

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií



Bakalářská práce

Jan Kinzl

**Otevírání a zahlazování audiovizuálních trhlin:
Hudba a (dis)kontinuální montážní sekvence
ve filmech Terrence Malicka**

Opening and Sealing Audiovisual Cracks:
Music and (Dis)continual Montage Sequences
in the Films of Terrence Malick

Poděkování

V první řadě bych chtěl poděkovat vedoucí práce, doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D., za rozsáhlé konstruktivně kritické připomínky, které mě neustále nutily revidovat mé teorie, myšlenky i způsoby, jakými jsem je sděloval, za srdečnost při časté komunikaci a za trpělivost při mém značně diskontinuálním přístupu k psaní.

Zároveň děkuji všem, kteří mi v průběhu příprav i v průběhu psaní pomáhali zorientovat se v odborné literatuře – jmenovitě Mgr. Jiřímu Angerovi, Ph.D., Mgr. Tereze Havelkové, Ph.D., prof. PhDr. Ivanu Klimešovi a Mgr. Vojtěchu Frankovi.

Poděkování patří i všem, kteří mi byli oporou nejen v posledních měsících, ale i v průběhu celého studia – rodině, přátelům, Báře a velmi děkuji zejména své mamince, s níž jsem opakovaně (někdy až do vyčerpání) debatoval o různých hudebních interpretacích, a ujišťoval se tím, že mé vlastní úvahy nejsou úplně zcestné.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 11. 8. 2023

Jan Kinzl

Abstrakt

Filmografie Terrence Malicka byla ve filmovědné literatuře rozebrána již mnohokrát. Nejčastěji bývá interpretována přes filozofické, environmentální či náboženské koncepty, které vyplývají přímo z témat jednotlivých snímků, avšak minimum reflexe bylo zatím věnováno hudební složce jeho filmů, a to i přes to, že právě hudba je často naprosto klíčovým hybatelem atmosféry, témat i samotných narativních struktur jeho děl. Objektem zkoumání této práce je právě tento opomíjený aspekt a jeho teoreticko-analytické rozkrytí uvnitř (dis)kontinuálních montážních sekvencí, které stojí v základu rozvolněných narativních struktur Malickových filmů a jejich celkové poetiky. Tato bakalářská práce se věnuje třem pojmům, které nejsou na poli filmově-muzikologické teorie zcela obvyklé, a staví na nich svou základní strukturu – jsou jimi hudební sutura, intertextuální interpretace nepůvodní filmové hudby a grafická vizualizace vztahu obraz-hudba. Přestože je každá z kapitol detailně soustředěná na jedno z těchto témat, napříč celou prací se prolíná ústřední otázka – jsou kontinuálně znějící hudební kompozice schopné zacelovat trhliny v diskontinuálních sekvencích? A pokud tato odpověď není jednoznačná, mohl by divák skrze aktivní participaci diskontinuity zacelit – ať už pomocí intertextuální interpretace anebo grafické vizualizace?

Klíčová slova

Terrence Malick, film, hudba, filmová hudba, diskontinuální montáž, hudební sutura, intertextualita, nepůvodní filmová hudba, vizualizace filmové hudby

Abstract

Terrence Malick's filmography has already been discussed many times in film studies literature. Most often, it is interpreted through philosophical, psychological or religious concepts that emerge directly from the themes of the individual films. However, only minimal attention has been paid to the music in his films and its reflection, even though it is often the key driver of the atmosphere, themes and the overall narrative structures. The object of this thesis is this neglected aspect and its theoretical-analytical unfolding within (dis)continuous montage sequences that underpin the loose narrative structures of Malick's films and their overall poetics. This bachelor thesis focuses on three concepts that are not quite common within film-music theory and builds its basic structure upon them – the musical suture, the intertextual interpretation of pre-existing film music and the graphic visualisation of the image-music relationship. Although each of the chapters delves into one of these themes, a central question runs throughout the work – are continuous-sounding musical compositions able to function as a cohesive for the cracks in discontinuous sequences? And if the answer is ambiguous, could the viewer, through active participation, heal these discontinuities – whether through intertextual interpretation or graphic visualization?

Keywords

Terrence Malick, film, music, film music, discontinual montage, music suture, intertextuality, pre-existing film music, visualisation of film music

Obsah

Úvod	8
1. (Dis)kontinuita a hudební sutura	12
1.1 Tradice narativní kontinuity	13
1.2 Malickova (dis)kontinuita	14
1.2.1 Spojení dvou záběrů – tematická soudržnost	16
1.1.1 Vazby napříč záběry – distanční montáž	19
1.3 Hudební sutura	22
1.3.1 Teorie sutury	23
1.3.2 Zahlazování hudbou a hudební enunciaci	24
1.4 Aktivní divák a participace při zažívání diskontinuit	26
2. Intertextualita nepůvodní filmové hudby	28
2.1 Specifika nepůvodní hudby	30
2.2 Koncept intertextuality v kontextu filmové hudby	33
2.3 Otázka interpretace a jejích limitů	34
2.4 Analýza vybraných (dis)kontinuálních sekvencí	37
2.4.1 Instrumentální nepůvodní hudba	37
2.4.1.1 Orffův a Keetmanin <i>Zapadák</i>	38
2.4.1.2 Saint-Saënsovy <i>Nebeské dny</i>	41
2.4.1.3 Wagnerův <i>Nový svět</i>	44
2.4.1.4 Smetanův <i>Strom života</i>	45
2.4.2 Vokálně-instrumentální nepůvodní hudba	48
2.4.2.1 Faurého <i>Tenká červená linie</i>	48
2.4.2.2 Preisnerův <i>Strom života</i>	52
2.4.2.3 Haydnův <i>Skrytý život</i>	55
2.5 Intertextuální zahlazení trhlin	58

3. Grafická vizualizace filmové hudby	60
3.1 Vztah obraz-hudba jako systém oscilujících vln	61
3.2 Estetická a analytická vizualizace hudby	63
3.2.1 Estetické zobrazení – výtvarné umění a vizuální hudba	63
3.2.2 Analytické zobrazení – grafické diagramy filmové teorie	65
3.3 <i>Audiovizuální diagram</i> sekvence z filmu <i>Skrytý život</i>	73
3.3.1 Filmová sekvence a projevy optofonie	75
3.3.2 Konstrukce vln – notový zápis jako mezistupeň, nikoliv cíl	78
3.3.3 Hudební a obrazová mozaika	81
3.4 <i>Audiovizuální diagram</i> jako sutura a nová metoda poznání	83
Závěr	85
Seznam použité literatury	87
Filmografie	94
Obrazová příloha	95
Audiovizuální příloha	96

Úvod

Filmový teoretik Stuart Kendall v závěru své studie o snímku *Zapadákovi* (*Badlands*, 1973) píše, že „Malickova filmografie je kinematografií diskontinuit“.¹ Jedná se o poměrně přímočaré tvrzení, a protože se nachází až v samotném závěru textu, autor ho již příliš nerozvádí. Detailním pohledem na struktury a rozvolněné narativy filmů Terrence Malicka se můžeme ujistit, že diskontinuální montážní vazby opravdu stojí v samém základu jeho snímků, ovšem jejich podrobnější teoreticko-analytická reflexe v dosavadní odborné literatuře – symbolicky v návaznosti na strohost Kendallovo tvrzení – zatím chybí.

O Malickově tvorbě toho bylo napsáno skutečně mnoho, avšak většina textů se snaží rozklíčovat režisérovu filmovou řeč například přes filozofické², environmentální³ nebo náboženské⁴ koncepty, ale do hlubin montážních vazeb, díky kterým se koneckonců jednotlivé ideje a témata rodí, se autoři spíše nepouští. Malickovy sekvence ovšem nejsou pouze vizuální podívanou, ale při sledování nás srovnatelným způsobem oslovuje i hudební složka, která zaznívá v drtivé většině sekvencí a zcela zásadním způsobem ovlivňuje jejich atmosféru, evokovaná témata a v důsledku

¹ Stuart Kendall, *The Tragic Indiscernibility of Days of Heaven*. In: Thomas Deane Tucker – Stuart Kendall (eds.), *Terrence Malick: Film and Philosophy*. London – New York: The Continuum International Publishing Group 2011, s. 163. Pokud nebude řečeno jinak, tato práce bude využívat vlastních překladů citací.

² Viz Robert Sinnerbrink, *Terrence Malick: Filmmaker and Philosopher*, London: Bloomsbury Academic 2019., James Batcho, *Terrence Malick's Unseeing Cinema*, Zhuhai Shi: Palgrave Macmillan 2018., nebo Thomas Deane Tucker – Stuart Kendall (eds.), *Terrence Malick: Film and Philosophy*. London – New York: The Continuum International Publishing Group 2011.

³ Viz Frank A. Anselmo, 'What's This War in the Heart of Nature?': Fire, Water, Earth and Air in Terrence Malick's *The Thin Red Line*. In: Adriana Martins – Alexandra Lopes – Mónica Dias (eds.), *Mediations of Disruption in Post-Conflict Cinema*. London: Palgrave Macmillan 2016, s. 93–106. nebo Robert Silberman, Terrence Malick, Landscape and 'What is this war in the heart of nature?'. In: Hannah Patterson (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London – New York: Wallflower Press 2007, s. 164–178.

⁴ Viz Christopher B. Barnett, Spirit(uality) in the Films of Terrence Malick. *Journal of Religion and Film* 17, 2013, č. 1, s. 1–29. nebo Pablo Alzola Cerero, Standing at God's Threshold: Film Viewing as Dwelling in Terrence Malick's *The Tree of Life*. *Church, Communication and Culture* 4, 2019, č. 2, s. 152–171.

i celkovou skladebnost. Ovšem hudba je podobně jako montážní vazby v odborné literatuře takřka nezmapovaná⁵, a proto je cílem této práce tuto absenci zaplnit.

V českém prostředí vzniklo několik absolventských prací, které se Malickově filmografii věnovaly, a z nich můžeme vyzdvihnout zejména tři – diplomová práce *Milovat vše, co plyne: Filmová tvorba Terrence Malicka v perspektivě tvůrce vztahu k přírodě*⁶ Ludka Čertíka, taktéž diplomová práce *War, Humanity, and Nature in The Thin Red Line by Terrence Malick*⁷ Roberta Krátkého a na závěr bakalářská práce *Terrence Malick a zvukové vyjadřovací prostředky v jeho filmech*⁸ Ondřeje Šmejkal. Zatímco první dvě můžeme zcela automaticky zařadit do výše zmíněného environmentálního proudu, pak poslední by kvůli svému názvu evokovala naději pro reflexi hudby. Ovšem takové pasáže jsou velmi stručné a analyticky či teoreticky nedocházejí k příliš nosným závěrům, což vede k absenci reflexe Malickovy hudby i v českém prostředí.

Jestliže se tato práce zaměřuje na snímky Terrence Malicka, potom by mohlo být lákavé sledovat režisérovu osobní vazbu k filmům a v tradici autorské kritiky je vykládat jako jeho dílo – koneckonců tímto směrem se vydává mnoho z výše jmenovaných publikací. Vypůjčit bychom si při tom mohli elegantní pojem teoretičky filmové hudby Claudie Gorbman (ta bude v následujících kapitolách práce ještě hojně citována), která ve svém textu *Auteur Music*⁹ přichází s konceptem *mélomane*. Tím označuje režiséry, kteří jsou vášnivými milovníky hudby a kteří ji ve svých filmech užívají jako rozhodující tematický element nebo autorský podpis.¹⁰ Ovšem i samotná

⁵ Jednou z mála nadějných výjimek je práce Richarda Powera, která bude zmíněna ještě v druhé kapitole této práce – viz Richard Power, *Listening to the Aquarium: The Symbolic Use of Music in Days of Heaven*. In: Hannah Patterson (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London – New York: Wallflower Press 2007, s. 103–111.

⁶ Luděk Čertík, „Milovat vše, co plyne: Filmová tvorba Terrence Malicka v perspektivě tvůrce vztahu k přírodě“ (Diplomová práce, Fakulta sociálních studií, Masarykova univerzita, 2017).

⁷ Robert Krátký, „War, Humanity, and Nature in The Thin Red Line by Terrence Malick“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017).

⁸ Ondřej Šmejkal, „Terrence Malick a zvukové vyjadřovací prostředky v jeho filmech“ (Bakalářská práce, Fakulta multimediálních komunikací, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2016).

⁹ Claudia Gorbman, *Auteur Music*. In: Daniel Goldmark – Lawrence Kramer – Richard Leppert (eds.), *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2007, s. 149–162.

¹⁰ *ibid.*, s. 149.

Gorbman si uvědomuje, že pojetí režiséra jakožto všemocného *auteura* je velmi ideologicky a koncepčně problematické – tento názor sdílí i tato práce.

Jestliže tedy budeme mluvit o filmech Terrence Malicka, pak je to přiznaně pouze radikálně zjednodušené označení pro sérii snímků, kterým jejich specifický filmový jazyk vtiskly desítky spoluautorů. Nedovolím si odpustit výčet tvůrců, kteří formují alespoň montážní a hudební složky napříč filmografií, zejména tedy střihače – jmenovitě Billy Weber, Robert Estrin, Leslie Jones, Richard Chew, Mark Yoshikawa, Hank Corwin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, A. J. Edwards, Keith Fraase, Shane Hazen, Christopher Roldan, Geoffrey Richman, Rehman Nizar Ali, Brian Berdan, Sebastian Jones a Joe Gleason – a skladatele – jmenovitě George Aliceson Tipton, Ennio Morricone, Hans Zimmer, James Horner, Alexandre Desplat, Gija Kančeli, Hanan Townshed, Simon Franglen a James Newton Howard. Do tohoto výčtu bych zároveň alespoň souhrnně ještě rád jmenoval všechny hudební skladatele, jejichž tvorba se ve formě rozsáhlé nepůvodní hudby v těchto filmech objevuje. Jestliže tato práce používá krátká označení jako „filmografie Terrence Malicka“ anebo „Malickovy snímky“, pak tím nevyřčeně implikuje spoluautorství minimálně všech výše jmenovaných.

Místo toho, aby tato práce filmy četla přes Malickovu *mélomanskou* fascinaci, při snaze rozklíčovat hudbu a diskontinuální montážní sekvence se věnuje zejména třem pojmům, které nejsou na poli filmově-muzikologické teorie zcela obvyklé a které zároveň fungují jako základní struktura.

První kapitola se detailně věnuje nejprve obrazovým montážním vazbám napříč filmografií a rozebírá, jaké mechanismy se používají k tvorbě diskontinuit a zároveň k jejich alespoň zdánlivě plynulému propojení – z toho vyplývá pojem (dis)kontinuita použitý již v podnázvu této práce. Hlavní otázkou této kapitoly je ovšem snaha rozklíčovat přítomnost hudebních kompozic a jejich potenciální vlivy právě na diskontinuální trhliny v obraze. Pro tyto úvahy je zde dominantně použit koncept tzv. *hudební sutury*, jejíž autoři v návaznosti na psychoanalytickou teorii tvrdí, že filmová hudba má unikátní schopnost zacelovat a sešívat vizuální montážní trhliny. Toto tvrzení bude v druhé polovině první kapitoly výrazně zrevidováno a nejednoznačný

závěr – tedy ne úplně automatická hudební schopnost sutury – bude východiskem pro zbytek práce.

Druhá kapitola vychází z předpokladu, že ke skutečnému audio-vizuálnímu zacelení je potřeba nejen pasivně přihlížet, ale vyvinout aktivní diváckou participaci. Jednu z variant vidí v detailním pohledu na nepůvodní filmovou hudbu v Malickových sekvencích a tvorbě *intertextuální interpretace* – tato interpretace obohacena o poctivé a detailní obeznámení se s původními významy užívaných skladeb slouží ke sloučení potenciálně rozdílných narativů implikovaných jak původním filmem, tak externě vstupující nepůvodní hudbou. To ve finále propast mezi oběma složkami a mezi trhlinami v obraze zacelí.

Třetí kapitola se ptá, jakou aktivní participaci můžeme vyvinout, pokud se ve snímcích nevyskytuje nepůvodní hudba, kterou by bylo možné analyzovat přes koncept intertextuality. Odpověď nachází ve velmi úzkém odvětví filmové teorie, jejíž představitelé se snažili *graficky vizualizovat vztah obraz-hudba* a převést jej do diagramu. Kapitola významně přehodnocuje dosavadní vizualizační teorie a výsledkem reinterpretace je nová diagramová teorie, která dříve fixované grafy převádí do pohyblivé audiovizuální eseje. Ozývající se hudební kontinuity budou přeneseny do táhlých vizuálních vln, které budou vtisknuty přímo do obrazových diskontinuit, čímž se definitivně zacelí.

V závěru bych rád ještě poznamenal, že při snaze rozklíčovat Malickovu hudbu a montážní spoje se obávám, že má vlastní práce dopadla poněkud (dis)kontinuálně. Kvůli mému nelineárnímu přístupu k psaní, během něhož jsem kapitoly psal na přeskáčku, tak může (a nemusí) práce působit nekoherentně. Avšak věřím, že ústřední otázka alespoň částečně plynule prochází napříč kapitolami, a finální práce je tak spíše kontinuální než diskontinuální.

1. (Dis)kontinuita a hudební sutura

Jedním z hlavních cílů narativní kinematografie se již od jejího zrodu stalo vyprávění souvislých a koherentních příběhů, jejichž smyslem bylo evokovat kontinuální a plynulý chod událostí, témat a idejí. Aby se toho docílilo, již v raném období se vyvinul komplexní filmový jazyk, který byl založený na principu *narativní kontinuity* – ten se v následujících letech stal základem klasického filmového stylu, jehož mechanismy determinují podobu kinematografie i v současnosti.¹¹ Ovšem zahlazování narativních diskontinuit do hladkého časoprostorového toku je jen jedním z mnoha způsobů, jakým lze konstruovat filmová díla.

Snímky režiséra Terrence Malicka se vyznačují rozsáhlými diskontinuálními pasážemi, které se standardním zásadám *narativní kontinuity* zcela vymykají. Tyto scény a sekvence často nepředvídatelně fluktuují napříč časoprostorem a spíše než kompaktní proud událostí, témat a idejí připomínají mnohoznačnou mozaiku vizuálních a auditivních vjemů. V návaznosti na tradici *narativní kontinuity* by se tak mohlo zdát, že Malickovy snímky budou působit nekoherentně a nesouvisle a že uvnitř diskontinuálních obrazových spojů budou vznikat rušivé trhliny.

Tato kapitola nejdříve rozebere konstrukci diskontinuálních vazeb přes montážní teorie, které naznačí, proč zdánlivě nesouvislé a časoprostorově roztržené obrazové spoje nemusí působit neplynule. Jelikož Malickovy sekvence nejsou pouze vizuální podívanou, ale je pro ně charakteristické velmi rozsáhlé užívání hudby, druhá polovina této kapitoly závěry montážních teorií přenesse do muzikologicko-psychoanalytické otázky *hudební sutury* – tedy potenciální vlastnosti filmových skladeb sešívát obrazové trhliny a dodávat jim kontinuitu. Ve snaze objektivně dekódovat vztah obraz-hudba budou tyto úvahy nejprve sledovat filmové médium jako takové, ovšem jak nastíní závěr této kapitoly, aktivní diváci – kteří v průběhu sledování neustále dekódují nejednoznačné významy sekvencí – nemusí být těmito obecnými

¹¹ David Bordwell, Kristin Thompson, Jeff Smith, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Education 2016, s. 230. Pro obsáhlou studii různých forem narace a konstrukce narativních kontinuit viz David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

závěry uspokojení. Proto zakončení této kapitoly slouží jako předstupeň pro následující dvě části práce, které nastíní konkrétní potenciální analyticko-interpretativní cesty, díky nimž se bude moci i zvědavý a neuspokojený divák podílet na zacelení diskontinuálních prasklin svým vlastním uchopením roztržených sekvencí. Jinými slovy – jestliže první část této práce Malickovy audiovizuální trhliny otevře a nabídne analyticko-teoretický vhled do jejich montážních mechanismů, pak cílem následujících dvou kapitol bude jejich sešití a zacelení.

1.1 Tradice narativní kontinuity

Jak naznačily předchozí odstavce, touha zahlazovat diskontinuity do plynulého toku informací se zrodila společně s narativní kinematografií, která respektovala principy narativních jednot – podle nich by mezi jednotlivými záběry měly být dodržovány časové, příběhové a prostorové shody.¹² Tyto principy se i po více než sto letech stále odrážejí v současných stříhových úvahách a příručkách,¹³ které své čtenáře seznamují se všemi možnými způsoby, jak se vyvarovat diskontinuit a docílit vyprávěcí kontinuity. Zásadní se stává propojení odtržených záběrů takovým způsobem, aby se v procesu montáže vytvořila iluze, že zobrazované události by se teoreticky mohly odvíjet v reálném čase a prostoru.¹⁴ Jakákoli narušení audiovizuálního uspořádání jsou proto vnímána jako překážka, která divákovi brání ve sledování vývoje vyprávění.¹⁵ Pojem diskontinuita se pak ustálila k označení „přerušování jednoty vyprávění a/nebo narušení vyprávění, které zdánlivě vede k nesoudržnosti příběhu“.¹⁶

Jak je ovšem zřejmé při pohledu na jakékoli filmové dílo, kinematografické vyprávění vždy do jisté míry spoléhalo na diskontinuity. Klasický styl byl závislý na

¹² Kristin Thompson, *The Continuity System*. In: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson (eds.), *The Classical Hollywood Cinema*. London: Routledge 2005, s. 289.

¹³ Například Josef Valušiak věnuje takřka celou svou knihu detailním popsáním různých vizuálních podmínek, díky kterým bude ve finálním stříhu navozen pocit kontinuity a koherence. Viz Josef Valušiak, *Základy stříhové skladby*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze 2018.

¹⁴ Karen Pearlman, *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press 2016, s. 165.

¹⁵ Elif Akcalı, „Discontinuity in Narrative Cinema“ (Disertační práce, University of London, 2013), s. 52.

¹⁶ *ibid.*, s. 60.

časových elipsách a prostorových skocích, a dokonce i snímky, které se odehrávaly na jednom místě a jejichž dějový čas se rovnal metráži filmu, byly ve svém mediálním technologickém základu pouze iluzorním sledem diskontinuitních políček. I přes to se ale v průběhu vývoje filmového média stal kontinuitní střih určitým měřítkem kvality¹⁷ – pokud by filmové vyprávění disponovalo neplynulými montážními vazbami, které by narušovaly souvislý tok narativních informací, vymykalo by se „správné“ klasické normě.

Tyto tendence typické pro klasický hollywoodský styl se ovšem postupem času proměnily a již je nelze považovat za dominantní přístup k filmovému médiu – například v kontextu filmografie Terrence Malicka je zřejmé, že ani rozsáhlé diskontinuální sekvence nevedou k nefunkčnímu, nesrozumitelnému či nesoudržnému vyprávění. Proto je pro následující odstavce zásadní vymanit se z tradic narativní analýzy a uchopit koncept kontinuity spíše se zaměřením na širší audio-vizuální vztahy. Jestliže „kontinuitní systém upřednostňuje srozumitelnost příběhu nad vizualitou filmu“,¹⁸ pak Malickova filmografie je ukázkovým příkladem soudobého odmítnutí těchto tradičních konvencí a přesunutí pozornosti od kontinuální narace k (dis)kontinuální audio-vizualitě.¹⁹

1.2 Malickova (dis)kontinuita

Jestliže do centra zájmu tato práce staví *(dis)kontinuální montážní sekvence*, pak je nutné se u nich pozastavit a přiblížit, jakým způsobem jsou konstruovány a – jestliže

¹⁷ *ibid.*, s. 52.

¹⁸ *ibid.*

¹⁹ Zde jsou na místě dvě velmi důležité poznámky, jejichž cílem je předejít nedorozumění. Zaprvé, filmová řeč snímků Terrence Malicka není v současné době již zcela ojedinělá. Jak naznačuje text výše, v průběhu let se pravidla klasického stylu rozměnila do takové míry, že dříve experimentální přístupy k filmovému médiu (např. rozsáhlé diskontinuální sekvence) jsou dnes již univerzálně přijímané. Filmografie Terrence Malicka zde tedy není chápána jako osamocený příklad filmového experimentu, ale jako jeden ze zástupců širšího stylového proudu. A zadruhé – Malickovy snímky nejsou konstruovány pouze diskontinuálně, v některých filmech kontinuální střih i převažuje. Tento text se tedy zabývá pouze jednou částí Malickových filmů, která je ovšem často užívána k zobrazení zásadních příběhových momentů, kvůli čemuž je jejich důležitost v kontextu celé filmografie nepopíratelná.

to není možné přes teorii *narativní kontinuity* – využít pojmosloví, které tyto audiovizuální útvary věrně rozebere. Již samotný pojem *montáž* je ve filmové teorii mnohoznačný, a zatímco ve francouzské tradici je pouhým lingvistickým ekvivalentem ke slovu *střih* (fr. *montage*), sovětsí režiséři 20. let jím zaštitili svou avantgardní *střihovou* metodu založenou na dialektických obrazových kolizích, z nichž vznikají nové filmové významy (rus. *монтáž*).²⁰ Jestliže se zaměříme na spojení *montážní sekvence*, významový problém se dále prohlubuje, jelikož tento termín v angloamerickém kontextu (ang. *montage sequence*) označoval „rychlé impresionistické sekvence rozdílných obrazů, [...] které byly užívány k vyjádření plynutí času nebo změny místa“.²¹ Montážní sekvence jsou také ze své podstaty doplněny o hudbu, která tyto úseky zaobaluje a podtrhuje jejich rytmičnost.²² A nakonec (nebo spíše na začátek) ještě přidávám spojení *(dis)kontinuální*, ve kterém – jak naznačily úvodní odstavce této kapitoly – se velmi očividně bijí dvě zcela protichůdné tendence.

Toto slovní spojení je tedy nanejvýš mnohoznačnou pojmovou směsicí, avšak pro potřeby a jasnost následujících desítek stran nabízím zjednodušenou definici – *Malickovy (dis)kontinuální montážní sekvence jsou takové audiovizuální řetězce, které ve vazbě dvou sousedních diskontinuálních záběrů využívají symbolické střihové kombinace, které z jednotlivých spojů konstruují dlouhé sekvence zaobalené do hudebních kompozic a které se i přes veškeré vzájemné diskontinuální časoprostorové odlišnosti snaží vytvořit plynulý a alespoň částečně kontinuální celek*. Ovšem tímto popisem jsme ještě nedokázali obsáhnout konkrétní montážní principy, které sekvence filmů Terence Malicka užívají, a proto si pro tento účel vypůjčím kombinaci teorií americké filmové vědkyně Karen Pearlman a sovětského montážního režiséra Artavazda Pelešjana.

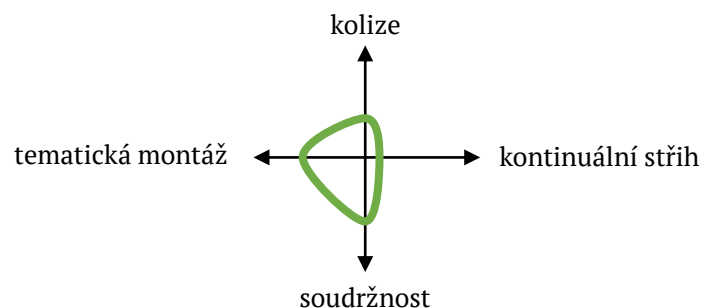
²⁰ Bordwell, Thompson, Smith, *Film Art: An Introduction*, s. 472.

²¹ Karel Reisz a Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*. Burlington – Oxford: Focal Press 2010, s. 87.

²² *ibid.*, s. 88.

1.2.1 Spojení dvou záběrů – tematická soudržnost

V jedné z kapitol své knihy *Cutting Rhythms*²³ z roku 2015 se Pearlman zamýšlí nad různými formami stříhového stylu a přichází s čtyřcestným grafem, na jehož osy klade z jejího pohledu čtyři základní metody spojení dvou záběrů. Definuje zde *tematickou montáž* (thematic montage) jako opozici ke *kontinuálnímu stříhu* (continuity cutting) a *kolizi* (collision) jako protipól *soudržnosti* (linkage)²⁴ – a mezi těmito čtyřmi hranicemi se nachází i (dis)kontinuální montážní sekvence Terrence Malicka (Obr. 1).



Obr. 1 – Čtyřcestný graf Karen Pearlman a spektrum, v němž se vyskytují sekvence Terrence Malicka

V úvodu filmu *Strom života* (*The Tree of Life*, 2011) sledujeme malou dívku se zrzavými vlasy a jejího otce na louce nedaleko pasoucích se krav. V jednom záběru vidíme, jak ji otec drží kolem ramene, v následujícím se vzájemně objímají pod korunami stromů (Obr. 2, 3). Je zřejmé, že tyto dva obrazy se neodehrávají na stejném místě a že mezi nimi uplynul nějaký čas, během kterého se postavy přemístily a objaly se (zároveň ale není zcela jisté, že se druhý záběr se ve filmové fabuli odehrál po prvním). Jedná se tedy o „obrazy, které spolu časově a prostorově nesouvisí a které jsou spojeny tak, aby vytvořily dojem, myšlenku nebo efekt“²⁵ – jinými slovy se jedná o záběry propojené pomocí *tematické montáže*. Neexistuje mezi nimi žádná narativní

²³ Karen Pearlman, *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*. New York: Focal Press 2016, s. 162–188.

²⁴ *ibid.*, s. 162–163. Pojmy *kolize* a *soudržnost* Karen Pearlman přejímá od sovětských avantgardistů – zatímco ten první je inspirovaný zejména Sergejem Ejzenštejnem, ten druhý je převzatý od Vsevoloda Pudovkina.

²⁵ *ibid.*, s. 164.

kauzalita, která by explicitně sdělovala jejich vzájemný význam, ovšem síla tematické montáže se skrývá v tom, že velmi živě evokuje jasné ideje – v tomto případě tím může být téma pospolitosti mezi lidmi i přírodou.²⁶



Obr. 2, 3 – Tematická montáž a soudržnost v úvodu filmu *Strom života*

Tato stříhová vazba nás zároveň ničím nešokuje – sledujeme dvě stejné postavy, záběrům dominuje malá dívka, barevné a světelné vlastnosti obrazů jsou si velmi podobné, a přestože je jejich časoprostorový vztah nejasný, záběry do sebe velmi hladce zapadají. Díky tomu bychom tuto vazbu kromě *tematické montáže* mohli nazvat i vazbou *soudržnou* – záměrem tohoto jemného spojení je diváka „pohltnout, ovlivnit a přesvědčit“²⁷. Tato nenásilná, avšak významově plodná a často velmi imaginativní kombinace *soudržnosti* a *tematické montáže* je základním stříhovým principem, který

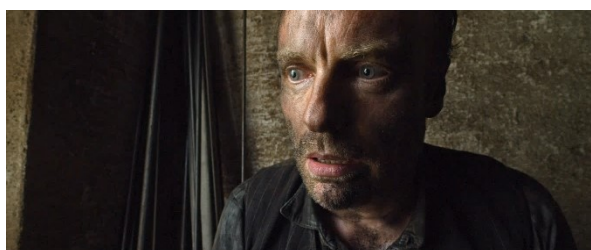
²⁶ *Tematická montáž* na první pohled sdílí podobné vlastnosti jako eliptický anebo poskočný stříh. Zatímco u elips se vynechávají části děje spojením dvou odlišně vypadajících záběrů, u poskočného stříhu se vynechávají části děje spojením dvou velmi podobných záběrů anebo vystřížením úseku ze stejného záběru. Ovšem oba případy skáčou v čase dopředu a pouze vynechávají segmenty z jinak lineárně plynoucího toku obrazů. *Tematická montáž* sice také vypouští části děje (respektive času), avšak nikdy si nemůžeme být jistí, zda jsme se přesunuli kupředu, anebo do minulosti – stejně jako u výše popsaného příkladu malé dívky se zrzavými vlasy a jejího otce. U Terrence Malicka se pomocí těchto nejistých časoprostorových skoků skládají celé sekvence, a přestože u některých stříhů lze odvodit, že se jedná např. o skok do minulosti, zřídka kdy jde stejně tak dobře rozpoznat, v jaký moment jsme se přesunuli zpět do přítomnosti – jinými slovy, obrazy vůči sobě mají natolik nejednoznačné časové vztahy, že v mnoha případech ani nelze určit jejich příběhovou posloupnost. Tento nejednoznačný časový tok z montáže dělá *tematickou*, nikoli eliptickou nebo poskočnou. Pro detailnější rozbor eliptického a poskočného stříhu viz Bordwell, Thompson, Smith, *Film Art: An Introduction*, s. 251–252, 254–256. Pro odlišení eliptického a poskočného stříhu od pojmů čtyřcestného grafu, z něhož zde čerpám, viz Pearlman, *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*, s. 166–167, 184–186.

²⁷ Pearlman, *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*, s. 172.

se v Malickových (dis)kontinuálních sekvencích často objevuje v nekonečných obrazových řetězcích.

Na protipólu k *soudržnosti* se nachází *kolize* – v ní Karen Pearlman přejímá dialektickou montážní teorii Sergeje Ejzenštejna, ve které se vlivem ostrého střetu dvou zcela odlišných záběrů zrodí zcela nový význam, jenž by oddělenými obrazy nemohl být dosažen. Zatímco v případě *soudržnosti* šlo o juxtapozici podobných elementů napříč oběma záběry, pak *kolize* je střetem jejich odlišností – čím rozdílnější obrazy jsou, tím ostřejší je náraz a ve výsledku i plodnější významová syntéza. Tento drsný střet má zároveň za cíl na rozdíl od *soudržnosti* co nejvíce podráždit diváka, v němž se během sledování rodí montážní významy.²⁸

V tomto kontextu bychom mohli vyzdvihnout letmý, avšak velmi drsný moment ze snímku *Skrytý život* (*A Hidden Life*, 2019), v němž se vyděšená tvář kováře rakouské vesnice střetává s křičícím starostou. Zatímco traumatizovaný kovář přemítá o svých zážitcích z Hitlerem okupované Vídně, starosta u plápolajícího ohniště obklopeného vojáky vykřikuje nacistické fráze (Obr. 4, 5). Tento střih zároveň spojuje dva časoprostorově nesouvisející záběry a snaží se evokovat velmi jasnou ideu, což z něj dělá zároveň i *tematickou montáží*.

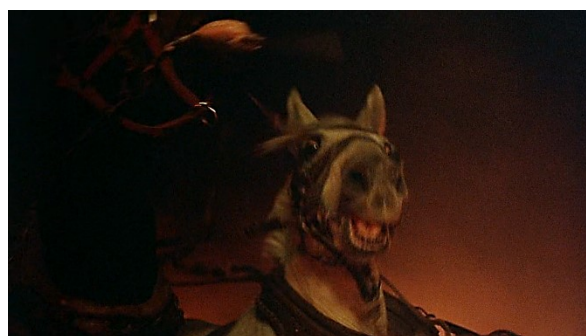


Obr. 4, 5 – *Tematická montáž a kolize* ve filmu *Skrytý život*

Kontinuální střih byl již detailně rozebrán v úvodních odstavcích této kapitoly, a jelikož je na něm i dnes založena většina narativní kinematografie, není těžké si jej představit. V kombinaci s *kolizí* se časoprostorově rovnocenné záběry spojují ostrým střetem – například propojení farmářů házejících kýble sarančat do ohně a vyděšených

²⁸ *ibid.*, s. 169–171.

řehťajících koní ve filmu *Nebeské dny* (*Days of Heaven*, 1978) (Obr. 6, 7). Oproti tomu v kombinaci se *soudržností* se záběry spojují tak, aby jemným způsobem formovaly a modulovaly příběh, aby podpořily dramatické a emocionální momenty a aby tok narativních informací zprostředkovaly co nejjasněji.²⁹ V Malickových sekvencích se ovšem tato kombinace neobjevuje zdaleka tak často, jak bychom mohli vzhledem k naší zkušenosti s tradiční narativní kinematografií očekávat. Vazby mezi záběry jsou totiž ve většině případů konstruovány tak, aby mezi nimi vznikla nějaká forma diskontinuity – tzn. i v momentě, kdy na sebe obrazy zdánlivě navazují, zpravidla se mezi nimi nachází prostorová odlišnost, časová neurčitost či elipsa, čímž se vazba automaticky vymyká kontinuálnímu spojení.³⁰



Obr. 6, 7 – Kolize a kontinuální střih ve filmu *Nebeské dny*

1.2.2 Vazby napříč záběry – distanční montáž

V polovině 70. let byla poprvé uvedena revoluční montážní teorie sovětského režiséra Artavazda Pelešjana – svou esej nazval „Distanční montáž neboli teorie distance“.³¹ Přelomová byla z toho důvodu, že se odklonila od toho, co bylo dominantní fascinací stříhových teoretiků od zrodu narativní kinematografie – totiž zkoumání propojení dvou obrazů – a místo toho se zaměřila na to, jakými způsoby lze od sebe záběry naopak oddálit, aby jejich pouto stále fungovalo a evokovalo určité ideje

²⁹ *ibid.*, s. 179.

³⁰ *ibid.*, s. 167.

³¹ Artavazd A. Pelešjan, Distanční montáž neboli teorie distance. In: Martin Čihák (et al.), *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze 2016, s. 11–30.

i napříč scénami, sekvencemi nebo dokonce celými filmy – tuto montážní metodu nazval *distancí*. V předchozích odstavcích jsme si demonstrovali, jaké varianty propojení dvou záběrů se nacházejí v Malickových (dis)kontinuálních sekvencích, ovšem tyto mikro-spojení jsou pouze prvním krokem při pochopení celkových skladebných principů sekvencí.

Pelešjan ve své eseji píše, že „hlavní podstata a akcent montážní práce [...] nespočívá v slepování záběrů, ale v jejich rozlepování, ne v jejich spojení, ale v jejich rozpojení“³² a že nejlákavějším je pro něj vytvářet z obrazů opěrné body, mezi něž vkládá řadu dalších záběrů takovým způsobem, aby na sebe původní dva pilíře působily „na distanc, přes řadu dalších článků“³³. Ovšem jestli se po řetězci obrazů vrátíme zpět k opěrnému bodu, nemá se jednat pouze o vizuální reminiscenci nebo o poetické orámování sekvence (pokud by byl například první záběr totožný s posledním), ale distanční propojení má evokovat unikátnější význam, který by jiným způsobem nemohl vzniknout. „Distanční montáž dává struktuře filmu ne formu obvyklé montážní ‚řady‘, ani formu seskupení různých ‚řad‘, nýbrž v úhrnu vytváří kruhovou, či přesněji řečeno kulovou rotující konfiguraci,“³⁴ – přičemž dojdeme-li při sledování k druhému opěrnému bodu, měla by existovat možnost symbolického návratu do toho prvního, čímž se montážní systém uzavře a nabude významu.

Uvnitř jedné sekvence bychom tuto konstrukci mohli demonstrovat na příkladu ze snímku *Skrytý život* – zde se objevuje 2,5minutový úsek, v němž manželé Franz a Franziska Jägerätterovi (August Diehl, Valerie Pachner) hovoří se svými sousedy z malé rakouské vesničky ukryté v horách o právě probíhající druhé světové válce a zvažují, zda by měl Franz splnit nacistický vojenský slib, a zachránit tak svůj život.³⁵ Během sekvence se dvakrát objevuje tvář plakajícího a křičícího mlynáře (Obr. 8, 9), ale mezi tyto dva momenty je vsazeno devět rozdílných záběrů – díky tomu vůči sobě detaily mlynářovy tváře působí jako dva distanční opěrné body. Schéma této sekvence

³² *ibid.*, s. 19.

³³ *ibid.*

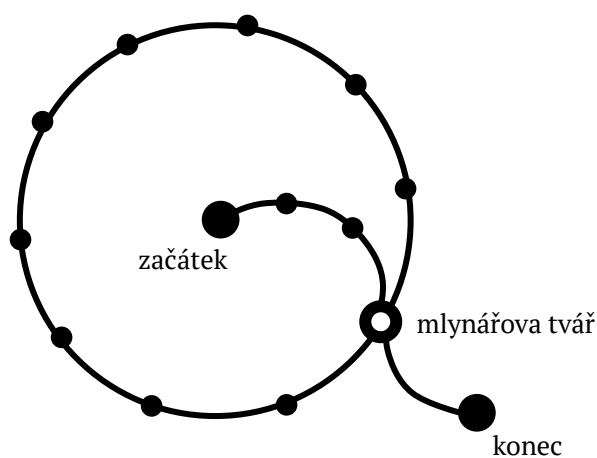
³⁴ *ibid.*, s. 25.

³⁵ Tato sekvence začíná přibližně v čase 55:35 a končí prudkým stříhem do tmy v čase 58:10.

naznačuje, jakým způsobem se sekvence spojuje do uzavřené koule, v níž bychom při dosažení opěrného bodu mohli rotovat a vrátit se opět do smyčky vsazených záběrů (Obr. 10). Tento úsek je zároveň provázen nepůvodní kompozicí *Silentium*³⁶ estonského skladatele Arvo Pärta, která ve své cyklické struktuře věrně odráží montážní uspořádání. Nyní je tedy zřejmé, že distanční montáž zde neplní účel pouhé reminiscence či orámování, ale díky ní vyvěrá velmi trýznivé téma bezvýchodného uzavření v amoralitou pohlceném světě.



Obr. 8, 9 – Mlynářova tvář v sekvenci filmu *Skrytý život*



Obr. 10 – Schéma distanční montáže a kulové rotující konfigurace ve filmu *Skrytý život*

Distanční montáž se v Malickových (dis)kontinuálních sekvencích objevuje i napříč několika úseky filmů. Například v dlouhé 16minutové pasáži o zrodu vesmíru ve filmu *Strom života*³⁷ se mezi sebou propojuje několik sekvencí, které užívají různé

³⁶ Nahrávka skladby *Silentium* je dostupná zde: <https://youtu.be/ZGxh9RuLSMU> [8. 8. 2023].

³⁷ Tato sekvence začíná přibližně v čase 20:05 a končí 35:55.

hudební kompozice a které diskontinuálně zobrazují různé fáze vývoje vesmíru a života na zemi – v průběhu se ovšem několikrát navracejí velké detaily / celky abstraktních vesmírných a biologických procesů, které v této struktuře mohou působit jako opěrné body. Obdobným způsobem lze teorii distance vztáhnout i na celkovou výstavbu některých snímků Terrence Malicka – například ve snímku *Rytíř pohárů* (*Knight of Cups*, 2015) se protagonista Rick (Christian Bale) čas od času symbolicky probudí ze svého konzumního a bezesměrného života a objevuje se na planině obklopené horami a netknutou přírodou. Tyto diskontinuální vizuální vsuvky můžou působit rušivě, ale skrze distanční montáž je zřejmé, že celková struktura snímku jich využívá k vyjádření ústředního tématu.³⁸

1.3 Hudební sutura

Zatím jsme se dotkli pouze vizuálních montážních spojení, z nichž většina spoléhá na konstrukci dlouhých *tematicky soudržných* řetězců, jejichž stabilita a významovost bývá umocněna *distančními* vazbami. Avšak jak vyplývá již z mé úvodní definice Malickových (*dis*)kontinuálních montážních sekvencí, zcela zásadním aspektem je dominantní postavení hudby. Jakub Kudláč ve své úvaze o distanční montáži připodobňuje její mechanismy k hudebním kompozicím – zdůrazňuje, že struktura *a-b-a* se ve formě kontrastů a opakování objevuje v Pelešjanově montáži stejně jako v drtivé většině harmonicko-melodických hudebních uspořádáních.³⁹ Přestože podle Kudláče je „distanční montáž [...] izomorfní s elementární hudební formou“,⁴⁰ je ovšem důležité zdůraznit, že tato úvaha není pro vystižení specifik Malickových

³⁸ Filmový střihač a pedagog Martin Čihák připodobňuje Pelešjanovu teorii k fyzikálnímu jevu, kdy se dvě polokoule spojené pružinou postupně oddalují a čím dále od sebe jsou, tím větší je mezi nimi potenciální energie. Viz Martin Čihák, Dialektika distance. In: Martin Čihák (et al.), *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze 2016, s. 81–84. Tento princip je aplikovatelný právě na příklad se strukturou filmu *Rytíř pohárů* – jestliže jsou od sebe opěrné body rozprostřené po celé délce snímku, pak jejich potenciální energie vzroste exponenciálně, díky čemuž je jejich vazba o to silnější.

³⁹ Jakub Kudláč, Vidět film. In: Martin Čihák (et al.), *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze 2016, s. 105.

⁴⁰ *ibid.*

sekvencí dostačující, protože se v ní zcela vytrácí jednoznačné montážně-hudební odlišnosti – časoprostorové diskontinuity se vlivem účelných montážních spojů nevytrácejí a záběry do jisté míry stále zůstávají roztržené, ovšem v kontrastu k těmto přetrvávajícím trhlinám se ve zvukové stopě vyskytuje hudba, která disponuje ryze kontinuální strukturou. Ve snaze rozklíčovat tyto do jisté míry protichůdné audio-vizuální tendence nám pomůže muzikologicko-psychoanalytický teoretický pojem *hudební sutura*.

1.3.1 Teorie sutury

Teorie filmové sutury se poprvé objevila v roce 1969 v eseji s názvem *La Suture*⁴¹ francouzského psychoanalytického teoretika Jeana-Pierra Oudarta. Původně byl pojem používán v medicíně k označení procesu sešívání ran a v ekvivalentním významu se přenesl i do Oudartovy teorie – označuje totiž proces a rozdílné způsoby, jakými se divácký subjekt noří do kinematografické fikce a jakými ze své subjektivní pozice zaceluje diskontinuity vzniklé stříhem. Zahlazením ran a trhlin pak divák pomáhá kinematografické plynulosti a iluzornosti.⁴² Několik let po prvním textu vznikl článek Daniela Dayana s názvem *The Tutor-Code of Classical Cinema*⁴³, který v mnoha ohledech na Jeana-Pierra Oudarta navázal – primárním pojítkem je to, že oba autoři se ve svých úvahách zaměřují zejména na analýzu užívání stříhového postupu pohled / protipohled, který staví do základu filmové narace a který je dle nich takřka totožný s operacemi sutury.⁴⁴

Stephen Heath ale ve svém článku *Notes on Suture*⁴⁵ z roku 1977 upozorňuje na statistickou studii filmového historika Barryho Salta, z níž vyplývá, že toto stříhové

⁴¹ Pro anglický překlad textu viz Jean-Pierre Oudart, *Cinema and Suture*. *Screen* 18, 1977, č. 4, s. 35–47.

⁴² Petra Hanáková, *Sutura*. *Cinepur*, 2003, č. 30. Dostupný na <<http://cinepur.cz/article.php?article=48>> [vyšlo 11. 2003, cit. 2. 8. 2023].

⁴³ Daniel Dayan, *The Tutor-Code of Classical Cinema*. *Film Quarterly* 28, 1974, č. 1, s. 22–31.

⁴⁴ Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*. New York – Oxford: Oxford University Press 1983, s. 201.

⁴⁵ Stephen Heath, *Notes on Suture*. *Screen* 18, 1977, č. 4, s. 48–76. Text byl o pár let později publikován také jako kapitola *On Suture* v rámci monografické knihy – viz Stephen Heath, *Questions of Cinema*. London – Basingstoke: The Mackmillan Press 1981.

spojení je typické pouze pro 30–40 % záběrů klasické hollywoodské produkce.⁴⁶ Proto navrhuje oprostít se od vnímání pohledu a protipohledu jakožto suturově vyvolené filmové techniky a zdůrazňuje, že pohyby kamery, změny uvnitř záběrů nebo mimo-obrazové zvuky mohou plnit stejnou funkci při zacelování trhlin a ustavování subjektové pozice.⁴⁷ Jestliže jsou tedy procesy sutury aplikovatelné i na jiné filmové prostředky, mohla by být pro Malickovy (dis)kontinuální sekvence sešívací suturou filmová hudba?

1.3.2 Zahlazování hudbou a hudební enunuciace

Idea hudby jakožto prvku dodávajícího rozstříženému filmu chybějící kontinuitu se objevila již v roce 1936, kdy ve své knize *Film Music*⁴⁸ teoretik Kurt London tvrdil, že kinematografie složená z oddělených záběrů o rozdílné délce a obsahu může být sjednocena pravidelnými a předvídatelnými hudebními rytmy.⁴⁹ O několik desítek let později se s obdobnou myšlenkou přidal i francouzský teoretik Jean Mitry, podle kterého hudba dodává to, co film postrádá – jednotu, časovost a zvukovými pulzacemi umocněnou rytmičnost.⁵⁰ Tato tendence uvažování o filmové hudbě se objevuje i v současnějších textech – například teoretik filmového zvuku a hudební skladatel Michel Chion podotýká, že oproti filmovým obrazům je hudba „nezávislá na pojetí reálného času a prostoru“, a proto je může vrhnout do „homogenizující lázně nebo proudu“.⁵¹ A s podobnou myšlenkou se přidává teoretička filmové hudby Claudia Gorbman, která ve své knize *Unheard Melodies*⁵²

⁴⁶ Stephen Heath, *Questions of Cinema*. London – Basingstoke: The Mackmillan Press 1981, s. 96.

⁴⁷ Silverman, *The Subject of Semiotics*, s. 214.

⁴⁸ Kurt London, *Film Music*. London: Faber & Faber 1936.

⁴⁹ Kathryn Kalinak, *Film Music (A Very Short Introduction)*. New York: Oxford University Press 2010, s. 23.

⁵⁰ *ibid.*, s. 24.

⁵¹ Michel Chion, *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press 1994, s. 47.

⁵² Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Publishing 1987.

představuje sedm základních principů a funkcí klasické filmové hudby⁵³ – mezi nimi i schopnost umocnit mezi-záběrovou rytmičnost a sjednocenost.⁵⁴ Hudební kompozice podle ní „zaoblují ostré hrany, maskují vnitřní rozpory, a zmírňují prostorové a časové diskontinuity vlastní melodickou a harmonickou kontinuitou“.⁵⁵

Přímý hudební ekvivalent k vizuální sutuře neexistuje, avšak muzikolog Daniel White píše, že schopnost hudby vtáhnout diváky do filmového prostoru a vyvolat subjektivní identifikaci s konkrétními postavami nebo časoprostorem je nezpochybnitelná, díky čemuž ji lze považovat za jeden z projevů filmové sutury.⁵⁶ Jakékoli připomínky materiálního původu kinematografie, které by mohly zamezit diváckému vnoření se do iluze a formaci subjektové pozice, jsou podle Gorbman „zahlazeny nebo ‚odčarovány‘ [...] velmi obezřetnými mechanismy filmové hudby“,⁵⁷ což v důsledku „vtahuje diváka hlouběji do fantazijní iluze předložené filmovou narací“.⁵⁸

Zdá se, že *hudební sutura* je tedy napříč filmově muzikologickými texty všeobecně uznanou a relativně smysluplnou cestou. Ovšem je potřeba zmínit, že zde stále implicitně přežívá zastaralý názor, že hudba pouze *dotváří* filmové významy, nikoli že je přímo *utváří*. Tvrzení Gorbman, že hudba pomáhá převést enunciaci do fikce,⁵⁹ tedy není úplně přesné – ovšem jak naznačuje White, hudba se ve filmu může stát enunciací samotnou (nebo minimálně její zcela zásadní částí).⁶⁰ Hudební kompozice, které zaujímají dominantní postavení ve filmové formě, tedy nejsou pouze jednou z podřadných složek – mylně se takové skladby nazývají hudebním doprovodem –, ale jejich přítomnost ve filmovém díle může být rozhodujícím

⁵³ Slovním spojením *klasická filmová hudba* není myšlena nepůvodní klasická (vážná) hudba vsazena do filmu, ale je jím myšlena práce s hudebními kompozicemi v tradici *klasického* hollywoodského stylu.

⁵⁴ Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, s. 73.

⁵⁵ *ibid.*, s. 6.

⁵⁶ Daniel White, *One Does Not Simply Walk Into Mordor: Sound and Music as Suture in the Opening Sequences of Peter Jackson's Middle-earth Films*. *Music, Sound, and the Moving Picture* 14, 2020, č. 2, s. 100.

⁵⁷ Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, s. 58.

⁵⁸ *ibid.*, s. 6.

⁵⁹ *ibid.*, s. 5.

⁶⁰ White, *One Does Not Simply Walk Into Mordor*, s. 101.

determinantem při diváckém vnoření se do audiovizuálního díla, přijmutím subjektové pozice a vstřebáním evokovaných idejí a témat.

1.4 Aktivní divák a participace při zašívání diskontinuit

Jestli se teoretici filmové hudby na něčem v průběhu let jednoznačně shodli, pak je to výše zmíněná hudební schopnost sjednotit stříhem oddělené záběry a zacelit tak filmové trhliny. Tato chionovská „homogenizující lázeň“⁶¹ se ovšem podobně jako většina dalších úvah týká pouze klasického hollywoodského stylu. V kontextu *tematicky soudržných* montážních řetězců Terrence Malicka suturující možnosti filmové hudby nejsou zdaleka tak automatické, a pokud jsou časoprostorové skoky uvnitř sekvencí velké a drsné, aktivní divák – který se nenechává pouze pasivně pohlcovat kinematografickou iluzí, ale touží její nejednoznačné významy a konstrukce dekódovat – bude těmito redukcionistickými závěry hudební sutury neuspokojen.

Z této kapitoly je zřejmé, že hudební kontinuita má schopnost do jisté míry zaobalovat vizuální trhliny nebo od nich minimálně odvádět pozornost pasivního diváka. Jestliže sledujeme film *Strom života*, v němž se v jednu chvíli nacházíme v 50. letech 20. století na předměstí texaského města a o pár záběrů později se před námi odvíjí vznik vesmíru, pak je to znějící hudební kompozice, která pomáhá tyto dva momenty propojit. A obdobně i v úvodu dokumentárního snímku *Cesta času (Voyage of Time: Life's Journey, 2016)* – v němž se střídá širokoúhlý digitální obraz azurových nebes s analogově snímanou městskou dlažbou ve zcela jiném formátu (Obr. 11, 12) – se díky hudbě tento radikální nejen obsahový, ale přímo mediální rozpor částečně stírá. Ovšem pro tuto práci je zásadní právě to, že tato nově nabytá audiovizuální kontinuita je pouze omezená a že schopnosti hudby jsou v takto rozevřených diskontinuitách limitované – jinými slovy, že i přes zaobalující kontinuitu stále přetrvává jistá míra (dis)kontinuity.

⁶¹ Viz poznámka 51.



Obr. 11, 12 – Úvodní dva záběry ve filmu *Cesta času*

Toto částečné sešití a zároveň setrvávající roztržení je základním východiskem pro následující dvě kapitoly, v nichž právě z pozice aktivního diváctví uchopíme (dis)kontinuity do vlastních rukou a pomocí dvou odlišných metod vtiskneme sekvencím chybějící sjednocenost. Jak nastínily předchozí odstavce, teorie *hudební sutury* byla dlouho omezena svou hierarchizací hudby vůči obrazu, v níž byly kompozice vnímány pouze jako doplněk vizuální podívané – tento přístup se zde v návaznosti na Daniela Whitea⁶² zcela stírá a zbytek této práce bude k hudbě přistupovat jako ke zcela rovnocenné složce, díky které v (dis)kontinuálních montážních sekvencích Terrence Malicka vznikají unikátní významy. V druhé kapitole se plně rozebere problém nepůvodní filmové hudby, přičemž diskontinuální trhliny a kompoziční významové nejednoznačnosti se budou zahlazovat aktivním vytvořením jednotné intertextuální interpretace, a třetí kapitola se zaměří na otázku grafické vizualizace vztahu obraz-hudba – výsledkem bude autorská audiovizuální esej, která ve formě pohyblivého diagramu přenesení hudební kontinuální oscilace do vizuální stopy, a pomůže tak mimo jiné zahladit rozevřené rány.

⁶² Viz poznámka 60.

2. Intertextualita nepůvodní filmové hudby

Předchozí kapitola dospěla k závěru, že hudba zasazená do sekvencí Terrence Malicka může částečně, avšak ne úplně zahladit (dis)kontinuální audio-vizuální trhliny. Jednou z cest, jak je zacelit úplně, je detailně pohlédnout na jeden z dominantních rysů sekvencí – rozsáhlé užívání nepůvodní hudby⁶³ – a intertextuálně je interpretovat. Jak ukážou následující odstavce, nepůvodní hudební kompozice jsou autonomní významovou jednotkou, která externě vstupuje do filmového díla – kvůli tomu se její původní obsahy mohou bít s novými tématy evokovanými filmem, což může celkové audio-vizuální roztržení ještě umocnit. Avšak pokud se pomocí konceptu intertextuality poctivě seznámíme s významy původního snímku i nepůvodní hudby, můžeme pochopit jejich na první pohled roztrženou vazbu a vlastní jednotnou interpretací příkop mezi nimi zaplnit.

Nepůvodní hudba jakožto významotvorná a expresivní složka se ve filmech Terrence Malicka objevuje již v jeho prvním filmu a v průběhu let nabývá na četnosti a různorodosti – zatímco v debutovém snímku *Zapadákov (Badlands, 1973)* se objevuje pět nepůvodních hudebních kompozic, již ve čtvrtém filmu *Nový svět (The New World, 2005)* počet stoupá na deset a svého maxima dosahuje ve snímcích *Strom života s třiceti šesti kompozicemi, Rytíř pohárů s padesáti dvěma hudebními úryvky a Song to Song (2017) s neuvěřitelnými osmdesáti šesti nepůvodními skladbami*.⁶⁴

Přestože pouhá kvantifikace vůbec nic neříká o specifikách užití nepůvodní hudby v samotných snímcích, velmi jasně naznačuje, že její analýza a interpretace nám umožní obsáhnout velké množství (dis)kontinuálních sekvencí a jejich trhlin. I přes

⁶³ Nejjednodušší definici pojmu *nepůvodní hudba* nabízí Jonathan Godsall: „nepůvodní hudba je hudba, která existovala již před použitím ve filmu“ a která je „pro film apropriovaná, nikoli složená“. Viz Jonathan Godsall, *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*. London – New York: Routledge 2019, s. 4–5.

⁶⁴ Tyto počty vycházejí zejména z výčtů nepůvodních hudebních úryvků v závěrečných titulcích každého z filmu. Ovšem není zcela platným pravidlem, že menší počet nepůvodních skladeb by znamenal automaticky i menší čas, který tyto kompozice zaujmají v kontextu celých snímků. Například pro ranou Malickovu tvorbu platí spíše to, že se cyklicky opakují stále stejné hudební úryvky, a naopak u pozdější tvorby nad repetitivním vkládáním stejných skladeb převažuje používání velkých množství úryvků v průměrně kratších úsecích. A samozřejmě ve všech snímcích se vyskytuje i původní filmová hudba, která dominanci nepůvodních kompozic více či méně ředí.

četnost nepůvodních kompozic ovšem v dosavadní literatuře o Malickově díle zůstává jejich reflexe takřka nezmapovaná – ve většině textů je hudba zmíněna jen okrajově, a přestože autoři kompozicím vesměs přisuzují značnou roli při tvorbě atmosféry filmů, jen pár textů se zabývá jejich významotvornou povahou, kterou převádí do většinou strohých analýz.⁶⁵ Výjimkou je kniha *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*⁶⁶ z roku 2007, která detailním analýzám nepůvodní hudby věnuje rovnou dvě kapitoly.⁶⁷ Avšak obě se i přes svůj nedávný vznik soustředí pouze na dva nejstarší Malickovy filmy – *Zapadákov* a *Nebeské dny*.

Tato kapitola se tedy od dosavadní literatury odlišuje zejména ve dvou oblastech – v první řadě bude napravovat naprostou absenci detailního rozboru nepůvodní hudby v pozdějších snímcích Terrence Malicka a v druhé řadě bude přítomnost nepůvodních kompozic vnímat jako vodítko k vytvoření intertextuálních sjednocujících interpretací, které nám umožní zorientovat se v diskontinuitách a významově je zacetit.⁶⁸

V této kapitole se nejdříve zmíní některá zásadní specifika, která se pojí s užíváním nepůvodní hudby ve filmovém médiu a následně se stručně rozebere koncept intertextuality a potenciální interpretační limity. Úvodní spíše teoretické úvahy pak vyústí do analytické části, ve které bude nabídnut průřez filmografií

⁶⁵ Ze současných textů, v nichž je sice hudba uznána jako důležitý prvek, ale chybí její detailnější analýza, lze nahlédnout například do Lloyd Michaels, *Terrence Malick*. Chicago: University of Illinois Press 2009., Cerero, *Standing at God's Threshold: Film Viewing as Dwelling in Terrence Malick's The Tree of Life*, s. 152–171., Ron Mottram, *All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the Films of Terrence Malick*. In: Hannah Patterson (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London – New York: Wallflower Press 2007, s. 14–26., nebo Kendall, *The Tragic Indiscernibility of Days of Heaven*, s. 148–164.

⁶⁶ Hannah Patterson (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London – New York: Wallflower Press 2007.

⁶⁷ *ibid.* Jmenovitě se jedná o kapitoly *Listening to the Aquarium: The Symbolic Use of Music in Days of Heaven* autora Richarda Powera a *Sound as Music in the Films of Terrence Malick* autora Jamese Wierzbickiho.

⁶⁸ Intertextuální čtení není v kontextu dosavadní filmově-muzikologické literatury ani průlomové, ale zároveň ani obvyklé. Ze současnějších textů lze jmenovat např. Godsall, *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film.*, D. Travers Scott, *Intertextuality as 'Resonance': Masculinity and Anticapitalism in Pet Shop Boys' Score for Battleship Potemkin.* *Music Sound and the Moving Image* 7, 2013, č. 1, s. 53–82., Julie McQuinn, *Listening Again to Barber's Adagio for Strings as Film Music.* *American Music* 27, 2009, č. 4, s. 461–499. nebo vybrané kapitoly z Phil Powerie – Robynn Stilwell (eds.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, New York: Routledge 2017.

Terrence Malicka a v kontextu jednotlivých filmů skrze intertextuální čtení odděleně rozebrány instrumentální a vokálně-instrumentální nepůvodní kompozice.⁶⁹ Velký důraz při tom bude věnován celkové skladebnosti audiovizuálních sekvencí – důležité je tedy zejména to, jakým způsobem spolu hudební a vizuální složka koexistují a jaké nové významy se díky intertextualitě vyjevují. Vzhledem k rozsahu této práce je ovšem nemožné podchytit Malickovu filmografii jako celek, a proto jsou analýzy vnímány jako odrazový můstek pro budoucí studie, které je budou moci rozšířit a vztáhnout i na zbytek Malickovy tvorby.

2.1 Specifika nepůvodní hudby

Jakmile je do filmu vsazena nepůvodní hudební kompozice, nastane zcela ojedinělé mnohoznačné pouto, které se vymyká vztahům typickým pro původní filmovou hudbu. Jestliže „klasická kompoziční pravidla uvrhávají hudbu do role nenápadné součásti vyprávění“⁷⁰, přičemž ji „divák nemá vnímat a být jí vyrušený“⁷¹, pak dle slov Royala S. Browna nepůvodní hudba „již nefunguje pouze jako doprovod klíčových emocionálních situací, ale spíše existuje jako jakýsi paralelní emocionální/estetický vesmír“⁷². Jestliže tradiční filmová hudba je obvykle „podřazena důležitějším zvukům“⁷³ a „pohodlně se vznáší vpovzdálí“⁷⁴, pak nepůvodní hudba se z těchto okovů konvencí vytrhává a „spíše než aby doprovázela a/nebo podbarvovala [ostatní zvuky,] vizuální složku a narativní situace, vystupuje jako zcela samostatný obraz“⁷⁵.

⁶⁹ Pojem instrumentální hudba označuje kompozice produkované čistě hudebními nástroji (instrumenty). Oproti tomu ve skladbách vokálně-instrumentálních se k nástrojům připojuje i jeden či více lidských hlasů (vokálů).

⁷⁰ Claudia Gorbman, *Ears Wide Open*. In: Phil Powerie – Robynn Stilwell (eds.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, New York: Routledge 2017, s. 4.

⁷¹ *ibid.*

⁷² Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 1994, s. 239.

⁷³ Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, s. 59.

⁷⁴ James Wierzbicki, *Sound as Music in the Films of Terrence Malick*. In: Hannah Patterson (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London – New York: Wallflower Press 2007, s. 114.

⁷⁵ Brown, *Overtones and Undertones*, s. 239–240.

Zatímco původní hudba vzniká společně s filmem, pro nějž byla komponována, a ve veřejném prostoru začíná cirkulovat až společně s ním, esenciální vlastností nepůvodní hudby je to, že ona sama je již apriorně nositelem různých kulturních, společenských, politických a jiných významů, které v průběhu své dosavadní existence nabyly. V momentě, kdy se s takovou hudbou setkáváme v kinematografii, se k těmto „extrahudebním asociacím“⁷⁶ můžeme vztáhnout, což významně ovlivní naše filmové vnímání. Nepůvodní hudba, „místo aby komunikovala pouze s ostatními kinematografickými prvky, přináší a propojuje rozsáhlé části historie, umění, myšlení a života s nimi spojeným“⁷⁷.

Sílu a význam nepůvodní hudby oproti té původní velmi výstižně popisuje i současný hollywoodský skladatel Alexander Desplat, který v rozhovoru o jedné z ústředních scén *Královy řeči* (*The King's Speech*, r. Tom Hooper, 2010) zdůrazňuje, že použitá Beethovenova druhá věta ze sedmé symfonie „existuje v naší veřejné imaginaci, v našem veřejném prostoru“ a že „žádná originální filmová hudba se jí nemůže přiblížit, jelikož je vždy uzavřena v daném filmu“⁷⁸. Podobně klasickou hudbu komentuje i filmová teoretička Claudia Gorbman, která ve své studii o nepůvodních kompozicích ve filmografii Stanleyho Kubricka zdůrazňuje, že úryvky jsou i přes jistou distanci od původního filmového díla nenahraditelné – zároveň „duchaplně odtržené a emocionálně vhodné a pronikavé“⁷⁹. Přestože Malickův přístup se od Kubrickova v mnoha ohledech značně liší⁸⁰, jejich četná a sebevědomá práce s nepůvodní hudbou se velmi podobá. I u Terrence Malicka totiž platí slova Gorman, že nepůvodní hudba „nepasuje v tradičním smyslu, ale vytváří daleko pevnější vazbu mezi zvukovou stopou a fikčním světem“⁸¹. Tato pevnější vazba ovšem nemusí být vždy pravidlem, protože

⁷⁶ Godsall, *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*, s. 8.

⁷⁷ Dean Duncan, *Charms That Soothe: Classical Music and the Narrative Film*. New York: Fordham University Press 2003, s. 183.

⁷⁸ Godsall, *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*, s. 106.

⁷⁹ Gorbman, *Ears Wide Open*, s. 4.

⁸⁰ Kubrick svým užíváním nepůvodní hudby vytváří daleko ironičtější a provokativnější atmosféru než Malick, který kompozice používá spíše k prohloubení emocionální rezonance dramatických situací. Ovšem tento vztah je daleko složitější a zde se jedná pouze o zjednodušené odlišení.

⁸¹ Gorbman, *Ears Wide Open*, s. 6.

nepůvodní hudba je natolik mnohoznačná, že může trhliny uvnitř filmového díla ještě prohloubit – jak ukáže podkapitola o limitech interpretace, nepůvodní kompozice jsou inherentně svázané s hudebními zkušenostmi každého individuálního diváka, a v určitých momentech může jeho předchozí znalost skladeb zcela pokrýt jeho filmový zážitek, čímž se diskontinuity mezi hudbou a obrazem společně s trhlinami uvnitř vizuální složky ještě umocní.

Jelikož pod spojení *nepůvodní hudba* potenciálně spadá takřka neomezené množství odlišných typů skladeb z celé historie vývoje hudby, které mohou být ve filmovém médiu citovány (užívány) nepřeborným množstvím rozdílných způsobů, je potřeba si krátce specifikovat, na jaké kompozice se bude tato kapitola ve filmografii Terrence Malicka orientovat. Výhradně se bude jednat o hudbu *nediegetickou*⁸² (tzn. nenáležící fikčnímu světu filmového díla) a *artifciální*⁸³ (jinými slovy klasickou hudbu), užívanou formou *autosonických* citací. Tento poslední pojem zjednodušeně vyjadřuje, že hudební úryvky jsou pro potřeby filmového média reprodukovány z audio nahrávek – tzn. že do zvukové stopy filmového díla je nepůvodní hudba vsazena formou již předem existujících hudebních nahrávek.⁸⁴

⁸² Pro podrobnější definici rozdílů mezi diegetickým a niediegetickým filmovým zvukem viz Bordwell, Thompson, Smith, *Film Art: An Introduction*, s. 285–294.

⁸³ Malick v některých filmech používá i nonartifciální hudbu, avšak z hlediska četnosti a intertextuality jsou pro tuto kapitolu přínosnější kompozice klasické hudby – tato užší oblast zájmu taktéž podpoří koherenci závěrečné analytické části textu. V následujících pasážích textu budou pojmy *klasická* a *nepůvodní* hudba občas zaměňovány – z této poznámky ovšem jasně vyplývá, že oběma slovy bude myšleno takřka to stejné.

⁸⁴ Opakem autosonické citace je tzv. allosonická citace. Ta je definována jako propojení nepůvodní hudby s novým dílem na základě abstraktní povahy její hudební struktury, ne na základě nahrávky – např. postava uvnitř diegeze si brouká melodii reálné předem existující hudební kompozice. Přestože se toto dělení v tento moment může zdát nadbytečné, ve filmovém médiu se nepůvodní hudba běžně v obou formách objevuje, a proto je toto odlišení zásadní. Pro původní definice autosonických a allosonických citací viz Serge Lacasse, *Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*. In: Michael Talbot (ed.), *The Musical Work: Reality or Invention?*. Liverpool: Liverpool University Press 2000, s. 38–39.

2.2 Koncept intertextuality v kontextu filmové hudby

Pojem *intertextualita* již od svého prvního představení v roce 1969 provází turbulentní vývoj, který mu vtiskl často mnohoznačně rozdílné významy, a proto je potřeba jej pro zbytek této kapitoly stručně definovat. Přestože byl pojem představen na konci 60. let francouzskou lingvistkou Julií Kristevou v knize *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*⁸⁵, hlouběji byl stejnou autorkou definován až v roce 1974 v knize *La révolution du langage poétique*⁸⁶ – intertextualita je zde chápána jako transpozice jednoho či více systémů znaků do jiného, během čehož vznikají nové polysémní významy.⁸⁷ V následujících letech vzniklo mnoho textů, které s konceptem pracovaly,⁸⁸ avšak jak píše Leon S. Roudiez, většina z nich jej mylně vykládala jako analýzu vzájemných vlivů mezi autory nebo jako rozbor literárních zdrojů.⁸⁹ Tato kapitola se navrácí k originální definici Julie Kristevy a s pomocí interpretace Gérarda Genetta koncept chápe jako „vztah paralelní koexistence dvou či více textů – typicky jako skutečnou přítomnost jednoho textu uvnitř jiného“⁹⁰.

Jelikož je náš zájem úzce soustředěný na vztah hudby a kinematografie, pak platí tvrzení Jonathana Godsalla, že pro filmovou hudbu je užívání nepůvodních kompozic „tou nejvíce explicitní intertextuální praktikou“⁹¹. Proto bude ve zbytku této kapitoly k filmům Terrence Malicka přistupováno jako k významově mnohvrstevnatým intertextům⁹², v nichž se systematicky propojují různé komplexní

⁸⁵ Viz anglický překlad knihy Julie Kristevy – Leon S. Roudiez (ed.), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press 1980.

⁸⁶ Viz anglický překlad knihy – Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press 1984.

⁸⁷ *ibid.*, s. 59–60.

⁸⁸ Muzikolog Serge Lacasse ve svém textu (poznámka 84) poukazuje na knihu, která přehledně shrnuje vývoj pojetí intertextuality v literatuře – viz Donald Bruce, *De l'intertextualité a l'interdiscursivité: histoire d'une double émergence*. Toronto: Paratexte 1995.

⁸⁹ Leon S. Roudiez, Introduction. In: Leon S. Roudiez (ed.), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press 1980, s. 15.

⁹⁰ Gérard Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln – London: University of Nebraska Press 1997, s. 1–2.

⁹¹ Godsall, *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*, s. 9.

⁹² Text, v němž lze nalézt elementy již dříve existujícího textu. Viz Lacasse, *Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music*, s. 38.

systemy znaků, které právě díky těmto propojením nabývají nových specifických významů.

2.3 Nejednoznačná interpretace a filmový divák

Jestliže jedním z cílů této kapitoly je dekodovat intertextuální vztahy uvnitř filmového díla, pak je potřeba se i krátce pozastavit u samotné otázky interpretace a potenciálních limitů, které se s ní v kontextu nepůvodní hudby pojí. Mike Cormack ve své studii filmu *Pouto nejsilnější* (*Brief Encounter*, r. David Lean, 1945) píše, že citovaný Rachmaninovův druhý klavírní koncert „nemá jediný, jasný, dohodnutý význam“ a že má pouze „čistě hudební strukturu, které lze porozumět [...], ale kromě toho je otevřený mnoha interpretacím“⁹³. Existence takové hudby ve filmu může tedy vlivem jejích nejednoznačných významů způsobit interpretační problémy.

Jelikož jsou nepůvodní kompozice nositelem mimohudebních asociací, Cormack poznamenává, že jejich odtržení od původních hudebních, sociokulturních nebo historických kontextů a jejich rekontextualizace pro potřeby filmového média může nejednoznačnost ještě umocnit.⁹⁴ Muzikoložka Julie McQuinn se k těmto úvahám připojuje a píše, že použití nepůvodní hudby ve filmu rozšiřuje její polysémní rozsah, kvůli čemuž se prohlubuje nejasnost a množí potenciální divácké interpretace.⁹⁵ Přestože s těmito tvrzeními souhlasím, zároveň musím zdůraznit, že hrozba významové nejednoznačnosti by nás od dekodování neměla odradit a že právě ony odtržené původní kontexty mohou být jedním z vodítek, skrze které lze odhalit alespoň jednu z mnoha významových odvětví.

Proces interpretace je také inherentně spojen s filmovým divákem jakožto příjemcem, přičemž nepůvodní hudba s ním komunikuje zcela odlišně než hudba původní. Jonathan Godsall dělí diváky na ty, které citované skladby poznávají (díky

⁹³ Mike Cormack, *The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film*. In: Phil Powerie – Robynn Stilwell (eds.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, New York: Routledge 2017, s. 26.

⁹⁴ *ibid.*, s. 30.

⁹⁵ McQuinn, *Listening Again to Barber's Adagio for Strings as Film Music*, s. 462–463.

čemuž mohou své znalosti nepůvodní hudby využít při své interpretaci), a na ty, které skladby nepoznávají (kvůli čemuž hudbu dekódují pomocí jiných mechanismů).⁹⁶ Toto binární dělení je ovšem problematické, jelikož znalosti nepůvodní hudby se u každého individuálního diváka odlišují – a zároveň se i u dvou jedinců se stejným vědomostním zázemím může lišit, jak budou své vědomosti během interpretace uplatňovat.⁹⁷ Během dekódování filmového díla se tedy publikum rozdělí do širokého spektra na základě rozpoznání nepůvodních kompozic, přičemž na jedné straně může stát divák, který ji nepozná (zpravidla jej vůbec nemusí napadnout, že poslouchá dříve existující skladbu), a na druhé straně se může ocitnout divák, který je s hudebním úryvkem obeznámen dokonaleji, než kdokoli z filmových tvůrců (například profesor muzikologie anebo dokonce původní dosud žijící skladatel užití kompozice).

Zásadní se tedy stává předchozí zkušenost diváka s danou nepůvodní hudbou, přičemž právě tento proměnlivý osobní vztah ovlivní a potenciálně determinuje významovou i emocionální interpretaci. K emocionálnímu dekódování uvádí Godsall příklad – pokud bude Beethovenova druhá věta ze sedmé symfonie doprovázet pohřební obřad našeho blízkého kamaráda, potom se tento nepochybně intenzivní zážitek přenesení i do naší divácké zkušenosti s vyvrcholením filmu *Králova řeč*, v němž je stejný hudební úryvek použit.⁹⁸ Nepůvodní hudba tedy může působit restriktivně, pokud k ní máme apriorně vybudovaný přehnaně silný vztah – podle Claudie Gorbman může totiž divácká rozkoš z jejího rozpoznání omezit naši pozornost věnovanou „čtení příběhu“ samotného filmu.⁹⁹

Jestliže tyto dosavadní tvrzení o nepůvodní hudbě propojíme s úvahami o suturujících schopnostech filmové hudby, celý problém se ještě více zkomplikuje. V závěru předchozí kapitoly jsem se vymezil vůči univerzálním tvrzením teoretiků filmové hudby, a kladl jsem důraz na to, že hudební sutura je pouze částečná a že o skladbách nelze uvažovat jako o složce, která za každých okolností pomůže zbytku

⁹⁶ Godsall, *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*, s. 53–54.

⁹⁷ Cormack, *The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film*, s. 30.

⁹⁸ Godsall, *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*, s. 81.

⁹⁹ Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, s. 18.

filmu dosáhnout celkové kontinuity a sjednocenosti. Toto tvrzení zde nabývá konkrétního opodstatnění, jelikož omezené suturující schopnosti začínáme lépe vnímat v kontextu nepůvodní hudby. Pokud například divák vůbec nerozpozná nepůvodní hudbu, může ji během sledování vnímat jako standardní původní hudbu bez žádných širších kontextů, díky čemuž bude pravděpodobně relativně nerušeně vplouvat do kinematografické iluze a hudba mu bude pomáhat zažívat vizuální diskontinuity. Oproti tomu si ovšem představme diváka z druhého konce spektra, který nejen že skladbu rozpozná, ale bude mu evokovat některé výše popsané extrahudební asociace – pokud se tyto asociace budou shodovat s tématy filmu, hudba mu také může pomoci uzavřít se do kinematografické iluze, ovšem existuje i druhá varianta, kdy jsou od sebe extrahudební asociace a filmové ideje natolik vzdálené, že diváka zcela distancují a odcizí od filmového díla. V tomto druhém případě jen těžko můžeme hudbě přisoudit schopnost sutury, jelikož diváka upozorní na umělou konstrukci filmového média (divák si uvědomí, že hudbu zná ze své dřívější zkušenosti a že se zde vyskytuje jako součást účelné konstrukce) – a kvůli tomu se filmové diskontinuity nezacelí, ale naopak více rozevřou.

Interpretace filmové nepůvodní hudby je tedy velmi komplexním a mnohoznačným tématem, které se s každou další otázkou více a více problematizuje. A je tedy zřejmé, že by bylo naivní snažit se najít „univerzální“ výklad nepůvodních skladeb v Malickově filmografii. V následující analytické části se tedy přiznaně projeví mé osobní posluchačské zkušenosti s nepůvodními kompozicemi – v určitých momentech bude zcela zřejmé, že osobní zkušenost bude zamezovat nezaujatým interpretacím, a jindy můžou být výklady vnímány jako limitované, protože původní společenské a historické kontexty skladeb společně s mými zkušenostmi budou omezené. V tom ovšem tkví podstata intertextuální interpretace filmové nepůvodní hudby – jestliže tato studie nabídne své čtení Malickovy hudby, pak nic nebrání dalším textům, aby tyto interpretace doplnily o další podněty a o další posluchačské zážitky svých autorů.

2.4 Analýza vybraných (dis)kontinuálních sekvencí

Předchozí odstavce kladou velký důraz na divácký zážitek, ovšem stavět analýzu pouze na těchto velmi osobních, proměnlivých a kolísavých dojmech by bylo značně limitující. Přestože aspekt toho, jak skladby působí, je při našem vnímání nepůvodní hudby jednoznačně důležitý, tato kapitola jej bude doplňovat o stabilnější intertextuální znalosti, které jsou často i přímou cestou k validaci subjektivních prožitků. V mnoha případech může být totiž již znalost názvu nepůvodní skladby prvním krokem k snazšímu rozklíčování našich diváckých pocitů i celkového audio-vizuálního vztahu. Tato podkapitola tedy Malickovy (dis)kontinuální sekvence uchopí ze dvou odlišných stran – subjektivní dojemové a objektivní intertextuální –, přičemž cílem není tyto dva tábory separovat, ale naopak jejich spojením dojít novému způsobu interpretace. Napříč analýzami se také projeví proměnlivé suturující schopnosti hudby – zatímco v některých případech se díky interpretacím, které sjednotí odlišné hudební a filmové narativy, zacelí časoprostorové trhliny, na příkladu jedné diskontinuální sekvence bude konkrétně rozebráno, proč a jakým způsobem může nepůvodní hudba ještě více propast mezi audio-vizuálními složkami prohloubit.

2.4.1 Instrumentální nepůvodní hudba

Pod instrumentální hudbou rozumíme kompozice, které jsou produkovány pouze hudebními nástroji, a tudíž disponují abstraktní hudební strukturou, pro kterou často platí Cormackova slova o nejednoznačných interpretacích. Ovšem i bez použití konkretizujícího textu či slov mohou instrumentální skladby ve stylu programní hudby evokovat jevy či děje skutečného světa, a proto bude i tomuto specifickému aspektu věnována pozornost v kontextu několika analyzovaných sekvencí z Malickových filmů – konkrétně jimi budou snímky *Zapadákov*, *Nebeské dny*, *Nový svět* a *Strom života*. U některých se pozastavíme detailněji, zatímco jiné zde budou rozebrány stručněji jako důkaz toho, že intertextuální uchopení Malickových diskontinuit je aplikovatelné napříč celou jeho filmografií.

2.4.1.1 Orffův a Keetmanin *Zapadákov*

Debutový snímek *Zapadákov* sleduje krátký úsek ze společného života patnáctileté Holly (Sissy Spacek) a dospělého Kita (Martin Sheen). Krátce po jejich seznámení Kit takřka bezdůvodně zastřelí jejího otce a následně se oba obdobně jako Bonnie a Clyde vydávají na zběsilou cestu napříč americkými státy, v nichž Kit páchá další zločiny, zatímco Holly jen naivně a nepoznamenaně přihlíží.

Přestože se ve filmu *Zapadákov* objevuje pouze pět nepůvodních hudebních úryvků, celému soundtracku dominují opakující se kompozice německého skladatele Carla Orffa¹⁰⁰ a jeho žákyně a spolupracovnice Gunildy Keetman¹⁰¹. Již během úvodních titulků zaznívá ústřední melodie – odlehčená xylofonová zvonkohra, která v rychlých pravidelných rytmech pulzuje v durových tóninách a vykresluje zdánlivě pozitivní a hravou atmosféru. Tato skladba je ve skutečnosti *Gassenhauer*¹⁰² (v překladu populární písnička či odrhovačka) právě zmíněného Orffa s Keetman, která vznikla mezi lety 1950–1954 součástí prvního dílu *Schulwerk* – pedagogické metody zaměřené na rozvoj hudebních schopností u malých dětí. Jestliže zjistíme, že *Gassenhauer* byl původně komponován s myšlenkou dětského publika či dokonce dětských interpretů (jakkoli složité by to vzhledem ke komplexnosti skladby mohlo být), pak se nám její užití ve filmu *Zapadákov* otevírá velmi specifické interpretaci.

Analýza pouze na základě hudebních a skladebných aspektů by se pravděpodobně opřela o již zmíněnou odlehčenou durovou atmosféru kompozice

¹⁰⁰ Carl Orff byl německý skladatel 20. století. Kromě svého hudebního díla se proslavil snahami o reformu hudebního vzdělávání. Jeho *Schulwerk* neboli *Orffova metoda* se stala evropsky velmi úspěšnou a vliv měla i na koncepci výuky v českém vzdělávacím systému. Mezi nástroje, které skladatel ve své vzdělávací koncepci užíval, patřily nejčastěji zvonkohry, xylofony a zobcové flétny.

¹⁰¹ Gunild Keetman byla spolupracovnice a žákyně Carla Orffa a jedna z prominentních pedagožek tzv. Orffovy metody. Ve svých kompozicích používala podobně jako její pedagog zejména zvonkohry, xylofony, jednoduché rytmické nástroje a zobcové flétny.

¹⁰² Nahrávka skladby *Gassenhauer* dostupná zde: <https://youtu.be/12HOIwCFtbU> [cit. 22. 7. 2023]. Vzhledem k extrémní podobnosti této nahrávky s verzí, která zaznívá v samotném filmu, se s velkou pravděpodobností jedná o tutéž nahrávku, ovšem tuto informaci se mi nepodařilo ověřit. Zároveň je důležité zmínit, že Orffova a Keetmanina kompozice je hudebně inspirována ve stejnojmenné skladbě renesančního skladatele Hanse Neusidlera viz <https://youtu.be/xibDPBTGOMs> [cit. 22. 7. 2023]. V tomto momentě se tedy z *Gassenhauer* stává nepůvodní hudba na druhou a intertextuální hledání jejího originálního účelu by se značně zkomplikovalo.

a o její netypické navázání na příběh i na protagonisty filmu – *Gassenhauer* totiž poprvé zaznívá již během jejich prvního seznámení na předměstí zapadlého města v Jižní Dakotě a jeho odlehčenost divákovi evokuje pozitivní, možná až nadějně dojem. Ovšem pokud se do hudby zaposloucháme pozorněji, zjistíme, že jeden z horních hlasů, který se ve formě doprovodu schovává v ústraní, není zcela tonálně sladěný se zbytkem, čímž zapříčiní podivnou harmonickou diskrepanci¹⁰³ (Obr. 13). Tyto nenápadné disonance se vyskytují mimo tonalitu skladby a vstupují do něj jakoby zvnějšku – stejně tak i Kit zvenčí vstupuje do Hollyina dětského a naivního světa (Obr. 14). Jeho příchod ze stínu pak společně s disonancemi evokují, že do Hollyina sluncem zalitého života přinese tonální neklid.



Obr. 13 – Zjednodušený notový zápis závěru *Gassenhauer*, v horní lince se tiše ozývají disonance



Obr. 14 – Kit poprvé vidí Holly

¹⁰³ Tyto diskrepance se nejjasněji ozývají v čase 0:57 výše přiložené nahrávky (viz poznámka 102) a ve filmu se vyskytují těsně před tím, než se objeví titulky s názvem snímku kolem času 4:15 – jedná se o stejný záběr, jako je přiložený Obr. 14.

Zapojíme-li intertextuální rovinu a vzpomeneme-li si, že *Gassenhauer* vznikl jako skladba pro děti, výrazně se upevní naše vnímání Holly jako nevinného dítěte, které si ve scéně prvního seznámení takřka nepoznamenané okolním světem hraje před svým domem. Jakmile do jejího života vstoupí Kit, tuto naivitu svými krvavými vraždami vytěsňuje, avšak v momentech, kdy má Holly možnost nechat se unést dětskou fantazií, *Gassenhauer* se jako známka její vnitřní čistoty opět navrácí.¹⁰⁴ Rozpoznání původu této úvodní kompozice je ovšem zásadní i pro interpretaci následujících (dis)kontinuálních sekvencí, ve kterých se výrazně objevují ještě dvě další skladby z Orffova a Keetmanina cyklu *Schulwerk* – nejprve odlehčená kompozice s názvem *Další xylofonové výmysly*¹⁰⁵ a poté dramatická skladba *Utrpení*¹⁰⁶.

První z nich zaznívá ve scéně na krmném dvoře¹⁰⁷ – zatímco posloucháme voiceover Holly, která uvažuje o tom, proč se Kit zamiloval zrovna do ní, vizuální stránka jej sleduje při drsné manipulaci s dobyt看em. Rytmická zvonkohra oscilující mezi *dur* a *moll* opět umocňuje dětské úvahy Holly, jejíž naivita se propisuje i do diskontinuálního střihu, který ji připodobňuje ke Kitem týranému dobytku (Obr. 15, 16). Dramatická kompozice *Utrpení* je sice skladbou vokálně-instrumentální, ale je přínosné ji zde kvůli intertextuálnímu čtení zmínit – ozývá se totiž v momentě, kdy Kit podpálí Hollyn domov, v němž před několika okamžiky zastřelil jejího otce.¹⁰⁸ Tento jednoznačný předěl v jejím idylickém životě se odráží v ponuré mollové tonalitě, která je ve spojení s hořícími výjevy z jejího rodného domu symbolem završení a zániku jejího bezstarostného dětství (Obr. 17, 18). Vzhledem ke kontextu cyklu *Schulwerk* je tato nepůvodní hudba extrémně znepokojivá, ovšem její subjektivní skličující vyznění ještě graduje kvůli tomu, že při procesu jejího zkoumání jsem nebyl

¹⁰⁴ Skladba se vrací například ve scéně, v níž si Holly skrze stereoskopické brýle prohlíží exotické fotografie a uvažuje nad tím, jak by její život vypadal, pokud by nikdy nepotkala Kita – přibližně v čase 35:30.

¹⁰⁵ Nahrávka skladby *Další xylofonové výmysly* (*More Xylophone Inventions*) dostupná zde: <https://youtu.be/12HOIwCFtbU?t=913> [cit. 9. 8. 2023].

¹⁰⁶ Nahrávka skladby *Utrpení* (*Passion*) dostupná zde: <https://youtu.be/kmSkJoNAd98?t=160> [cit. 9. 8. 2023].

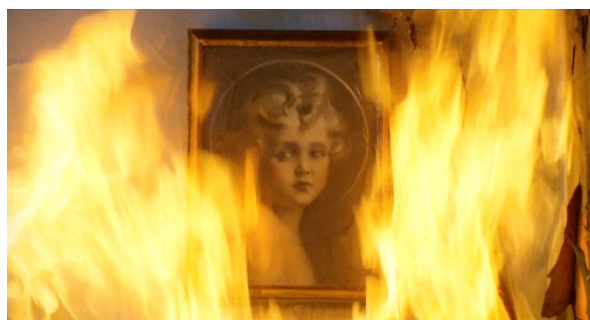
¹⁰⁷ Scéna s krmným dvorem ve filmu začíná zhruba v čase 10:15.

¹⁰⁸ Scéna s hořícím domem ve filmu začíná přibližně v čase 29:15.

schopný dobrat se a porozumět zpívanému textu. Vlivem tohoto neuspokojivého závěru interpretace by se mohlo tedy zdát, že diskontinuální trhliny se ještě více otevřou, ovšem i jistá míra interpretační nejistoty může paradoxně ve finále přispět k významovému sjednocení – ozývající se sbor se totiž ještě více jeví jako nerozklíčovatelné temné tajemství, které se paralelně s plameny do filmového díla drásá jako výjev ohnivého pekla symbolicky zakončující Hollyino dětství. Tento skličující dojem je velmi přesný i vzhledem k nešťastnému osudu, k němuž se Holly po boku Kita vydává.



Obr. 15, 16 – Dobytek prachající od Kita se stříhem proměňuje k Holly utíkající do Kitova auta



Obr. 17, 18 – Plameny ničí Holly rodný dům symbolizují tísnivé ukončení jejího dětství

2.4.1.2 Saint-Saënsovy *Nebeské dny*

Druhý celovečerní snímek Terrence Malicka *Nebeské dny* sleduje dospívající protagonistku Lindu (Linda Manz), jejího staršího bratra Billa (Richard Gere) a jeho přítelkyni Abby (Brooke Adams), kteří se v období první světové války vydávají z rušného Chicaga do texaských planin, aby zde během sklizně pracovali na osamocených pšeničných polích bohatého farmáře. Přestože před městskými sociálními problémy a chudobou utekli napříč několika státy, touha přilepšit si je

pronásleduje i po sklizni, a proto se společnými silami snaží získat farmářovo bohatství. Jejich sen většího životního komfortu ale zůstává neuspokojen, a tak jsou protagonisté uzavřeni do zdánlivě bezvýchodného cyklu.

Oproti *Zapadákovi* se v *Nebeských dnech* množství i četnost nepůvodní hudby omezuje na úkor původní hudby Ennia Morriconeho. I tak mají ovšem nepůvodní kompozice výsostní postavení a jedna z nich je opět užita jako dominantní ústřední melodie celého snímku – konkrétně je to instrumentální skladba *Akvárium*¹⁰⁹ francouzského skladatele Camilla Saint-Saëns¹¹⁰. Této kompozici a její funkci v *Nebeských dnech* bylo ve filmové literatuře věnováno nejvíce muzikologické a intertextuální reflexe, a proto zde bude analyzována stručněji.¹¹¹

Akvárium vzniklo v roce 1886 jako součást orchestrálního cyklu s názvem *Karneval zvířat* – ten se skládá ze čtrnácti drobných deskriptivních skladeb, které do svého inspiračního centra staví některé zvíře a jeho charakteristické prvky převádí do výrazových vlastností kompozic. Konkrétně *Akvárium* využívá rychlá odlehčená arpeggia dvou klavírů, jejichž neustálá fluktuace naráží do dlouhých melodických linií příčné flétny a smyčců. Toto neustálé vlnění má evokovat pohyblivé akvariijní obrazy a rychlá arpeggia lze vykládat jako malé vlnky i jako světelné paprsky lámající se na vodním povrchu¹¹² – vzhledem k ryzím hudebním strukturám kompozice se její interpretace mohou tímto způsobem odlišovat, a proto jsou pro dekodování její funkce v *Nebeských dnech* zásadní intertextuální znalosti, počínaje zejména jejím názvem.

Ústřední melodie se poprvé ozývá již v úvodních titulcích, které skrze diskontinuální sérii statických fotografií představují výjevy z americké společnosti začátku 20. století a portréty hlavních postav. Pokud bychom skladbu rozpoznali jako klasickou hudbu, avšak nedokázali bychom ji pojmenovat, mohla by pro naši

¹⁰⁹ Nahrávka skladby *Akvárium* (*Aquarium*) dostupná zde: <https://youtu.be/YVpl-RNzdE4> [cit. 22. 7. 2023].

¹¹⁰ Camille Saint-Saëns patří k nejslavnějším a nejúspěšnějším francouzským skladatelům druhé poloviny 19. století. Během svého života působil jako varhaník, dirigent a klavírista, ovšem nejvíce se proslavil právě svými kompozicemi z období pozdního romantismu.

¹¹¹ Viz Power, *Listening to the Aquarium: The Symbolic Use of Music in Days of Heaven*, s. 103–111. nebo Kendall, *The Tragic Indiscernibility of Days of Heaven*, s. 150.

¹¹² Power, *Listening to the Aquarium: The Symbolic Use of Music in Days of Heaven*, s. 106.

interpretaci platit slova Richarda Powera, který píše, že skladba na tyto fotografie „vrhá [...] romantickou záři, zatímco její asociace se společenskými a volnočasovými kvalitami klasické hudby kontrastují s chudobou a prací zobrazenou na fotografiích“¹¹³. Ovšem s vědomím asociací *Karnevalu zvířat* se nám tváře na fotografiích vyjevují jako drobné zvířecí úlovky, které jsou obrazovým rámem uvězněny podobně jako ryby v akváriu (Obr. 19, 20).



Obr. 19, 20 – Fotografie zobrazující postavy jako úlovky uvězněné uvnitř umělého prostředí

Zdá se tedy, že film „mnohem více přitahuje myšlenka akvária jakožto umělého prostředí“¹¹⁴, v němž jsou protagonisté uvězněni – a přestože se z něj snaží uprchnout do prosluněného prostředí pšeničné farmy a polepšit si díky farmářově bohatství, stejně je společenské konvence a pravidla pronásledují, a nakonec v závěru filmu i dostihnou. Idea umělého akvariálního prostředí se ovšem soustavně objevuje v průběhu filmu a zejména ve spojení s pšeničnými poli, které se při pohybech ve větru podobají zlatavým vlnám, tento audio-vizuální koncept upevňuje. Tato interpretace pak pomáhá zacelit diskontinuity nejen uvnitř jedné sekvence, ale sjednotí také celkové ideje filmu, které se postupně v průběhu snímku rozvíjejí. V tomto kontextu můžeme zdůraznit i krátkou scénu zhruba z poloviny *Nebeských dní*, v níž farmou projíždí americký prezident Woodrow Wilson¹¹⁵ – zatímco v pozadí opět zaznívá Saint-Saënsova skladba, protagonisté se dychtivě sbíhají k jedoucímu vlaku. Ovšem posádka vlaku je od uzavřeného umělého světa

¹¹³ *ibid.*

¹¹⁴ *ibid.*, s. 105.

¹¹⁵ Ve filmu se tato scéna objevuje přibližně v čase 51:45.

oddělena skleněným oknem, a jakmile si jej prohlédne, hned putuje dál – stejně jako když si pozorovatelé prohlíží lapené rybky uvnitř akvária (Obr. 21, 22).



Obr. 21, 22 – Protagonisté mávají projíždějícímu prezidentovi

2.4.1.3 Wagnerův *Nový svět*

Na úvodní stránce Wagnerovy¹¹⁶ opery *Zlato Rýna* se píše: „Na dně Rýna. Zelenkavý soumrak, nahoře světlejší, dole tmavší. Výšiny jsou plné prudce se valících vod, které neklidně tečou zprava doleva. Směrem po proudu se vlny rozpouští do stále jemnější mokré vrstvy.“¹¹⁷ A zatímco v předehře k opeře posloucháme vířící smyčcová arpeggia, která společně s táhlými melodiemi žesťových a dřevěných nástrojů vytvářejí gradující a neustále se proměňující hudební mozaiku, v závěrečné diskontinuální sekvenci filmu *Nový svět*¹¹⁸ během těchto tónů protagonistka Pocahontas (Q'Orianka Kilcher) tancuje v travnatých zahradách, hraje si se svým synem, omývá se jezerní vodou a nakonec během tohoto intimního napojení na přírodu i umírá. Hudba společně s jejím životem pomalu utichá a slyšíme pouze jemné zvuky lesní říčky a cvrlikajících ptáků.

¹¹⁶ Richard Wagner byl jedním z nejoslavovanějších německých skladatelů období romantismu. Z jeho díla jsou nejvýraznější rozsáhlé operní cykly, k nimž přistupoval jako k syntéze hudebního, vizuálního a divadelního umění.

¹¹⁷ Partitura opery je veřejně dostupná zde:

[https://imslp.org/wiki/Das_Rheingold,_WWV_86A_\(Wagner,_Richard\)](https://imslp.org/wiki/Das_Rheingold,_WWV_86A_(Wagner,_Richard)) [cit. 22. 7. 2023].

¹¹⁸ Závěrečná diskontinuální sekvence začíná přibližně v čase 2:44:30. Předehra opery *Zlato Rýna* z roku 1854, která zároveň zaznívá i v závěrečné sekvenci filmu *Nový svět* je dostupná k poslechu zde: <https://youtu.be/asbh4Z-XQpA> [cit. 22. 7. 2023]

Scéna umírání hlavní postavy, s níž jsme v posledních takřka tří hodinách prožili skoro celý její život, by mohla být pro svou mozaikovitou diskontinuitu, v níž je Pocahontas chvílemi již po smrti a chvílemi plná života, pro diváky smutným a nepříjemně roztrženým koncem. Její smrt lze ovšem díky propojení s nepůvodní hudbou interpretovat jako vstup do nového začátku – za durových harmonií Wagnerovy operní přehry ji snímek vykresluje jako nezbytnou proměnu, díky které protagonistčin život splyne s okolní přírodou. Nadějně vyznění sekvence je čitelné pouze skrze interní audio-vizuální výrazové prostředky – durové harmonie se spojují se smířeným dopisem na rozloučenou, který předčítá manžel John Rolfe (Christian Bale), a zároveň sledujeme Pocahontas, jak v něžných a upřímných gestech vítá své spojení s přírodou a svůj osud (Obr. 23, 24). Rozpor mezi střídajícími se obrazy živé a mrtvé Pocahontas se díky znalosti původního účelu hudby zaceluje a toto čtení získává ještě intenzivnější vyznění – protagonistčino loučení se světem je totiž pouhou přehrou k dalšímu životu.¹¹⁹



Obr. 23, 24 – Smířená Pocahontas v závěrečné diskontinuální sekvenci *Nového světa*

2.4.1.4 Smetanův *Strom života*

Jak bylo podrobně rozebráno v teoretických částech této kapitoly, interpretace filmové nepůvodní hudby je úzce spjatá s naší osobní předchozí zkušeností s danou skladbou – a pokud jsme s citovanou nepůvodní kompozicí velmi dobře obeznámeni,

¹¹⁹ Přehra opery *Zlato Rýna* je začátkem nejen pro tuto skladbu, ale pro celý cyklus čtyřdílné hudební ságy s názvem *Prsten Nibelungův* – tento skoro patnáctihodinový cyklus je tvořen operami *Zlato Rýna*, *Valkýra*, *Siegfried* a *Soumrak bohů*. Smrt Pocahontas je tedy skutečně pouhým začátkem dlouhého cyklu melodií a příběhů.

pak může její výskyt ve filmu narušit naše čtení příběhu¹²⁰ a dokonce ještě více rozevřít trhliny v diskontinuálních montážích. Pro českého, kulturně vzdělaného a hudebně vnímajícího diváka pak přesně k této situaci může dojít (a pravděpodobně i nevyhnutelně dojde) při sledování Malickova *Stromu života*, ve kterém během několikaminutové diskontinuální sekvence o vyrůstání tří bratrů¹²¹ zaznívá *Vltava* Bedřicha Smetany¹²².

Zatímco v úvodních taktech se střídavě vlní příčné flétny, ve *Stromu života* sledujeme malého chlapce, který se válí v zahradě a točí se v mámině náruči. Jakmile se z úvodních vlnek stane ústřední melodie *Vltavy*, filmový střih se uvolňuje a lineární plynutí skladby přenáší do velkých časoprostorových skoků, během nichž ve snímku bok po boku vyrůstají tři bratři. Sledujeme je napříč několika lety při každodenních nevinných činnostech, při kterých si energicky hází s míčem, lezou po stromech nebo běhají kolem domu, a vše provází rozvířené proudy smyčcového orchestru. Jestliže je *Vltava* skladbou, jejímž cílem je evokovat plynutí vody, pak *Strom života* tento aspekt přetváří do plynutí času.

Ovšem *Vltava* není jen tak ledajaká hudební kompozice z českého prostředí, ale je pravděpodobně jednou z nejslavnějších skladeb, která v historii české klasické hudby vznikla. Její kulturní ikonicitu podporuje také to, že i po téměř 150 letech od jejího vzniku stále zní při různých příležitostech v českém veřejném prostoru – a zatímco si ji můžeme jednou ročně poslechnout při prestižním zahajovacím koncertu hudebního festivalu Pražské jaro¹²³, každodenně ji využívají i národní dopravci jako sonické oznámení příjezdu do hlavního města. Skladba se tedy v jistém smyslu stala symbolem Prahy a je téměř nemožné se s ní v každodenním životě

¹²⁰ Viz poznámka 99.

¹²¹ Ve filmu tato sekvence začíná přibližně v čase 46:30.

¹²² Bedřich Smetana je jedním z nejoslavovanějších českých skladatelů z období novoromantismu. Pro své dílo se inspiruje v českém prostředí a tradicích, čímž navazuje na obrozenecké tendence. Mezi jeho nejslavnější kompozice patří i cyklus symfonických básní *Má vlast*, ze kterého je i zde analyzovaná *Vltava*.

¹²³ Mezinárodní hudební festival Pražské jaro se každoročně zahajuje celým cyklem *Má vlast* v den výročí úmrtí Bedřicha Smetany.

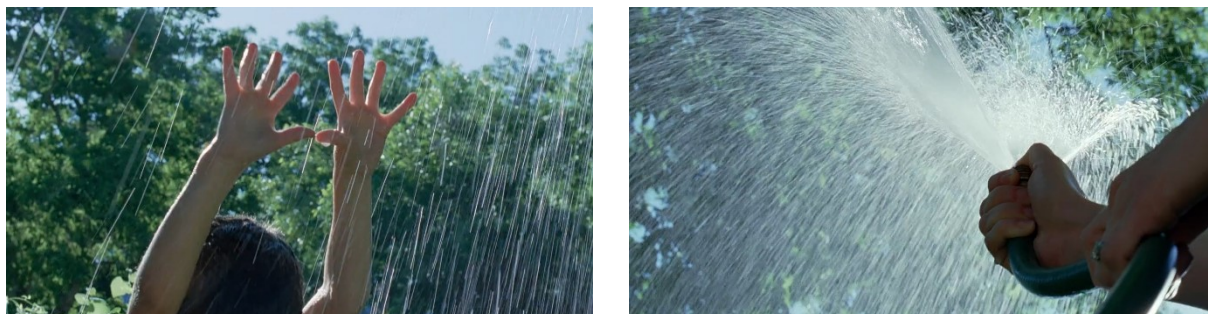
poměrně pravidelně nesetkávat. Jestliže je v nás skladba takto hluboce vryta, jak se tato kulturní bariéra přenáší do filmového zážitku *Stromu života*?

Jak bylo zmíněno již v úvodu této kapitoly, při sledování se diváci pravděpodobně rozdělí do několika skupin podle míry obeznámení s kompozicí. Na jedné straně stojí diváci, kteří rozpoznávají *Vltavu* a asociují si s ní i správný název, kvůli čemuž pravděpodobně budou vlivem její ikonicity z filmového zážitku do jisté míry vytrženi.¹²⁴ Hudebně vzdělanější diváci si ovšem vzpomenou, že *Vltava* spadá pod hudbu programovou – tzn. že skladba svým kompozičním uspořádáním evokuje konkrétní jevy či události ze skutečného života – a v prvních momentech si tedy pod vlnícími se příčnými flétnami představí spíše prameny Vltavy (jak je nadepsáno ve Smetanově partituře). A jelikož je v nás tato hudba hluboce vryta právě jakožto symbol vodních pramenů, je těžké (skoro až nemožné) přijmout jakékoli jiné vizuální obrazy. Je-li posluchač s kompozicí detailně seznámen, má také určitá hudební očekávání, která mu dále zasahují do pozornosti a skutečně omezují jeho schopnost vnímat příběh filmu. Zároveň jestliže si divák po nějaké době zvykne na diskrepanci mezi obrazem a hudbou, pak jsou jeho očekávání dále pokoušena v momentech, kdy se v obraze skutečně objevuje voda – tyto záběry ovšem trvají jen zlomek několikaminutové sekvence, a proto jejich opětovná tematická proměna může ještě více rozevřít trhliny diskontinuálních montážních vazeb (Obr. 25, 26).

Je ovšem nutno zdůraznit, že ze skladebného hlediska *Strom života s Vltavou* pracuje obratně a důsledně – jestliže je úvodní flétnová pasáž hudebním ztvárněním říčního pramenu, pak ve vizuálech sledujeme dítě, které společně se skladbou roste do svého plného potenciálu. A v momentě, kdy se prvotní hudební téma vyvíjí do ústřední melodie, do vizuální složky jsou vsazeny záběry s tryskající vodou. Interpretační bariéra zde tedy není ve způsobu užití nepůvodní hudby, ale pro kulturně situovaného diváka se jinak obratně uspořádaná montážní mozaika může kvůli volbě skladby stát příliš velkým problémem, nebo dokonce až nestravitelným kýčem – přičemž obě

¹²⁴ V tomto případě zcela opomím situaci, kdy český divák nerozpozná Smetanovu *Vltavu* – situace, v níž české prostředí vyprodukovalo diváka, který zároveň vyhledává film Terrence Malicka a zároveň nerozpozná *Vltavu*, je totiž podle mě maximálně nepravděpodobná.

z těchto variant jsou jednoznačným ukazatelem toho, že suturující vlastnosti filmové hudby skutečně nejsou univerzální, a že v jistých momentech může užití některé skladby ještě více zamezit divákovi v ustavení subjektové pozice.



Obr. 25, 26 – Zatímco se ozývá hlavní téma *Vltavy*, střih volí záběry s tryskající vodou

2.4.2 Vokálně-instrumentální nepůvodní hudba

Oproti ryze instrumentální hudbě je vokálně-instrumentální hudba typická (jak již její označení naznačuje) svým zapojením vokálních zpěvů, často jako zcela dominantního kompozičního prvku, který se zároveň stává nositelem verbálních sdělení. Ovšem užívání slov – jakožto nositelů významů či hybatelů atmosféry – může a nemusí být určujícím vodítkem k její interpretaci. Ovšem zpívaná či recitovaná slova interpretační nejednoznačnosti stoprocentně usměřňují, a nepůvodní filmové kompozice tedy již nedisponují pouze abstraktní hudební strukturou, ale díky verbálním projevům nabývají zcela ojedinělých rozměrů, které jsou velmi plodné k intertextuálnímu čtení. Podobně jako předchozí podkapitola, i tato se detailně zaměří na pár vybraných diskontinuálních montážních sekvencí – a to konkrétně z filmů *Tenká červená linie* (*The Thin Red Line*, 1998), *Strom života* a *Skrytý život*.

2.4.2.1 Faurého *Tenká červená linie*

Zatímco v Pacifiku zuří druhá světová válka, americký voják Witt (Jim Caviezel) od armády dezertuje, aby mohl nedotknut krvavým konfliktem v poklidu žít mezi

domorodými melanéskými kmeny. V úvodu *Tenké červené linie*¹²⁵ se s ním setkáváme obklopeného usměvavými domorodci, pronikavě zářícími slunečními paprsky a dokonale průzračnou mořskou vodou. Ve zvukové stopě tyto až nebeské obrazy provází srovnatelně nebeský segment z *Requiem* Gabriela Faurého¹²⁶ s názvem *In paradisum*¹²⁷.

I bez znalosti původu užití kompozice na nás působí Faurého táhlé melodie svěřené nejprve sborovým sopránům a později umocněné i harmoniemi tenorů a basů – celou kompozici doprovázejí dlouhé harmonie smyčců lehce variovány hravými varhanními staccaty. V průběhu skladby nastávají pouze dva momenty, které narušují jinak průzračnou dominantní tóninu D dur – nejdříve drobné pozastavení se na dominantním septakordu H dur, který nás chvíli dráždí svým tónem dis (který je navíc zdůrazněn v hlavní melodii)¹²⁸, a o pár taktů později dramatickým fis moll¹²⁹. Obě harmonie ovšem docházejí k rychlé rezoluci, a proto celková kompozice vyznívá velmi čistě a tonálně nekonfliktně a smířeně – díky čemuž již ve své skladebnosti velmi přímočaře evokuje podobné ideje jako obraz, a proto částečně sama od sebe zaceluje jeho montážní vazby.

V něžně zpívaných latinských slovech zní:

In paradisum,
Deducant te Angeli,
In tuo adventu suscipiant te Martyres,
Et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem,
Jerusalem, Jerusalem, Jerusalem.

¹²⁵ Rozebíraná diskontinuální sekvence začíná již v samotném úvodu filmu, přibližně v čase 2:00.

¹²⁶ Gabriel Fauré patří mezi významné francouzské skladatele druhé poloviny 20. století a během svého života působil i jako varhaník, klavírista a hudební učitel. Proslavil se zejména díky svým orchestrálním dílům a kompozicím pro varhany. Jeho *Requiem* zazněl i při jeho vlastním pohřbu.

¹²⁷ Nahrávka skladby *In paradisum* z Faurého *Requiem* je dostupná zde: <https://youtu.be/765902Tra6M> [cit. 22. 7. 2023].

¹²⁸ Ve výše přiložené nahrávce je to čas 0:54 – v ten moment zaznívají slova „et perducant te“ a „in civitatem sanctam“.

¹²⁹ Ve výše přiložené nahrávce je to čas 1:28 – v ten moment v sopránů zaznívá potřetí slovo „Jerusalem“.

Chorus angelorum te suscipiat,
Et cum Lazaro quondam paupere,
Et cum Lazaro quondam paupere,
æternam habeas requiem,
æternam habeas requiem.¹⁵⁰

To bychom mohli do českého jazyka přeložit jako:

V ráji,
Ať vás andělé vedou,
Ať tě mučedníci přijmou při tvém příchodu,
A ať vás přivedou do svatého města Jeruzaléma,
Jeruzalém, Jeruzalém, Jeruzalém.

Ať vás přivítá sbor andělů,
A s Lazarem kdysi chudým,
A s Lazarem kdysi chudým,
ať máš věčný odpočinek,
ať máš věčný odpočinek.

Jak poznamenává muzikolog Michael Steinberg, Faurého *Requiem* je zcela jedinečné, protože se vzdaluje konvenčním zpracováním soudného dne jako inherentně temné a dramatické události.¹⁵¹ Zcela vynechává pro jiná requiem zásadní část dies irae a na úplný závěr přidává netypický text převzatý z officia za zemřelé, který je zhudebněn do *In paradiso*. Jak si všímá Steinberg, v tomto textu nejsou mrtví *oni*, ale *ty* nebo *vy*¹⁵², což ve spojení s průzračně znějící hudbou vytváří skoro až uvolněný efekt. Tím se tato mše zcela odlišuje od zbytku a jeví se jako velmi unikátně pozitivní

¹⁵⁰ Partitura requiem je veřejně dostupná zde:

[https://imslp.org/wiki/Requiem%2C_Op.48_\(Faur%C3%A9%2C_Gabriel\)](https://imslp.org/wiki/Requiem%2C_Op.48_(Faur%C3%A9%2C_Gabriel)) [cit. 22. 7. 2023].

¹⁵¹ Michael Steinberg, *Choral Masterworks: A Listener's Guide*. New York: Oxford University Press 2005, s. 132.

¹⁵² *ibid.*, s. 137.

pohled na jinak tragicky zobrazované téma – a sám Gustav Fauré píše, že svou skladbu „od začátku až do konce naplnil velmi lidským pocitem víry ve věčný odpočinek“¹³³.

Ve své druhé sloce text zmiňuje kdysi chudého Lazara, což odkazuje k biblické postavě z Evangelia podle Lukáše. I přes to, že byl během svého života Lazar žebrákem, po smrti se mu dostalo otevřené Abrahámovy náruče a spasení.¹³⁴ Protagonista *Tenké červené linie*, je tedy díky nepůvodní hudbě taktéž vykreslen jako chudák, který se musí schovávat kvůli své dezerci, ovšem až v tomto pozemském ráji zemře, i on se dočká spasení.

Jak bylo zmíněno již výše, tento hudební úryvek již díky své skladebnosti evokuje velmi podobné ideje jako obrazová složka, díky čemuž se v tomto konkrétním případě skutečně projevují značné suturující schopnosti hudby – díky intertextuální interpretaci se sutura ještě umocní a umožní si tuto sekvenci významově zasadit do zbytku *Tenké červené linie*. Melanéské nebeské obrazy klidu a míru (Obr. 27, 28) se totiž drsně tříští s následným příběhovým zlomem, během kterého je voják Witt flotilou americké armády objeven, uvězněn a poslán do prvních linií krvavé bitvy o Guadalcanal. Jestliže si protagonista myslel, že již v domorodém kmeni došel na konec své cesty, návrat do války jej uvrhává do drsné existenční deziluze. Tím tragičtější se stává, když eufonicky spásné *In paradisum* nahrazují kakofonní zuřivé zvuky lodních motorů, výbuchů na bitevním poli a křečovitě umírajících vojáků.



Obr. 27, 28 – Nebeské výjevy v melanéské domorodé vesnici ve snímku *Tenká červená linie*

¹³³ Steinberg, Choral Masterworks: A Listener's Guide, s. 132–133.

¹³⁴ Lk 16,19–31.

2.4.2.2 Preisnerův *Strom života*

Manželé O'Brienovi (Jessica Chastain, Brad Pitt) žijící na předměstí odlehlého města se jednoho dne dozvídají, že jeden z jejich tří synů zemřel. Zatímco v komplikované diskontinuální časové mozaice filmu *Strom života* se všichni synové navracejí, matčino truchlení ze ztráty prostupuje napříč celým snímkem a často motivuje montážní časoprostorové skoky. V jeden moment tak v detailu sledujeme její zaslzené oči, načež obraz tmavne a ve voiceoveru zní její nezodpovězené otázky: „Pane. Proč? Kde jsi byl?“ Následuje jedna z nejstěžejnějších diskontinuálních sekvencí celého filmu, v níž za doprovodu tragické vokálně-instrumentální skladby sledujeme zrod vesmíru.¹³⁵ V této sekvenci se setkáváme s těmi největšími časoprostorovými trhlinami filmografie Terrence Malicka, v nichž jsou vůči sobě obrazy vzdálené miliardy let a fluktuují napříč celým vesmírem. Suturaující schopnost hudby pro takto extrémní případy skutečně není automatická, a proto je potřeba jí doplnit o aktivní diváckou participaci.

Obrazové rytmy abstraktních tvarů mezi sebou kolidují a jejich pomalé vizuální proměny se odrážejí v táhlých harmonických a melodických vlnách nepůvodní hudby, ženský hlas během toho plačtivě opakuje latinské „lacrimosa“ (Obr. 29). Tato sekvence sice zobrazuje stvoření univerza – a tedy i zrod veškeré existence –, ve spojení s neútěšnou skladbou je ovšem popsáno jako niterně fatální okamžik. Kontrast mezi hudební bezvýchodností a vizuální krásou dále umocňuje matčina modlitba, která ve výsledku vede k položení velké existenční otázky, „jak může lidská bytost žít ve světě stvořeném zdánlivě nespravedlivým Bohem“¹³⁶.

Pojetí stvoření světa jako inherentně tragického momentu podporuje intertextuální znalost nepůvodní skladby, kterou je příznačně nazvaná *Lacrimosa*¹³⁷

¹³⁵ Zmíněná diskontinuální sekvence filmu *Strom života* začíná přibližně v čase 19:30.

¹³⁶ Pablo Alzola Cerero, *Standing at God's Threshold: Film Viewing as Dwelling in Terrence Malick's The Tree of Life*, s. 160.

¹³⁷ Nahrávka skladby *Lacrimosa* je dostupná k poslechu zde: https://youtu.be/g_zFvYPina8 [cit. 22. 7. 2023].

polského skladatele Zbigniewa Preisnera¹³⁸. Tato kompozice vznikla jako součást rozsáhlého *Requiem pro mého přítele* a stala se první klasickou kompozicí skladatele, který do té doby tvořil výhradně filmovou hudbu zejména po boku polského režiséra Krzysztofa Kieślowského – a právě jeho smrti je *Requiem* věnované. Preisner skrze své dílo žádá, aby „i přes tuto smutnou událost dokázal dál žít“ – ve svém životě měl dle jeho slov pouze pár lidí, s nimiž chtěl trávit čas, ale jeden z nich jej nyní opustil.¹³⁹



Obr. 29 – Jeden z úvodních obrazů stvoření vesmíru

Skladatelovo spirituální zdrcení ze smrti přítele se propisuje do tragicky prosebných melodických linií ženských vokálů, do bezvýchodně pulzujících harmonických cyklů i do textu, v němž je v tradici mší za zemřelé použita závěrečná část segmentu *dies irae* a v němž žádá o smilování pro svého blízkého:

Lacrimosa dies illa,	Slzavým dnem bude, Pane,
qua resurget ex favilla,	o němž viník k Soudu vstane,
iudicandus homo reus.	z hrobového svého lože.

¹³⁸ Zbigniew Preisner je současný polský skladatel a patří mezi nejvýraznější skladatele polské filmové hudby. Ve své tvorbě se proslavil zejména spoluprací s režisérem Krzysztofem Kieślowským.

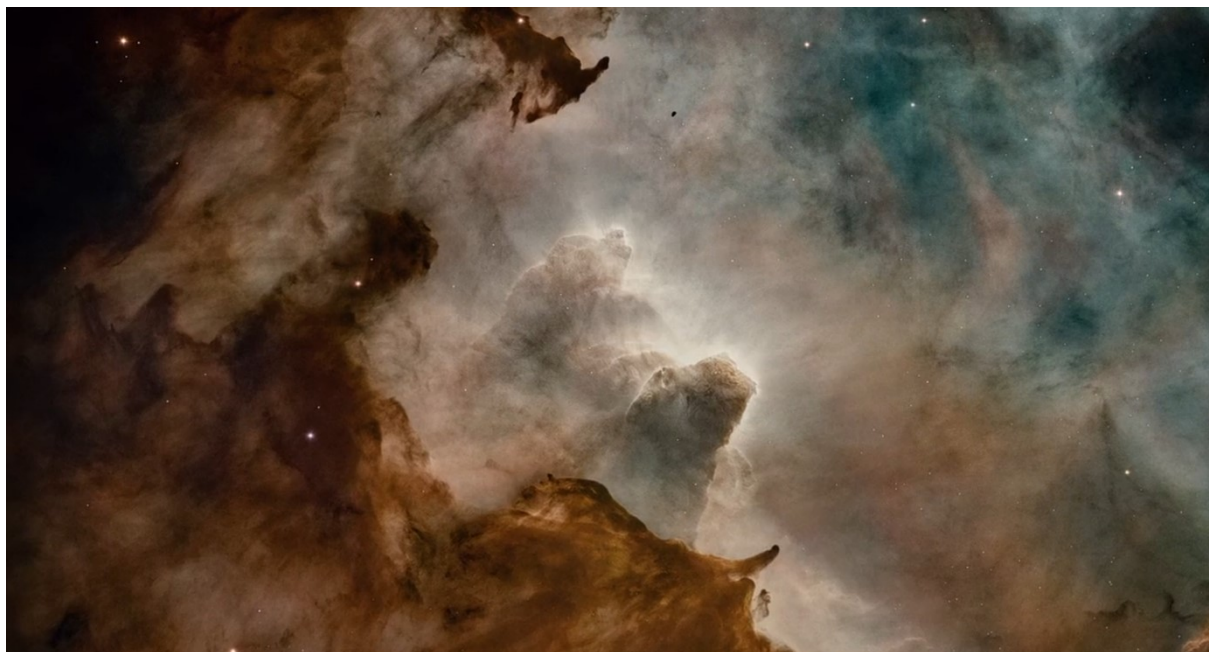
¹³⁹ Tess James, Review of Zbigniew Preisner. *Music Theory Online* 5, 1999, č. 4. Dostupné online: <https://mtosmt.org/issues/mto.99.5.4/mto.99.5.4.james.html> [cit. 22. 7. 2023].

Huic ergo parce, Deus,
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem.

Tohoto pak šetři, Bože,
Milý Pane Ježíši,
dej jim odpočinutí.

Ovšem zatímco v originální liturgii je text zakončen modlitbou amen, v Preisnerově skladbě tento smířlivý závěr nepřichází a do nekonečna se ozývá plačtivé „lacrimosa“.

Utrpení, z něhož se Zbigniew Preisner vypisuje, se tedy symbolicky odráží ve *Stromě života*. V něm obdobně matka truchlí nad ztrátou svého syna, přičemž ona i Preisner se během toho na Boha obracejí s těžkými spirituálně existenčními otázkami. Společně s jejich gradující naléhavostí postupně roste i intenzita hudebně-obrazové synkreze, a jakmile začínají abstraktní obrazce nabývat na plasticitě, k ženskému sólu se přidává sbor. Melodie *Lacrimosy* tím získává mohutnou ozvěnu, jako kdyby se plačící prosby od vesmírných mlhovin začaly odrážet (Obr. 30). A zatímco tragická hudba pohlcuje celé dosud existující univerzum, odpovědi na truchlivé otázky nepřicházejí.



Obr. 30 – Abstraktní vesmírné výjevy nabývají na plasticitě a *Lacrimosa* se rozléhá po prostoru

2.4.2.3 Haydnův *Skrytý život*

Analytickou část završí diskontinuální sekvence, která sice v kontextu ostatních snímků Terrence Malicka nemá obdoby, za to je jasným ukazatelem dalšího možného způsobu práce s předem existujícím materiálem – v úvodní scéně snímku *Skrytý život* se totiž kromě nepůvodní hudební kompozice výhradně využívá i nepůvodní filmový materiál.¹⁴⁰ Tím se vytváří velmi specifická diskontinuita nejen jako doposud mezi jednotlivými obrazovými políčky a mezi obrazem a hudbou, ale přibývá ještě trhlinka mezi nepůvodním filmovým materiálem a původním diegetickým časoprostorem *Skrytého života*. Intertextuální interpretace nám může pomoci tato tři roztržená díla sjednotit.

Obraz je zaplaven tmou a ozývá se jen krátký voiceover protagonisty Franze Jägerstättera: „Myslel jsem, že si postavíme hnízdo vysoko na stromech. A pak jako ptáci odletíme daleko – do hor.“ V závěru jeho myšlenek se z ticha noří segment z oratoria *Izrael v Egyptě* barokního skladatele Georga Friedricha Händela¹⁴¹, a nakonec se objevují záběry z nacistického propagandistického snímku *Triumfvůle* (*Triumph des Willens*, r. Leni Riefenstahl, 1935). V kontextu filmu *Skrytý život*, který se odehrává během druhé světové války, tato dvě nepůvodní díla plní různé funkce, ale zároveň velmi sofistikovaně na několika úrovních komunikují i samy mezi sebou.

Zatímco se rozeznívají dramatické sborové hlasy – konkrétně se jedná o šestnáctou větu z druhé části oratoria¹⁴² – záběry z *Triumfu vůle* se objevují až s nástupem sopránů o pár taktů později. Právě tento opožděný ostrý stříh na hudbu se nejdříve zdá přirozený, ale nastává na druhou (lehkou) dobu, což jej ve skutečnosti dělá značně znepokojivým – obraz je navíc v pokřiveném poměru stran, což zneklidňující pocit ještě posiluje (a zároveň je dobré poznamenat, že jako diváci budeme pravděpodobně zaskočení, že první momenty původního snímku jsou věnované

¹⁴⁰ Analyzovaná diskontinuální sekvence začíná již v samotném úvodu filmu – přibližně v čase 1:25.

¹⁴¹ Georg Friedrich Händel byl jedním z nejslavnějších německých skladatelů barokní éry. Během svého života působil také jako cembalista, varhaník a hudební pedagog, ovšem nejvíce se proslavil právě svou skladatelskou činností – zejména svými desítkami oper a oratorií.

¹⁴² Nahrávka šestnácté věty je dostupná zde: <https://youtu.be/qXtL89bzWWA?t=53> [cit. 22. 7. 2023]. Ve filmu je použita přímo tato nahrávka.

nepůvodním obrazům). Následně se v kánonové formě vrství jednotlivé hlasy sboru, stejně jako se ve vizuální složce vrství ikonické obrazy nacistické ideologie – zvedající se paže, Hitlerovy průjezdy zfanatizovaným davem a mechanicky pochodující vojáci (Obr. 31–33).



Obr. 31–33 – Nepůvodní ikonické záběry z *Triumfu vůle* použité v úvodu *Skrytého života*

Pro tuto sekvenci platí slova muzikologa Deana Duncana, že „poetická síla pramení z nesouladu, přičemž ta nejméně očekávaná spojení jsou někdy nejsugestivnější“¹⁴³ – na první pohled spojení mollového tragicky znějícího sborového oratoria a nacistických obrazů, které jsou ve společnosti hluboce vryty jakožto ztělesnění těch nejhrůznějších zločinů, evokuje smutné až trýznivé dojmy a společně s neutěšenou tematikou zůstává i trhlina mezi nepůvodním obrazem a hudbou nezahojena. Avšak při intertextuálním čtení se úvod *Skrytého života* otevírá zcela odlišnému vyznění.

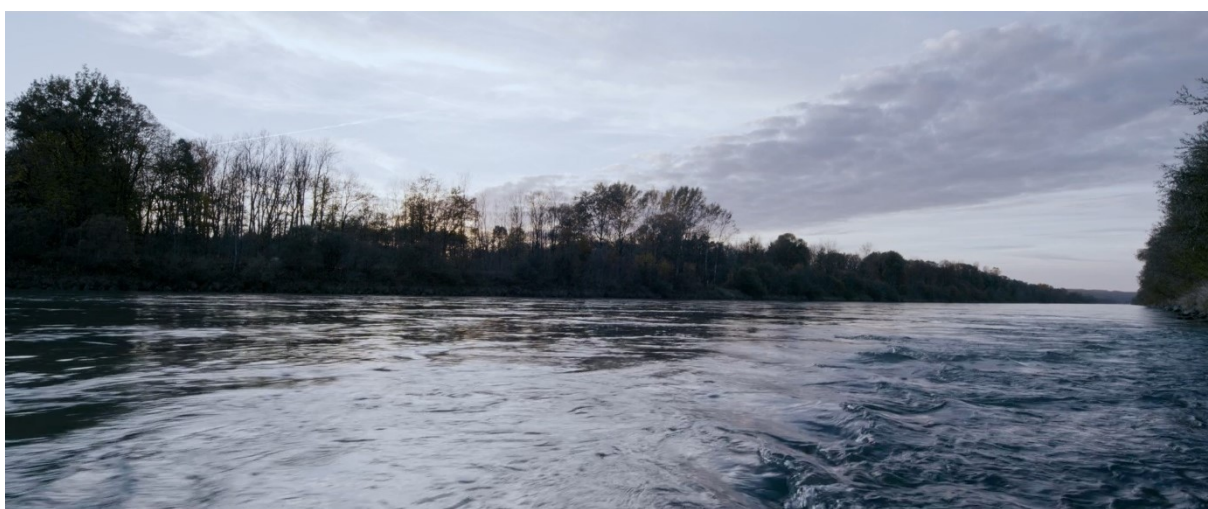
Jak jsem zmínil výše, úryvek z Händelovy skladby je šestnáctou a závěrečnou větou z druhé části oratoria. V ní se neustále cyklicky opakují slova „and believed the Lord, and his servant Moses“, které jsou přímou citací z biblické knihy *Exodus*¹⁴⁴ (do češtiny jsou pak zpívaná slova překládaná jako „a uvěřili Hospodinu i jeho služebník Mojžíšovi“). Zde je zásadní biblický kontext – tato slova jsou totiž pronesena po židovském odchodu z Egypta, ihned po průchodu rozevřeným Rákosovým mořem, v němž byli egyptští utlačovatelé díky božímu zásahu zavaleni a usmrceni. O této události se píše: „Onoho dne zachránil Hospodin Izraele z moci Egypta. Izrael viděl na

¹⁴³ Duncan, *Charms That Soothe: Classical Music and the Narrative Film*, s. 182.

¹⁴⁴ Ex 14,31

břehu moře mrtvé Egyptany. Tak uviděl Izrael velikou moc, kterou osvědčil Hospodin na Egyptu. Lid se bál Hospodina a uvěřili Hospodinu i jeho služebník Mojžíšovi.“¹⁴⁵

Hudba tedy i přes svou mollovou tonalitu evokuje velmi kladnou událost – přestože židovský národ čeká ještě dlouhá pouť do země zaslíbené, jedná se o přelomový moment popisující vymanění se ze stovek let trvajících okovů egyptského otroctví a teroru. A právě skrze tyto znalosti je nutné uvažovat o propojení *Triumfu vůle* a *Izraele v Egyptě*. Jestliže v obrazech sledujeme tyranského diktátora, jak se sebevědomě prohání mezi svými slepými následovníky, pak hudba jej připodobňuje ke starověkému faraonovi – dvě odlišné osoby, které jsou od sebe sice časoprostorově odtržené, ale díky hudbě a naší interpretaci jsou sešité dohromady, čímž si připomínáme i jejich společný nevyhnutelný osud. Händelovo sborové oratorium do *Skrytého života* vstupuje sice z 18. století, ze symbolického hlediska ovšem zasahuje transcendentálně a nadčasově, aby ubezpečilo, že žádné zlo není věčné. Psychické trápení Franze Jägerstättera, který odmítne složit slib Hitlerově armádě, kvůli čemuž je v průběhu filmu uvězněn a mučen, je díky nepůvodní hudbě nadějným prvním krokem v jeho útěku před tyraníí. A přestože Franzova morální síla jej nakonec stojí život, i to lze vnímat jako vítězství nad zlem a jako händelovské „uvěření Hospodinu“, po kterém jej čeká cesta do země zaslíbené a spirituální spasení (Obr. 34).



Obr. 34 – Po Franzově smrti se objevuje řeka, která nezměněna tyranstvím a zlem stále plyne dál

¹⁴⁵ Ex 14,30–31

2.5 Intertextuální zahlázení trhlin

Předchozí analýzy navázaly na revizionistické tvrzení, že suturující schopnosti hudby nejsou v kinematografickém médiu univerzálně zaručené. Nepůvodní hudba je závislá na individuální předchozí zkušenosti filmového diváka, a proto je zřejmé, že v jejím případě podobná holistická tvrzení o vztahu hudby a obrazu vytvářet ani nelze. Proto tato kapitola přinesla úvahy o konkrétních (dis)kontinuálních sekvencích ve snímcích Terrence Malicka, jejichž interpretací demonstrovala jednak fluktuující přítomnost hudební sutury a jednak sílu intertextuálního čtení, díky kterému lze ve většině případů montážní spojení a trhliny mezi obrazem a hudbou interpretačně sloučit a sešít.

Ovšem ani intertextuální čtení neprobíhá vždy stejně a nedochází ke stejným suturujícím závěrům. Zatímco u sekvence filmu *Tenká červená linie* byla hudební sutura vzhledem ke skladebnosti a tematice obrazů relativně automatická, u snímků *Zapadákov*, *Nebeské dny* a *Nový svět* bylo k pochopení idejí a symbolických vztahů mezi protagonisty a fikčními světy potřeba přihlídnout k nepůvodní hudbě – u všech diskontinuálních sekvencí bylo ovšem intertextuální čtení směrodatné pro pochopení filmů jako celků. Oproti tomu analýzy snímků *Strom života* a *Skrytý život* naznačily, že v některých případech je zacelování diskontinuit komplikovanější. Zatímco ve vesmírné sekvenci *Stromu života* trhliny vznikaly kvůli montážním skokům napříč miliardami let, ve *Skrytém životě* byly diskontinuity prohloubené nejednoznačným propojením nepůvodní hudby s nepůvodním filmovým materiálem – i přes to bylo ovšem v obou případech interpretační zacelení úspěšné.

Naopak jednoznačné limity intertextuality se projevíly u vltavské sekvence *Stromu života*, v níž se kvůli předchozí zkušenosti s nepůvodní kompozicí interpretační sutura zcela vytratila – a přítomnost hudby naopak vedla ještě k většímu rozevření audiovizuálních trhlin. Ovšem z celé této kapitoly a z analytického průřezu filmografie Terrence Malicka je zřejmé, že pokud se nespokojíme s holistickými tvrzeními filmově-muzikologické teorie a rozhodneme se k přetrvávajícím (dis)kontinuitám přistoupit

z pozice aktivního diváka, pak v drtivé většině intertextuálních interpretací je zahlazení audiovizuálních trhlin úspěšné.

3. Grafická vizualizace filmové hudby

Předchozí kapitola nastínila, jakými způsoby lze vědomou participací aktivního diváka nastolit jednotnost v jinak (dis)kontinuálních sekvencích Terrence Malicka. Ovšem intertextuální interpretaci, která byla užívaná, lze uplatnit pouze v momentě, kdy je do filmu vsazena nepůvodní hudba. Jaké metody bychom jako diváci mohli využít, pokud by byla naším objektem zájmu (dis)kontinuální sekvence s původní hudbou?

Jednou z cest je upnout se k velmi úzkému odvětví filmové teorie, jehož zastánci se snažili vizuálně postihnout velmi pestré vztahy mezi obrazem a hudbou a graficky je zobrazit v často komplexních diagramech.¹⁴⁶ S velkým rozmachem sound studies posledních dekad se zdá, že grafická interpretace zvuku pro současný vizuálně orientovaný svět nabývá na relevanci a s vědomím diváků spoléhajícími na vizuální zážitky bychom slovy filmového teoretika Ricka Altmana „měli využít všech možných vizuálních prostředků, abychom tyto diváky přiměli k aktivnější interakci s filmovým zvukem“.¹⁴⁷ V kontextu celé této práce ještě dodávám, že právě díky využití plného potenciálu vizuálních vodítek můžeme reinterpretovat suturující schopnosti filmové hudby. Jestliže graficky zobrazíme kontinuálně vlnící se hudební kompozice, pak je můžeme vizuálně vtisknout do časoprostorově roztržených obrazů, a definitivně tak překonat diskontinuální montážní vazby i v sekvencích s původními skladbami.

Tato kapitola nejdříve rozebere dosavadní analytické úvahy o grafické interpretaci vztahu obraz-hudba a následně je aktualizuje o současné tendence filmových studií. Reinterpretuje je zejména na dvou úrovních – v první řadě v tom, že dřívější vizualizace spoléhaly na konvencionalizovanou, avšak problematickou redukci

¹⁴⁶ Úzkým odvětvím mám na mysli to, že za posledních 90 let vznikla ani ne desítka relevantních grafických diagramů, z nichž ty nejvíce nosné – jmenovitě teorie Sergeje M. Ejzenštejna, Pierra Schaeffera, Rogera Manvella a Johna Huntleyho, Claudie Gorbman a Jaye Becka – bude tento text v následujících podkapitolách komentovat. Ústředními texty tedy budou – Sergei Eisenstein, *Vertical Montage*. In: Michael Glenný – Richard Taylor (eds.), *Towards a Theory of Montage*. London – New York: I. B. Tauris 2010, s. 327–399., Rick Altman, *Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool*. In: David Neumeyer (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press 2014, s. 72–95. a Claudia Gorbman, Vigo/Jaubert. *Ciné-Tracts* 1, 1977, č. 2, s. 65–81.

¹⁴⁷ Altman, *Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool*, s. 85.

hudebního vlnění do tradičních zobrazovacích metod (zejména notových zápisů) a v druhé řadě v tom, že fixace hudby do textových (nepohyblivých) diagramů zatím nebyly schopny skutečně vyjádřit specifičnost kontinuálně oscilujícího audio-vizuálního vztahu. Výsledkem reinterpretace bude autorská audiovizuální esej s příznačným názvem *Audiovizuální diagram: Vizualizace filmové hudby v úvodní sekvenci snímku Skrytý život* (r. Jan Kinzl, 2023) (Obr. 35)¹⁴⁸, která na příkladu jedné z klíčových (dis)kontinuálních sekvencí filmografie Terrence Malicka¹⁴⁹ vztah obraz-hudba přetváří do pohyblivého diagramu. Audiovizuální esej navíc nabývá ryze estetických rozměrů, díky kterým se z grafické vizualizace nestává jako doposud pouze analytický nástroj filmové vědy, ale dílo samo o sobě. Vlivem estetických rozměrů bude také potřeba alespoň v krátkosti zdůraznit širší kontext a vybrané tendence vizuálního umění, které se v minulosti vizualizaci hudby věnovaly a které v jistých ohledech mou vlastní diagramovou teorii předchází.



Obr. 35 – Odkaz na zhlédnutí *Audiovizuálního diagramu*

3.1 Vztah obraz-hudba jako systém oscilujících vln

V předchozích odstavcích jsem několikrát použil slova „oscilace“ a „vlnění“. To z toho důvodu, že má vlastní diagramová teorie do svého základu staví právě audio-vizuální vlnění a chápe jej jako zásadní všeprostopující prvek jak fyzikální

¹⁴⁸ *Audiovizuální diagram* lze zhlédnout po načtení QR kódu v Obr. 35 anebo na odkazu: <https://vimeo.com/853136430> [9. 8. 2023].

¹⁴⁹ Terrence Malicka tato práce vnímá jako ukázkový příklad oscilační práce s filmovou řečí – jestliže grafický základ vztahu obraz-hudba (jak rozebírá následující podkapitola) nalézám v nepřetržitém vlnění, fluktuaci a proměnlivosti, pak je to právě Malick, jehož zejména pozdější tvorba (založená například na neustále se pohybující ruční kameře) tyto zásadní aspekty reflektuje a přetváří do velmi specifické oscilační filmové řeči.

(světlo jako elektromagnetické vlnění a zvuk jako mechanické vlnění), tak i kompoziční (skládání auditivních oscilací do specifických souzvuků, rytmů a komplexních forem) – výsledkem je neustále pulzující systém, v němž vše prochází opakujícími se kolizemi a následnými katarzemi.¹⁵⁰

Příkládání zásadního významu zejména zvukovým oscilacím není nijak revoluční – jak poznamenává teoretička zvuku Anna Kvíčalová, vychází již z německé romantické *Naturphilosophie* konce 19. století, která „oživila [...] představu zvuku a akustických vibrací jako univerzálního prvku, vyjadřujícího vztah mezi mikrokosmem a makrokosmem“.¹⁵¹ Podobné tendence se brzy projeví i u dalších myslitelů jako například u Johanna Wilhelma Rittera (1776–1810), podle kterého byl svět a všechny jeho části ve stavu neustálé oscilace¹⁵², u Jana Evangelisty Purkyně (1787–1869), jenž založil svou teorii tzv. zrakového názoru taktéž na představě vibrujícího stavu světa¹⁵³, a přetrvávají i v úvahách dřívějších i současných filmových teorií – například Sergej Ejzenštejn (jehož úvahy budou detailněji rozebrány v následující podkapitole textu) propojuje všechny audio-vizuální složky světa svým konceptem tzv. *oscilačního pohybu*¹⁵⁴ a Karen Pearlman (zmíněná již v předchozích kapitolách) zdůrazňuje pulzující rozměr světa kolem nás, přičemž naše přežití závisí právě na tom, zda s těmito rytmy oscilujeme.¹⁵⁵

Jestliže je vlnění a vibrace základem světa kolem nás, pak musí být zákonitě i základem pohyblivého filmového média – proto budou kontinuální oscilace esenciálním interpretačním klíčem pro reflexi dosavadních grafických vizualizací i východiskem pro závěrečnou audiovizuální esej, která převede hudební kontinuity do vizuální složky a zacelí tím obrazové diskontinuity.

¹⁵⁰ Například harmonické oscilace a jejich cyklický průchod kolizemi (tzn. vnitřním pnutím) a následnými rezolucemi lze demonstrovat na jednoduchém příkladu z populární hudby a jejím užívání neustále se opakujících harmonických progresí.

¹⁵¹ Anna Kvíčalová, *Zvuk jako ztracený klíč k evropské modernitě*. In: Jitka Hlaváčková – Miloš Vojtěchovský (eds.), *Zvuky kódy obrazy*. Praha: ArtMap 2020, s. 21.

¹⁵² *ibid.*, s. 21.

¹⁵³ *ibid.*, s. 22.

¹⁵⁴ Eisenstein, *Vertical Montage*, s. 334–335.

¹⁵⁵ Pearlman, *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*, s. 15.

3.2 Estetická a analytická vizualizace hudby

V úvodu jsem zdůraznil, že aktualizovaná diagramová teorie, k níž tato kapitola směřuje, stojí na pomezí estetických a analytických vlivů. Aby byla výsledná audiovizuální esej lépe pochopitelná a její stylové pojetí a teoretické zázemí více srozumitelné, následující dva oddíly se zaměří na dva odlišné přístupy vizualizace hudby, přičemž u všech příkladů bude zohledněn teoretický předpoklad z minulé podkapitoly a vyzdvihována bude hudba zobrazena ve formě vln. Zároveň je důležité říct, že následující příklady nejsou vždy zcela stoprocentními reprezentacemi buď estetického, nebo analytického přístupu, ale toto dualistické rozdělení pomůže důsledněji vyzdvihnout různé metody, principy a účely vizualizací, které se tím jasněji ve finále prolnou v nové diagramové teorii.

3.2.1 Estetické zobrazení – výtvarné umění a vizuální hudba

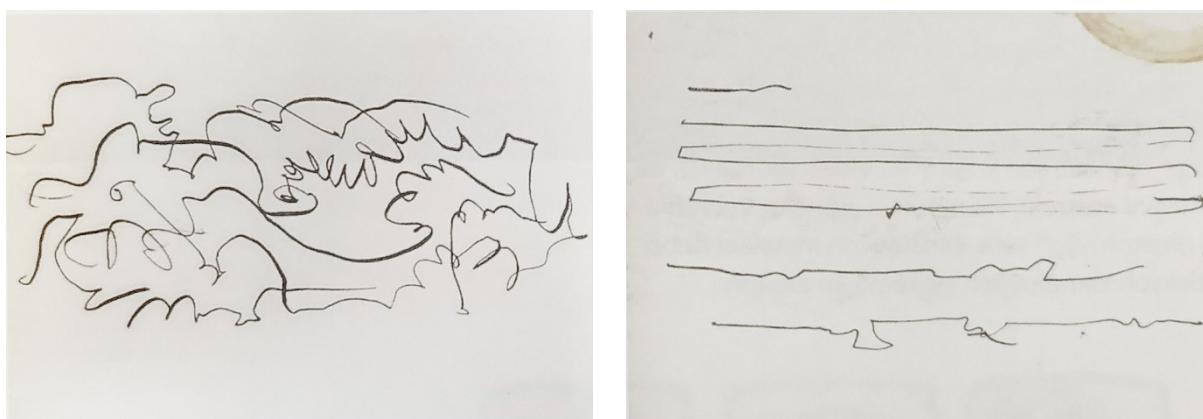
Hudba byla pro vizuální umění inspiračním zdrojem po celá staletí. S koncem jednotných uměleckých slohů a nástupem modernity na konci 19. století se sice lavinovým způsobem rozšířily netradiční autorské přístupy, inspirační vazba mezi hudbou a například nově vznikající abstraktní malbou ale přetrvala – malíři k této mezioborové vazbě přistupovaly buď skrze synestézii (hledali vazbu mezi barvou a funkcí tónů) anebo skrze formalismus (abstraktní kompozice umělci vnímali jako reflexi struktury hudební skladby).¹⁵⁶

Kombinaci synestézie s inspirací v hudební terminologii můžeme nalézt například u Vasilije Kandinského, který svou sérii abstraktní maleb pojmenovává *Kompozice* (1911–1939), u Františka Kupky a jeho maleb jako *Amorfa. Dvoubarevná fuga* (1912) a také u původně hudebního skladatele Miroslava Ponce, který vytváří výtvarný cyklus *Barevná hudba* (1925). Ovšem z hlediska vizuálních oscilací jsou pro tuto práci nejdůležitější příklady umělců s ryze formalistickým přístupem. Jestliže

¹⁵⁶ Jitka Hlaváčková, Dějiny zvuku ve vizuálním umění jako dějiny experimentálního myšlení. In: Jitka Hlaváčková – Miloš Vojtěchovský (eds.), *Zvuky kódy obrazy*. Praha: ArtMap 2020, s. 37.

u výše zmíněných tří autorů se vazba mezi obrazy a hudební formou objevuje v náznacích, pak například v malbě *Fuga* (1920) Hanse Richtera, v rozměrné kolekci *Orfeova Zahrada* (1976–1992) Jaroslava Štastného anebo v sérii skicových hudebních záznamů (1965) Jitky Válové je toto provázání základním vizuálním principem. Všichni tři zobrazují hudební kompozice jako systém momentů, oscilujících linií a vln, které mají sice velmi jednoduchou formu a skromné zpracování (všechny jmenované práce jsou monochromatické obrazy vytvořené tužkou či tuší), ale tím spíš vyplývají na povrch právě oscilace jakožto klíčový vizualizační princip zaznamenávající či evokující hudební vlnění.

Pro tuto práci je ovšem zásadní rozlišení právě mezi účelem výše zmíněných děl Jaroslava Štastného a Jitky Válové – zatímco *Orfeova Zahrada* vznikla jako grafická partitura, a měla tedy i plnit funkci tradičnějších notových záznamů (tzn. být hudebně interpretována)¹⁵⁷, skici Jitky Válové vznikají přímo v momentě poslechu hudby jako subjektivní projev jejích pocitů a dojmů, který ve stejný moment přenesla i do oscilujících diagramů (Obr. 36, 37).¹⁵⁸ Tento přístup synchronního poslechu a vizualizace se významně přibližuje jak diagramům filmové teorie, tak i výsledné audiovizuální eseji – již se nejedná o abstraktní hudební ideu jako v případě Kandinského, Kupky nebo Ponce, ale Válová reflektuje vždy konkrétní existující hudební kompozici a reinterpretuje ji do formy grafických vln.



Obr. 36, 37 – Výběr ze série skicových hudebních záznamů Jitky Válové

¹⁵⁷ Jitka Hlaváčková – Miloš Vojtěchovský (eds.), *Zvuky kódy obrazy*. Praha: ArtMap 2020, s. 258–259.

¹⁵⁸ *ibid.*, s. 270.

Jako pojítka mezi statickými výtvarnými díly a pohyblivým filmovým médiem mohou sloužit audiovizuální kompozice fungující na principu syntézy skladeb a vizuální složky – toto odvětví bývá souhrnně nazýváno vizuální hudba, jakožto soubor audiovizuálních děl, které mají své těžiště v hudebnosti anebo užívají hudební inspiraci jako základní strukturu díla.¹⁵⁹ Průkopníci těchto abstrahujících trendů jako Walter Ruttmann, Oscar Fischinger nebo Mary Ellen Bute k vizualizaci do jisté míry využívají synestézii i formalismus, avšak jejich tvorba je natolik rozdílná a plní odlišné účely¹⁶⁰, že není možné je považovat za koherentnější předstupeň výsledného audiovizuálního diagramu – ovšem jednoznačnou podobností obou přístupů je vytrhnutí se z textové či obrazové fixace a touha hudební vlnění zprostředkovat pohyblivě.

3.2.2 Analytické zobrazení – grafické diagramy filmové teorie

Jestliže prvnímu přístupu šlo především o přenesení hudebních aspektů do vizuální složky na základě jejich estetického účinku, pak primárním účelem analytických zobrazení je rozložit již existující audiovizuální kompozice skrze statické diagramy, poukázat na jejich vnitřní mechanismy a jednotlivé principy, a umožnit tím lepší srozumitelnost původního díla. Estetický účinek výsledných grafů, diagramů a vizualizací je tedy zcela druhořadý a hlavními se stává srozumitelnost, přehlednost a celkový přínos pro teoretickou debatu. Do této kategorie spadají výhradně filmoví teoretici, kteří a posteriori přicházejí ke svým či cizím filmům a skrze různorodé postupy a metodologie je obohacují o vlastní teoretický přínos.

¹⁵⁹ Martin Klusák, „Vizuální hudba: Audiovizuální kompozice a dynamika žánru“ (Disertační práce, Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2022), s. 2.

¹⁶⁰ Všichni umělci působí v odlišné vývojové fázi filmového média, a svými abstraktními filmy tedy chtějí dokázat jiné věci. Walter Ruttmann píše manifest za abstraktní film jakožto avantgardní alternativu ke klasickému narativnímu filmu, Oskar Fischinger touží plně převést fenomén barevné hudby do audiovizuálního díla a Mary Ellen Bute začíná u malby, ale ta je z jejího hlediska pro přenesení hudebních struktur nedostatečná, a proto začíná s abstraktními filmy. Viz Martin Bernátek – Martin Mazanec – Kateřina Krejčová – Matěj Strnad (eds.), *Manifesty pohyblivého obrazu*. Praha: Pastiche Filmz o.s. 2010.

Zlomovým momentem pro grafické zobrazení vztahu obraz-hudba se ve filmové teorii stává obsáhlá esej průkopníka sovětské montážní školy Sergeje Ejzenštejna s názvem *Vertikální montáž*¹⁶¹ z roku 1940. Stejně jako někteří výše zmínění malíři, i tato první komplexnější filmová teorie o grafickém vztahu obraz-hudba se inspiruje v teoretickém zázemí formalismu a snaží se uchopit filmové médium z hlediska jeho audio-vizuální konstrukce – a jelikož Ejzenštejn ve svých teoriích vychází i ze svého studia stavebnictví, důraz na strukturu a neorganickou stavbu média je o to intenzivnější. V neposlední řadě je zásadním i to, že koncept vertikální montáže slouží jako manifest pro hledání nových skladebných a výrazových možností relativně mladého zvukového filmu.

Ejzenštejn přichází s ambiciózním konceptem audio-vizuálního propojení inspirovaného notovými partiturami, jejichž horizontální a vertikální strukturu aplikuje na filmové médium – v průběhu svého textu pak na příkladu krátké sekvence ze svého snímku *Alexandr Něvský* (*Александр Невский*, r. Sergej Ejzenštejn, 1938) sleduje zejména polyfonní korelace mezi grafickými pohyby obrazu a hudby. Struktura tradičních notových partitur (tak jak ji vnímá Ejzenštejn a přenáší ji do své teorie) je založena na dvou rozměrech – zatímco v horizontále se lineárně napříč časem vyvíjí melodické linie, ve vertikále v každý daný moment dochází ke vzájemné (zpravidla harmonické) interakci jednotlivých horizontálních aspektů. Vertikální montáž tuto strukturu aplikuje na filmové médium – do první horizontální linie vsazuje vizuální stránku snímku *Alexandr Něvský* a do druhé transkripci původního hudebního doprovodu Sergeje Prokofjeva.¹⁶²

Pro vytvoření grafického diagramu Ejzenštejn stanovuje klíčový spojující rys audio-vize – tzv. *oscilační pohyb*¹⁶³, který následně používá pro hledání podobností mezi obrazovou a zvukovou složkou *Alexandra Něvského*. Oscilační pohyb je pro něj

¹⁶¹ Viz Sergei Eisenstein, Vertical Montage. In: Michael Glenney – Richard Taylor (eds.), *Towards a Theory of Montage*. London – New York: I. B. Tauris 2010, s. 327–399.

¹⁶² Zde je nutné podotknout, že již tímto gestem Ejzenštejn vytváří zcela jasnou hierarchii mezi nadřazeným obrazem a podřazenou hudbou – tento systém hierarchické vizualizace bude ovšem přetrvávat i takřka ve všech následujících filmových teoriích.

¹⁶³ Eisenstein, Vertical Montage, s. 334–335.

měřítkem k vytvoření pětistupňového systému tzv. vnitřních synchronností – tedy implicitních rysů obrazů a hudby, které stojí v základu jejich vzájemné kompatibility.¹⁶⁴ Tento stupňující se systém rozděluje na inherentní, metrickou, rytmickou, melodickou a tonální synchronnost – přičemž podobně jako u Ejzenštejnových typů montáže¹⁶⁵ i zde je každý následující stupeň komplexnější než ten předchozí.¹⁶⁶ Z hlediska jeho grafické vizualizace je nejzásadnější kombinace melodické a tonální synchronnosti – tzn. kombinace skladebnosti založené na provázanosti melodických linií ve vizuální i hudební složce (stoupající melodie spojena se stoupajícími obrazovými tvary) a na provázanosti tonálních oscilačních kvalit obrazu a zvuku (výška tónů odpovídající různým pohybům světla).¹⁶⁷

Aby graficky zobrazil vztah obraz-hudba, Ejzenštejn také vychází z předpokladu, že při každém poslechu hudby si ji vnitřně vizualizujeme do konkrétních či abstraktních tvarů¹⁶⁸ a že i hudebně nevzdělaný divák ve skladbách vnímá pohyb (případně směr) melodií a pulzaci rytmů, přičemž je schopný to znázornit celým svým tělem (pohupování se do rytmu) nebo pohybem vlastní ruky (přímé kopírování rostoucí melodie stoupající paží).¹⁶⁹ Rigidně hierarchické schéma je společně s výše popsanými koncepty a předpoklady následně základem k dlouhé teoretické analýze vzájemných kontrapunktních vertikálních vztahů sekvence filmu *Alexandr Něvský*, přičemž výsledkem je jedna zdánlivě jednoduchá oscilující křivka, v níž Ejzenštejn nalézá „absolutní shodu pohybů hudby s pohyby vizuálních tvarů“¹⁷⁰ (Obr. 38).

¹⁶⁴ *ibid.*, s. 334.

¹⁶⁵ Jedním ze zásadních přínosů Sergeje Ejzenštejna pro rozvíjející se avantgardní montážní teorii je kategorizace stříhových postupů na metrickou, rytmickou, tonální a alikvótní montáž. Viz Sergei Eisenstein, *Methods of Montage*. In: Jay Leyda (ed.), *Film Form*. New York – London: HBJ Books 1949, s. 72–83.

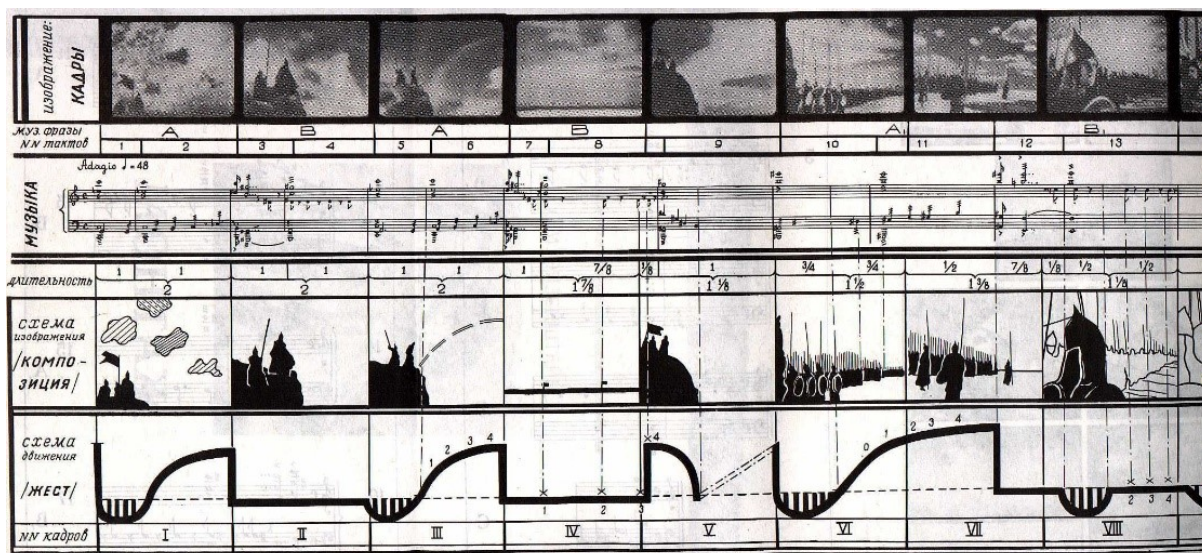
¹⁶⁶ Eisenstein, *Vertical Montage*, s. 334–335.

¹⁶⁷ *ibid.*, s. 335.

¹⁶⁸ *ibid.*, s. 374.

¹⁶⁹ *ibid.*, s. 375–380.

¹⁷⁰ *ibid.*, s. 381.



Obr. 38 – Schéma vertikální montáže ve filmu *Alexandr Něvský*, část grafu

Ovšem proces, jakým tuto křivku tvoří a následně ji obhájí, je natolik rozporuplný a nekonzistentní¹⁷¹, že i filmová historička Kristin Thompson situaci ironicky shrnula tak, že si Ejzenštejn jen při snaze dokázat pravdivost svých tezí „vypomáhá mnohými triky“.¹⁷² A tak nejzásadnější problém vertikální montáže se neváže nutně s výsledkem, k němuž v průběhu desítek stran svého textu dochází, avšak konstrukce celé grafické vlny pramení v zavádějící hypotéze o lidském vnímání filmového média. Ejzenštejn totiž finální křivku vytváří kolem tzv. *dráhy oka*¹⁷³, která předpokládá, že při sledování naše oko díky různým vizuálním indiciím každý záběr čte lineárně zleva doprava a různé hudební pohyby pak motivují náš pohled tyto pohyby kopírovat (například stoupající melodie a rostoucí dráha oka na konci prvního záběru). Přestože tato hypotéza o lineárním čtení zleva doprava může v grafickém schématu filmové partitury platit uvnitř samostatného odděleného záběru, jakmile se stříhem přeskočí na následující záběr, náš zrak není vycvičený na to, aby se navrátil

¹⁷¹ Ejzenštejn svou teorii zakládá na pohybech hudby a obrazu, ale selektivně si vybírá záběry, v nichž se nenalézají žádný kamerový a vnitrozáběrový pohyb, což mu ve výsledném textovém diagramu umožňuje vizuální aspekty analyzovat jakožto nepohyblivé obrazy. Vertikální montáž je tedy v této podobě automaticky neplatná, pokud bychom se snažili analyzovat (nejen) Malickovy sekvence s komplexnějšími vizuálními pohyby.

¹⁷² Kristin Thompson, *Eisenstein's Ivan the Terrible*. Princeton: Princeton University Press 1981, s. 225.

¹⁷³ Eisenstein, *Vertical Montage*, s. 387.

opět do levé části obrazu, kvůli čemuž se zcela vytrácí Ejzenštejnův předpoklad neustálého lineárního čtení, a tím se bortí i jeho konstrukce oscilační diagramové vlny.

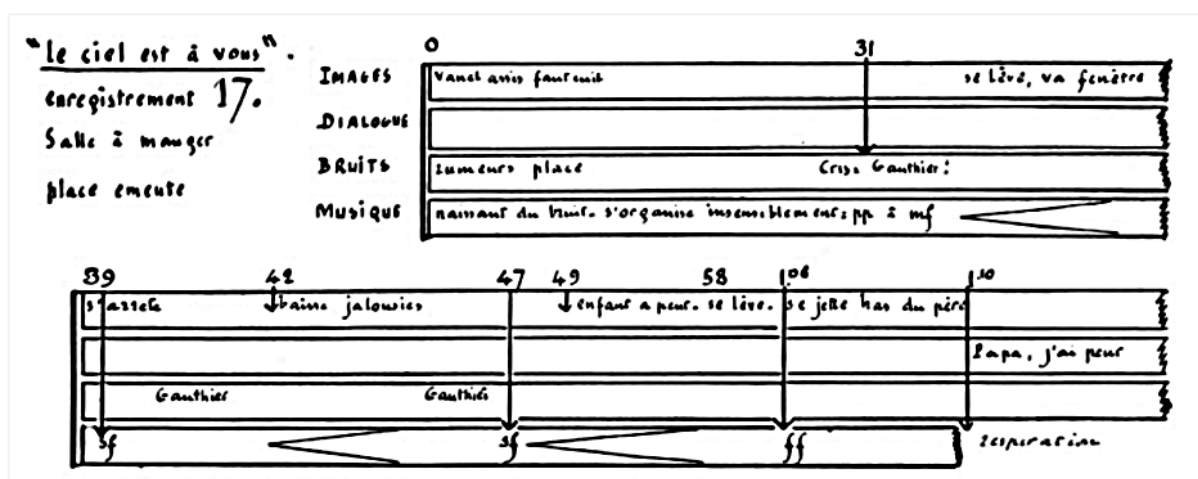
I přes tyto značné koncepční problémy vertikální montáže je důležité zdůraznit, že některé Ejzenštejnovy koncepty jsou velmi přínosné pro teorii vizualizace, k níž tato kapitola ve svém finále dojde. Zejména jeho snaha graficky znázornit pohyby hudby oscilující křivkou se přibližuje fyzikálním vlastnostem hudby jakožto zvukového vlnění i bez toho, aby byl redukován jeho význam. Neustálou oscilaci pohybů hudby ještě v závěru své eseje spojuje s obecným principem, na němž funguje (nejen) jeho filmové dílo – „a opět následuje nehybná pauza s dalším počátečním akordem nové hudební fráze, načež vše opět graduje společně s rostoucím napětím až do určitého bodu, poté zase klesne a tak dále. A tak celý proces pokračuje.“¹⁷⁴ Právě ono rostoucí napětí vlivem propojení hudebních a obrazových vln je to, díky čemuž se audio-vizuální složky i přes zmíněné diskontinuální „nehybné pauzy“ nerozpadne a neustále na svého diváka působí. Ejzenštejnova křivka se tedy táhne napříč montážními vazbami a v textové podobě jim dodává grafickou kontinuitu¹⁷⁵ – přestože to nebyl jeden z ústředních cílů Sergeje Ejzenštejna, v kontextu naší snahy vytvořit diagram, který by dokázal zacelit Malickovy diskontinuity, je tato forma vizualizace využívající *oscilační pohyb* velmi přínosná.

Nedlouho po vertikální montáži se objevila další, avšak o poznání skromnější a méně ambiciózní snaha zcela odlišným způsobem graficky interpretovat vztah obrazu a hudby v podání francouzského skladatele Pierra Schaeffera. Na příkladu z filmu *Le ciel est à vous* (r. Jean Grémillon, 1944) zobrazuje sekvenci taktů ve vertikální partituru, ale oproti Ejzenštejnovi – který si zvolil sekvenci bez jakýchkoli nehudebních zvuků a ruchů – se Schaeffer snaží alespoň skicovitě propojit čtyři

¹⁷⁴ Eisenstein, *Vertical Montage*, s. 398.

¹⁷⁵ Je důležité poznamenat, že Ejzenštejn v *Alexandru Něvským* vytváří montážní vazby, které sice nemusí působit úplně hladce (kontinuálně), avšak všechny spolu stále sdílí základní časoprostorové vztahy. Proto když jsem zde poznamenal, že oscilující grafická křivka dodává montážním vazbám kontinuitu, je to oproti časoprostorově roztrženým Malickovým (dis)kontinuálním sekvencím daleko menší míra zacelení. Ovšem i tak je suturující efekt nepopiratelný.

horizontální linie sestavené z obrazu, dialogu, ruchů a hudby (obr. 39).¹⁷⁶ Důraz na komplexnější zvukové vztahy je v tomto ohledu přínosný, ale výsledná grafická vizualizace je velmi abstraktní a strohá, kvůli čemuž je i její analytický přínos limitovaný. Zároveň podobně jako Ejzenštejn i Schaeffer využívá některé produkční materiály, které nejsou stoprocentně věrné finálnímu výsledku anebo tomu, jak filmové dílo ve skutečnosti vnímáme, což teorii zkresluje.



Obr. 39 – Vizualizace vztahu obraz-zvuk v sekvenci z filmu *Le ciel est à vous*, část grafu

V roce 1957 byla zveřejněna teorie režiséra Rogera Manvella a filmového historika Johna Huntleyho, kteří se ve své snaze graficky podchytit vše, co se v audiovizuálním díle nachází, ubírají k dlouhým textovým přepisům obrazových a hudebních jevů.¹⁷⁷ Stejně jako Ejzenštejn do své argumentace vkládají freeze-framy z analyzovaných sekvencí a v návaznosti na Schaeffera se zaměřují na komplexnější vztahy mezi více složkami – akcí, dialogem, zvukovými efekty a hudbou. Výsledkem je rigidně fixovaná vizualizace obrazu a hudby, jejíž poměrně komplexní notové transkripce se bez souběžného poslechu zobrazované sekvence stávají absolutně nesrozumitelné (snad kromě čtenářů s geniální hudební představivostí).¹⁷⁸ Celková

¹⁷⁶ Altman, *Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool*, s. 77–79.

¹⁷⁷ Roger Manvell, John Huntley, *The Technique of Film Music*. New York: Hastings House 1957.

¹⁷⁸ Obrazová příloha u tohoto diagramu chybí, protože jeho velké rozměry by v této práci zaplnily několik stran. Manvellova a Huntleyho vizualizace navíc není pro výsledný *Audiovizuální diagram* příliš zásadní a figuruje zde spíše jako vývojový mezistupeň, vůči kterému se vymezili „důležitější“

teorie funguje spíše na bázi ilustrace, která ještě navíc postrádá jakoukoli následnou analýzu.¹⁷⁹

Proti Manvellovi a Huntleyem se výrazně vymezila teoretička filmové hudby Claudia Gorbman, která se o pár desítek let později pokusila sumarizovat dosavadní uvažování na poli vizualizace obrazu a zvuku a kriticky jej zohlednit pro svou vlastní teorii. V článku z roku 1977 jednoduše nazvaným *Vigo/Jaubert*¹⁸⁰ na příkladu sekvence ze středometrážního snímku *Trojka z mravů* (*Zéro de conduit*, r. Jean Vigo, 1933) sleduje hudební vlnění v doposud nezvyklé podobě. Oproti takřka všem ostatním výše jmenovaným se autorka rozhodla nezaznamenávat celé notové transkripce, jelikož to dle jejích slov pro analýzu a pochopení vztahu obrazu a hudby „není zásadní“¹⁸¹. Místo toho se obrací ke zjednodušeným přepisům indikující rytmus, hlavní melodie, harmonie a instrumentaci (obr. 40). Jak poznamenává Rick Altman, tímto přístupem se Gorbman vzdaluje privilegované analýze neveřejných externích pramenů (v případě Ejzenštejna se jedná o orchestrální partitury Sergeje Prokofjeva, u Schaeffera zase o původní náčrtky režiséra Jeana Grémillona) a ve své analýze vychází zejména z poctivého poslechu hudby, která se skutečně nachází ve finálním zvukovém mixu.¹⁸²

Důležité je zdůraznit, že tato metoda se zaměřuje na hudební pohyby a vlny způsobem, který se přibližuje tomu, jak si diváci (alespoň v návaznosti na Ejzenštejnovy předpoklady) vnitřně vizualizují filmovou hudbu – to se stane klíčové i v závěru této kapitoly pro vizualizaci sekvence Terrence Malicka. Avšak podobně jako její předchůdci, i teorie Claudie Gorbman je stále uzamčena v textové nepohyblivosti – ovšem zde je cítit první touha vymanit se z ní a alespoň skrze duplikaci některých freeze-frames (spodní řádek z přiloženého grafu) je naznačeno specificky dlouhé trvání konkrétních obrazů. I přes velkou zjednodušenost z grafu ale stále není čitelná alespoň orientační tonalita, a proto ji autorka musí osvětlit v doprovodném textu.

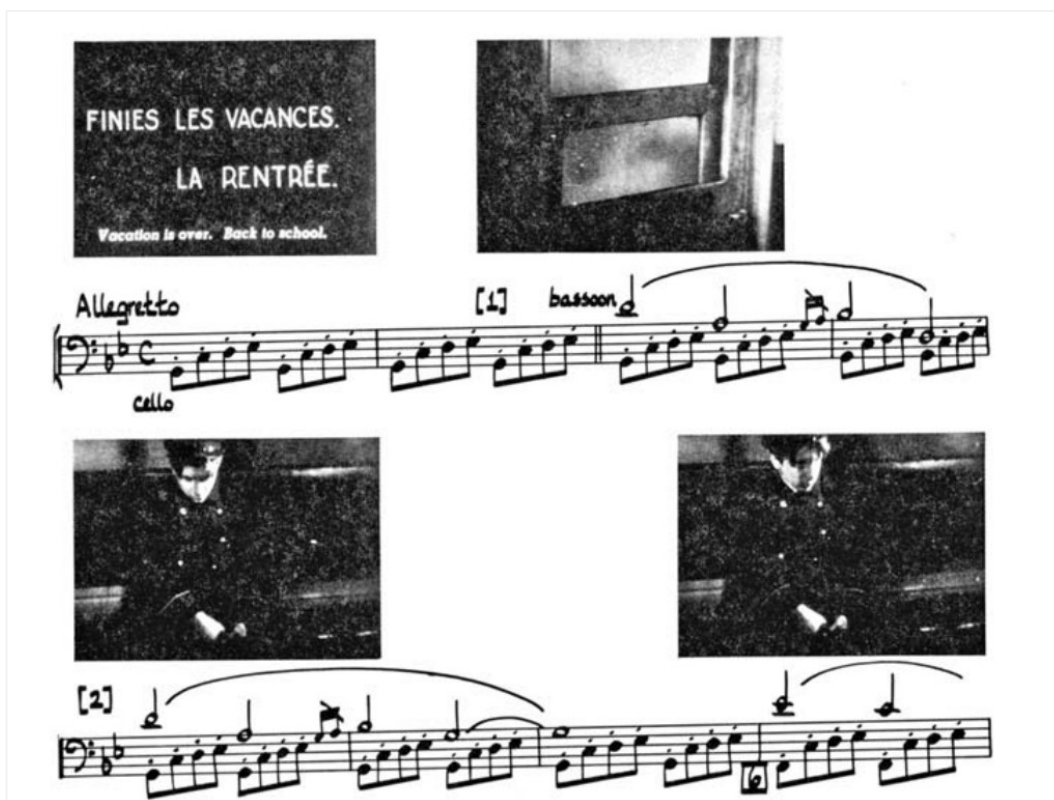
teoretici. Pro alespoň částečnou ilustraci jejich diagramu – viz Altman, *Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool*, s. 80–81.

¹⁷⁹ Gorbman, *Vigo/Jaubert*, s. 69.

¹⁸⁰ Viz Claudia Gorbman, *Vigo/Jaubert*. *Ciné-Tracts* 1, 1977, č. 2, s. 65–81.

¹⁸¹ *ibid.*, s. 69.

¹⁸² Altman, *Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool*, s. 82.

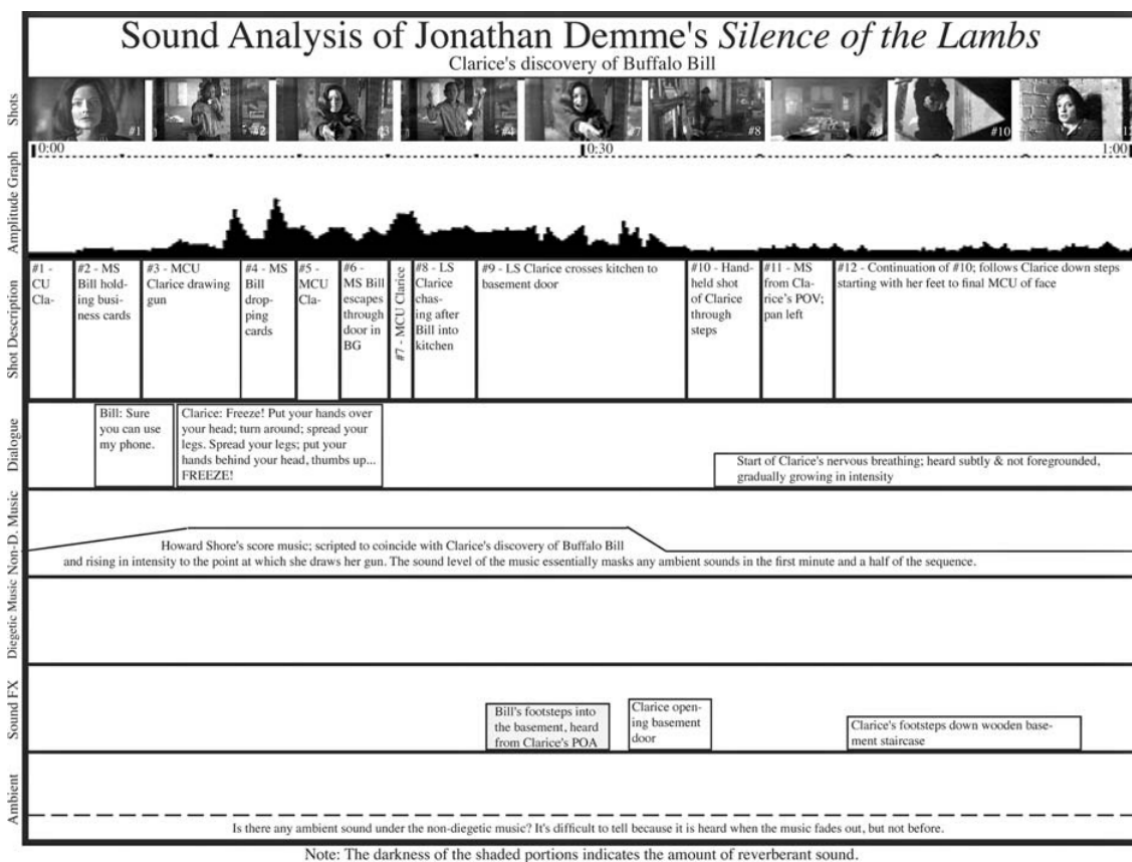


Obr. 40 – Grafické zobrazení hudby ve filmu *Trojka z mravů*, část grafu

Průřez grafickými diagramy posledních 30 let ve svém textu *Vizuální reprezentace jako analytický nástroj*¹⁸³ z roku 2014 rozkrývá již výše zmíněný filmový teoretik Rick Altman. Na příkladu studie svého studenta Jaye Becka demonstruje metodologický i technologický posun v možnostech vizualizace filmového zvuku a prezentuje poměrně komplexní graf, který zobrazuje minutovou sekvenci ze snímku *Mlčení jehňátek* (*The Silence of the Lambs*, r. Jonathan Demme, 1991). Beckova teorie vzhledem ke svému velmi detailnímu popsání rozdílných zvukových vrstev symbolicky dovršuje snažení Schaeffera, Manvella a Huntleyho, avšak v hudební složce opomíjí jakékoli rytmické, melodické či harmonické výkyvy a stroze ji redukuje do jedné dlouhé stoupající vlny intenzity (v grafu se jedná o čtvrtou vrstvu zdola) (Obr. 41). Tento postup je tak platný spíše studiu zvuku a zvukových mixů než studiím filmové

¹⁸³ Viz Rick Altman, *Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool*. In: David Neumeyer (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press 2014, s. 72–95.

hudby, a proto se zatím i současné bádání na tomto poli muselo obejít bez jakékoli aktualizované hudebně zaměřené teorie.



Obr. 41 – Vizualizace minutové sekvence ze snímku *Mlčení jehňátek*

3.3 Audiovizuální diagram sekvence z filmu *Skrytý život*

V předchozích podkapitolách jsme postupně sledovali, jakým způsobem se oscilační hudební vlnění vizualizovalo v esteticky motivovaných uměleckých dílech a analytických diagramech filmové teorie. Přestože se jejich metody a účely odlišovaly, všechny vizualizace spolu sdílely zásadní problém fixace auditivních (případně audiovizuálních) kompozic do nepohyblivých obrazů, v nichž se esenciální vlastnosti hudby – pohyblivost a vlnění – zcela vytrácely. Kvůli tomu se dosavadní metody zobrazení také vzdalují ústřední otázce této kapitoly, tedy grafickému zacelení obrazových diskontinuit hudební kontinuitou. Proto v této podkapitole za pomoci vybraných aspektů dosavadních úvah přicházím s vlastní diagramovou teorií, kterou

budu prezentovat a postupně vysvětlovat pomocí audiovizuální eseje¹⁸⁴ zpracovávající počáteční diskontinuální sekvenci z filmu *Skrytý život*.¹⁸⁵ Tento segment je zde zvolen jako příklad velmi snadno rozklíčovatelného a pochopitelného audio-vizuálního *oscilačního pohybu*, jenž se propisuje do všech filmových aspektů, díky čemuž tato sekvence slouží jako pružný odrazový můstek pro nastínění suturujících možností pohyblivých diagramů.¹⁸⁶

Ještě se ale v krátkosti zastavím u ústřední otázky *proč?* – z jakého důvodu má cenu věnovat se odvětví filmové teorie, které i přes skoro 90 let své existence vyprodukovala tak málo relevantních textů? Jako hlavní problém dosavadního uvažování totiž nevnímám objekt zkoumání, ale způsoby zkoumání. Mým hlavním argumentem je to, že i přes omezenou kvantitu, některé výše jmenované teorie otevírají zcela unikátní způsoby vnímání filmového média, a tím dokazují, že grafické znázornění může být pro proces zacelení audiovizuálních trhlin (a zároveň pro holistické pochopení vztahu obraz-hudba) zcela zásadní. Je tedy na čase jej s pomocí moderních zobrazovacích technologií reinterpretovat a apropriovat i pro současnou kinematografickou kulturu. Bylo by ovšem krátkozraké tvrdit, že tato nová teorie bude všeobecně platná – koneckonců o tak ambiciózní cíl se dosud žádný filmový teoretik ani nesnažil a jak píše Altman: „Schaeffer, stejně jako Ejzenštejn, se rozhodl vytvořit tento konkrétní diagram ne proto, že by byl úplný nebo všezahrnující, ale proto, že mu umožňuje vyjádřit analytickou myšlenku.“¹⁸⁷ Podobně i v tomto případě se bude jednat o teorii detailně zaměřenou na jednu filmovou sekvenci a vycházející ze současných technologických možností, přičemž v následujících letech pak může být a zcela jistě bude opět přehodnocena a aktualizována.

¹⁸⁴ *Audiovizuální diagram* lze zhlédnout po načtení QR kódu v Obr. 35 anebo na odkazu: <https://vimeo.com/853136430> [9. 8. 2023].

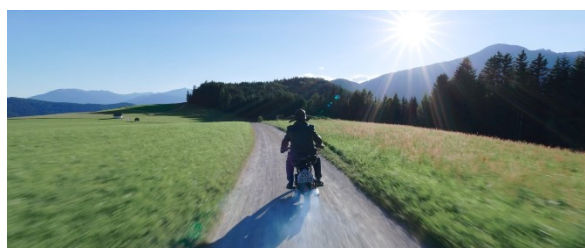
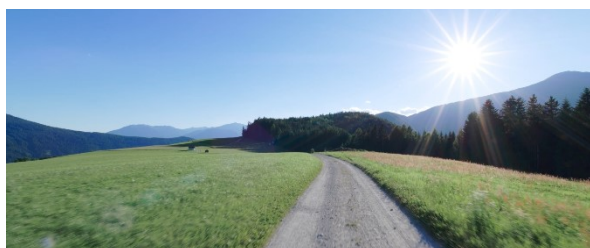
¹⁸⁵ Zmíněná sekvence v původním filmu začíná okolo času 5:15 a končí dlouhou zatmívačkou zhruba v čase 8:10.

¹⁸⁶ Jestliže základní cestou k pochopení dosavadních diagramů bylo vnímat je v jejich fixované formě, pak aktualizované audiovizuální zobrazení musíme sledovat jako pohyblivé – veškeré obrazové materiály, které v následujících odstavcích tato práce používá tedy budou čistě ilustrativní a v žádném případě nenahradí potenciální významy evokované audiovizuální esejí.

¹⁸⁷ Altman, *Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool*, s. 78.

3.3.1 Filmová sekvence a projevy optofonie

Sekvence z filmu *Skrytý život* nás během necelých tří minut seznamuje s protagonisty snímku Franzem Jägerätterem (August Diehl) a jeho ženou Franziskou Jägerätter (Valerie Pachner), kteří se v obklopení rakouských hor izolují od nastupující druhé světové války. Montážní sekvence diskontinuálně sleduje jejich seznámení, zamilování se i jejich následné soužití v malé vesničce, jejíž obyvatelé spolu tvoří prosperující a spokojenou komunitu. Ke konci sekvence se ovšem skrze velmi romantické melodie do zvukové složky drásají motory válečných letadel a hudební roztěkanost značí, že nastupující konflikt zničí nejen idyličnost formálního zpracování filmu, ale i životy jeho protagonistů. Tento *tematicky soudržný*¹⁸⁸ třiminutový segment je založený na neustálé oscilaci, která se zejména v kamerových pohybech projevuje v systematicky se opakujících nájezdech a odjezdech (Obr. 42–45). Do toho všeho zaznívá kontinuální neposedně fluktuující ústřední houslová melodie společně s podobně proměnlivým klavírním doprovodem, který je po čase zastřen táhlými akordy smyčcového orchestru.



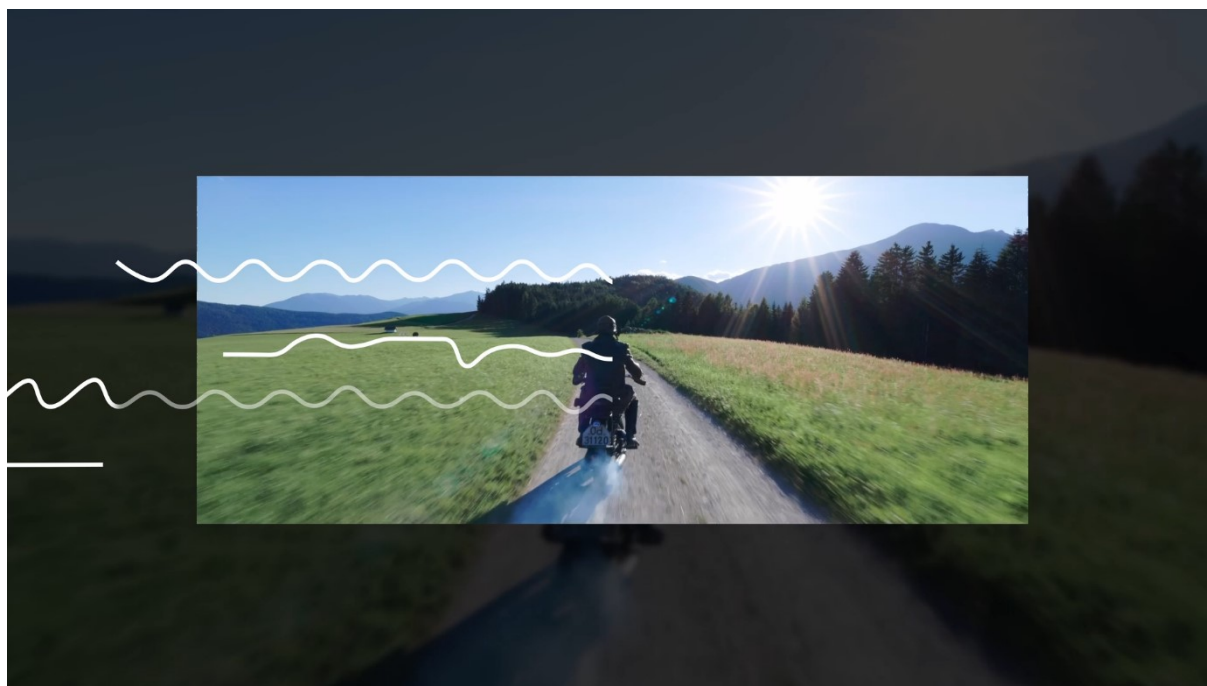
Obr. 42, 43 – Franz na motorce vjíždí do pohybuujícího se záběru, rychlý nájezd kamery



Obr. 44, 45 – Franz a Franziska se seznamují, odjezd kamery

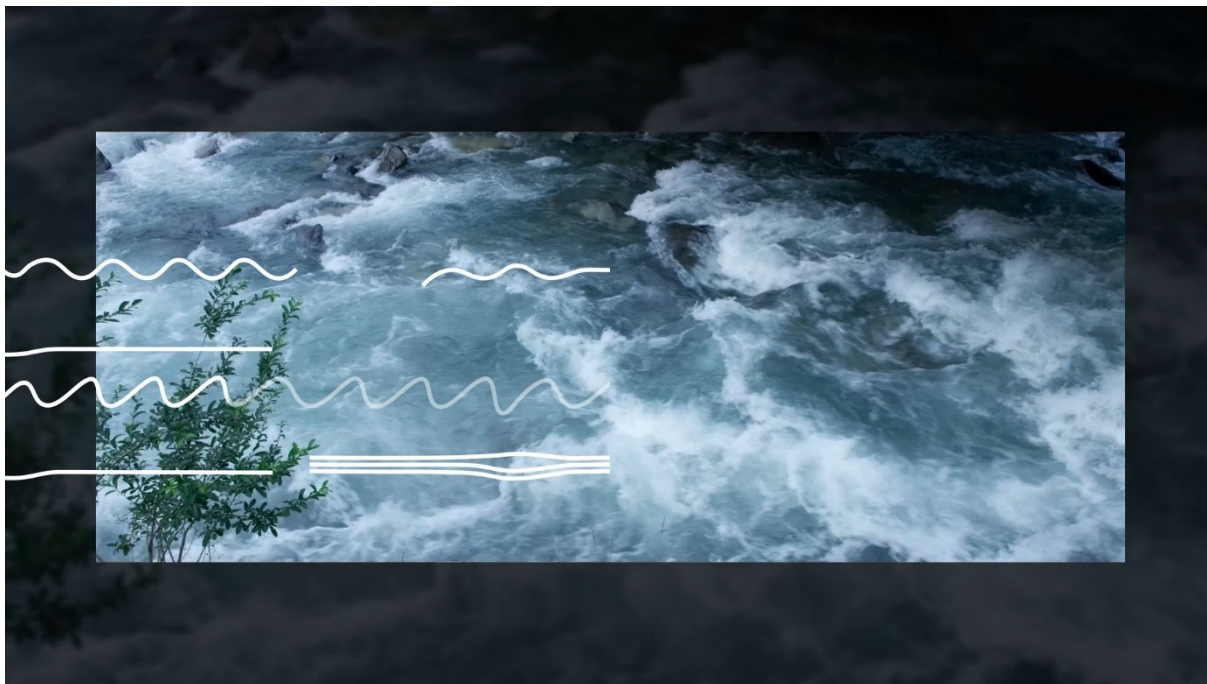
¹⁸⁸ Viz první kapitola této práce.

Pokud by byla tato sekvence objektem grafické vizualizace ve fixním diagramu, bylo by nutné věnovat několik stran textu dlouhým popisům pohybů kamer, vysvětlením diskontinuálních skoků napříč místem a časem a zdlouhavým opisům hudební složky – a ani tak by se nám nepovedlo vystihnout skutečnou podstatu vztahu obraz-hudba a přenést hudební kontinuity do vizuální složky. Jestliže má být tato sekvence zdrojem pro pohyblivý diagram, zjistíme, že dlouhé lingvistické popisy mechanismů filmové řeči již nejsou potřeba. Loučíme se s detailními vysvětlivkami melodických pohybů a obracíme se k hudebním vlnám jako ke svébytnému fluktuujícímu artefaktu, jehož specifika jsou z lingvistického hlediska jen těžko skutečně popsitelná. Pohyblivý diagram vyvolává účinky, které jsou dle Ricka Altmana „vzrušující“¹⁸⁹ právě proto, že ve stejný moment divák sleduje vizualizaci společně s původním dílem, a má tak možnost vstřebávat filmové médium novým esteticko-analytickým způsobem. *Audiovizuální diagram* by si měl vystačit bez jakéhokoli či minimálního slovního (a tím pádem potenciálně redukcionistického) popisu a jen vlivem viditelného pokřivení původních obrazů a jejich obohacení o grafickou vizualizaci hudby docílit audio-vizuálního sjednocení a zacelení (Obr. 46–48).

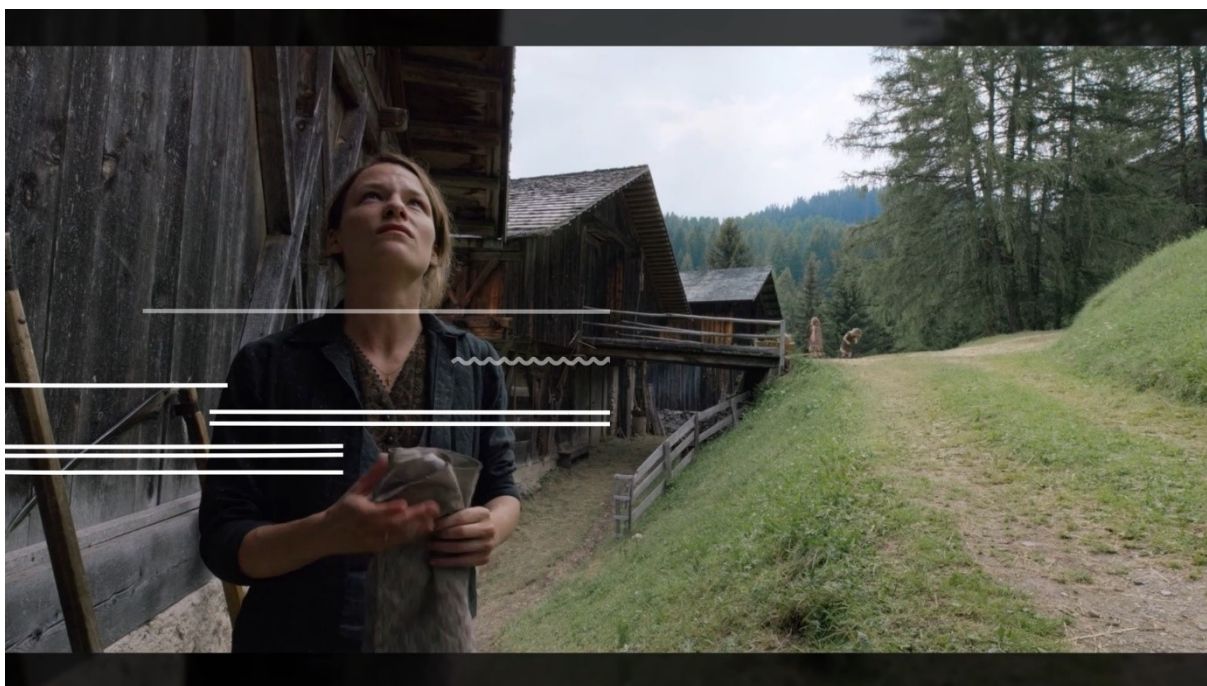


Obr. 46 – *Audiovizuální diagram*, oscilující melodie se odrážejí v akcentovaném zoomu záběru

¹⁸⁹ Altman, *Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool*, s. 95.



Obr. 47 – Nástup orchestrálního akordového podkresu a hlavní houslové melodie



Obr. 48 – Melodické continuity utichají a ozývají se motory letadel a houslová roztěkanost

Tento audiovizuální projev, v němž „hudba a viditelná kinetická akce simultánně vystupují jako víceméně rovnocenné esteticko-umělecké složky“¹⁹⁰ se nazývá *optofonie*. Pojem, který zdůrazňuje spojení optického a fónického momentu, značí průběh audiovizuálního díla, jehož tvarová stránka bude maximálně korespondovat se synchronním průběhem hudby.¹⁹¹ Tuto audio-vizuální korelaci se snaží reflektovat i pohyblivý diagram, který klade srovnatelný důraz na hudební vlny a původní filmové záběry – zatímco v popředí se odvíjí hudební sjednocující kontinuity ve formě bílých (více či méně transparentních) melodických oscilací, časté výkyvy kamerových pohybů se odrážejí v upraveném zoomování jednotlivých záběrů, které takřka neustálými proměnami jejich rámu akcentuje vnitrozáběrové pohyby.

Zdůraznění kamerových fluktuací také slouží lepšímu pochopení expozičního charakteru a celkové narativní funkci této sekvence ve *Skrytém životu* – zatímco na začátku audiovizuální eseje (a zároveň i původního filmu) začínáme protagonisty sledovat s jistým distancem, čím více hudebních a obrazových fluktuací prožíváme, tím více se noříme do hlubin jejich vztahu (díky zoomům se jim doslova přibližujeme) až postupně distancovaný rám zcela zaplavuje obrazové pole, což dovršuje divácké navázání se na atmosférické oscilace (to lze snadno rozpoznat z rozdílu mezi Obr. 46, který se odehrává v úvodu sekvence, a Obr. 48, který se nachází v samotném závěru) .

3.3.2 Konstrukce vln – notový zápis jako mezistupeň, nikoliv cíl

Jestliže jsem v předchozích odstavcích zdůrazňoval hudbu jakožto pohyblivý artefakt s vlastními specifickými (lingvisticky obtížně popsitelnými) vlastnostmi, přistupuji k němu tak i ve fázi tvorby jednotlivých vln. Pokud se chceme vyvarovat násilnému podsouvání sémantických významů abstraktním souzvukům a melodiím, měli bychom se držet zejména snahy „otevřít“ naše uši rozličným vnitřním pohybům a parametrům filmové hudby a pokusit se s nimi pracovat nezávisle na potenciálním

¹⁹⁰ Petr Macek, Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon 1997, s. 658.

¹⁹¹ Macek, Fukač, Vysloužil, *Slovník české hudební kultury*, s. 659.

významu. Tento typ tzv. *redukovaného naslouchání*, jak jej představil již výše zmíněný Pierre Schaeffer a následně ve svých úvahách o filmovém zvuku rozvedl teoretik Michel Chion, je při tvorbě grafických vln zcela zásadní.¹⁹² Je totiž potřeba pečlivě naslouchat proměnlivým výškám tónů, jejich délkám a jejich vzájemným vztahům, což jsou přesně vlastnosti hudby zcela nezávislé na zdroji a významu.¹⁹³

Proces tvorby primárně spočívá v pečlivém a opakovaném poslechu hudby, která v sekvenci skutečně zní. Je zcela bezpředmětné si ve stylu vertikální montáže vypomáhat s interními orchestrálními partiturami, ale spíše se podobně jako Claudia Gorbman počtivě obeznámit s výslednou hudební složkou a jejími vlastnostmi.¹⁹⁴ Díky tomu potom dříve či později začneme rozpoznávat jednotlivé nástroje a jejich oddělené či provázané melodické oscilace. Vrátime-li se k výše zobrazenému momentu, kdy Franz přijíždí na své motorce (Obr. 46), v pohyblivém diagramu se společně s tímto záběrem postupně odvíjí několik linií – nejvýraznější je pravidelně fluktuující houslová linka (Obr. 49) a při důslednějším poslechu zaslechneme i o něco skrytější klavírní linku, která slouží jako variace na budoucí ústřední melodii (Obr. 50)¹⁹⁵. Pokud je zaneseme do partitury a následně jednotlivými notami provedeme vlnu, vzniká nám výsledná grafická reprezentace hudební oscilace – tento tvar navazuje na Ejzenštejnův předpoklad, že i nehudebně vzdělaní diváci jsou schopni rozpoznat rozdílné melodické a rytmické pohyby a například pohybem ruky je reflektovat.

¹⁹² Chion, *Audio-vision: Sound on Screen*, s. 29.

¹⁹³ Vymezení se proti hledání zdroje a významu zmiňuji záměrně z toho důvodu, že Chion ve své teorii kategorizuje tři typy naslouchání – kauzální, sémantické a právě redukované. Viz Chion, *Audio-vision: Sound on Screen*, s. 25–34.

¹⁹⁴ Tento postup vyzdvihuje i Rick Altman, který říká, že „proces přípravy zvukového diagramu vyžaduje úzký a nepřetržitý kontakt se soundtrackem scény, což nutí zpracovatele k opakovanému a velmi pozornému poslechu.“ Viz Altman, *Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool*, s. 85.

¹⁹⁵ Zde je důležité zdůraznit, že původní skladatelská partitura měla pravděpodobně například tuto klavírní melodii vsazenou do jiných pohybů levé i pravé ruky, a notace tedy mohla vypadat zcela odlišně – jak jsem ale již zmínil, v tomto procesu není podstatné dobrat se toho, jak byly konstruovány jednotlivé melodie v původních notacích, ale jak je ve výsledné nahrávce vnímáme.



Obr. 49 – Transkripce houslové linky



Obr. 50 – Transkripce klavírní linky

Zde je tedy důležité vyzdvihnout hypotézu tohoto grafického zobrazení, že posluchači si nevizualizují poslouchanou hudbu jako notový zápis, ale jako abstraktnější vlnu. Tato hypotéza je upevněna jednak tím, že notace jsou pouze konvencionalizovaným konstruktem, a jednak tím, že čtení a psaní not je mnohem vzácnější než například čtení abecedních znaků, a proto je „pro mnohé [...] partitura pouhým vizuálním zážitkem“¹⁹⁶ a nikoli stabilní pomůckou pro vnímání a reflexi hudebních kompozic. Na rozdíl od dosavadních analytických diagramů filmové teorie, tato grafická vlna není zdrojem pro interpretaci, ale je jejím výsledkem – přičemž právě tím se nepochybně přibližuje podobné esteticky motivované a smyslově zaměřené vizualizaci, jako například u hudebních záznamů Jitky Válové. Vizualizace filmové hudby ve formě vln má tedy dvě základní výhody – zaprvé se značně přibližuje tomu, jak melodické oscilace vnímá většina filmových diváků, a zadruhé v širším kontextu této práce je vytvoření vlny zcela zásadní pro vtisknutí hudebních kontinuit do časoprostorově roztrženého obrazu. V pohyblivém diagramu bychom samozřejmě mohli stejným způsobem rozkmitat i notové transkripce, ovšem tóny se v legatových vazbách zvukově prolínají, a proto by graficky oddělené hlavičky not vůbec neodpovídaly ozývající se hudební kontinuitě.

Jelikož je *Audiovizuální diagram* určený k rozpořbovanému sledování, divák bude v každý moment konfrontován se svou vlastní interpretací subjektivních rovin

¹⁹⁶ Viktor Pantůček, Elementární rozvaha o grafické hudbě. In: Jitka Hlaváčková – Miloš Vojtěchovský (eds.), *Zvuky kódy obrazy*. Praha: ArtMap 2020, s. 91.

hudby – například s tonalitou či emocionální hloubkou a dopadem skladby. A protože je reflexe těchto subjektivních parametrů hudby zcela podmíněna dobovým kontextům a našim vlastním zkušenostem,¹⁹⁷ grafické vlny se nesnaží tyto aspekty reflektovat a soustředí se na co největší objektivitu – tzn. v tradici formalismu kladou důraz spíše na tvar a strukturu hudebních oscilací, na něž se snaží svého diváka upozornit. Jediným výrazovým prostředkem, který se z hudby přenáší i do vizualizace, je variabilita transparentnosti vln, která reflektuje proměnlivou přítomnost a sílu jednotlivých linií – v určitých momentech se totiž některá melodie na úkor znělejší vlny vytrácí do pozadí a v jiných momentech se zase skrze rychlé akcenty jinak upozaděná vlna drásá na povrch (Obr. 51).



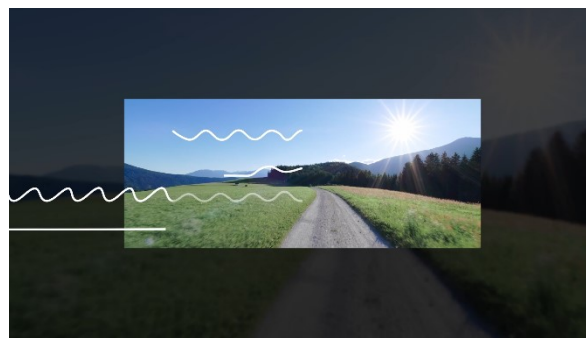
Obr. 51 – Akcenty doprovodné klavírní linky jsou vizuálně zdůrazněné netransparentností

3.3.3 Hudební a obrazová mozaika

Jakmile jsou klíčové melodické linky identifikovány a převedeny na grafické vlny, je potřeba je zkombinovat s původní filmovou sekvencí – základní principy této audiovizuální mozaiky lze popsat opět na výše přiložených freeze-framech. V první

¹⁹⁷ Eduard Hanslick, *O hudebním krásnu*. Praha: Editio Supraphon 1973, s. 38.

řadě je ihned zřejmé, že jednotlivé vlny jsou vůči sobě uspořádány vertikálně – to ovšem neplyne z hierarchie založené na důležitosti, ale na jejich výšce¹⁹⁸ (tento princip by měl být intuitivně pochopitelný, jelikož kopíruje i dříve rozebraný předpoklad o našem rozpoznávání pohybů a výšek tónů). Zcela se zde vytrácí hierarchie mezi obrazem a zvukem (která pronásledovala minulé filmové teorie) a nyní vnímáme vizuální i hudební složku ze stejné centrální linie – tento postup je snahou aktualizovat všechny dosavadní diagramy, které byly založené na lineárním čtení obrazů i notových zápisů zleva doprava (jak víme z arabských nebo archaických čínských tradic, tento způsob čtení je těžce kulturně a dobově podmíněný a nemá nic společného s „přirozeným vnímáním“ – centrální linie zde také není vnímána jako přirozená, ale slučuje mezi sebou centrální perspektivu obrazů s hudbou). Grafické vlny se sice odvíjejí horizontálně, avšak primárně se objevují (zaznívají) podél středové linie a tento horizontální pohyb značí pouze jejich dozívání – zatímco chvíli trvá, než vlny zmizí z obrazového pole, i v nás nějakou dobu melodie a harmonie dozívají. Díky této mozaice je tedy definitivně zřejmé, že dozívající melodické oscilace prostupují napříč časoprostorově roztrženými obrazy a vizuálně je sjednocují (Obr. 52, 53).



Obr. 52, 53 – Sjednocení dvou časoprostorově i formálně diskontinuálních záběrů pomocí vln

¹⁹⁸ V některých momentech spolu jednotlivé linky sdílejí konkrétní tóny, avšak v takových chvílích se linky nepřekrývají a diagram upřednostňuje spíše estetickou stránku společně s analytickou přehledností – například nástup doprovodného smyčcového orchestru (Obr. 47) by se měl překrývat s poloprůhlednou klavírní oscilací. Diagram je ovšem vertikálně odděluje, aby byly jednotlivé prvky hudby snáz rozklíčovatelné.

3.4 *Audiovizuální diagram* jako sutura a nová metoda poznání

Jak jsem předeslal již v úvodu kapitoly, *Audiovizuální diagram* má povahu estetickou i analytickou, díky čemuž propojuje dvě doposud odlišné tendence vizuálního umění a filmové teorie. Divák si při sledování může vybrat, zda se chce snažit pomocí vln rozklíčovat vnitřní fluktuace hudby a obrazu, anebo jestli se pouze nechá vizuálně a auditivně strhnout estetickým rozměrem oscilačních pohybů. Z analytického pohledu je ovšem zcela zásadní, že pohyblivý diagram umožňuje opakovaný návrat k původní sekvenci v celé její skladebné šíři a grafické vlny fungují jako vodítko při trénování *redukovaného naslouchání* filmové hudby – divák se totiž při každém poslechu může vizuálně soustředit na jinou vlnu a snažit se ji pochytit i svým sluchem (a v následující fázi toto auditivní zjištění provázat i se sledováním vizuálních oscilací).

Díky *Audiovizuálnímu diagramu* je zacelení diskontinuit obrazů a provázání vizuální a hudební složky doposud nejpatrnější. Jestliže v první kapitole jsme odmítli obecné teorie o suturujících schopnostech filmové hudby, čímž jsme dospěli k poměrně mnohoznačnému závěru, potom tato kapitola jednoznačně dokázala, že filmová hudba při pohyblivé grafické vizualizaci opravdu disponuje suturujícími schopnostmi. Stále ovšem platí, že hudební sutura není automatická, ale aktivní divácká participace je při audio-vizuálním sešití naprosto zásadní.

Zároveň zde ovšem od sutury drobně odbočím a dovolím si význam *Audiovizuálního diagramu* zobecnit pro širší téma vztahu obraz-hudba. Pohyblivá vizualizace totiž nabízí zcela nový metodologický náhled na audio-vizuální vazbu, který se vymyká standardizovaným postupům jako například analýze konkrétních melodicko-harmonických proměn ve vztahu k fikčním světům a naraci nebo analýze vývoje hudebních témat napříč filmem.¹⁹⁹ Pohyblivý diagram chápe filmovou hudbu jako svébytný a slovy nepopsatelný artefakt, přičemž z této metody zkoumání nepřímo

¹⁹⁹ Zde je důležité poznamenat, že výše popsané analytické postupy nejsou metodologicky špatné – i tato práce je užívala v druhé kapitole. Zde jde jen o vystižení jejich odlišností a o zdůraznění potenciálních výsledků, kterých lze dosáhnout právě a jenom pomocí pohyblivých diagramů.

vyplývají i obecnější závěry pro vazbu mezi obrazem a hudbou. Díky pohyblivému diagramu je totiž zřejmé, že (alespoň v kontextu Malickovy sekvence) audio-vizuální provázanost nepramení v didaktickém napojení detailních melodických oscilací s vizuálními impulsy (jako například v Ejzenštejnově vertikální montáži a jeho konstrukci *dráhy oka*) – vztah obraz-hudba je spíše založený na všeobjímajícím skladebném napojení napříč oběma složkami. Již nezáleží na drobných jednotlivostech melodií, harmonií a obrazových tvarů, ale nejzásadnější se stává tonalita, atmosféra a nálada hudební a obrazové složky, které *Audiovizuální diagram* bez lingvistických redukcí pomáhá rozkrýt a nechává je rozeznít v celé jejich šíři.

Závěr

Na samotném konci této práce si připomeňme tvrzení filmového teoretika Stuarta Kendalla, že „Malickova filmografie je kinematografií diskontinuit“.²⁰⁰ Jestliže v úvodu toto tvrzení vyznívalo velmi neurčitě (zejména kvůli absenci Kendallovy hlubší reflexe), pak nyní díky této práci nabývá zcela nových a konkrétních rozměrů. Během předchozích kapitol postupně vyplývalo na povrch, že Malickovy (dis)kontinuální sekvence stojí opravdu v samotném základu jeho filmové řeči a že jsou užívány k vyjádření ústředních témat jeho snímků. Velkou roli v nich má filmová hudba a jak ukázala zejména druhá kapitola, porozumění specifickému mnohoznačnému užívání skladeb je pro pochopení základních idejí zcela zásadní.

Tato práce se velmi detailně držela filmografie Terrence Malicka, ovšem užití teoretické koncepty a jejich aplikace na filmové médium můžou být velmi přínosné pro celý obor filmové muzikologie. Například intertextuální interpretace v této práci sloužila k nalezení jednotných slučujících významů mezi obrazem a hudbou, které vedly k suturujícímu zacelení trhlin v (dis)kontinuálních montážních a audiovizuálních vazbách. A protože tato metoda byla ve většině případů úspěšná, kromě její aplikace na diskontinuity ji můžeme použít i v obecnějších úvahách o nepůvodní hudbě a filmovém obrazu.

Podobným způsobem můžeme nahlédnout i na grafickou vizualizaci filmové hudby. Jestliže v této práci byla taktéž užitá jako suturující metoda, již závěr předchozí kapitoly jasně naznačil, že tento unikátní pohled na vztah obrazu a hudby může vést ke svěžímu uchopení filmového média. Díky formátu audiovizuální eseje jsme film analyticky rozklíčovali pomocí jeho vlastních prostředků (pohyblivosti a audiovizuality), díky čemuž byl obohacen o zcela ojedinělý estetický rozměr. V kontextu dosavadní odborné literatury věnované filmografii Terrence Malicka tak předchozí kapitoly nabídly zcela nový filmově-muzikologický teoretický aparát, čímž načrtly

²⁰⁰ Viz poznámka 1.

nejen potenciální analytické cesty pro budoucí úvahy o Malickově snímcích, ale zároveň i teoretický aparát vhodný pro celý obor filmové muzikologie.

Seznam použité literatury

ANSELMO, Frank A., 'What's This War in the Heart of Nature?': Fire, Water, Earth and Air in Terrence Malick's *The Thin Red Line*. In: Adriana Martins – Alexandra Lopes – Mónica Dias (eds.), *Mediations of Disruption in Post-Conflict Cinema*. London: Palgrave Macmillan 2016, s. 93–106.

AKCALI, Elif, „Discontinuity in Narrative Cinema“ (Disertační práce, University of London, 2013).

ALTMAN, Rick, Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool. In: David Neumeyer (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press 2014, s. 72–95.

BARNETT, Christopher B., Spirit(uality) in the Films of Terrence Malick. *Journal of Religion and Film* 17, 2013, č. 1, s. 1–29.

BATCHO, James, *Terrence Malick's Unseeing Cinema*, Zhuhai Shi: Palgrave Macmillan 2018.

BERNÁTEK, Martin – MAZANEC, Martin – KREJČOVÁ, Kateřina – STRNAD, Matěj (eds.), *Manifesty pohyblivého obrazu*. Praha: Pastiche Filmz o.s. 2010.

BORDWELL, David, *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press 1985.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, SMITH, Jeff, *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Education 2016.

BROWN, Royal S., *Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 1994.

BRUCE, Donald, *De l'intertextualité a l'interdiscursivité: histoire d'une double émergence*. Toronto: Paratexte 1995.

CERERO, Pablo Alzola, Standing at God's Threshold: Film Viewing as Dwelling in Terrence Malick's *The Tree of Life*. *Church, Communication and Culture* 4, 2019, c. 2, s. 152–171.

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

CORMACK, Mike, The Pleasures of Ambiguity: Using Classical Music in Film. In: Phil Powerie – Robynn Stilwell (eds.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, New York: Routledge 2017, s. 19–30.

ČERTÍK, Luděk, „Milovat vše, co plyne: Filmová tvorba Terrence Malicka v perspektivě tvůrčova vztahu k přírodě“ (Diplomová práce, Fakulta sociálních studií, Masarykova univerzita, 2017).

ČIHÁK, Martin, Dialektika distance. In: Martin Čihák (et al.), *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze 2016, s. 79–100.

DAYAN, Daniel, The Tutor-Code of Classical Cinema. *Film Quarterly* 28, 1974, č. 1, s. 22–31.

DUNCAN, Dean, *Charms That Soothe: Classical Music and the Narrative Film*. New York: Fordham University Press 2003.

EISENSTEIN, Sergei, Methods of Montage. In: Jay Leyda (ed.), *Film Form*. New York – London: HBJ Books 1949, s. 72–83.

EISENSTEIN, Sergei, Vertical Montage. In: Michael Glenny – Richard Taylor (eds.), *Towards a Theory of Montage*. London – New York: I. B. Tauris 2010, s. 327–399.

GENETTE, Gérard, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln – London: University of Nebraska Press 1997.

GODSALL, Jonathan, *Reeled In: Pre-existing Music in Narrative Film*. London – New York: Routledge 2019.

GORBMAN, Claudia, Auteur Music. In: Daniel Goldmark – Lawrence Kramer – Richard Leppert (eds.), *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press 2007, s. 149–162.

GORBMAN, Claudia, Ears Wide Open. In: Phil Powerie – Robynn Stilwell (eds.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, New York: Routledge 2017, s. 3–18.

GORBMAN, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. London: BFI Publishing 1987.

GORBMAN, Claudia, Vigo/Jaubert. *Ciné-Tracts* 1, 1977, c. 2, s. 65–81.

HANÁKOVÁ, Petra, Sutura. *Cinepur*, 2003, č. 30. Dostupný na <<http://cinepur.cz/article.php?article=48>> [vyšlo 11. 2003, cit. 2. 8. 2023].

HANSLICK, Eduard, *O hudebním krásnu*. Praha: Editio Supraphon 1973.

HEATH, Stephen, Notes on Suture. *Screen* 18, 1977, č. 4, s. 48–76.

HEATH, Stephen, *Questions of Cinema*. London – Basingstoke: The Mackmillan Press 1981.

HLAVÁČKOVÁ, Jitka – VOJTĚCHOVSKÝ, Miloš (eds.), *Zvuky kódy obrazy*. Praha: ArtMap 2020.

HLAVÁČKOVÁ, Jitka, Dějiny zvuku ve vizuálním umění jako dějiny experimentálního myšlení. In: Jitka Hlaváčková – Miloš Vojtěchovský (eds.), *Zvuky kódy obrazy*. Praha: ArtMap 2020, s. 27–63.

JAMES, Tess, Review of Zbigniew Preisner. *Music Theory Online* 5, 1999, č. 4. Dostupné online: <https://mtosmt.org/issues/mto.99.5.4/mto.99.5.4.james.html> [cit. 22. 7. 2023].

KALINAK, Kathryn, *Film Music (A Very Short Introduction)*. New York: Oxford University Press 2010.

KENDALL, Stuart, *The Tragic Indiscernibility of Days of Heaven*. In: Thomas Deane Tucker – Stuart Kendall (eds.), *Terrence Malick: Film and Philosophy*. London – New York: The Continuum International Publishing Group 2011, s. 148–164.

KLUSÁK, Martin, „Vizuální hudba: Audiovizuální kompozice a dynamika žánru“ (Disertační práce, Hudební a taneční fakulta Akademie múzických umění v Praze, 2022).

KRÁTKÝ, Robert, „War, Humanity, and Nature in *The Thin Red Line* by Terrence Malick“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017).

KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press 1984.

KUDLÁČ, Jakub, Vidět film. In: Martin Čihák (et al.), *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze 2016, s. 101–108.

KVÍČALOVÁ, Anna, Zvuk jako ztracený klíč k evropské modernitě. In: Jitka Hlaváčková – Miloš Vojtěchovský (eds.), *Zvuky kódy obrazy*. Praha: ArtMap 2020, s. 13–26.

LACASSE, Serge, Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music. In: Michael Talbot (ed.), *The Musical Work: Reality or Invention?*. Liverpool: Liverpool University Press 2000, s. 35–58.

LONDON, Kurt, *Film Music*. London: Faber & Faber 1936.

MACEK, Petr, FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří, *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon 1997.

MANVELL, Roger, HUNTLEY, John, *The Technique of Film Music*. New York: Hastings House 1957.

MCQUINN, Julie, Listening Again to Barber's Adagio for Strings as Film Music. *American Music* 27, 2009, č. 4, s. 461–499.

MICHAELS, Lloyd, *Terrence Malick*. Chicago: University of Illinois Press 2009.

MOTTRAM, Ron, All Things Shining: The Struggle for Wholeness, Redemption and Transcendence in the Films of Terrence Malick. In: Hannah Patterson (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London – New York: Wallflower Press 2007, s. 14–26.

LOUDART, Jean-Pierre, Cinema and Suture. *Screen* 18, 1977, č. 4, s. 35–47.

PANTŮČEK, Viktor, Elementární rozvaha o grafické hudbě. In: Jitka Hlaváčková – Miloš Vojtěchovský (eds.), *Zvuky kódy obrazy*. Praha: ArtMap 2020, s. 89–101.

PATTERSON, Hannah (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London – New York: Wallflower Press 2007.

PEARLMAN, Karen, *Cutting Rhythms: Intuitive Film Editing*, New York: Focal Press 2016.

PELEŠJAN, Artavazd A., Distanční montáž neboli teorie distance. In: Martin Čihák (et al.), *Distanční montáž Artavazda Pelešjana*, Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze 2016, s. 11–30.

POWER, Richard, Listening to the Aquarium: The Symbolic Use of Music in Days of Heaven. In: Hannah Patterson (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London – New York: Wallflower Press 2007, s. 103–111.

POWERIE, Phil – STILWELL, Robynn (eds.), *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, New York: Routledge 2017.

REISZ, Karel, MILLAR, Gavin, *The Technique of Film Editing*. Burlington – Oxford: Focal Press 2010.

ROUDIEZ, Leon S. (ed.), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press 1980.

SCOTT, D. Travers, Intertextuality as 'Resonance': Masculinity and Anticapitalism in Pet Shop Boys' Score for Battleship Potemkin. *Music Sound and the Moving Image* 7, 2013, č. 1, s. 53–82.

SILBERMAN, Robert, Terrence Malick, Landscape and 'What is this war in the heart of nature?'. In: Hannah Patterson (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London – New York: Wallflower Press 2007, s. 164–178.

SILVERMAN, Kaja, *The Subject of Semiotics*. New York – Oxford: Oxford University Press 1983.

SINNERBRINK, Robert, *Terrence Malick: Filmmaker and Philosopher*, London: Bloomsbury Academic 2019.

STEINBERG, Michael, *Choral Masterworks: A Listener's Guide*. New York: Oxford University Press 2005.

ŠMEJKAL, Ondřej, „Terrence Malick a zvukové vyjadřovací prostředky v jeho filmech“ (Bakalářská práce, Fakulta multimediálních komunikací, Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2016).

THOMPSON, Kristin, *Eisenstein's Ivan the Terrible*. Princeton: Princeton University Press 1981.

THOMPSON, Kristin, The Continuity System. In: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson (eds.), *The Classical Hollywood Cinema*. London: Routledge 2005, s. 287–309.

TUCKER, Thomas Deane – KENDALL, Stuart (eds.), *Terrence Malick: Film and Philosophy*. London – New York: The Continuum International Publishing Group 2011.

VALUŠIAK, Josef, *Základy střihové skladby*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze 2018.

WHITE, Daniel, One Does Not Simply Walk Into Mordor: Sound and Music as Suture in the Opening Sequences of Peter Jackson's Middle-earth Films. *Music, Sound, and the Moving Picture* 14, 2020, č. 2, s. 93–117.

WIERZBICKI, James, Sound as Music in the Films of Terrence Malick. In: Hannah Patterson (ed.), *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*. London – New York: Wallflower Press 2007, s. 112–124.

Filmografie

Alexandr Něvský (Александр Невский, r. Sergej Ejzenštejn, 1938)

Audiovizuální diagram: Vizualizace filmové hudby v úvodní sekvenci snímku Skrytý život
(r. Jan Kinzl, 2023)

Cesta času (*Voyage of Time: Life's Journey*, r. Terrence Malick, 2016)

Králova řeč (*The King's Speech*, r. Tom Hooper, 2010)

Le ciel est à vous (r. Jean Grémillon, 1944)

Mlčení jehňátek (*The Silence of the Lambs*, r. Jonathan Demme, 1991)

Nebeské dny (*Days of Heaven*, r. Terrence Malick, 1978)

Nový svět (*The New World*, r. Terrence Malick, 2005)

Pouto nejsilnější (*Brief Encounter*, r. David Lean, 1945)

Rytíř pohárů (*Knight of Cups*, r. Terrence Malick, 2015)

Skrytý život (*A Hidden Life*, r. Terrence Malick, 2019)

Song to Song (r. Terrence Malick, 2017)

Strom života (*The Tree of Life*, r. Terrence Malick, 2011)

Tenká červená linie (*Thin Red Line*, r. Terrence Malick, 1998)

Triumf vůle (*Triumph des Willens*, r. Leni Riefenstahl, 1935)

Trojka z mravů (*Zéro de conduite*, r. Jean Vigo, 1933)

Zapadákov (*Badlands*, r. Terrence Malick, 1973)

Obrazová příloha

- Obr. 1, 13, 35, 49, 50 – Jan Kinzl (vlastní graf, notové transkripce a QR kód)
- Obr. 2, 3, 25, 26, 29, 30 – *Strom života (The Tree of Life)*, r. Terrence Malick, 2011)
- Obr. 4, 5, 8, 9, 31–34, 42–45 – *Skrytý život (A Hidden Life)*, r. Terrence Malick, 2019)
- Obr. 6, 7, 19–22 – *Nebeské dny (Days of Heaven)*, r. Terrence Malick, 1978)
- Obr. 11, 12 – *Cesta času (Voyage of Time: Life's Journey)*, r. Terrence Malick, 2016)
- Obr. 14–18 – *Zapadákov (Badlands)*, r. Terrence Malick, 1973)
- Obr. 23, 24 – *Nový svět (The New World)*, r. Terrence Malick, 2005)
- Obr. 27, 28 – *Tenká červená linie (The Thin Red Line)*, r. Terrence Malick, 1998)
- Obr. 36, 37 – *Hudební záznamy* (Jitka Válková, 1965). Dostupné zde: Jitka Hlaváčková – Miloš Vojtěchovský (eds.), *Zvuky kódy obrazy*. Praha: ArtMap 2020, s. 270–271.
- Obr. 38 – Sergei Eisenstein, Vertical Montage. In: Michael Glenney – Richard Taylor (eds.), *Towards a Theory of Montage*. London – New York: I. B. Tauris 2010, s. 327–399.
- Obr. 39–41 – Rick Altman, Visual Representation of Film Sound as an Analytical Tool. In: David Neumeyer (ed.), *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York: Oxford University Press 2014, s. 72–95.
- Obr. 46–48, 51–53 – *Audiovizuální diagram: Vizualizace filmové hudby v úvodní sekvenci snímku Skrytý život* (r. Jan Kinzl, 2023)

Audiovizuální příloha

Audiovizuální diagram: Vizualizace filmové hudby v úvodní sekvenci snímku Skrytý život

Audiovizuální esej

Autor: Jan Kinzl

Délka: 03:42

Rok vzniku: 2023

Online dostupné zde: <https://vimeo.com/853136430> [10. 8. 2023]