

# POUŽITÍ A FUNKCE SLOŽEK ZVUKOVÉ DRAMATURGIE VE FILMECH JIMA JARMUSCHE

Anna-Marie Müllerová

---

Bakalářská práce  
2019



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Ateliér Audiovize

Akademický rok: 2019/2020

**ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE**  
(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: Anna-Marie Müllerová  
Osobní číslo: K17155  
Studijní program: B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby  
Studijní obor: Audiovizuální tvorba – Zvuková skladba  
Forma studia: Prezenční  
Téma práce: 1. Teoretická část:  
Použití a funkce složek zvukové dramaturgie ve filmech Jima Jarmusche  
2. Praktická část:  
Audiovizuální dílo nebo tematický soubor audiovizuálních děl, délka minimálně 12 minut, zvuková skladba.

### Zásady pro vypracování

#### 1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 15 normostran textu bez započítání obsahu, rejstříku a obrazových příloh.

Formální podoba: Jednotná formální úprava teoretické části práce, její uložení a zpřístupnění se řídí aktuální verzí příslušné směrnice rektora. Student odevzdává 1 ks fyzické (tištěné) práce v kroužkové či pevné vazbě. Tištěná verze práce obsahuje originální „Zadání DP/BP“ včetně příslušných podpisů a studentem podepsané Prohlášení o původnosti práce. Práce v elektronické podobě obsahuje nascanované „Zadání DP/BP“ se všemi formálními náležitostmi a také nepodepsané Prohlášení studenta o původnosti práce. Plný text elektronické verze ve formátu PDF/A student odevzdá nahráním do IS/STAG a do příslušné složky na NAS-AAV (viz níže).

Pokyny k vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály z profesního hlediska a formulujte závěry a získané vědomosti do podoby akademického/odborného textu.

#### 2. Praktická část:

a) Zvuková skladba audiovizuálního díla v minimální délce 12 minut či soubor audiovizuálních děl oficiálně schválený před odevzdáním Výrobní komisí ateliéru Audiovizuální tvorba.

b) Upoutávka, teaser či trailer na předložené audiovizuální dílo.

c) Písemná explikace z pohledu dané specializace. Minimální rozsah 2 normostrany.

d) Anotace.

e) Technický scénář.

f) Štábová listina.

V případě, že je dílo autorským počinem nebo není součástí praktické části SZZ studenta produkce, je nutné dodržet dále zásady: a – h (dle zadání praktické části práce na oboru Produkce). Tato data odevzdává za projekt vždy jeden člověk. Nezbytná je konzultace s vedením AAV.

Všechny odevzdávané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV pro odevzdávání prací a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí závěrečné práce je vytištěný a podepsaný formulář „Údaje o bakalářské práci studenta“.

Ve složce na NAS-AAV, označené „Bakalářská / Magisterská práce“ uložte:

1. Teoretickou práci ve formátu PDF/A dle specifikací výše.

2. Vytvořte podsložku Praktická práce, která bude obsahovat materiály částí a- f. Film ve formátu HD (1080p) či 4K (2160p) v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG-4 part10 (MPEG-4 AVC).

3. Vytvořte podsložku s názvem Katalog, která bude obsahovat „Podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně“: 10 kusů obrazové dokumentace praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní e-mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: **dle vnitřní normy**  
Rozsah příloh: **dle vypracování**  
Forma zpracování bakalářské práce: **tiskřená/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

Sara Piazza- Jim Jarmusch: Music, Words and Noise Jonathan Rosenbaum- Mrtvý muž

Vedoucí bakalářské práce: **prof. Ludovít Labík, ArtD.**  
Ateliér Audiovize

Datum zadání bakalářské práce: **13. prosince 2019**

Termín odevzdání bakalářské práce: **15. května 2020**

---

doc. Mgr. Irena Armutidisová  
děkanka



MgA. Irena Kocí  
vedoucí ateliéru

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

### Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

### Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne: 1.8.2020

Jméno a příjmení studenta: Anna-Marie Mullerová

.....

podpis studenta

## **ABSTRAKT**

Bakalářská práce se zabývá zvukovou dramaturgií ve filmech Jima Jarmusche. Věnuje se jeho přístupu ke zvuku a zvukařům. Na příkladu tří filmů ukazuje konkrétní části zvukové struktury. Analytická část se zaměřuje na působení hudby ve filmu Dead Man na diváka. Na základě výzkumu provedeného oční kamerou ukazuje souvislosti mezi zvukem a obrazem, vztahy mezi emocionální rovinou hudby a pozorností diváka.

**Klíčová slova:** Jim Jarmusch, indie film, nezávislé filmy, americké filmy, zvuková dramaturgie, ruchy, mluvené slovo, hudba, ticho, Neil Young, Ron Padget, Adam Driver, Robert Benigni, Drew Kunin, ChicChicoliny, Dominique Tavela, Robert Hein, Sara Piazza, Down By Law, Dead Man, Paterson, zvuková demokracie, cizinec, překlad

## **ABSTRACT**

This bachelor thesis is studying sound dramaturgy in the movies by Jim Jarmusch. It is focusing on his approach to sound and sound designers. It shows concrete parts of sound structure on the example of three movies. The analytic part is focused on the effect of music on the spectator in the movie Dead Man. Based on the research with eye camera, it shows connections between sound and picture, relations between the emotional part of music and the spectators' attention.

**Keywords:** Jim Jarmusch, indie film, independent movies, American movies, sound dramaturgy, noise, world, music, silence, Neil Young, Ron Padget, Adam Driver, Robert Benigni, Drew Kunin, Chic Chicoliny, Dominique Tavela, Robert Hein, Sara Piazza, Down By Law, Dead Man, Paterson, sound democracy, foreigner, translation

V první řadě bych chtěla poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce profesoru Ludovítu Labíkovi, ArtD. za inspirativní mentoring, podporu, motivaci a kreativní přístup. Děkuji všem, kteří umožnili vznik této práce, rodině a přátelům a Terce.

Dále bych ráda poděkovala všem účastníkům výzkumu: Deboře, Tomovi, Kačce, Barče, Matějovi, Katce, Pavlovi, Hanče, Káje, Vojtovi, Ondrovi a Filipovi, bez kterých by analytická část nemohla vzniknout.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

## Obsah

ÚVOD.....	9
TEORETICKÁ ČÁST.....	10
1 KONTEXT TVORBY JIMA JARMUSCHE.....	11
2 JARMUSCH A ZVUK .....	14
2.1 PŘÍSTUP.....	14
2.2 JARMUSCH A ZVUKAŘI.....	16
3 INSPIRACE HUDBOU .....	18
4 RUCHY – DOWN BY LAW .....	19
5 HUDBA – DEAD MAN .....	21
5.1 INSPIRACE .....	23
5.2 DILETACE .....	23
5.3 PRVNÍ OBRAZ .....	23
5.4 POSLEDNÍ OBRAZ .....	24
6 MLUVENÉ SLOVO – PATERSON .....	25
ANALYTICKÁ ČÁST .....	27
ZÁVĚR .....	34
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	35

## ÚVOD

V této bakalářské práci budu zkoumat zvukovou dramaturgii ve třech filmech Jima Jarmusche. V každém ze tří filmů se zaměřím na jednu složku, totiž hudbu, mluvené slovo a ruchy. Práce mapuje, se kterými zvukaři Jarmusch spolupracoval a jak moc je on sám součástí zvukové složky výsledného díla.

Vybrala jsem tři filmy: *Down by Law* (1986) z režisérovi rané tvorby, kde se zaměřím na ruchy. Ve filmu *Dead Man* z roku 1995 budu psát o hudbě, díky mé lásce k Neilu Youngovi, a v jednom z posledních Jarmuschových filmů *Paterson* (2016) se zaměřím na mluvené slovo.

*Dead man* byl první film, který jsem od Jarmusche viděla a po jeho shlédnutí jsem se rozhodla jít studovat film. I proto mu v této práci věnuji více prostoru a zkoumám ho i v části analytické. Pomocí oční kamery se budu snažit zjistit vliv hudby na vnímání diváka právě v tomto filmu.



## **TEORETICKÁ ČÁST**

# 1 KONTEXT TVORBY JIMA JARMUSCHE

„Měl jsem štěstí. Během pozdních sedmdesátek v New Yorku se všechno zdálo možné. Mohls natočit film, nahrávku, pracovat na částečný úvazek, mohls najít byt za 160 dolarů za měsíc. A konverzace byly o nápadech. Nikdo nemluvil o penězích. Bylo to úžasné, ale ohlížet se zpátky je nebezpečné, nemám rád nostalgii. Ale stejně, byla to sranda. Jsem rád, že jsem tam byl.“

Jim Jarmusch<sup>1</sup>

/

Jim Jarmusch se narodil 22.ledna 1953 v Ohiu. Zlomový okamžik v jeho životě nastal, když odjel během studií do Paříže. Tam se zamiloval do francouzské kinematografie. Poté, co se vrátil do New Yorku, ještě s úmyslem stát se spisovatelem vystudoval literaturu na Columbia University. Poté se, aniž by předtím natočil film, přihlásil na filmovou školu a tam se stal asistentem Nicholase Raye, který ho dost ovlivnil. Jarmusch asistoval na jeho filmu *Lightning Over Water* (1980), kde se potkal také s Wimem Wendersem. Jeho závěrečný školní a zároveň první celovečerní film *Permanent Vacation* (1980) nebyl komisí uznán a titul mu byl udělen až zpětně, když byl slavný a úspěšný. Již u tohoto prvního filmu, který natočil za stipendium, šly všechny peníze přímo jemu a ne škole. Což předznačuje model, ve kterém Jarmusch pracuje. U svého dalšího filmu natočil jen část a čekal na producenta, který mu bude ochotný nechat tvůrčí svobodu. Poté, co část uvedl na filmovém festivalu v Rotterdamu se dočkal podpory německých producentů. A tak vznikl jeho druhý celovečerní film *Podivnější než ráj* (*Stranger Than Paradise*, 1984), který vyhrál Camera D'Or za nejlepší filmový debut na filmovém festivalu v Cannes (1984).<sup>23</sup>

Když se mezinárodně proslavil filmem *Stranger Than Paradise*, stala se z něj najednou ikona a vůdčí osobnost amerického nezávislého filmu. O nabídky z Hollywoodu rozhodně neměl nouze, ale všechny je odmítal a zachoval si tvůrčí svobodu v pravém slova smyslu. V podstatě se jedná o jediného amerického režiséra celovečerních narativních snímků, jehož filmy se dostanou do kin a vlastní všechny negativy svých filmů (nepočítaje dokument *Rok Koně*).

Následující snímek *Mimo zákon* (*Down by Law*, 1986) je stejně jako předchozí dva charakterizován hudbou Johna Lurieho a díky předchozímu úspěchu bylo mnohem jednodušší na něj sehnat finance. Tímto filmem také začíná dlouholetá spolupráce s holandským kameramanem Robbiem Müllerem (natočil všechny jeho následující celovečerní filmy až do roku 1999, kromě *Noci na zemi*, kde byl kameramanem Frederick Elmes). Společně se *Stranger Than Paradise* je mnohými považován za milník v nezávislém filmu.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Jim Jarmusch Biography. *IMDb* [online]. 2020 [cit. 2020-08-09]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/name/nm0000464/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0000464/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)

<sup>2</sup>Jim Jarmusch. *Csfd* [online]. Praha: POMO Media Group, 2020 [cit. 2020-01-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/2950-jim-jarmusch/>

<sup>3</sup>Introduction. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. Londýn: ReaktionBooks, 2015, s. 7-19. ISBN 978-1-78023-441.

<sup>4</sup>Jim Jarmusch jako americký nezávislý tvůrce, Mrtvý muž jako odpuzovač. *Mrtvý muž: Dead man*. 2. Praha: Casablanca, 2010, s. 11-30. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.

Tajuplný vlak vyhrál cenu za nejlepší umělecký přínos na mezinárodním filmovém festivalu v Cannes (1989). Na Zlatou palmu byl snímek nominován, ale vyhrál film Stevena Soderbergha *Sex, Lies and Videotape*.

Tento boom indie filmů a jejich úspěch a také stoupající oblíbenost u diváků nemohl zůstat bez odpovědi. Quentin Tarantino, často neprávem považovaný za nezávislého filmaře je odpovědí Hollywoodu na úspěch Jarmusche a Soderbergha. Tarantino sice začínal u stejné produkční společnosti Miramax jako Jarmusch, nicméně zatímco Jarmusch vždy rozhoduje o své finální verzi, Tarantino se několikrát vzdal dohledu nad finální podobou svých filmů.<sup>5</sup>

Jarmusch opravdu ztělesňuje filmovou nezávislost oproti mainstreamovému modelu velkých studií, kde vše jde přes agentury, probíhají aukce scénářů, testovací promítání, ve finálním střihu mají velké slovo filmové hvězdy a hlavně producenti. Jarmusch funguje v jakémsi modelu „režiséra-vedoucího gangu“ podobně jako pracovali John Cassavetes nebo třeba Rainer Werner Fassbinder. Obklopuje se lidmi, které dobře zná a jeho styl spolupráce působí až rodinně. Tomu se více budu věnovat v kapitole o spolupráci se zvukaři.

Nutno podotknout, že toto rozhodně není jediný model americké nezávislé filmové tvorby. Dalo by se říct, že současným trendem je spíše festival Sundance. Tam se za úspěch v nezávislém sektoru spíše pokládá uzavření smlouvy s velkým studiem či distributorem. Jinak řečeno ztráta tvůrčí svobody a závislost na podpoře.<sup>6</sup>

Samozřejmě ani Jarmusch by nedostal své filmy do kin bez pomoci velkých společností, hlavní rozdíl tkví ve faktu, že na rozdíl od většiny „nezávislých“ filmařů má dostatečně silné postavení na to, aby svobodně rozhodoval o všech produkčních i postprodukčních záležitostech.<sup>7</sup>

Filmy *Tajuplný vlak* (*Mystery train*, 1989) a následující *Noc na Zemi* (*Night on Earth*, 1992), dva filmy s povídkovou strukturou, upevňují Jarmuschovu pozici „indie, nezávislého filmaře“, ale také přijetí role vytríbeného městského baviče. Pak ale přišel zlom v jeho tvorbě a také zásadní milník v americké nezávislé filmové tvorbě – *Mrtvý muž* (*Dead Man*, 1995). Dodnes jeden z nejznámějších filmů Jima Jarmusche, na který se také nejčastěji prodlužují licence, byl do amerických kin Miramaxem puštěn až rok po své premiéře na festivalu v Cannes čili v roce 1996. V USA se zřejmě díky chabé propagaci Miramaxem (ze které je i Jarmusch obvinil na předávání cen v New Yorku) rozhodně o komerční úspěch nejednalo, dokonce se jedná o jediný celovečerní Jarmuschův film (kromě *Permanent Vacation*), který nebyl recenzován v *New Yorkeru*. Končí tím období Jarmuschovi oblíbenosti u tisku. Naopak v Evropě si tímto filmem zajistil stálý okruh obdivovatelů.

Po *Deadmanovi* následoval *Ghost Dog: The Way of Samurai*, poslední společný celovečerní film Jarmusche a Müllera. *Ghost dog* byl mimochodem původní název *Dead Mana*.

Překvapivě úspěšný film byl *Broken Flowers* s Billem Murrayem v hlavní roli, který je zatím jeho nejvýdělečnějším filmem. Vrátil se zde ke spolupráci s Frederickem Elmesem, se kterým natočil i své poslední tři filmy.<sup>8</sup>

<sup>5</sup>Introduction. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. Londýn: ReaktionBooks, 2015, s. 7-19. ISBN 978-1-78023-441.

<sup>6</sup>Jim Jarmusch jako americký nezávislý tvůrce, *Mrtvý muž* jako odpuzovač. *Mrtvý muž: Dead man*. 2. Praha: Casablanca, 2010, s. 11-30. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.

<sup>7</sup>Jim Jarmusch jako americký nezávislý tvůrce, *Mrtvý muž* jako odpuzovač. *Mrtvý muž: Dead man*. 2. Praha: Casablanca, 2010, s. 11-30. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.

<sup>8</sup>Introduction. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. Londýn: ReaktionBooks, 2015, s. 7-19. ISBN 978-1-78023-441.

Další film *Limits of Control* se i přes slibné obsazení a kameramana Christophera Doylea stal spíš kasovním propadákem. Možná i proto bylo pro Jarmusche těžké sehnat peníze na *Only Lovers Left Alive*.

Jarmusch si obecně rád pohrává s žánrovými konvencemi. Ať už jde o western v případě *Dead Man*, samurajský film v případě *Ghost Dog*, fenomén upírského filmu v *Only Lovers Left Alive*, horor v případě *The Dead Don't Die*...

Následuje film *Paterson* (Paterson, 2016). Film o obyčejném životě obyčejných lidí. Jarmusch sám o filmu říká: „*Chtěl jsem vytvořit malou strukturu jako metaforu života. Každý den je variací předchozího a následujícího dne. Jsou to jen variace.*“ Film protkaný básněmi nám nabízí poetický pohled na všednost.<sup>9</sup>

Zatím poslední Jarmuschův film *Mrtví neumírají* (*The Dead Don't Die*, 2019) na hranicích absurdity pracuje s metaforou zombie, kteří představují katastrofu a analogicky ukazují lidskou lhostejnost k životním u prostředí.

---

<sup>9</sup>Jim Jarmusch Talks 'Paterson,' His Love for Poetry & Hip-Hop, Tilda Swinton, and Being Grateful. *The Film Stage* [online]. New York: The Film Stage, L.L.C, 2019 [cit. 2020-01-09]. Dostupné z: <https://thefilmstage.com/jim-jarmusch-talks-paterson-his-love-for-poetry-hip-hop-tilda-swinton-and-being-grateful/>

## 2 JARMUSCH A ZVUK

### 2.1 PŘÍSTUP

Jima Jarmusche nemůžeme kategorizovat jednoduchou nálepkou režisér, nejenže své vlastní filmy produkuje, ale byl členem štábu na různých pozicích u různých filmů: jako kameraman (*Sleepwalk, Sara Driver*, 1981), hudební skladatel (*Der Stand der Dinge*, Wim Wenders, 1982) a zvukař (*Underground U.S.A.*, Erica Mitchell, 1979, nebo *Burroughs*, Howard Brookner, 1983).<sup>10</sup>

Jarmusche můžeme tedy nazvat zvukově velmi uvědomělým režisérem. Z rozhovorů můžeme vyčíst, že mu na zvuku opravdu záleží a posouvá laťku stále výš. Nejenže tvrdí, že obraz a zvuk by měli být rovnocenní partneři, ale ve své teorii jde ještě dál. Takzvaná zvuková demokracie v Jarmuschově podání znamená, že všechny složky zvukové dramaturgie-hudba, ruchy a mluvené slovo, by měly být v rovnováze.

Paradoxní je, že zvuková složka Jarmuschových filmů je minimalistická, ale přesto velmi bohatá. Zvukově bohatá, protože se nejedná o „ukecané“ filmy, ale o filmy s propracovanou zvukovou dramaturgií, kde hudba nedoprovází nudně obraz, neříká nám jako v mainstreamových filmech, jak se máme cítit, kdy máme brečet a kdy se smát. Hudba se v Jarmuschových filmech dostává na vyšší level a někdy se dokonce „stává další postavou filmu“.<sup>11</sup>

Stejně tak můžeme sledovat precizní práci s ruchy. Nejedná se pouze o plané doručování filmu. Jde o režisérovu úzkou spolupráci s mistrem zvuku, neuvěřitelně pečlivý přístup obou, kdy každý ruch má své místo a důležitost.

Zatímco některé filmy mainstreamové produkce občas bohužel vypadají jako by se moc neposunuli od Talkies 30.let po zvukové stránce, Jarmuschovy filmy nám nabízí jiný a originální způsob, jak se dá se zvukovou dramaturgií a konkrétně s mluveným slovem pracovat. Jeho filmy většinou neobsahují přespříliš dialogů, protože jak režisér sám říká, je fascinován momenty mezi dialogy. Tímto způsobem vytváří speciální dynamiku, kterou vysvětluje: „*Je to jako kdyby muzikant zahrál všechny noty za sebou a všechny by byly stejně nezajímavé, ale když mezi nimi nechá prostor, vytvoří emocionální rezonanci.*“

I přesto, že tvrdí, že se snaží své filmy „udržet velmi tiché“ se zvukem bohatě pracuje. Velmi důležité a charakteristické jsou pro něj atmosféry a zvuky v pozadí. Používá je „jako krajinu, barvu, drobný, ale podstatný prvek, který prohloubí texturu atmosféry okolo postav.“<sup>12</sup>

<sup>10</sup>Jim Jarmusch jako americký nezávislý tvůrce, Mrtvý muž jako odpuzovač. *Mrtvý muž: Dead man*. 2. Praha: Casablanca, 2010, s. 11-30. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.

<sup>11</sup>Voices: Jim Jarmusch. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. Londýn: ReaktionBooks, 2015, s. 346-356. ISBN 978-1-78023-441.

<sup>12</sup>Voices: Jim Jarmusch. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. Londýn: ReaktionBooks, 2015, s. 346-356. ISBN 978-1-78023-441.

Ruchy v jeho filmech mají místo a význam, ať už se jedná o dopravu, vlak v dálce (jeho typický znak), či ptáčka, všechny tyto zvuky mají hudební smysl a ve filmu rezonují. Ruchy svůj účinek kumulují a mají vliv na naši emocionální reakci, nicméně jsou použity decentně, aby nepůsobily jako varování, velké znamení, které na nám říká: tohle je důležité! Jarmuschovi filmy se nás dotýkají v rovině emocionální, a to velmi silně, pokud je člověk ochoten jim naslouchat.

V přístupu k ruchům je Jarmusch velmi konkrétní. Není pro něj přípustné, aby slyšel třeba i jen jiný druh datla (Datel chocholatý ve filmu *Ghost Dog*, 1999) než jaký vidí a vytáčí ho, když má postava ve filmu tenisky, ale slyší foley efekt tvrdých bot. Všechny detaily jsou pro něj důležité.<sup>13</sup>

Celkový přístup můžeme vidět i v tomto úryvku z rozhovoru: „*Nechci být nepravdivý ve zvuku, sice všechno ve filmu je lež, vše je vymyšlené, ale chci, aby to to působilo pravdivě.*“ Často jde až o jakousi hru s divákem, kdy jsou ve zvukové stopě schované různé zvukové vtipy jako třeba hlas postavy z animovaného filmu nebo Jimi Hendrix do kol vlaku (*Dead Man*).

Další perličkou jsou pak cizí jazyky, které Jarmusch často nepřekládá a používá je někdy dokonce jako ruch. Nejenže se nebojí režírovat herce, jejichž jazykem nemluví, jako například ve filmu *Mystery Train* (1989) nebo *Down by Law* (1986). Smysl komunikace jako takové posouvá jinam.

Michel Chion ve své knize *Audio-Vision: Sound on Screen* rozlišuje tři typy nebo spíše tři módy řeči, mluveného slova ve filmu: divadelní, textová a emanační. Třetí se zdá být nejvíce filmovým tipem, ale paradoxně se vyskytuje mnohem méně než první dva typy. Slova ztrácejí svůj původní účel a význam a najednou se nacházejí na úrovni ruchů nebo hudby.<sup>14</sup>

Záměrné nesrozumitelnosti dialogu se Jarmusch nebál už ve svém prvním celovečerním filmu *Permanent Vacation*. Dále bych mohla pokračovat záměrně nepřeloženou cizí řečí. Ať už se jedná o maďarštinu v *Stranger Than Paradise*, italštinu v *Down By Law*, japonštinu v *Mystery Train* a ve filmu *Night On Earth* se objeví cizích jazyků hned několik. Postupně se to stává dalším režisérským podpisem, či životním motivem. Fenomén cizince prostupuje Jarmuschovo dílo.<sup>15</sup>

V některých případech jsou cizí jazyky přeloženy, v jiných ne. Blíže se k tomu vrátím v kapitole věnované *Down By Law*, jelikož Jarmusch tímto způsobem zbavuje slova významu pro většinové publikum (i když pro malou část zůstává původní funkce zachována) slova používá jako ruch. Ano ruch pomocí mluvené řeči, protože i pro nás nesrozumitelné žvatlání je stále schopné předat emoce.

Jak můžeme vidět, Jarmusch si se slovy rád hraje, experimentuje. Dialogy v jeho filmech samozřejmě existují, nicméně velký prostor dostává také ticho. Jarmuschovo dílo ztělesňuje „boj proti verbocentrismu“, nesoustředí se na holý význam slov, ale také na jejich „akustický

<sup>13</sup> *Voices: Jim Jarmusch. JIM JARMUSCH: Music, words and noise.* Londýn: Reaktion Books, 2015, s. 346-356. ISBN 978-1-78023-441.

<sup>14</sup> *The Battle Against Verbocentrism. JIM JARMUSCH: Music, words and noise.* Londýn: Reaktion Books, 2015, s. 346-356. ISBN 978-1-78023-441.

<sup>15</sup> *Travelling Words: Polyglotism and Foreign Languages. JIM JARMUSCH: Music, words and noise.* Londýn: Reaktion Books, 2015, s. 346-356. ISBN 978-1-78023-441.

obal“. Nehmatatelné tři sta šedesáti stupňové vibrace nesou různé informace ve všemožných jazycích.<sup>16</sup>

Nemohu nezdůraznit úlohu básní v Jarmuschových filmech přes Wiliama Blakea v *Deadmanovi*, nebo Christophera Marlowa v *Only Lovers Left Alive* až po Rona Padgeta v *Pattersnovi*, ke kterému se vrátím v poslední kapitole.<sup>17</sup>

## 2.2 JARMUSCH A ZVUKAŘI

*„Já mám svého kamaráda Drewa Kunina, který dělal mix zvuku na place u všech mých filmů kromě Trvalé dovolené. Je to jeden z mých nejbližších přátel a já se ho při natáčení, třeba uprostřed scény, často ptám na radu a on přispívá svými názory. A tím nemyslím, že bych se ho ptal na technické záležitosti ohledně zvuku.“*

*Jim Jarmusch*<sup>18</sup>

Jarmuschovým typickým znakem je obklopotvat se lidmi, které zná, a to dvakrát tolik platí u filmového štábu. Od filmu *Down By Law* čili od roku 1986 s ním jako zvukař na place (mistr zvuku, mixer) pracuje Drew Kunin (s výjimkou *Year of the Horse* a pár kratších snímků). Jedná se o velmi uznávaného zvukaře, z jeho další práce můžu zmínit třeba *Interstellar* nebo *Bridge of Spies* a *Life of Pi*, za které byl nominován na Oscara.<sup>19</sup>

Co se hlavního zvukaře v postprodukci týče, tady se jedná o více jmen. Jarmusch sám jmenoval hlavně tyto tři jména: Bob Hein, Chic Ciccolini a Dominique Tavella.

Jak už jsem naznačila dříve, jedná se o velmi úzkou spolupráci. Společná práce ústí v synergický výsledek, kdy zvuk je rovnocenným partnerem obrazu. Společně hledají nové a zajímavé cesty, jak zvuk kreativně využít.

Pojďme se podívat na konkrétní příklady spolupráce. U všech tří vybraných filmů dělal placového zvukaře výše zmíněný Drew Kunin, nicméně hlavní zvukaři v postprodukci (supervising sound editor, sound designer) se lišili.

V *Down By Law* dělal sound design John Auerbach, který s Jarmuschem spolupracoval už na *Stranger Than Paradise*. Hned na dalším celovečerním snímku už ale s Jarmuschem pracoval jiný sound designer, a to Robert Hein. I když pracoval později Jarmusch i s jinými zvukaři, je pravda, že jejich spolupráce již trvá neuvěřitelných 30 let (1989-2019) a zahrnuje jak *Deadmana*, tak *Pat ersona*.

S rostoucím rozpočtem se také postupně rozrůstá zvukový štáb. Na rozdíl od *Down By Law*, kde čítal 10 členů až k poslednímu celovečernímu filmu *The Dead Don't Die*, kde bylo členů

<sup>16</sup> *The Battle Against Verbocentrism. JIM JARMUSCH: Music, words and noise.* Londýn: Reaktion Books, 2015, s. 346-356. ISBN 978-1-78023-441.

<sup>17</sup> Jarmusch, thePoet. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise.* London: ReaktionBooks, 2015, s. 242-281. ISBN 978-1-78023-441-0.

<sup>18</sup> ROSENBAUM, Jonathan. Dodatek: Poznámka o autorství a metodách kompozice. *Mrtvý muž: Dead man.* Praha: Casablanca, 2010, s. 85-87. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.

<sup>19</sup> Introduction. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise.* Londýn: ReaktionBooks, 2015, s. 7-19. ISBN 978-1-78023-441.

16. Což je pořád velmi málo oproti Hollywoodským studiím, nicméně cesta, jakou se vydali je mi mnohem bližší a podle mého názoru dosahují výsledků zvukově velmi cenných.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup>*IMDb* [online]. Seattle: MDb.com, 2020 [cit. 2020-01-11]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/?ref\\_=nv\\_home](https://www.imdb.com/?ref_=nv_home)



### 3 INSPIRACE HUDBOU

„*If the Ramones had not existed, I would not have made any film...*“  
 „*Kdyby Ramones neexistovali, nenatočil bych žádný film...*“

*Jim Jarmusch*

„*Kdyby se nestal tak výjimečným režisérem, Jim by ted' byl rocková hvězda.*“

*Wim Wenders*<sup>21</sup>

Jarmusch je se zvukem propojený, dle mého názoru, hlavně přes hudbu. Soundtracky jeho filmů jsou vysoce ceněné, někdy pokládán za jedny z nejlepších v moderní kinematografii. Některé soundtracky jsou dokonce dílem skupiny Sqürl, jíž je Jarmusch členem.<sup>22</sup>

Možná proto Jarmusch na hudbu klade takovou váhu, protože je sám muzikant. Hudba vždy byla velkou součástí jeho života, inspirovala ho a vedla.<sup>23</sup>

Ať už mluvíme o Del-Byzanteens nebo Sqürls musíme Jarmusche chápat také jako muzikanta.

Jeho inspirační zdroje sám režisér popisuje takto: „*Pro mě lidi, kteří mě inspirovali, ve všech formách jsou ti, kteří zůstali mimo mainstream, protože na to nejsou experti nebo je to nezajímá. Takže lidi jako Robert Frank nebo John Cassavetes a stejně tak Thelonus Monk nebo Ornette Coleman. Nesnaží se najít skulinku na trhu, snaží se použít svoji formu ke sebevyjádření.*“<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Rolf Aurich and Stefan Reinecke, ed. Jim Jarmusch (Berlín, 2001)

<sup>22</sup> CORY, LARA. A listener's guide to the world of Jim Jarmusch. <https://crackmagazine.net/> [online]. Crack, 2019, 15.07.19 [cit. 2020-01-18]. Dostupné z: <https://crackmagazine.net/article/lists/gimme-danger-a-listeners-guide-to-jim-jarmusch/>

<sup>23</sup> Communicating at all Cost: Intelligent Noise. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. London: ReaktionBooks, 2015, s. 293-309. ISBN 978-1-78023-441-0.

<sup>24</sup> Jarmusch, the Musician. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. London: ReaktionBooks, 2015, s. 61-91. ISBN 978-1-78023-441-0.

## 4 RUCHY – DOWN BY LAW

*„Jazyk je pro mě velmi důležitý. Rád pracuji v jiných jazycích. V Tajuplném vlaku jsem měl šanci režírovat herce v japonštině, kterou neumím. Nemluví ani finsky a opravdu nemluví italsky i když jaksi rozumím.“*

*Jim Jarmusch*<sup>25</sup>

To, že mluvené slovo nemusí mít jen sdělovací funkci nám Jarmusch ukazuje ve svých filmech opakovaně. Nesrozumitelnost je téměř tabu v Hollywoodu. Nicméně už ve svém závěrečném školním filmu *Permanent Vacation* se Jarmusch vůbec nebál použít nesrozumitelný monolog. V sekvenci, kdy se Allie probouzí na střeše pro sebe mumlá cosi nesrozumitelného.

Slova ztrácejí svoji hlavní roli a nachází se na úrovni ruchů a hudby. Emanáčnická řeč dle Michela Chiona je mnohem více kinematografická než divadelní a textová, ale je paradoxně nejméně častá.<sup>26</sup>

Americký cizinec, Jarmuschův tradiční motiv možná dokonce můžeme říct celoživotní motiv je v *Down by Law* skombinován s jen částečným přeložením toho, co postava Itala Boba říká, tudíž část jeho řeči zůstává jako ruch. Využití mluveného slova jako ruchu mi přijde geniální nápad, navíc s přidanou hodnotou, že italský divák stále rozumí.

Ve scéně u řeky, kdy se k Bobovi (Robert Benigni) blíží psi, slyšíme ruch štěkání a do toho pokračuje italský monolog. Není potřeba rozumět, cítíme emoci. Bob ukazuje část sebe a my cítíme zoufalství a beznaděj s ním.

Sám Benigni říká: *„Když cizinec udělá chybu ve větě, okamžitě zní jako dítě, které se učí mluvit a vy ho nemůžete nemít rádi. Protože jsem neuměl anglicky, ale miloval jsem poezii, učil jsem se nazpaměť verše od Whitmana, Frosta a dalších básníků, abych byl schopný komunikovat. Ve skutečnosti někteří američtí kritici tvrdili, že předstírám, že neumím anglicky, protože jsem tu a tam zarecitoval nějakou americkou báseň, což je zmátlo a přesvědčilo o tom, že moje angličtina je perfektní. To je jako jet do Itálie a říkat jen Montalovi básně!“*<sup>27</sup>

Nutno podotknout, že Bobův monolog u řeky se štěkajícími psy je nakonec ve finální verzi přeložen. V originální verzi tomu tak nebylo, což jen dokládá režisérovu víru v to, že jazyk není jedinou formou komunikace.

Jarmusch je zásadně proti postsynchronům a překladu ve svých filmech. Postsynchronem v jiném jazyce film přijde o slovní vtípky a hříčky po straně tematické a o zásadní prvek filmu, totiž akustické a rytmické nuance různých jazyků.

<sup>25</sup>KEOGH, Peter. Home and Away: An Interview with Jim Jarmusch. *Sight and Sound*. 1992, (1/4), 9.

<sup>26</sup>The Battle Against Verbocentrism. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. London: Reaktion Books, 2015, s. 175-180. ISBN 978-1-78023-441-0.

<sup>27</sup>Voices: Roberto Benigni. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. London: Reaktion Books, 2015, s. 207-211. ISBN 978-1-78023-441-0.

To, že je verbocentrismus dominantní tendence v kinematografii je tím pádem pojištěné a historicky podpořené vývojem překladu a následných postsynchronů. Paralelně s touto tendencí Jarmuschova averze k tomuto postupu a preferování titulků, kterou můžeme vyložit jako příznak nesouhlasného postoje k verbocentrismu: „Vzdát se hlasu herce díky postsynchronu do jiného jazyka je mnohem větší ztráta než přijít o význam některých slov skrz titulky.“<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup>The Battle Against Verbocentrism. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. London: Reaktion Books, 2015, s. 175-180. ISBN 978-1-78023-441-0.

## 5 HUDBA – DEAD MAN

*Přesně takový western vždycky toužil natočit Andrej Tarkovskij.*

*J. Hoberman*

*Přestože Mrtvého muže rozhodně musíme považovat za western, ale nejde o žádný z oněch inteligentních holdů tomuto hollywoodskému žánru (jako je kupříkladu Rychlejší než smrt [The Quick and the Dead, 1995] Sama Raimiho) - působí spíše jako vyhořelá skořápka westernu, zrekvírovaná pro pochmurné a nejasné účely.*

*Adrian Martin*

Mrtvý muž (Dead Man) bývá nazýván anti-westernem nebo také acid westernem. Jedná se o směsici tradic kinematografických i literárních. Na jedné straně undergroundových na straně druhé mainstreamových.<sup>29</sup>

Tento šestý celovečerní film Jima Jarmusche je opatřen hudebním doprovodem Neila Younga, který je považován za jeden z nejlepších novodobých soundtracků. Hudba jemně film doprovází a doplňuje, a naopak na mnoha místech do něj řinčivě a prudce vstupuje.<sup>30</sup>

Dead Man je s hudbou a s Neilem Youngem velmi úzce spojený. V jednom rozhovoru Jarmusch vzpomíná: „Během psaní scénáře jsem neustále poslouchal Neila a Crazy Horse. Dokonce během natáčení měli koncert v Sedoně v Arizoně, na který šla velká část štábu.“ Jarmusch v rozhovoru u příležitosti premiéry Dead Mana mluví o Neilu Youngovi jako o jednom z jeho oblíbených kytaristů a že bylo doslova jeho snem, aby právě Young dělal soundtrack k jeho filmu. O spokojenosti obou stran také pak vypovídá fakt, že se ještě téhož roku rozhodli ve spolupráci pokračovat a Jarmusch točil koncertní turné Youngovy kapely Crazy Horse. Tak vznikl dokument Rok koně (A Year of the Horse, 1997).<sup>31</sup>

I přesto, že Jarmusch původně chtěl, aby součástí soundtracku byla také rytmická sekce – basa a bicí, Young na to odpověděl: „Beru film jako rytmickou sekci a já k ní přidávám melodii.“ Většina hudebního doprovodu je tedy elektrická kytara (se zpětnou vazbou), která stále opakuje tutéž tklivou, znepokojivou melodii, případně její variace. Na pár místech se objevuje harmonium (velmi citlivě použito ve scéně v pokoji Thel), rozladěný klavír nebo akustická kytara. Young trval na tom, že chce soundtrack skládat na hrubý stříh a podobně jako pianisté němé éry improvizovat. A tak improvizoval na první hrubý stříh, který byl dvě a půl hodiny dlouhý. Trval na tom, že jej pustí bez pauzy třikrát během dvou dní. Zajímavé je, že Jarmusch přiznává, že většina improvizací, kterým se nejprve sám bránil, nakonec zůstala v konečné verzi, která má dvě hodiny a stříhali hlavně tam, kde žádná hudba nezněla.<sup>32</sup>

<sup>29</sup>ROSENBAUM, Jonathan. O acid westernu. *Mrtvý muž: Dead man*. Praha: Casablanca, 2010, s. 46-50. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.

<sup>30</sup>ROSENBAUM, Jonathan. O hudbě. *Mrtvý muž: Dead man*. Praha: Casablanca, 2010, s. 46-50. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.

<sup>31</sup>MUSIC: Young. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. Londýn: Reaktion Books, 2015, s. 163-166. ISBN 978-1-78023-441.

<sup>32</sup>ROSENBAUM, Jonathan. O hudbě. *Mrtvý muž: Dead man*. Praha: Casablanca, 2010, s. 46-50. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.

A tak byl stvořen dechberoucí soundtrack tohoto dnes již kultovního snímku. Vytvořil tak syntézu a synergii zvuku a obrazu. Jarmusch sám říká, že chápe Youngův soundtrack jako další postavu filmu.<sup>33</sup>

„Modální melodie se nikdy nedočká pokračování či závěru. Zní spíše jako fanfára než jako píseň, fanfára k přehlídce, kterou nikdo nikdy neuspořádal.“<sup>34</sup>

Youngovi se společně se zvukovým oddělením – hlavní zvukař na place nebyl nikdo jiný než Drew Kunin a supervizi postprodukce měl na starost Bob Hein, podařilo docílit jedinečného zvukového díla, které dokazuje, jak spolu mohou ruchy a hudba harmonicky koexistovat. Ukazují nám, že přírodní zvuky se můžou s elektrickou kytarou naprosto anti-hierarchicky a přirozeně spojit a vytvořit celek.<sup>35</sup>

Jarmusch si, jak známo rád hraje jak se zvukem, tak s diváky. V rozhovoru prozradil, že do skřípání kol vlaku v úvodní scéně s Bobem Heinem přimíchali Jimiho Hendrixe. A v *Dead Manovi* je schovaných spoustu dalších „zvukových vtípků“. Jarmusch řekl, že jako velký fanoušek animovaných filmů s Pepkem Námořníkem vmixovali do barové scény hlášku Whimpyho: „Rád ti v úterý zaplatím za hamburger dnes.“ V baru mluví hodně lidí, takže to není srozumitelné, ale Jarmusch tvrdí, že to udělal pro své vlastní pobavení.<sup>36</sup>

Mrtvý muž vyniká svým vtahujícím rytmem a jak Jarmusch sám říká: „Mám ten pocit, že se víc blíží klasickým japonským filmům. Při natáčení jsme to tak zamýšleli, chtěli jsme, aby každá scéna měla začátek a konec a nijak ji neovlivňovalo to, co přijde po ní.“ Tím se scény stávají takovými korálky na niti, existujícími v podstatě uceleně. Tento rytmus je realizován na jedné straně střihem, kdy velkou roli hrají zatmívačky a na straně druhé zvukem, v tomto případě hudbou. Dunící a řinčivé pulzy Youngovy elektrické kytary chvílemi paradoxně připomínají japonskou hudbu a bicí nástroje užitá ve filmech Mizoguchiho a Kurosawy. I když se děj filmu odehrává někdy v druhé polovině 19. století působí sólové melodie elektrické kytary daleko starším dojmem než věci, které vidíme.<sup>37</sup>

Úchvatné záběry s dokonalou kompozicí kameramana Robbyho Müllera nám nabízí škálu odstínů šedi a jednotlivé scény dělí zatmívačky jako jakýsi náznak smrti. Tuto tendenci můžeme sledovat i v soundtracku. Černá a bílá, život a smrt nebo spíš život hledící tváří v tvář smrti. Ze začátku se Blake snaží bránit smrti a tvrdí: „Já nejsem mrtvý.“ Odpovědí je mu Youngova kytara, řezavá melodie do ticha, jenž mezi postavami nastalo. Jak trefně poznamenává kritik Greil Marcus: „Nikdo se nezasměje. Nesměje se ani Young. Nevyhloudí ze své kytary jediné krátké pousmání.“<sup>38</sup>

<sup>33</sup>Voices: Jim Jarmusch. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. Londýn: ReaktionBooks, 2015, s. 346-356. ISBN 978-1-78023-441-0.

<sup>34</sup>MARCUS, GREIL. Deadagain: Ten reasons why "Dead Man" is the best movie of the dog days of the 20th century. *Salon* [online]. Salon.com, 2019, DECEMBER 2, 1999 10:00PM (UTC) [cit. 2020-01-11]. Dostupné z: <https://www.salon.com/1999/12/02/deadman/>

<sup>35</sup>Music-Noise. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. London: ReaktionBooks, 2015, s. 304-309. ISBN 978-1-78023-441-0.

<sup>36</sup>Voices: Jim Jarmusch. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. Londýn: ReaktionBooks, 2015, s. 346-356. ISBN 978-1-78023-441-0.

<sup>37</sup>ROSENBAUM, Jonathan. O hudbě. *Mrtvý muž: Dead man*. Praha: Casablanca, 2010, s. 46-50. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.

<sup>38</sup>MARCUS, GREIL. Deadagain: Ten reasons why "Dead Man" is the best movie of the dog days of the 20th century. *Salon* [online]. Salon.com, 2019, DECEMBER 2, 1999 10:00PM (UTC) [cit. 2020-01-11]. Dostupné z: <https://www.salon.com/1999/12/02/deadman/>

## 5.1 INSPIRACE

Sountrack k *Dead Manovi* se vymyká mainstreamovému přístupu k hudbě ve filmu. Jarmusch nechtěl atmosféru filmu „zabít“ symfonickým orchestrem. Po domluvě nebo spíše hádce s Youngem odstoupil od původního záměru elektrická kytara plus rytmická sekce a přistoupil na jeho vizi čistě elektrické kytary (mimo pár výjimek viz výše).

Jarmush Youngův postup hraní naživo k dvouapůlhodinovému sestřihu přirovnal k postupu pianistů doprovázejících němé filmy. Nicméně hlavní inspirací, kterou Jarmusch přiznává byl soundtrack k filmu *Práskač a jeho kat* (*The Hit*, 1984) na elektrickou kytaru v podání Erika Claptona.

Další vliv měly i improvizované jazzové soundtracky z padesátých a šedesátých let. Hlavně pak *Výtah na popravěšti* (*Ascenseur pour l'échafaud*, 1957) režiséra Louise Malla, který vytvořili Barney Wilen, Miles Davis, René Urtreger, Pierre Michelot a Kenny Clarke. Vliv nemůžeme upřít ani ikonickému snímku amerického nezávislého filmu, totiž film *Stíny* (*Shadows*, 1960) režiséra Johna Cassavete, který improvizovali Phineas Newborn ml., Charlie Mingus a Shafi Hadi.

Stejně jako u uvedených inspirací funguje i Youngova improvizace jako „bezprostřední řecký chorus, který reaguje na dění na plátně a provází ho lakonickými komentáři.“<sup>39</sup>

## 5.2 DILETACE

Charakteristický prvek, který slučuje Youngovu hudbu a komplexní atmosféru filmu je diletace a to jak časová, tak prostorová. Obecně můžeme říct, že metody diletace ve filmu se liší u různých režisérů a v závislosti na historickém kontextu. Na příklad ve westernech Johna Forda je privilegován prostor pomocí expanze krajiny nebo expanze prostoru jako takového díky cestování a pohybu v road movies Wima Wenderse. Naopak u Andreje Tarkovského můžeme často vidět privilegování času. Sám Tarkovský na téma diletace času ve vztahu k filmu řekl: „Stejně jako život neustále se měnící a ubíhající, dovoluje každému, aby interpretoval a cítil každý oddělený okamžik po svém, tak stejně opravdový obraz, věrně natáčí na film čas, který plyne za hranicemi snímku, žije mimo čas a čas žije mimo něj a tento oboustranný proces je determinující faktor filmu.“<sup>40</sup>

## 5.3 PRVNÍ OBRAZ

*„Je lepší necestovat s mrtvým mužem.“*

*Henri Michaux*

Pojďme se blíže podívat na úvod. První obraz ukazuje Blakeovu cestu vlakem na západ. Střídají se záběry na Williama Blakea a s postupující cestou měnících se spolucestujících,

<sup>39</sup>ROSENBAUM, Jonathan. O hudbě. *Mrtvý muž: Dead man*. Praha: Casablanca, 2010, s. 46-50. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.

<sup>40</sup>MUSIC: Young. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. Londýn: ReaktionBooks, 2015, s. 163-166. ISBN 978-1-78023-441-0.

kteře jsou zatmíváčkami a roztmíváčkami oddělené od záběrů na kola vlaku (hold Kolu života od Abela Gance). Vevnitř vlaku slyšíme drncat pražce, vrzavé pohupování lampy a příběh je vyprávěn ruchy. Při záběru na podvozek vlaku ruchovou složku (skřípání a pištění kol) trefně doplňuje Youngova kytara. Hudba se vrátí vždy venku a působí velmi znepokojivým dojmem. Scéna trvá necelých osm a půl minuty, ale dává nám pocit nekonečné cesty. Jednak postupně hrubnoucí zevnějšek cestujících ve vagonu, posun od uhlazenosti k barbarskému vzhledu lovců bizonů, nevlídné pohledy a znepokojený výraz účetního z Cleavlandu, který slovy topiče jede přímo do pekla. A právě tuto zlověstnou předtuchu nám hudba podvědomě dává již v první scéně. Celá scéna obsahuje jen jeden dialog, a to v posledních dvou minutách, který pocit beznaděje a bezmoci naivního a dezorientovaného hlavního hrdiny ještě umocní. Chvějící se škrábavý a kovový zvuk předpovídá, že tohle není cesta za štěstím, ale cesta za smrtí. Pokud se pozorně zaposloucháme do hudby, vnímáme synergickou spolupráci obrazu a zvuku, už v úvodní scéně je pro nás William Blake mrtvým mužem.<sup>41</sup>

## 5.4 POSLEDNÍ OBRAZ

*„Smrt je jako vstát a jít do jiné místnosti.“*

*William Blake*

Blake je na konci cesty. Od úvodních výstražných zvuků ho Youngova kytara provedla krajinou amerického západu. Toto netradiční road movie končí u vody, která se za obzorem jakoby dotýká nebe. Slyšíme vlny a pískání racků, poklidná atmosféra pláže. I hudba je klidnější, táhlejší dlouho doznívající tóny. Blake odplouvá a hudba připomíná zvuk parního kotle, charakteristické pískání nejen lokomotiv, ale také parníků. Rytmem kytary pak Young znova přivolává rytmus pražců a hudba nám říká, tohle je další cesta. Cyklus se uzavírá. A na divákovi je rozhodnout – je to konec nebo nový začátek?

---

<sup>41</sup>Jim Jarmusch jako americký nezávislý tvůrce, Mrtvý muž jako odpuzovač. ROSENBAUM, Jonathan. *Mrtvý muž: Dead man*. 2. Praha: Casablanca, 2010, s. 11-30. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.

## 6 MLUVENÉ SLOVO – PATERSON

*„Chtěl jsem v tomto filmu vytvořit drobnou strukturu, která bude metaforou života. To že každý den je variací předchozího dne nebo dne následujícího. Jsou to jen variace.“*

*Jim Jarmusch*

Jarmuschův přístup k mluvenému slovu je velmi specifický a v kontextu amerického filmu velmi svérázný. Nebál se porušovat zaběhnuté standarty již ve své rané tvorbě.

Přední filmový teoretik Michel Chion ve své knize *Audio vision* píše o zvuku ve filmu. Tvrzení, že je vococentrický, ve smyslu upřednostnění hlasu nad ostatními složkami zvuku, nicméně při nahrávání hlasu není ani tak důležitá akustická věrnost nebo originální tónbr jako garance bezproblémové srozumitelnosti. Tím pádem se z vococentrismu stává spíše verbocentrismus.<sup>42</sup>

Jarmusch má odvahu popřít obojí. Jak verbocentrickou tendenci vyprávět převážně mluveným slovem, tak otevřít téměř až tabu nesrozumitelnosti mluveného slova. Druhý případ rozebírám v druhé kapitole. V této budu řešit úlohu mluveného slova v jeho filmech.

Místo soustředění na hlavní konflikt, hádku, ostrou slovní výměnu, Jarmusche fascinují momenty mezi či po konfliktu. Dává velký prostor tichu. Film *Paterson* samozřejmě dialogy obsahuje, nicméně jedná se o všední konverzace. Děj neposouvající rozhovory v autobuse, v hospodě, ukazují na krásu všedního života. Žádné dramatické proslovy, vyhocené telefonáty. Dalo by se říct, že nejvíc akční věc, která se ve filmu stane je pokažení autobusu. Divák jako by katastrofické rozhovory očekával, ale celá situace je dost poklidná a kontrastuje s opakujícím se dotazem, jestli se autobus nezmění v ohnivou kouli. Opakování, forma tak milovaná Jarmuschem už v předchozích filmech dozrává do krásné podoby nejen obrazové, ale též zvukové.<sup>43</sup>

I přesto, že Jarmuschovi filmy většinou nejsou příliš „ukecané“, Jarmusch své milované ticho podvedl v *Patersonovi* se svou další láskou – poezií. Jarmusch měl k poezii vždy blízko, a tak není divu, že po předchozích náznacích básníků ve filmu (*William Blake* v *Dead Manovi*, *Christopher Marlowe* v *Only Lovers Left Alive*) nechal básníka stát se hlavní postavou *Patersona*.

Jemnou duši řidiče autobusu charakterizují jeho básně. Rád některé části opakuje, zároveň dochází k opakovaně vyprávěné informaci, zároveň pomocí obrazu i zvuku. Slova básní, která se zobrazují a uskupují do veršů synchronně s *Patersonovým* vnitřním hlasem. *Adam Driver*, jehož hluboký, podmanivý akcent pak ke specifickým básním, vytvořeným pro film básníkem *Ronem Padgett*em, perfektně pasuje.<sup>44</sup>

<sup>42</sup>The Battle Against Verbocentrism. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. London: Reaktion Books, 2015, s. 175-180. ISBN 978-1-78023-441-0.

<sup>43</sup>Voices: Jim Jarmusch. PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: Music, words and noise*. Londýn: Reaktion Books, 2015, s. 346-356. ISBN 978-1-78023-441-0.

<sup>44</sup>LESK, Tomáš. Recenze: *Paterson* (2016): Poeta za volantem autobusu. *NAFILMU* [online]. 2020, 1. 1. 2017 [cit. 2020-01-11]. Dostupné z: <https://nafilmu.cz/2017/01/recenze-paterson-2016-poeta-za-volantem-autobusu/>



Básně jsou navíc podkresleny velmi jemnou až meditativní instrumentální elektronickou hudbou. Společně s hlasem tvoří synergickou dvojici, která si diváky získá a naladí je na pomalé tempo filmu.

Jarmusch si rád hraje se slovy. Dvojsmysly, slovní hříčky, nomen omen v jeho tvorbě můžeme najít hned několikrát. V Patersnovi se hlavní hrdina jmenuje Paterson, žije v části New Jersey s názvem Paterson a řídí autobus, který má na sobě svítící nápis cílové stanice – Paterson. Pokud nám toto nestačí dalším příkladem Jarmuschova žertíku může být obsazení Adama Drivera (=v angličtině řidič), který hraje řidiče autobusu.

Jarmusch film nezatěžuje významnými proslovy, jedná se o jednoduché a všední rozhovory. Každodenní, ale přesto neztrácející typickou jiskru. Například rozhovor v baru:

- „Damn brother! You should be an actor.“

„I am an actor...“

(„Sakra brácho! Ty bys mohl být hercem“)

(„Já jsem herec...“)

Slova ve filmu plují kolem nás jako variace na běžné denní rozhovory, básně nás spojují s hlavním hrdinou. I přes velkou úlohu, kterou mluvené slovo ve filmu dostalo, dovolím si říct, že film není verbocentrický. Ne, zvuk zde zdaleka nezastává jen informační funkci. Jarmuschova zvuková demokracie a minimalistické zpracování nám mají předat něco mnohem víc než jen informace o ději. Básně spojené s hudbou a ruchy města či vodopádu vedou naši pozornost k duši hlavní postavy. Postavě tiché a pokorné, která v „darkest pointu“ filmu, poté co díky psovi Marvinovi přijde o veškeré své básně, nezačne křičet, nepronáší dojemný proslov o duševní ztrátě, nevede depresivní monolog. V této tragické chvíli zůstává Paterson tichý. Mlčí a jediné co nakonec řekne je: „I don't like you Marvin.“ („Nemám tě rád, Marvine.“). A to je vše. Skrz toto ticho můžeme cítit s hlavním hrdinou a být mu blíž.

## ANALYTICKÁ ČÁST

*„I love having music as part of the fabric of the film. Sometimes it even becomes a character in the film, for example, I think of Neil Young's score for the Dead Man almost as being another character in the movie.“*

*„Miluji, když je hudba součástí filmové struktury. Někdy se dokonce stává postavou ve filmu. Například si myslím, že soundtrack Neila Younga k Mrtvému muži je skoro další postava v tomto filmu.“*

*Jim Jarmusch*

V analytické části jsem se rozhodla zaměřit na tuto větu formulovanou Jarmusechem. K procesu ve výzkumu patřily tyto otázky:

- Může se hudba stát postavou ve filmu?
- Odvádí hudba v Dead Manovi pozornost od hlavní postavy?
- Kam se divák bude dívat/soustředit, když se jedná o nediegetickou hudbu, jejíž zdroj není na plátně vidět?

A tak bych mohla pokračovat dál. Ve své teoretické části píši několik kapitol o hudbě v Dead Manovi. Jak vznikala, jak ovlivňuje film, jak působí. Teď mě ale zajímá, jak hudba působí na soustředění diváka, zda se divák díky ní více soustředí na atmosféru a okolí než na hlavního hrdinu. Jestli takzvaně krade pozornost hlavní postavě.

Moje hlavní teze, kterou se pokusím potvrdit anebo vyvrátit je: **Divák se díky hudbě ve filmu Dead Man soustředí víc na atmosféru a okolí než na hlavní postavu.**

K realizaci výzkumu jsem použila technologii eyetracking, která zachycuje kam a jak dlouho se divák dívá a ukazuje nám trajektorii očí.

Vybrala jsem ukázkou z filmu, kdy William Blake přijíždí do města Machine na začátku filmu o délce dvě a půl minuty. Nejdříve jsem pouštěla ukázkou bez zvuku (tento úsek neobsahuje mluvené slovo, pouze ruchy a výrazný soundtrack v podání elektrické kytary Neila Younga) a poté se zvukem.

Testovala jsem 6 lidí, studentů ve věku 17 až 23 let. Jedná se o výzkum kvalitativní nikoliv kvantitativní s úzce vymezenou skupinou. Rozhodla jsem se do výzkumu nezapojovat studenty kamery, střihu, režie a zvuku, protože by to mohlo výzkum ovlivnit.

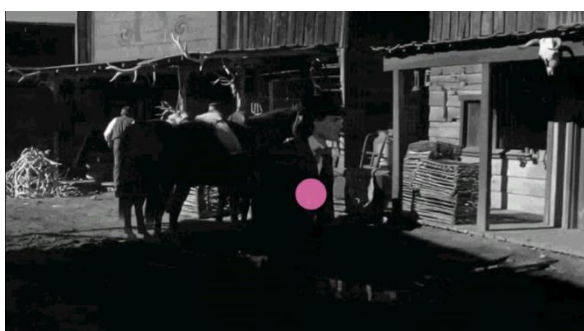
Součástí testování byl také dotazník, na co si sám divák myslí, že se nejvíce soustředil:

	BEZ ZVUKU	SE ZVUKEM	HUDBA BYLA
DIVÁK Č. 1	co se děje kolem	co se děje kolem	zpřítomňující
DIVÁK Č. 2	hlavní postava	co se děje kolem	zpřítomňující
DIVÁK Č. 3	hlavní postava	hlavní postava	zpřítomňující
DIVÁK Č. 4	co se děje kolem	atmosféra	znepokojující
DIVÁK Č. 5	co se děje kolem	co se děje kolem	doprovodná
DIVÁK Č. 5	co se děje kolem	atmosféra	znepokojující

Bylo velmi zajímavé sledovat, na co se diváci více soustředí bez zvuku a sním. Při videu se zvukem se mnohem více věnovali druhému plánu a opravdu celkové atmosféře záběru. I když v dotazníku uvádí, že i bez zvuku se nejvíce soustředili na děj kolem.

## BEZ ZVUKU

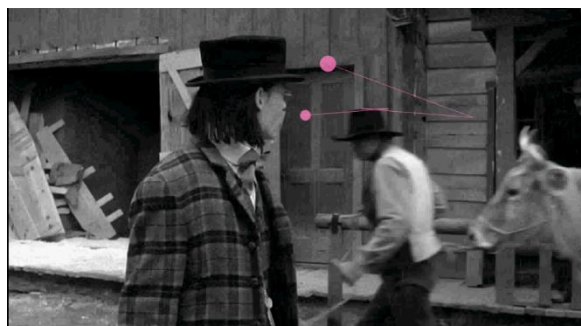
## SE ZVUKEM



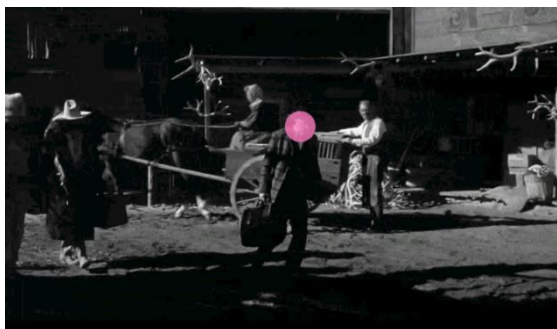
Divák č. 1



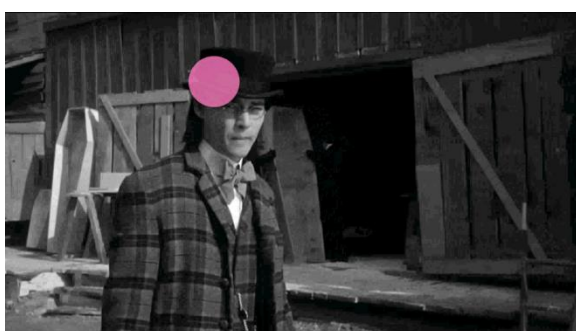
Divák č. 2



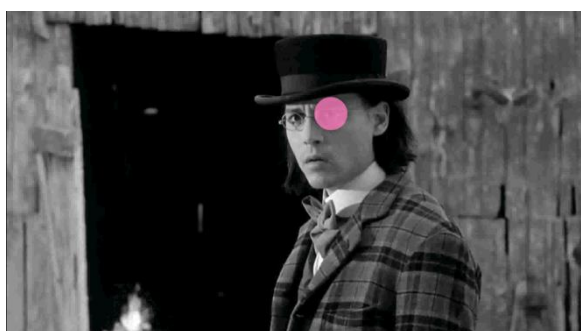
Divák č. 3



Divák č. 4



Divák č. 5



Divák č. 6



Z pozorování i z dotazníku tedy vyplývá, že divák se ve verzi se zvukem opravdu více zaměřuje na okolí, druhý plán a atmosféru. Samozřejmě je tu problém, a to je pořadí videí. Abych svou tezi mohla potvrdit anebo vyvrátit, výzkum jsem zopakovala a zkusila jiným divákům pořadí videí prohodit. Je jasné, že divák se bude podruhé dívat trochu jinak. Nicméně důležité je, že na testované hudba působila a ukázka udělala jiný dojem než bez ní.

Druhý pokus přinesl zajímavé výsledky. Celkově bych řekla, že se diváci při druhém shlédnutí (v tomto případě bez hudby) dívají na druhý plán víc, nicméně v dotazníku tvrdí opak. I to je výsledek, se kterým je možné do budoucna pracovat.

	SE ZVUKEM	HUDBA BYLA	BEZ ZVUKU
DIVÁK Č.7	co se děje kolem	vůbec se mi nelíbila	hlavní postava
DIVÁK Č.8	hlavní postava	příjemná	co se děje kolem
DIVÁK Č.9	co se děje kolem	doprovodná	co se děje kolem
DIVÁK Č.10	co se děje kolem	zpřítomňující	co se děje kolem
DIVÁK Č.11	co se děje kolem	zpřítomňující	hlavní postava
DIVÁK Č.12	hlavní postava	zpřítomňující	co se děje kolem

Také je ve videu s eyetrackingem vidět, jak se liší pohyb očí ve vykreslené trajektorii. Někteří diváci hýbali očima do rytmu hudby, a to je pro mě jako poznatek zásadní.

SE ZVUKEM



BEZ ZVUKU



Divák č.7



Divák č.8



Divák č.9





Divák č.10



Divák č.11



Divák č.12



Moje bádání nedospělo k jednoznačnému verdiktu, nicméně je vidět, jak hudba vede divákovu pozornost a silně na něj působí. Na screenshotech můžeme vidět, že do jisté míry i „krade“ pozornost hlavní postavě a tím pádem si myslím, že Jarmuschův názor nemůžeme jednoznačně vyvrátit. Hudba v *Dead Manovi* se opravdu stává neobyčejným prvkem vedoucím divákovy oči.





## ZÁVĚR

Tato práce mi pomohla prohloubit mé znalosti o Jarmuschových filmech a režisérovi samotném. Musím říct, že mě neskutečně bavilo bádát stále dál a zjišťovat další věci. Velmi si cením jeho přístup ke zvuku a ke zvukařům. Zvuková stránka jeho filmů je mi velkou inspirací a doufám, že se budu moci podílet na projektech, které se k tomuto stylu budou třeba alespoň blížit.

Praktická část pro mě byla doslova oči otvírající. Vždy mi bylo jasné, že hudba na diváka působí, ale bylo zajímavé to vidět takto explicitně. Zjistila jsem další možnosti moderních technologií a doufám, že ve výzkumu budu moci pokračovat a dál objevovat možnosti filmového zvuku.

..

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ROSENBAUM, Jonathan. *Mrtvý muž: Dead man*. Praha: Casablanca, 2010. Moderní film. ISBN 978-80-87292-06-8.
- PIAZZA, Sara. *JIM JARMUSCH: music, words and noise*. London: Reaktion Books, 2015. ISBN 978-1\_78023-441-0.
- *IMDb* [online]. Seattle: MDb.com, 2020 [cit. 2020-01-11]. Dostupné z: [https://www.imdb.com/?ref =nv\\_home](https://www.imdb.com/?ref =nv_home)
- KEOGH, Peter. Home and Away: An Interview with Jim Jarmusch. *Sight and Sound*. 1992, (1/4), 9.
- *CRACK* [online]. Crack, 2019 [cit. 2020-01-21]. Dostupné z: <https://crackmagazine.net/>
- KEOGH, Peter. Home and Away: An Interview with Jim Jarmusch. *Sight and Sound*. 1992, (1/4), 9.
- *The Film Stage* [online]. New York: The Film Stage, L.L.C, 2019 [cit. 2020-01-21]. Dostupné z: <https://thefilmstage.com/>
- *NaFilmu.cz* [online]. Praha: NAFILMU, 2020 [cit. 2020-01-21]. Dostupné z: <https://nafilmu.cz/>
- *Salon* [online]. LA: Salon.com, 2019 [cit. 2020-01-21]. Dostupné z: <https://www.salon.com/>