchrannou“ cestu nočním městem, při které vyvstávají stíny jejich společné minulosti.

Základem hudební složky je zejména v expoziční části hudba kompozičně a realisticky motivovaná. Lidé zpívají koledy doma a v kostele, opilec zpívá koledy na ulici. Hudba zde nese makro-emocionální funkci: nastavením idylické atmosféry Vánoc se zvyšuje dramatická zápletky – otec utíká od rodinného „vánočního“ krbu se svou milenkou. Zajímavý je kompozičně motivovaný zpěv koled opilecem v úvodu filmu, který je později zúročen jakožto jeden z narativních

motivů: pár se při své cestě setká s opilci na záchytce (motiv „odvrácená“ strana Vánoc).

Kromě realisticky motivované diegetické hudby se ve filmu na třech místech objevuje i nediegetický motiv smyčců, který svou stavbou generuje tenzi. Poprvé se ozve na štědrovečerní mši v kostele, kde přehluší zpívané koledy, protože muž spatří na druhé straně sálu sedět svou bývalou milenkou. Motiv dále nese makro-emocionální funkci opakováním, aniž by se však nějak rozvíjel. Svým užitím symbolizuje ambivalentní a nedořešený vztah bývalých milenců.

Příběh končí šťastně – návratem otce k rodině a setkáním s manželkou. Ta sice prohlédne, že odešel za milenkou, muž ji však přesvědčí, že už se to nebude opakovat. Ryze vánoční a pozitivní hudba vystavěná ze zvuků zvonkohry a smyčců v závěrečných titulcích je s touto scénou izomorfní, emocionálně tak potvrzuje šťastný konec příběhu, který by jen z rozhovoru s manželkou nebyl natolik jednoznačný (Lze si snadno představit, že pokud by například z titulkové hudby bylo cítit napětí a tenze, předchozí scéna by byla relativizována. Rozhovor s manželkou bychom vnímali spíše jako „lže a udělá to znovu“). Z tohoto hlediska můžeme říct, že finální titulková píseň nese konotativně-kognitivní funkci.

## 5.5 Dekalog 4 - Váhání

Čtvrtý díl série je inspirován příslovím „Cti otce svého i matku svou“. Příběh je o vztahu otce a dcery, kteří spolu mají blízký vztah a žijí v jednom bytě. Jednoho dne mladá žena najde dopis po své zemřelé matce s nadpisem „Věnováno mé dceři. Otevři v případě mé smrti“. Když otec dcery pracovně odjíždí, začíná pátrat po obsahu dopisu – má strach jej otevřít. Napadne ji, že její otec možná není jejím biologickým otcem, což by vysvětlovalo jejich blízký vztah, který není schopna navázat s jinými muži. V průběhu děje se snaží tuto hypotézu rozkrýt, následně s ní konfrontuje svého otce, který se cítí být jejím biologickým otcem a o ničem neví. Film skončí společným spálením dopisu.

V hudební složce filmu je základním motivem zvuk sólových houslí, který je post produkčně upraven. Housle tak nemají svou běžnou emocionální barvu, ale zní více ambivalentně. Motiv se opět pětkrát opakuje, jeho základní motivace je

makro-emocionální a konstrukční podobně jako u *Dekalogu* číslo 3. Neutrální melodie i neutrální zabarvení zvuku houslí vytváří ambivalentní atmosféru, která podporuje téma váhání hlavní protagonistky (zda otevřít, či neotevřít inkriminovaný dopis).

Ze začátku filmu je pak v jeden okamžik použit hudební motiv v klasické mikro-emotivní funkci. Když žena najde dopis od matky, ozvou se v hlubokém rejstříku závažně znějící úder do strun kontrabasů. V makro-struktuře scény tak jde o určité upozornění pro diváka, které směřuje jeho pozornost.

## 5.6 Dekalog 5 - Nejsilnější hudba je ticho

Pátý film série je inspirován přikázáním „Nezabiješ!“. Jde o jediný díl série, který si Kieslowski vymínil prodloužit i do verze celovečerního filmu *Krátký film o zabíjení* (O prodloužení *Dekalogu* 6 do celovečerní podoby filmu *Krátký film o lásce* Kieslowského požádalo ministerstvo kultury) (Kieślowski & Stok 2013, s. 143).

*Dekalog 5* a jeho prodloužená verze je vůbec nejocetovanějším filmem série. Hlavními postavami jsou mládežník Jacek, mladý advokát a taxikář, kterého Jacek v první části filmu brutálně zavraždí. V části druhé je odsouzen k trestu smrti, načež čeká na vykonání rozsudku. Ten je stejně jako vražda zobrazen ve filmu s nevídanou děsivou realističností. Film je mj. protestem režiséra Kieslowského proti trestu smrti, který se v době vzniku v Polsku vykonával. Vnímá jej také jako vraždu, pouze vraždu justiční (Kieślowski & Stok 2013, s. 148).

Děj filmu je razantně rozdělen na dvě části, mezi nimiž je značný časový a dějový posun. První část filmu začíná expozicí postav advokáta, který právě složil advokátní zkoušky, mládežníka Jacka a taxikáře. Končí, když Jacek taxikáře brutálně zavraždí na odlehlé polní cestě, aniž bychom znali jeho motiv. Po dokonání nastává stříh do scény, kdy soudce oznamuje uložení trestu smrti – aniž bychom viděli Jackovo dopadení či jeho obhajobu u soudu. Film tak většinu své stopáže plně soustředí na přípravu a vykonání obou vražd.

V *Dekalogu 5* se vyskytuje pouze minimální množství hudby – v jeho druhé části dokonce není hudba žádná. Je zde pouze skladba navazující na závěrečné titulky. Oproti ostatním dílům, ve kterých je hudba značně minimalistická a obvykle slyšíme pouze jeden, či dva nástroje, zde Preisner využil celý symfonický orches. Dominantní jsou soubory smyčců, dechů a ženského sboru.

V první části se vyskytují celkem tři delší hudební pasáže, všechny spojené s postavou mladíka Jacka, který později spáchá vraždu. Jacek je exponován jako pubertální kumpán, který při procházce městem páchá menší, či větší delikty. Nejprve přehlíží útok na bezmocného člověka či shodí veselého mladíka do pisoáru, později hodí z mostu kámen na silnici a způsobí tak dopravní nehodu. V kontrastu k těmto scénám jej vidíme, jak pozoruje malíře kreslícího portrét mladé dívky či fotografie dětí ve výloze fotografa, a to ve spojení s romantizující skladbou smyčců, piana a sólového hoboje. Hudba zde má několik funkcí: mikro-emocionální, protože díky hudbě cítíme, že Jacek v těchto scénách nemá zlé úmysly. Denotativně-kognitivní, protože se nám hudbou exponuje jeho pravděpodobně dobrý vztah k dětem (ač se dle ostatních scén zdá, že nemá dobrý vztah vůbec k ničemu). Hudba zde tudíž podporuje vícevrstevnatou expozici postavy. Makro-emocionální, protože sem vnáší motiv Jackova vztahu k dítěti, který se opakuje a má svůj klíčový význam v druhé části filmu, kdy ve společnosti svého advokáta čeká na vykonání rozsudku. Dozvídáme se příběh o ztrátě jeho sestry, který nám umožňuje s postavou soucítit. Tato hudba je tedy zároveň kompozičně motivovaná.

Třetí hudební pasáž má opět mikro-emocionální funkci. Když Jacek vyhlíží taxi se svou obětí, slyšíme dizonančně znějící mollovou skladbu se zvyšujícím se tempem a rytmem, která emocionálně zhmotňuje blížící se tragédii. Hudbu už dále v taxíku neslyšíme, nahradí ji však nediegetický pravidelný zvuk rychlého tikání, jež zvyšuje napětí.

Vyvrcholení dramatu filmu – uskutečnění obou vražd, se odehraje bez doprovodu hudby, avšak za užití výrazného sound-designu. Slyšíme až nerealisticky detailně nepříjemné zvuky škrcení, dušení a úderů. Ve scéně vraždy v taxíku na opuštěné louce nese zvuk i narativní funkci, kdy se taxikář snaží upozornit na své napadení troubením. Z dálky mu odpovídá troubení vlaku, který však následně projíždí bez povšimnutí kolem.

Nabízí se zde srovnání s *Dekalogem 1*, kdy je v případě vyvrcholení dramatu (vytažení těl dětí ze zmrzlého rybníku) oproti *Dekalogu 5* použita tklivá hudba. Pohled na zdrcené hrdiny příběhu nás nutí zaobírat se vnitřní reflexí toho, co se stalo.

V *Dekalogu 5* tragédii zažíváme bezprostředně a fyzicky, navíc s výrazným užitím sound designu ve formě detailních realistických zvuků. Hudba se objevuje až bezprostředně po dokonání obou vražd a i zde (podobně jako v *Dekalogu 1*) dává divákovi příležitost k reflexi viděného a prožitého.

Bezprostředně po vraždě taxikáře si Jacek sedne zpět do jeho auta, pustí si rádio, začne hrát veselá dětská píseň s textem o malém zlatém lvíčkovi, který roste, a ostatní lvi mu říkají, aby měl lví srdce.

Jde o jediné užití hudby s konotativně-kognitivní funkcí v celé sérii *Dekalog*, která se zároveň jeví jako čistě umělecky motivovaná. Hudba je zde použita jako ironický komentář, který do scény opět vrací motiv dětství a dospívání, a jeho možný vztah s tímto hrůzným činem. Protože je užita diegeticky, nepůsobí jako formální chyba.

Po vykonání trestu smrti v druhé části se podobně jako po vykonání první vraždy také ozve hudba. Tentokrát nediegetická a souběžně s mikro-emocionální a makro-emocionální funkcí. Vidíme Jackova advokáta, který pláče a je naštvaný. Hudba vytváří atmosféru, která divákovi umožňuje se lépe napojit na jeho emoce. Zároveň jde o stejný hudební motiv, který se v první části pojí s tématem Jackova dětství, které se vrací v rozhovoru s advokátem před vykonáním rozsudku na téma „nebyť oné nešťastné náhody, všechno mohlo být jinak“. Zde se opakováním hudebního motivu opět zpřítomňuje tato příběhová linie.

Zvláště v kontextu *Dekalogu 5* můžeme plně pochopit Preisnerovy myšlenky v rozhovoru pro časopis Village Voice:

„Nejlepší hudba ve filmu je ticho...Někdy když se dívám na americké filmy, mám pocit, že američtí režiséři na to zapomínají, že se ticha bojí. Jako by nevěřili své vlastní práci, protože hudba duplikuje, co vidíme ve filmu...my s Kiesloszowským jsme pracovali zcela odlišně. Věříme, že hudba může vytvořit určité emoce, které nám později dávají zažít to, co Simone Weil nazvala absolutním tichem. To je ta nejkrásnější hudba ze všech“ (Ebiri, 2016).

Dle francouzské filozofky Simone Weil, zažíval „absolutní ticho“ Ježíš umírající na kříži a čekající na hlas Boží. V jejím pojetí může být ticho tím nejvíc zaplněným prostředím, vhodným pro setkání s Bohem (McCullough, 2014).

## 5.7 Dekalog 6 - Láska mezi kytarou a smyčcem

Šestý díl série *Dekalog* je inspirován příkázáním „Nesesmilníš“. Hlavními postavami jsou mladá promiskuitní žena Magda, spíše středního věku, která si do svého bytu vodí milence. Pomocí dalekohledu je pozorována sexuálně nezkušeným mladým mužem Tomkem. Do ženy je zamilovaný, jeho pronásledování se stupňuje, až dojde k setkání. Tomek ženě vyznává svou lásku a její cynická reakce jej zraní. Po pokusu o sebevraždu svůj zájem ztrácí, nyní naopak ona začíná dalekohledem pozorovat jeho okno a stává se voyerkou Tomkova rozvíjejícího se milostného života. Tento díl Kiszlowksi rozšířil podobně jako díl 5 do celovečerní podoby, známé jako *Krátký film o lásce*, a to na základě domluvy s polským ministerstvem kultury (Kieślowski & Stok 2013, s. 142)..

V kontextu celé série je v tomto díle nadprůměrné množství hudby – ozve se přibližně desetkrát. Dominuje romantický motiv hraný na kytaru či cello, který se vyznačuje pomalým, uklidňujícím tempem, durovým módem a příjemnou barvou ve střední poloze. Většinu hudby slyšíme ve scénách, kdy Tomek ženu mlčky pozoruje dalekohledem, či ona jeho. K Tomkovi a jeho samotě se váže zvuk kytary – k samotě Magdy se váže zvuk cello. Když jejich příběhy sledujeme odděleně, slyšíme vždy pouze jeden z nástrojů. Pakliže se však jejich cesty začnou proplétat, také nástroje k postavám přidružené uslyšíme v jedné skladbě. V úseku ke konci filmu zní dokonce cello podobně jako kytara, protože na něj není hráno smyčcem, ale hudebník melodii vybrnkává prsty. V některých částech se motiv volně rozvíjí o vrstvu piana a dalších smyčců.

Hudba je převážně konstrukčně motivovaná, nese mikro-emocionální a makro-emocionální funkci. Až na výjimku scény, při které Magda v restauraci Tomka žádá, aby ji podržel za ruku, se hudba objevuje pouze ve scénách, kde postava jedná samostatně. Hudba nám zde pomáhá s emocionálním napojením na postavy, vytváří atmosféru, ve které dokážeme lépe vnímat jejich emoci. Zároveň nám pomáhá s vnímáním narativu, protože je ke každé z postav přidružený jiný nástroj.

Výše popsanému schématu se zajímavě vymyká použití hudby na konci filmu, kde mi titulková skladba mohla nést denotativně-kognitivní funkci. Tomek pracuje na poště a přichází za ním Magda, která jej předchozí noc sledovala dalekohledem při milování se s jinou dívkou. Z projevů její tváře je zřejmé, že má v Tomkovi stále zalíbení a doufá, že i jeho zamilovanost vůči ní v nějaké podobě přetrvala. Tomek ji však suše oznámí, že už její okno dalekohledem nepozoruje a její tvář se tak pokříví smutkem. Film končí, začíná černá s titulky a ozývá se nám již dobře známý motiv hřejivé a romantizující kytary. Vzniká tak částečně ne-izomorfní makrostruktura: po scéně rozchodu možných milenců slyšíme veselou hudbu. Zvuk kytary však máme spojený s postavou Tomka, a proto si jej můžeme snadno interpretovat jako hudební znázornění jeho nitra.

Tomek již není ovládán iracionální a bezbřehou zamilovaností, dokázal se osvobodit. Příběh tak pro něj končí dobře, což máme možnost prožít, právě během závěrečných titulků.

## 5.8 Dekalog 7 - Pátrání za zvuku saxofonu

Sedmá část *Dekalogu* je inspirována příkázáním „Nepokradeš“. Středobodem je dívka, která měla jako velmi mladá dítě, a aby mohla nadále studovat, matkou dítěte se stala její vlastní matka (aniž by o tom někdo věděl) a holčičku vychovávala jako vlastní. S přibývajícím věkem začne dívce chybět neprožité mateřství a svou vlastní dceru unese. Jede s ní za svým bývalým přítelem (a otcem dívky) s nadějí, že by jejich rodina mohla nějak nadále pokračovat. Její matka, která má již s dcerkou vybudovaný silný vtaž, se je snaží usilovně najít.

Hudební složka překvapuje velmi odlišným obsazením nástrojů oproti ostatním dílům. Hlavní slovo má saxofon se zvukovým efektem a podobně modifikovaná elektrická kytara. Efekt silnějšího echa dělá barvu nástrojů méně vážnou či romantickou.

Hudební složka je opět minimalistická. Kromě klasických makro- a mikro-emocionálních funkcí je tato skladba pravděpodobně motivována kompozičně a zároveň transtextuálně.

Základním dějovým motivem je babička pátrající po vnučce unesené svou matkou. I když lze takto realisticky pojaté rodinné drama jen těžko nazvat



detektivkou, užití saxofonu s efektem v napínavém opakujícím se motivu, tyto konotace rozhodně vytváří a s detektivním žánrem pracuje jako s referencí. Díky tomu film získává určitý tragikomický podtext. U filmů detektivního žánru máme role obvykle jasně rozdělené na „policisty“ a „zloděje“. Je matka, která ukradne svou vlastní dceru, zločinec – jak nám detektivní hudba naznačuje? Má její babička právo si svou vnučku i vzhledem ke složitým okolnostem přivlastňovat?

Domnívám se, že právě užití hudby s těmito konotacemi nám pomáhá klást si tyto otázky a vnímat ambivalenci, kterou příběh obsahuje.

## 5.9 Dekalog 8 - Píseň minulosti

Díl je inspirovaný přikázáním „Nepromluviš křivého svědectví proti bližnímu svému“. Na rozdíl od ostatních dílů se tento příběh vztahuje k minulosti, konkrétně k období druhé světové války a existenci varšavského ghetta. Významnou profesorku etiky Zofii přijíždí z New Yorku navštívit překladatelka jejích prací – židovka Elzbieta. Když navštíví její seminář, kde se právě diskutují eticky sporné příběhy, zasvěť ostatní do příběhu vlastního: manželský pár za druhé světové války odmítl přijmout do péče židovské dítě, které uprchlo z ghetta, protože by tím ohrozil svou vlastní existenci. Později se ukazuje, že ona je tím odmítnutým dítětem a válku přežila. Profesorka Zofie je tou, která ji odmítla. Navštěvují společně místa a osoby, které s příběhem souvisejí. Elzbieta se dozvídá, že Zofie s manželem byli součástí odboje, a o muži, který ji přivedl, dostali informaci, že jde o kolaboranta. Ke konci filmu tak dochází k pochopení a smíření obou žen.

Hudby je zde velmi málo, kromě úvodních a závěrečných titulků se ozve pouze třikrát. Slyšíme motiv hraný na housle. Zvuk je hutný, barevný, ve střední poloze, tempo je pomalé, mód durový. Hudba vytváří sentimentální atmosféru, která divákovi pomáhá lépe se ponořit do všudypřítomného vzpomínání. Funkce hudby jsou zde makro-emocionální a mikro-emocionální podobně jako v ostatních dílech, kde jsem tuto práci s hudbou již podrobněji rozkryl.

## 5.10 Dekalog 9 - Hudební začátek konce

Devátý díl je inspirován přikázáním „Nepožádáš manželky bližního svého“. Ve filmu sledujeme manželský pár ve středním věku, který se snaží vyřešit manželskou krizi. Kardiolog Roman zjišťuje, že je neplodný, a navrhuje své ženě Hance, ať si najde milence. Ta však již nějakou dobu udržuje poměr s mladíkem. Roman ji začne podezřívat a po čase mladíka odhalí. I přes několik dalších peripetií pár nakonec dosáhne smíření.

Hudebně patří tento díl k těm nejpozoruhodnějším. Jak jsem uváděl v první kapitole analýzy, každý díl série začíná stejnými třinácti vteřinami hudby. Minimalistický motiv směřuje intonačně vzhůru a jeho neukončenost generuje napětí. V *Dekalogu 9* se úvodní motiv rozvíjí do skladby, která je základní

hudební složkou tohoto dílu. Pokud si za makro-strukturu vymezíme celý seriál, pak rozvinutí motivu a jeho ukončení právě v tomto díle nese makro-emocionální funkci a předznamenává konec celého seriálu. Jde o zvlášť v americké kinematografii hojně užívaný princip, kdy se hlavní hudební motiv filmu odhaluje postupně a v plné síle obvykle až ke konci filmu, nebo v jeho třetí čtvrtině (Audissino, s. 74).

Pakliže tento motiv vytvářel ne-izomorfní, neuzavřenou makro-konfiguraci, právě v tomto díle dochází v kontextu celé série k jejímu narovnání.

Podobně jako u dílů 2 a 5 není v *Dekalogu 9* užito minimalistického hudebního projevu, ale celého symfonického orchestru, včetně zpěvu. Hudba je ve srovnání s většinou dílů svým výrazem opulentní. Opět se zde objevuje princip užitý z *Dekalogu 2*, kdy se hudba stává nástrojem narace, což svým způsobem legitimuje míru její intenzity.<sup>6</sup>

Roman se chystá na operaci srdce své pacientky, která je profesionální zpěvačkou vážné hudby. Na otázku, které skladatele má nejraději, zmíní Bacha, Mahlera a Van den Budenmayera. Roman si následně použije gramofonovou desku tohoto skladatele, načež zní hudba, která se ozývá v průběhu filmu (pouze v této scéně s gramofonem je tudíž diegetická). Skladatel Van den Budenmayer je fiktivní postava, která vznikla v myslích Kieszlowského a Preisnera, protože na nahrání hudby Mahlera, kterou si Kieszlowski přál, nebyly v rozpočtu peníze<sup>7</sup> (Reyland 2012, s. 73).

V další scéně příprav zpěvačky na operaci Roman již zná hudební motiv, který slyšel na desce. Zaspívá tak část, zpěvačka motiv svým květnatým zpěvem dokončí. Ke zpěvačce se opět vracíme ke konci filmu, kdy se operace podařila. V titulkové sekvenci pak slyšíme její opulentní zpěv s hudbou.

Motiv ze skladby (neexistujícího) Van den Budenmayera se ve filmu dále variuje a vrství, stává se základem jeho hudební složky. Pakliže by šlo o čistě

---

<sup>6</sup> Později je tento princip plně rozvinut a využit ve filmech *Dvojitý život Veroniky* a *Tři barvy: Modrá* (Reyland 2012, s. 74)

<sup>7</sup> Budenmayerova hudba se objevuje i v dalších Kieszlowského filmech. Mnoho let se oběma autorům dařilo odbornou, i neodbornou veřejnost mystifikovat, že se jedná o skutečnou postavu. Ve skutečnosti je autorem veškeré Budenmayerovy hudby Preisner (Reyland 2012, s. 73).

nediegetickou hudbu, zvlášť v kontextu ostatních děl by její intenzita působila nepatřičně.

Autoři tak při užití hudby jakožto narativního nástroje, získávají více svobody v jejím pojetí. Hudba je opět motivovaná kompozičně – ať už z hlediska filmu, nebo celého seriálu. Nese opět převážně mikro a makro-emocionální funkce.

### 5.11 Dekalog 10 - Komedialní úloha bubnu

Poslední díl je inspirován přikázáním „Aniž požádáš statku jeho“. Od ostatních děl se razantně odlišuje. Nejde totiž o sociální drama, ale spíše o černou tragikomedii.

Snímek vypráví příběh dvou bratrů – Jerzyho a Artura, kterým zemře otec. I když jsou povahově velmi odlišní a dosud se příliš nepotkávali, otcův pohřeb a následné dědické řízení je donutí k setkání. Zjišťují, že společně zdědili sbírku poštovních známek nesmírné hodnoty. Jejich otec byl nekorunovaným králem filatelie a sbírce zasvětil celý život. Bratři se rozhodnou, že sbírku nebudou prodávat, místo toho se ji pokusí rozšířit o několik dalších vzácných exponátů. Zaplétají se do kruhů ostatních filatelistů, načež jejich setkání nabývají značně obskurních kontur. Filatelisté totiž strukturou své skupiny připomínají mafii stejně jako jejich praktiky. Snímek končí absurdně – zatímco si jeden z bratrů rozhodne nechat vzít ledvinu, aby získal do sbírky velmi vzácnou známku, celá jejich zděděná sbírka je ukradena. Konec je přesto pozitivní a v duchu komedie, protože vedl ke smíření bratrů.

Hudebně již na začátku filmu dochází k ráznému vymezení proti stylu zbytku série. Film začíná titulky a melancholickými třinácti vteřinami, jak jsme zvyklí. Nicméně ihned vzápětí nastane ostrý stříh do scény punkového koncertu, kde se jeden z bratrů snaží prodrat divoce tančícím davem (V ostatních dílech obvykle navazoval melancholický zvuk smyčců, případně ticho.).

Kromě výše popsané realisticky motivované hudby, která se ozve i v závěrečných titulcích, je ve snímku hudby velmi málo. Najdeme několik pár sekvencí smyčců s mikro-emocionální funkcí kumulace napětí.

Dále film obsahuje motiv bubnů s mikro- a makro-emocionální funkcí. Používá se obvykle v tragikomických scénách, ve kterých podporuje jejich komediální charakter. Kupříkladu ve scéně, kdy do bytu se sbírkou známek přijde odborník na filatelii. Bratři mu sdělují, že by chtěli sbírku prodat, ale že nemají představu, kolik by za ni měli chtít peněz.

Odborník listuje jedním ze sešitů a zběžně je informuje, že za tuto stránku by si koupili Fiat, za tu další dva Mercedesy a za tuto třetí již menší byt. V prostřizích sledujeme jejich vyjevené tváře a několikrát slyšíme krátké zavíření na buben.

Tato hudba je zde tedy motivovaná také trans-textuálně – je referenční vůči žánru grotesky či komedie a pomáhá divákovi číst scény jako humorné.

## ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem provedl analýzu hudebních výrazových prostředků v sérii *Dekalog*. V teoretické části práce jsem nejdříve poukázal na několik aktuálních teoretických přístupů k filmové hudbě a kriticky jsem je zhodnotil. Rozhodl jsem se použít metodu filmově-hudební analýzy Emilia Audissina, protože na rozdíl od jiných metod vychází z neoformalistického přístupu a dokáže detailně analyzovat i funkce hudby, která obraz doprovází a na první pohled „nic neříká“ – což je typ hudby, který v *Dekalogu* dominuje.

V teoretické kapitole jsem detailněji rozebral východiska Audissimovy metody. Vysvětlil jsem například princip narušeného izomorfismu, který vychází z Gestalt psychologie, nebo analýzu hudby s pomocí Meyerových sekundárních parametrů. S nabytými poznatky jsem dále pracoval v samotné analýze. Audissimovu metodu jsem nepodrobil kritice, protože ji považuji za funkční ve všech ohledech. Jedna z jejích hlavních předností spočívá ve svobodě, s jakou se dá pro analýzu použít. Není návodem k jejímu mechanickému provedení analýzy, ale spíše poskytuje rady, kterým směrem a jak se ubírat.

V praktické části práce jsem následně provedl analýzu všech deseti dílů série s důrazem na jejich vzájemnou komparaci. S pomocí zvolené metody se mi podařilo rozkrýt, jakou funkci hudba v jednotlivých dílech nese a jaké konkrétní filmové a hudební prostředky autoři za tímto účelem používají.

Ve všech dílech je dominantní funkcí hudby vytvořit specifickou atmosféru, která nám umožňuje prožít určité emoce. Detailně jsem popsal, jaké hudební prostředky a interakce mezi hudbou a filmem jsou za tímto účelem použity a jakým způsobem hudba například vytváří napětí, uvolnění, smutek či radost. Hudba zde dále nese funkce kompoziční, které pomáhají udržet jednotlivé filmy uvnitř série formálně koherentní, stejně jako mezi sebou navzájem. V tomto ohledu má klíčovou funkci také úvodní krátká znělka, což jsem detailněji rozebral.

V případě *Dekalogu 2* a *9* nese hudba také narativní funkci, kdy se stává přímo nástrojem vyprávění. V práci rozkrývám, jak díky její diegetické přítomnosti mohli autoři zvolit daleko výraznější hudební stopu, aniž by působila rušivě.

Zejména v *Dekalogu 2* popisují, jak tato hudba dodává jednání postavy až metafyzický rozměr.

Autoři ve filmech aktivně pracují s tichem. Místo hudby v některých scénách užívají pouze výrazný sound design – tomu se detailně věnuji v kapitole o *Dekalogu 5*. Ve filmech je obecně hudba použita velmi málo, minimálně se užívá i při vyvrcholení dramatických scén. Zde mi připadá zvláště zajímavé srovnání *Dekalogu 1* s ostatními díly.

Pouze v jednom případě nese hudba úlohu komentáře, tedy konotativně-kognitivní funkci, a to po scéně vraždy v *Dekalogu 5*. V několika případech nesla denotativně-kognitivní funkci a rozkryla nám vnitřní rozpoložení filmových postav či jejich motivace. Detailněji jsem se tomu věnoval například u dílu 2 a 6. Obzvláště v *Dekalogu 7* a *10* byla motivována i transtextuálně, její funkce tudíž stavěla na asociacích k jiným filmovým žánrům.

Z hlediska badatelského by bylo jistě zajímavé a hodnotné dále do hloubky prozkoumat Kiszlowského aktivní používání ticha (*Dekalog 5*) a práci s hudbou jako narativním nástrojem (*Dekalogy 2* a *6*) a tyto tvůrčí přístupy postihnout v kontextu celé autorovy tvorby.

Jak jsem uvedl v úvodu práce, moje motivace ke zkoumání hudby právě v *Dekalogu* byla i čistě osobní. Jako režisér filmů jsem cítil potřebu doplnit si v tomto ohledu vzdělání. Z tohoto hlediska byla pro mě práce jednoznačným přínosem. Objevil jsem paletu funkcí, které může hudba nést, a zjistil jsem, jaké konkrétní filmové a hudební prostředky a jakým způsobem lze používat.

## ZDROJE

- Audissino, E. (2017). *Film/music analysis: A film studies approach*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Cook, N. (2017). *„Music, Performance, Meaning ": Selected Essays*. Routledge.
- Ebiri, B. (2016). Zbigniew Preisner Discusses His Longtime Collaboration With Krzysztof Kieslowski. Available at: <https://www.villagevoice.com/2016/09/01/zbigniew-preisner-discusses-his-longtime-collaboration-with-krzysztof-kieslowski/> [Accessed 8 July 2020].
- Hallam, S., Cross, I., & Thaut, M. (2016). *The Oxford handbook of music psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Haltof, M. (2008). *Krzysztof Kieślowski a jeho filmy*. Praha: Casablanca
- Kieślowski, K., & Stok, D. (2013). *Kieślowski o Kieślowském*. Praha: Academia.
- Köhler, W. (1969). *The Task of Gestalt Psychology*. Princeton: Princeton University Press.
- McCullough, L. (2014). *The Religious Philosophy of Simone Weil: An Introduction*. New York: I. B. Tauris & Company, Limited.
- Meyer, L. B. (1989). *Style and music: Theory, history, and ideology*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Miell, D., Hargreaves, D. J., & MacDonald, R. (2007). *Musical communication*. Oxford: Oxford University Press.
- Redner, G. (2011). *Deleuze and film music: Building a methodological bridge between film theory and music*. Bristol: Intellect.
- Reyland, N. W. (2012). *Zbigniew Preisner's Three colors trilogy: Blue, White, Red: A film score guide*. Lanham: Scarecrow P.
- Suchoň, E., & Filip, M. (1970). *Stručná náuka o hudbe*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon.



**Filmy:**

Kieślowski, K. (Director), & Kieślowski, K. (Writer). (1988). *Dekalog 1–10* [Motion picture]. United Kingdom: Artificial Eye.