

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Analýza filmové hudby ve vybraných filmech Zhang Yimoua

The Analysis of Film Music in Selected Films by Zhang Yimou

OLOMOUC 2020, Bc. František Hamajda

vedoucí diplomové práce: Mgr. Kamila Hladíková, Ph.D.

„Voice and gaze relate to each other as life and death: voice vivifies, whereas gaze mortifies.“ Slavoj Žižek (1996, 94)

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl veškeré použité  
prameny a literaturu.

V Olomouci dne ..... ..

podpis

## ANOTACE

Cílem práce je analýza filmové hudby ve filmech Zhang Yimoua. Mou snahou je rozšířit povědomí o hudbě a jejím participování na celkovém narativu. K analýze samotné využívám analýzy filmové hudby vycházející z poznatků francouzského teoretika Michela Chiona a amerických badatelů Davida Neumeyera a Jamse Buhlera. Před analýzou procházím poznatky o teoretické literatuře filmové hudby světové i české se zvláštním zaměřením na práci Chiona a dvojice Neumeyer a Buhler. V práci se snažím stručně seznámit čtenáře s kontextem doby, čínským filmem a osobou Zhang Yimoua a v následující kapitole průřezově analyzuji hlavní body zvukové a vizuální synchronizace, či místa s působivou přidanou hodnotou ve filmech Zhang Yimoua. Poslední kapitola se detailní analýzou zaměřuje na film *Vyvěste červené lampiony*.

Analýza filmové hudby potvrdila její důležité postavení v dílech Zhang Yimoua, ať už se zaměříme na názvy snímků odvozených od názvů hudebních skladeb, doprovázení hlavních myšlenkových sdělení, či silný apel na divákovy city. Detailní analýza filmu *Vyvěste červené lampiony* poodhalila bohatost a tvůrčí nápaditost jak Zhang Yimoua, tak i skladatele Zhao Jipinga.

**Klíčová slova:** filmová hudba, analýza filmové hudby, Zhang Yimou, David Neumeyer, James Buhler, Michel Chion, *Vyvěste červené lampiony*

Na prvním místě bych chtěl poděkovat paní Mgr. Kamile Hladíkové, Ph.D., že vedení mé diplomové práce přijala, přispěla četnými poznatky k jejímu dokončení, a dík jí patří i za nadstandartní pohotovou komunikaci. Poděkování dlužím taktéž panu Mgr. Ondřejovi Musilovi, Ph.D., jenž odborně dohlédl a přidal své podněty k teoretické části o filmové hudbě.

## Obsah

Úvod.....	9
Analytická a teoretická literatura k filmové hudbě.....	10
Ve znamení chaosu .....	10
Sonda do česko-slovenské teoretické literatury .....	12
Světová literatura k filmové hudbě .....	14
Přístup k analýze a interpretaci Davida Neumeyera a Jamese Buhlera.....	16
Přístup k analýze .....	16
Muzikologická analýza filmové hudby podle D. Neumeyera a J. Buhlera.....	18
Výškové vztahy hudby .....	18
Hudební styly.....	19
Tonální plán.....	20
Leitmotiv .....	20
Témbr .....	21
Hudební forma a filmová forma .....	21
Na závěr.....	22
Teoretické poznatky k analýze filmové hudby a klíčové pojmy Michela Chiona.....	23
Úvod do analýzy audio-vizuálního díla podle Michela Chiona.....	23
Klíčové pojmy Michela Chiona .....	24
Akusmatický zvuk .....	24
Akusmetr .....	25
Přidaná hodnota .....	25
Empatický zvuk.....	25
Anempatický zvuk.....	25
Ambietní zvuk nebo teritoriální zvuk.....	26
Interní logika .....	26
Externí logika .....	26

Audio-logo-vizuální dílo .....	26
Audiovizuální kontrakt.....	27
Zvukový stín.....	27
Poslechy.....	27
Modulační bod.....	28
Analytické metody Michela Chiona.....	28
Metoda záklopky .....	28
Násilné svazky.....	29
Analytický audiovizuální model.....	29
Soundtrack .....	31
Doba, film a Zhang Yimou .....	33
Stručný přehled hudby ve vybraných filmech Zhang Yimoua .....	39
<i>Rudé pole</i> .....	39
<i>Ju Dou</i> .....	40
<i>The Story of Qiu Ju</i> .....	41
<i>Žít</i> .....	41
<i>Opiová válka</i> .....	42
<i>Keep Cool</i> .....	43
<i>Nikdo nesmí chybět</i> .....	43
<i>Cesta domů</i> .....	43
<i>Šťastné chvíle</i> .....	44
<i>Hrdina</i> .....	44
<i>Klan létajících dýk</i> .....	45
<i>Překonat sám tisíce mil</i> .....	46
<i>Kletba zlatého květu</i> .....	47
<i>Láska hlohového stromu</i> .....	47
<i>Květy války</i> .....	48

<i>Coming Home</i> .....	48
<i>Velká čínská zeď</i> .....	49
<i>Stín</i> .....	50
Detailní analýza hudby ve filmu <i>Vyvěste červené lampiony</i> .....	51
Název filmu .....	51
Hudební styly .....	52
Hlavní téma .....	53
Vokální hudba .....	56
Meishan a Pekingská opera .....	57
Motivy s flétnou .....	61
Mimohudební ruchy .....	63
Analýza vybraných scén .....	63
Závěr .....	66
Summary .....	68
Seznam zdrojů a literatury .....	69
Seznam Pramenů .....	69
Seznam literatury a ostatních zdrojů .....	70
Příloha .....	75
Názvy ze soundtracku k filmu <i>Vyvěste červené lampiony</i> .....	75



## Úvod

Od prvního zvukového filmu uběhne brzy sto let a filmovou hudbu dnes diváci vnímají jako nepostradatelnou součást filmu. V rámci akademického bádání začala být hudba reflektována se značným zpožděním. Podobně je tomu i u čínských filmů, kde se hudbě dostává více pozornosti až v posledních několika letech.

Téma práce je rozkročeno nad obory sinologie a muzikologie, což byl můj původní záměr spojit předchozí poznatky ze studia hudební vědy s nově nabíranými vědomostmi na Katedře asijských studií. Práce nese stopy obou poměrně vzdálených oborů, a i proto bylo nutné pečlivě zpracovat teoretickou i praktickou část, aby práce obstála před potenciálními zájemci obou oborů a mohla obohatit i čtenáře laické veřejnosti. Filmová hudba se jeví jako ideální průsečík, neboť je součástí většího audiovizuálního celku a hudba v čínských filmech balancuje mezi vlastní hudební tradicí a silným globálním vlivem.

Zhang Yimou patří k nejznámějším čínským režisérům současnosti, jeho tvorba prošla několika proměnami a spolupracoval s řadou významných osobností. Jeho filmy často doprovází jedinečná hudba, proto jsem si vybral k analyzování právě jeho díla. Hlavním cílem práce je analýzou přiblížit hudbu ve filmech Zhang Yimoua. Má výzkumná otázka zní: „*Jaké má hudba postavení ve filmech Zhang Yimoua a jak obohacuje význam díla, či jak přispívá k celkovému smyslu?*“ Jako divák / badatel se pokusím interpretovat a odhalit různé významové (a významotvorné) vrstvy díla.

V teoretické části procházím přístupy a zdrojovou literaturu k analýzám filmové hudby s bližším zaměřím na práci Neumeyera, Buhlera a Chiona, jejichž poznatky využívám ve svých analýzách, především v detailní analýze filmu *Vyvěste červené lampiony*.

Dílčím cílem práce je také pokus o zvýšení zájmu o Michela Chiona, který naprosto zásadním způsobem ovlivnil přemýšlení o zvuku v audiovizuálních dílech, ovšem v českém jazyce nemáme přeloženou žádnou jeho publikaci, a ani v akademické obci není jeho jméno příliš skloňováno.

# Analytická a teoretická literatura k filmové hudbě

## Ve znamení chaosu

Od zrodu filmové hudby uběhlo již půl druhého století, tradičně je totiž za její počátek považován listopad 1892, kdy byly uvedeny v Paříži animované *Světelné pantomimy* Émila Reynauda s klavírní hudbou Gastona Paulina.<sup>1</sup> Ovšem teorie filmové hudby dohánějí filmovou produkci se zpožděním a v relativním chaosu. Příčin je mnoho. Jednou z nich je existence několika přístupů k filmové hudbě. Poměrně trefně se na toto téma vyjádřila Claudia Gorbman, když tradiční a soudobé studie o filmové hudbě navrhla rozdělit do pěti kategorií podle jejich tvůrců: první tvoří studie muzikologů o filmové hudbě jako hudbě samotné extrahované z filmu, Gorbmanová používá termín „musicus“; v druhé kategorii jsou texty od fanoušků nebo obchodníků, kteří se soustředí především na komerční stránku filmových soundtracků „fan or market“; třetí kategorii tvoří akademikové, ti nejčastěji sledují, jak zvuk koreluje s obrazem, jak osvětluje více či méně skryté významy v daném filmu, nebo jak konkrétní partitura funguje ve filmu „academic“; čtvrtou kategorii naplňují badatelé zabývající se hudbou skrze socioekonomické či kulturní kontexty „cultural“; a poslední, pátá kategorie, je zastoupena mainstreamovými filmovými kritiky, u kterých je hudební analýza jedním z prvků filmové kritiky „mainstream“.<sup>2</sup>

Hlavní editor sborníku *Film Music*<sup>3</sup> J. K. Donnelly ve své úvodní kapitole navazuje na Gorbmanovou, přiznává širokou škálu analytických přístupů k filmové hudbě (historický přístup, průmyslový, muzikologický, kulturní a sémiotický) a věří, že spojení tradičně oddělených přístupů filmových a hudebních studií pomůže v bádání o filmové hudbě.<sup>4</sup> Navíc produkce publikací o filmové hudbě rychle přibývá, dle Library of Congress Catalog se od roku 1980 do 2011 napsalo 85 knih pouze na téma filmové hudební historie.<sup>5</sup>

S narážkami na nejasný vztah mezi filmem a filmovou hudbou se setkáváme téměř v každé práci zabývající se touto problematikou. Například v kritické studii *Zvláštní pocit* se jí věnuje Francois Porcile. Jádrem problému spatřuje již ve špatně a nejasně nastavené

---

<sup>1</sup> COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Přeložil David PETRŮ. Praha: Casablanca, 2011, 23.

<sup>2</sup> GORBMAN, Claudia. The State of Film Music Criticism. In: *Cineaste*. Vol. 21, nos. 1–2: 72, 1995.

<sup>3</sup> DONNELLY, K. J. (ed.). *Film Music: Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.

<sup>4</sup> Tamtéž, 5.

<sup>5</sup> NEUMEYER, David (ed.). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York, NY: Oxford University Press, 2014, 5.

terminologii, která uvedla věci ve zmatek, a nechvalně se vyjadřuje k degradaci estetické hodnoty filmové hudby.<sup>6</sup>

Dále k jisté nejasnosti přispívá nejednotnost studií o filmové hudbě pokud jde o cíle, předmět a metody. Podle Scotta Murphyho mohou cíle studií o filmové hudbě kolísat na škále od jednoho filmu až po úvahy o celém repertoáru. První jmenované jsou potom analýzy zaměřující se na aspekty uměleckého díla a na druhé straně se z úvah vycházejících z velkého počtu děl vyvozují teorie. Předmět výzkumu se pohybuje od primárního hudebního vztahu s ostatními aspekty filmu, až po zkoumání a analýzy hudby samotné. Stejně tak i metody používané k analýzám filmové hudby se rozprostírají na ploše od subjektivních metod z New Musicology,<sup>7</sup> až po objektivní striktně technický popis hudby samotné.<sup>8</sup>

Pokud se chceme dostat skutečně do hloubky, potom před námi vyvstanou jazykové problémy, které jsou logickým důsledkem pozitivistického vědeckého přístupu. Analýza filmové hudby je termín používaný především muzikology, filmoví teoretici raději používají termíny jako „filmová interpretace“ (film interpretation), „kritický náhled“ (critical approaches) „teoretické rámce“ (theoretical frameworks),<sup>9</sup> ale není zde přesných pravidel. Jako příklad uvedu muzikologa Davida Neumeyera, který používá termín interpretace spíše k muzikologické analýze.<sup>10</sup> V této práci budu používat výrazy analýza a interpretace ve smyslu slov navzájem se doplňujících. Analýzu chápu jako vědeckou metodu založenou na dekompozici celku na elementární části, a také postup od abstraktního ke konkrétnímu, kdežto interpretaci jako badatelův subjektivní výklad, objasnění, které se nemusí přímo slučovat se záměry autora. Tato práce se bude snažit využívat analýzy k interpretaci. Termín analýza zvolený do názvu práce je potom z důvodů vyšší frekvence tohoto pojmu u podobných prací a navazují tím na Musila, Duška, Morgan, viz následující kapitola.

---

<sup>6</sup> PORCILE, Francois. Zvláštní pocit. In: *Hudba a film*. Praha: Amu, Fakulta filmová a TV, 1999, 11-24.

<sup>7</sup> Zakladatel Joseph Kerman objasňuje New Musicology ve své knize *Contemplating Music: Challenges to Musicology* (1985). New Musicology vystupuje proti pozitivistickým metodám, preferuje transoborovost; k hudebním analýzám využívá antropologie, sociologie, kulturních studií, genderových studií, feminizmu, historie, filosofie; jedná se spíše o subjektivní metody.

<sup>8</sup> MURPHY, Scott. Transformational Theory and the Analysis of Film Music. In: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. 2013.

<sup>9</sup> NEUMEYER, David and James BUHLER. Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music. In: *Film Music: Critical Approaches*. Edinburg: Edinburg University Press Ltd, 2001, 17-19.

<sup>10</sup> NEUMEYER, David and James BULHER. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Indiana University Press, 2015.

## Sonda do česko-slovenské teoretické literatury

Československá filmová hudební tvorba, podle Jiřího Pilky a Antonína Matznera, měla stoleté výročí 1998.<sup>11</sup> Ve své úvodní kapitole představují literaturu v českém a slovenském jazyce,<sup>12</sup> jinak je jejich dílo, jak sami tvrdí: „komentovaná chronologie hudebních filmových děl“.<sup>13</sup> Nejedná se tedy o spis čistě teoretický. Publikace teoretického charakteru par excellence je kniha *Téoria filmovej hudby*<sup>14</sup> od Juraje Lexmanna. Lexmann nabízí bohatý aparát k pochopení filmové hudby a řeší estetický vztah obrazu a hudby ve filmu se zajímavými psychologickými průniky. Náročné čtenáře potěší sémiotikou filmové hudby a neméně hodnotné jsou i další kapitoly o vyjadřovacích možnostech ve filmu, o zvukovosti, časové struktuře, melodicko-harmonické stránce děl a o stylové a žánrové charakteristice. *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby*<sup>15</sup> téhož autora se obsahově poměrně překrývá s *Téorií filmovej hudby*. *Hudobná dramaturgia* je obohacena o muzikologické sondy do historie žánrů a stylů, hudební nauky i organologie. Poslední dvě kapitoly jsou věnovány technické stránce filmové hudby. Doplnující kapitoly odpovídají záměru poskytnout studentům základ, čemuž odpovídá forma knihy: učební skripta.

Od roku 2014 je zájemcům o hudební filmovou teorii k dispozici již třetí vydání knihy *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*<sup>16</sup> od Ivana Bláhy, která je koncipovaná především jako učební osnovy pro budoucí tvůrce filmové hudby. Z teoretických kapitol je velmi přínosná kapitola o rozdělení zvuku v audiovizuálním díle, kde se Bláha zabývá i nehudebními hluky a tichem.

Další významný teoretik filmové hudby z česko-slovenského prostředí Ján Grečnár napsal knihu: *Hudba od nápadu po soundtrack*.<sup>17</sup> Obsah knihy je přehledně zpracovaný, zabývá se do velké míry stejnými tématy jako Bláha a Lexmann, ovšem stručněji. Autoři se navzájem doplňují, jejich poznatky a pohledy na filmovou hudbu však nejsou radikálně odlišné a domnívám se, že vyrůstají ze společného základu. Jako klíčového bych si dovilil označit Juraje Lexmanna, který je z hlediska teorie i analýzy pro tuto kapitolu nejrelevantnější.

---

<sup>11</sup> MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, 11.

<sup>12</sup> Tamtéž, 12.

<sup>13</sup> Tamtéž, 11.

<sup>14</sup> LEXMANN, Juraj. *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006.

<sup>15</sup> LEXMANN, Juraj. *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005.

<sup>16</sup> BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014.

<sup>17</sup> GREČNÁR, Ján. *Hudba od nápadu po soundtrack*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005.

Nejen velmi aktuální, ale i velice obsáhlá je disertační práce Ondřeje Musila: *Analytické přístupy k filmové hudbě na příkladu díla Vladimíra Šíše*.<sup>18</sup> Především teoretická část mapuje široké oblasti filmové hudby a zaplňuje četné mezery v dosavadní domácí teoretické literatuře o filmové hudbě. Publikace stručně seznamuje s historií filmové hudby (mezinárodní i domácí), dále předkládá českému čtenáři diskutovaná témata v studiích o filmové hudbě: žánrové a kompoziční pozadí filmové hudby; hudba ve spojení s obrazem; sémantické přesahy filmového doprovodu; estetické parametry filmové hudby; hudba jako součinitel působení filmu. Autor je s problematikou bezpečně obeznámen a cituje autory, kteří zásadně chybí ve starších spisech (Neumeyer, Gorbman, atd). Práce může posloužit jako dobrý návod

dalším badatelům v analyzování filmové hudby.

Taktéž poměrně aktuální prací českého autora je *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby* od Jana Duška.<sup>19</sup> Dušek analyzuje skladatelské postupy ve vztahu k plnění hudebně filmových funkcí. Autor se striktně nedrží schématu prací jemu předcházejících, a tedy nevytváří domněnku jakési akademické československé bubliny ve studiích k filmové hudbě, která je narušena nejčastěji mladými badateli z univerzitního prostředí.

Další z dizertací na toto téma je práce Věry Morgan: *Česká filmová hudba 60. let 20. století ovlivněná evropskou avantgardní uměleckou hudbou*.<sup>20</sup> Autorka přehledně shrnula stav české filmové literatury historické a teoretické.<sup>21</sup> Pečlivě zpracovala své téma Česká filmová hudba ovlivněná evropskou avantgardní uměleckou hudbou a na závěr přidala analýzu k filmu Jana Klusáka: *Každý den odvahu*.<sup>22</sup>

Často citované bývají práce Milana Kuna *Hudba v krátkém filmu*<sup>23</sup> a *Zvuk a hudba ve filmu*,<sup>24</sup> sám jsem z těchto prací nečerpal, raději jsem použil aktuálnější literaturu.

---

<sup>18</sup> MUSIL, Ondřej. *Analytické přístupy k filmové hudbě na příkladu díla Vladimíra Šíše*. Brno, 2019. Disertační práce (Ph.D.). MASARYKOVA UNIVERZITA, Pedagogická fakulta.

<sup>19</sup> DUŠEK, Jan. *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby*. Praha, 2011.

<sup>20</sup> MORGAN, Věra. *Česká filmová hudba 60. let 20. století ovlivněná evropskou avantgardní uměleckou hudbou*. Olomouc, 2016. Disertační práce (Ph.D.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI, Filozofická fakulta.

<sup>21</sup> Samostatně a poctivě jsem prošel českou teoretickou literaturu a až záhy jsem objevil dizertační práci Věry Morgan, která zpracovala dané téma o něco podrobněji a čtenáře tedy mohu odkázat na její zpracování, které se ovšem od mého v zásadě neliší.

<sup>22</sup> Tamtéž, 112-123.

<sup>23</sup> KUNA, Milan. *Hudba v krátkém filmu*. Praha: Orbis, 1961.

<sup>24</sup> KUNA, Milan. *Zvuk a hudba ve filmu*, Praha: Panton, 1969.

Lákavé téma analýzy filmové hudby přitahuje studentské diplomové i bakalářské práce, ve kterých lze nalézt zajímavé postřehy. Uvádím zde jen některé, které se zabývají i teoretickou stránkou filmové hudby. *Specifika filmové hudby*,<sup>25</sup> *Hudba a film: důležité momenty reflexe v české muzikologii a odborné literatuře*,<sup>26</sup> *Etnická hudba ve filmu*.<sup>27</sup>

## Světová literatura k filmové hudbě

Zahraniční literatura je nesmírně obsáhlá, jak jsem již zmínil na začátku kapitoly, k filmové hudbě se vyjadřují skladatelé, fanoušci, filmoví kritici a muzikologové. K velkému překvapení se v české literatuře o filmové hudbě lze jen svátečně dočíst o myšlenkách francouzského teoretika Michela Chiona, který má ve vývoji myšlení o zvuku v audio-vizuálním díle, nebo snad jeho slovy „audio-logo-vizuálním“, nesmazatelnou stopu.<sup>28</sup> Z časových důvodů se zaměřím z francouzské literatury právě na Chiona a z anglosaské na editory a autory stěžejních teoretických prací k filmové hudbě Jamese Buhlera a Davida Neumeyera, kterým už se postupně pozornosti dostává i u nás.

Neumeyer editoval *The Oxford Handbook of Film Music Studies*.<sup>29</sup> Zásadní studie pro tuto kapitolu je *Transformace teorie a analýz k filmové hudbě*<sup>30</sup> od Scotta Murphyho, profesora hudební teorie z Kansaské univerzity. Murphy se pokusil uspořádat stěžejní práce vztahující se k analýze filmové hudby. Například Juraje Lexmanna, podle mého názoru, poněkud nespravedlivě, řadí spolu s dalšími autory (Douglas W. Gallez, Kalinak) do skupiny filmových hudebních vědců nabízejících „takzvanou“ filmovou teorii, která sice zamýšlí mít široký záběr a použití, ovšem řeší převážně vztah mezi hudbou a ostatními elementy ve filmu.<sup>31</sup> Murphy celkem přísně znějící termín „takzvané (so-called) teorie“ filmové hudby nijak nevysvětluje a jeho argument pouze potvrzuje zařazení filmových vědců, tedy akademiků, do pole jejich zájmu, jak rozlišila Gorbman, viz výše. Murphyho studie se nachází v kapitole o moderních přístupech k analýzám. Dále čtenář nalezne ve sborníku kapitoly o

---

<sup>25</sup> RATISLAV, Michael. *Specifika filmové hudby*. Brno, 2006, Diplomová práce. Masarykova univerzita, Katedra hudební výchovy.

<sup>26</sup> FORMANOVÁ, Michaela. *Hudba a film: důležité momenty reflexe v české muzikologii a odborné literatuře*. Brno, 2013. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, ústav hudební vědy.

<sup>27</sup> SVĚNTÁ, Hana. *ETNICKÁ HUDBA VE FILMU: Analýza filmové hudby snímků Poslední pokušení Krista a Babel*. Olomouc, 2009. Diplomové práce. Univerzita Palackého, Katedra muzikologie.

<sup>28</sup> Juraj Lexmann uvádí knihu M. CHIONA *La son au cinéma*. Paris: Editions de l'Étoile, 1985.

<sup>29</sup> NEUMEYER, David (ed.). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York, NY: Oxford University Press, 2014.

<sup>30</sup> MURPHY, Scott. Transformational Theory and the Analysis of Film Music. In: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. 2013.

<sup>31</sup> Tamtéž, 5.

hlavních otázkách filmové hudby, o interpretativní teorii a praxi, o žánrech a platformách a nakonec studie sjednocené pod tématem historické otázky filmové hudby.

O rok dříve byl vydaný další oxfordský sborník *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*.<sup>32</sup> Mimo jiné tato publikace obsahuje studie o palčivých teoretických otázkách a studie zabývající se problematikou analýzy filmové hudby.

K nejuživnějšími publikacím o filmové hudbě se dále řadí *Music and Cinema* editovaná J. Buhlerem, C. Flinn a D. Neumeyerem,<sup>33</sup> *Unheard Melodies* od Claudie Gorbman,<sup>34</sup> *Strains of Utopia* Caryl Flinnové,<sup>35</sup> *Hearing Film*<sup>36</sup> od Anahid Kassabian a Chionovi knihy, především *Audio-vision*, které se věnují podrobně v další kapitole.

---

<sup>32</sup> RICHARDSON, John, GORBMAN, Claudia and Carol VERNALLIS (eds.). *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2013.

<sup>33</sup> BUHLER, James, FLINN, Caryl and David NEUMEYER (eds.). *Music and Cinema*. Hanover, N. H.: Wesleyan University Press, 2000.

<sup>34</sup> GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis, 1987.

<sup>35</sup> FLINN, Caryl. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

<sup>36</sup> KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.

## Přístup k analýze a interpretaci Davida Neumeyera a Jamese Buhlera

Když jsem na jaře 2018 začínal zpracovávat tuto kapitolu, v české teoretické literatuře vztahující se k filmové hudbě se jména Davida Neumeyera a Jamese Buhlera vyskytovala zřídka, výjimku tvořily práce vzniklé na akademické půdě. Pokusím se přiblížit pohledy těchto uznávaných teoretiků. Ještě než přistoupím k samotným teoriím, rád bych upozornil na fakt, že skupina teoretiků, které zde představuji, tvoří provázanou skupinu badatelů, neboť Neumeyer a Buhler jsou spolupracovníci, oba silně navazují na myšlenky Michela Chiona, zároveň často citují a využívají model Claudie Gorbman, která překládá Chionovi texty do angličtiny. Domnívám se, že je to způsobeno jednak erudovaností a pronikavostí těchto badatelů, dosahem Chionových myšlenek a také tendencí posledních let upevnit směr výzkumu, který skutečně trpěl svou chaotičností. V žádném případě nehodlám tyto autory dogmatizovat, ale spíše nabídnout jejich přístupy k analýze filmové hudby pro možné srovnání s badateli českými a slovenskými, kteří také působí, že tvoří v jisté lehce uzavřené skupině.

K shrnutí myšlenek těchto autorů čerpám především z mně dostupných publikací: *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*;<sup>37</sup> ze studií *Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music*<sup>38</sup> a *Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film*;<sup>39</sup> vybraných studií z *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, z *Music and Cinema, Panel Discussion on Sound/Film Music*<sup>40</sup> a z *Film Music Analysis and Pedagogy*.<sup>41</sup>

### Přístup k analýze

Hudba ve filmu funguje společně s obrazem a Neumeyer s Buhlerem jsou si toho vědomi. Zde představím více muzikologickou analýzu, která má tendenci hudbu poněkud

---

<sup>37</sup> NEUMEYER, David. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

<sup>38</sup> NEUMEYER, David and James BUHLER. *Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (I): Analysing the Music*. In: *Film Music: Critical Approaches*. Edinburg: Edinburg University Press Ltd, 2001, 16-38.

<sup>39</sup> Tamtéž, 39-61.

<sup>40</sup> Panel Discussion on Film Sound/Film Music: Jim Buhler, Anahid Kassabian, David Neumeyer, and Robynn Stilwell, Sarah Bowman, Ana Boa-Ventura. In: *Velvet Light Trap*, Number 51. University of Texas Press, Spring 2003, 73-91.

<sup>41</sup> NEUMEYER, David. *Film Music Analysis and Pedagogy*. Indiana Theory Review, vol. 11, 1990, 1-27.



izolovat od obrazu, protože využívá klasických muzikologických metod. Zde je důležité podotknout, že autoři se přímo nevyjadřují k hudbě jiných kultur, ale evidentně vycházejí z tradic západní kulturní tradice. To nemusí být v zásadě velký problém, protože čínští autoři páté generace měli k dispozici umělecké filmy evropské kinematografie z 60. a 70. let,<sup>42</sup> jež jim sloužily jako hlavní studijní materiál, neboť učitelé je nechtěli učit starým věcem.<sup>43</sup> A nakonec filmy Zhang Yimoua slavily úspěch především na evropské půdě a například film *Vyvěste červené lampiony* byl v Číně zakázán,<sup>44</sup> zatímco v Evropě byl oceněn na benátském filmovém festivalu.<sup>45</sup> Zásadní změnu v analytickém přístupu přinesl vynález videokazet, který umožnil neomezený počet sledování vybrané sekvence, díky čemuž má badatel možnost jít v analýze do detailů. Filmová hudba z velké části imituje funkce hlasu ve třech kategoriích: referenční, expresivní a motivické.<sup>46</sup> Neumeyer se zabývá otázkami typu: Jaké filmy jsou vhodné k hudební analýze a jak dát rozborům vhodný rámec? Jaká je funkce hudby ve filmu? Může filmová hudba fungovat mimo film? Neumeyer přiznává, že samotné formalistické deskripce, jež primárně slouží hudební analýze, nejsou pro filmovou hudbu dostatečné. Ovšem například v knize *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* vychází Neumeyer v analýze především ze Chiona, kterého představuji v následující kapitole. Rozhodl jsem se proto představit pouhý výřez z možných náhledů Neumeyera a Buhlera. James Buhler kromě muzikologického pohledu nahlíží na filmovou hudbu skrze gender, sexualitu,<sup>47</sup> popřípadě skrze psychoanalýzu, „*apparatus theory*“<sup>48</sup> či teorii subjektivity.<sup>49</sup> Funkci hudby ve zvukovém plánu filmu a jejich interakce řeší Buhler v *Analytical and Interpretive Approaches to Film Music (II): Analysing Interactions of Music and Film*.

---

<sup>42</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, 675.

<sup>43</sup> CHEN, Kaige and Robert SKLAR. Breaking the Circle: The Cinema and Cultural Change in China. In: *Cinéaste*. Vol. 17, no. 3, 1990, 28.

<sup>44</sup> THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2011, 677.

<sup>45</sup> Získal sdílenou cenu Stříbrného lva na festivalu v Benátkách - KARNEY. *Cinema year by year: 1894-2001*, 817.

<sup>46</sup> NEUMEYER, David. *Meaning and interpretation of music in cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2015, 30.

<sup>47</sup> NEUMEYER, David (ed.). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York, NY: Oxford University Press, 2014, 366-382.

<sup>48</sup> Pojem nemá český ekvivalent, je odvozený z marxistické filmové teorie, sémiotiky a psychoanalýzy, ve stručnosti se zabývá vztahem kinematografie a diváka a ideologičnosti kinematografie.

<sup>49</sup> Tamtéž, 383-417.

## Muzikologická analýza filmové hudby podle D. Neumeyera a J. Buhlera

### Výškové vztahy hudby

Jeden z důvodů, proč jsou klasické muzikologické analytické metody u filmu podrobovány těžké zkoušce, spočívá v široké škále hudebních stylů, které jsou používány ve filmech. Téměř každý hudební styl napsaný či hraný ve dvacátém století se objevil ve filmu. Filmový badatel tedy musí být velmi pozorný při užívání tónových narážek z běžných analýz k absolutní hudbě, zahrnující často hudební narážky intervalové, individuální výškové tóny a složitější struktury. Tedy spíše než sledovat samostatný psychologický dopad a funkce vycházející z konkrétních tónin nebo intervalů, se badatelům vyplácí více hledět na souhru zvuku se scénou a společnou náladou. De fakto Buhler s Neumeyrem otevřeně přiznávají nedostatky a neúplnost této metody. Dobře může sloužit analýza intervalových vztahů, konsonance a disonance, či tonálního plánu ve filmech se symfonickou hudbou, jako byli například velikáni třicátých a čtyřicátých let v Hollywoodu Max Steiner nebo Erich Korngold.

V ostatních případech zůstávají relevantní dichotomie dur / moll a polarita konsonance / disonance. Dur nabízí pocit stability a řádu; moll je přístupnější většímu užití chromatismu, který je vždy spojen s rušením tonality a menší schopnosti předvídat z hlediska aktivní anticipace tonálního proudu. Nejdůležitější na rozlišení dur / moll je potom efekt, který se v naší kultuře odvíjí z dědictví opery a instrumentální hudby osmnáctého a devatenáctého století. Důležitý je zde právě kulturní kód, kde hudba pracuje se symboly, které se pojí s obsahem obrazu, v angličtině se pro to používá pojem „*working narrative*“ a interaguje s divákem a jeho dlouhodobou pamětí. Tímto problémem se hlouběji zabývají Sandra Marshall a Annabel Cohen, kteří vytvořili speciální diagram C-A M (Congruence-Associationist Model).<sup>50</sup> Výsledky takových analýz mohou být obzvláště zajímavé, pokud se srovnají dvě analýzy stejného díla, kde každý analytik je zástupcem odlišného kulturního kódu.

Ve filmové hudbě se i silně disonantní hudba jen výjimečně vzdálí daleko od tonality a o atonální hudbě můžeme hovořit jen zřídkakdy, toto rozdělení je extrémní podobou termínů konsonance a disonance a vznik pojmu atonální hudba patří až do dvacátého století. Disonance se objevují téměř v každé hudbě jako vyjadřovací prostředek, mohou hudbě přidat

---

<sup>50</sup> Tamtéž, 119-123.

živosti, emocionální pikantnosti, atd. Časté použití disonancí a chromatických kadencí vyústí v triumfální „čistý“ konec. Běžně se také disonance využívají k modulacím do jiných tónin a ve filmech k přechodům mezi scénami, nebo k významným dějovým momentům. Disonance s konsonancí vytváří v hudbě napětí a harmonie je nauka o korelaci těchto vztahů. Disonance vytváří napětí, které je posléze rozvedeno do konsonance. Tak to alespoň platilo v hudbě na západě do devatenáctého století. O změnu se zasloužil Richard Wágner a jeho nikdy nerozvedený akord, tzv. tristanovský akord. Přes další inovátory v harmonii Chopina, Skrjabinu a dalších se dostaneme k Arnoldu Schönbergovi, jemuž je připisováno založení atonálního proudu, které se nedá anticipovat, neboť disonance se nerozvádí a tento hudební systém tedy stojí na svých zcela odlišných základech harmonie. Když se vrátíme zpět k filmu, hollywoodská studia si zvolila především tonální kompozice. Atonalita se však objevuje i u filmů pro vyjádření neřádu, dystopických projekcí. Nejčastěji ji nalezneme u žánrů jako jsou horrory nebo ve sci-fi filmech. Atonalita, i když vystupuje pozitivně, se spojuje s nepřátelstvím, nepochopením a absencí, kdežto tonalita se obvykle pojí s opakem.

### **Hudební styly**

Rozhodnutí skladatele, jaký styl hudby bude nejlépe sedět filmovému momentu, je klíčový element efektivní filmové kompozice a předchází estetice samotného obsahu hudby. Většinu námětů čerpá filmová hudba z bohatství opery, programní hudby a populární hudby. Jednoduše řečeno se jedná o hudbu k různým scénám, jakou použít k bouři, bitvě, španělskému lidovému tanci, atd. Během filmové éry němých filmů řešily tento problém detailní katalogy E. Rapéehe *Encyclopedia of Music for Pictures*<sup>51</sup> a *Allgemeines Handbuch der Film-Music*.<sup>52</sup> Katalogy měly vliv i na pozdější hudbu, protože do jisté míry vymezily hranice témat a také již byly zažité u režisérů a muzikantů. Další důvod byl pravděpodobně komerční, diváci si zvykli na daný styl a ten následně vyžadovali.

Dle Buhlera a Neumeyera má analýza stylů tři úrovně: charakteristika znaku z tématu obecně; stupeň a způsob, který byl použit jako narážka na téma; a jak jsou témata dramaticky umístěna ve filmu. První bod je hlavně teoretický a analytický, týká se především identifikování znaků a témat obecně. Druhý se soustředí na danou realizaci. Třetí zase řeší problém, jak onen styl tématu odpovídá jednotlivé filmové sekvenci. V praxi se potom tyto tři modely poměrně těžko oddělují.

---

<sup>51</sup> RAPÈE, Ernö. *Encyclopedia of Music for Pictures*. New York: Arno Press, 1970.

<sup>52</sup> ERDMANN, Hans., BECCE, Giuseppe., and Ludwig BRAV. *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin-Lichterfelde: Schlesinger, 1927.

## **Tonální plán**

Tonální plán, který v hudbě dovoluje udržet velké hudební plochy jednotné, ve filmové hudbě není tak zásadní, neboť vizuální stránka je více než silnou oporou. Ve filmu platí pravidlo patnácti vteřin,<sup>53</sup> které tvrdí: pakliže ve filmu neznámá hudba zní po dobu patnácti sekund, může skladatel pokračovat hudbou zcela novou i ve vzdálené a nesouvislé tónině. Skladatelé také nemají vždy silné postavení v rozhodnutí, kde a jaká hudba má přesně být použita. Takové záležitosti řeší většinou postprodukce, která se také stará o mixování hudby. Jakýkoliv velký tonální plán bude především abstraktní a symbolický, spíše než funkční. Existují samozřejmě výjimky, když duo režisér skladatel tvoří těsnou dvojici a tehdy skladatel má silné slovo i v umístění hudby, příklad za všechny může být dvojice Bernard Herrmann s Alfredem Hitchcockem.

## **Leitmotiv**

Otevřenější způsob, jak vyjádřit symboliku jinak než tonálním plánem, je leitmotiv. Je to další hudební prostředek pro strukturování hudby na velkých plochách. Největší rozvoj dosáhly během první zvukové éry filmu pod pery Maxe Steinera, Ericha W. Korngolda a Alfreda Newmana. Leitmotivy propůjčují partiturám dojem ucelenosti, elaborovanosti a transformace motivů pomáhá hudebně spojit scény. Neumeyer s Buhlerem přirovnávají leitmotivy ve filmu k melodicko-motivickým strukturám koncertních děl, dobrým příkladem je motivická práce Antonína Dvořáka například v *Symfonii č. 9 e-moll*. Skladatel filmové hudby může leitmotiv spojit přímo s obrazem a to kdykoliv během filmu. Leitmotiv ve filmu má i své kritiky, především Theodor W. Adorno s Hannsem Eislerem si stěžovali, že leitmotivy dělají film neflexibilní a i při vhodném použití jsou vzdáleny od leitmotivu Richarda Wágnera, od kterého termín pochází.<sup>54</sup> Ovšem filmy s leitmotivy dále vznikaly a navíc sbíraly úspěchy. Tato kritika je příliš orientovaná na původní wagnerovský přístup.

Analýza leitmotivů může být aplikována na dvou odlišných úrovních. První je hudební charakteristika samotného leitmotivu a jeho obměny při znovuoobjevení ve filmu. Patří sem detailní rozbor motivu, potenciální vztah ke stylu atd. Druhá úroveň se vypořádává se znovuoobjevením leitmotivu, a jak se proměny filmového děje zrcadlí ve změně motivu. Leitmotivy mohou zůstat stejné, mohou se variovat z původního, nebo se mohou měnit vždy

---

<sup>53</sup> GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis, 1987.

<sup>54</sup> ADORNO, Theodor W. and Hanns EISLER. *Composing for the films*. Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1947.

od poslední změny. Badatel se ptá, proč ke změně došlo a má-li změněný, nebo nezměněný leitmotiv vztah s vývojem ve filmu.

### **Témbr**

Témata a leitmotivy často dostávají svůj význam na základě témbu, tedy barvy zvuku. Motiv něžně hraný na hoboj může změnit asociaci na pastorální hudbu, stejné téma hrané na housle zase může znít nostalgicky a sentimentálně. Hudební témbr také pomáhá filmovému narativu k vyjádření atmosféry situace, psychologického rozpoložení postav, atd. Neumeyer a Buhler uvádí hezký příklad, který si dovoluji použít i zde, kdy téma *The Imperial March* ze Star Wars hrané na flétnu a harfu doprovází smrt Dartha Vadera, který naprosto mění význam jinak hrozivého motivu, který se téměř vždy vyskytuje v žestích a doprovází bezcitného záporáka na cestě za ovládnutím galaxie. Někdy dokonce samotný nástroj se svou specifickou barvou, se svou sémantikou a významy, může sloužit jako obdoba leitmotivu. U filmů z exotických kultur je dobré být obzvláště pozorný.

### **Hudební forma a filmová forma**

Jak už jsem dříve uváděl, hudební forma ve filmu nepodléhá striktním zákonitostem hudby bez vizuálního obrazu, viz pravidlo patnácti vteřin, nástup leitmotivů bez přípravy, atd. Naopak pomáhá filmové formě překlenout vzdálené scény, a to jak z pohledu časového, tak lokačního. V zahraniční literatuře se označují tyto postupy jako *sound advance*, kde hudba, ruch či zvukový efekt předjímá následující scénu a *sound lag*, který popisuje opačný případ, kdy zvuk doznívá v nové scéně a funguje jako prodleva.<sup>55</sup> Činí tak výrazovými prostředky (leitmotivů, témbu, tonální příbuznosti, motivické příbuznosti,...). Jádro filmové i hudební formy je společné a podléhá zákonitostem času. Výsledek jednotného díla záleží právě na správném načasování a tandemu těchto dvou forem, v opačném případě se může stát, že sledujeme sled nesourodých obrazů. Hudební forma tedy obohacuje filmovou formu a společně vytváří komplexní příběh. Hudba může sloužit i jako formální rámeček, uvede dílo v introdukční části, výrazně se připomene během nebo bezprostředně po hlavní zápletce a opět dílo ukončí. Některé filmy také mají titulní píseň, která je zároveň nositelkou daného titulu, série. Téměř všechny seriály mají svou znělku, popřípadě titulní píseň. Ve filmové hudbě se dávají za příklad filmy s Jamesem Bondem, kde se titulní píseň mění a vybírají se pro ni renomovaní autoři populární hudby, nebo znělka může sjednocovat celou sérii, jako

---

<sup>55</sup> MUSIL, Ondřej. *Analytické přístupy k filmové hudbě na příkladu díla Vladimíra Síše*. Brno, 2019. Disertační práce (Ph.D.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Pedagogická fakulta. 71-72.

například v *Mission Impossible*, kde zní hlavní motiv v obměnách na začátku, během filmu i na konci, vždy upravený k potřebám účinku.

### **Na závěr**

Bezpochyby analýzy řídicí se těmito kroky budou nejen plně legitimními, ale mají šanci nalézt skryté bohatství filmové hudby. Velkou nevýhodou je, že omezí počet čtenářů na úzkou obec muzikologů či hudebníků, skladatelů atd., kteří se dokáží orientovat v notovém zápisu. Ovšem věřím, že výsledky takových hudebních analýz, jak již bylo řečeno, jsou primárně určeny k absolutní hudbě, což filmová hudba ze své podstaty není,<sup>56</sup> tudíž podobná analýza nemůže obsáhnout všechny její významy, s důležitou poznámkou, že hudba je pouze jedním elementem ve filmovém zvuku a navíc v drtivé většině filmů není tím nejhlavnějším. Ideální se mi jeví využít vybrané analytické poznatky k argumentaci při interpretování významů a v širších souvislostech komplexnějších analýz, ostatně podobně to i zamýšleli Buhler s Neumeyerem.

---

<sup>56</sup> Ovšem stále častějším uváděním filmové hudby v koncertních sálech, často bez obrazového doprovodu, se dichotomie absolutní vs programní hudba relativizuje. MUSIL, tamtéž, 7.

# Teoretické poznatky k analýze filmové hudby a klíčové pojmy Michela Chiona

Než přistoupím k samotnému představení hlavních pojmů a analytických přístupů, pozastavím se nad recenzí Stephena Prince na anglický překlad (Gorbmanová) Chionovy *Audio-vision Sound on Screen*.<sup>57</sup> Prince vyzdvihuje Chionův hluboký vhled do problematiky obrazu a zvuku. Na druhou stranu se mu nelíbí styl psaní, které inklinuje, dle Princova názoru, k poetickému a epizodickému stylu, který příliš rychle přeskakuje k novým tématům a čtenáři chybí systematické rozvedení. Ovšem i přes tento neduh uznává velký přínos k položení základů analýzy zvuku v kinematografii. Dle mého názoru dílo Michela Chiona je svou šířkou velmi inspirující a vhodné k navazujícímu výzkumu. Princovy soudy na Chionův styl mohou být lehce zavádějící, neboť z recenze vyplývá, že Prince nevládne francouzštinou a jeho charakteristika v poetičnosti a inklinaci k epizodnosti poměrně odpovídá frankofonnímu stylu psaní vědeckých prací, které bývají pro anglosaského vědce „méně systematické“. Českým pracím je bližší spíše anglosaský způsob vědy, i proto si z Chionova díla vyberu jen útržky, které, dle mého názoru, mohou samostatně fungovat. Dalším důvodem je praktická stránka, neboť kompletní představení díla Michala Chiona mnohonásobně přesahuje mé záměry, na každý pád přeložení některých zásadních děl Michela Chiona do českého jazyka by bylo jistě velkým přínosem pro české badatele i laiky.

Ve své práci jsem vycházel především z nejaktuálnějšího vydání *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*.<sup>58</sup> Michel Chion je velice plodný autor, napsal velké množství publikací, z těch věnujících se filmovému zvuku jmenuji například: *Le Son au Cinéma*;<sup>59</sup> *La musique au cinéma*;<sup>60</sup> *Un art sonore, le cinéma*;<sup>61</sup> a *La voix au cinéma*.<sup>62</sup>

## Úvod do analýzy audio-vizuálního díla podle Michela Chiona

Chion si uvědomuje důležitost správné terminologie. Ani ne tak pro přesnou deskripci zvuků, která je ze své podstaty zbytečná, ale kvůli kontinuitě bádání a také lepšímu srovnání

---

<sup>57</sup> PRINCE, Stephen. *Audio-Vision: Sound on Screen* by Michel Chion. In: *Film Quarterly*. Vol. 48, no. 4, 1995, 40–42.

<sup>58</sup> CHION, Michel. *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*. 4e édition revue et augmentée, Paris: Armand Colin, 2017.

<sup>59</sup> CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1994.

<sup>60</sup> CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.

<sup>61</sup> CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.

<sup>62</sup> CHION, Michel. *La Voix au cinéma*. Paris: Ed. de l'Etoile, 1982.

jednotlivých interpretací.<sup>63</sup> Chion navrhuje k analýzám využít slovní zásobu specifickou pro filmovou hudbu (pevně spojenou s filmem, jež byla stvořena přímo pro audio-vizuální díla a kterou sám značně obohatil) a slovní zásobu nspecifickou, jež čerpá z jiných uměleckých či jiných oborů pro vhodné popsání situace.<sup>64</sup> Vizualní stránka audio-vizuálních děl má termíny zažitější, slovní zásoba vztahující se k filmovému zvuku je na tom hůře, ovšem i zde se postupně uchycují nové termíny, v našem prostředí se můžeme odrazit například od práce Ivo Bláhy, který se terminologií filmového zvuku zabýval.

Pokusím se představit některé klíčové pojmy, které Chion k popsání filmového zvuku aktivně používá:

## Klíčové pojmy Michela Chiona

### **Akusmatický zvuk** (acousmatique; acousmatic)<sup>65</sup>

Pojem pochází od Jérôma Peignota a Pierra Schaeffera, **akusmatický zvuk** je zvuk, který někdo slyší, aniž by fyzicky viděl jeho původce. Rádio, fonograf a telefon jsou akusmatická média, neboť zprostředkovávají zvuk bez zobrazení jeho zdroje. Opakem je zvuk, u kterého zároveň vidíme jeho původce, ve filmu se běžně označuje jako diegetický zvuk. S akusmatickým zvukem se často pracuje ve filmu, buďto je zdroj odhalen a v dalších scénách zní pouze akusmaticky (zdroj nevidíme), nebo v druhém případě je zdroj utajován a původce zvuku se zobrazí až následně, což se hojně využívá v hororech. Akusmatický zvuk je obdobou nediegetického zvuku, který Chion používá z důvodu větší přesnosti. Sám budu používat zavedené termíny diegetický a nediegetický zvuk a v místech vyžadujících si bližší zpřesnění použiji Chionovy pojmy. Termíny diegetický a nediegetický pouze rozlišují, zdali zdroj zvuku je současně i zobrazen, či není. Chion přidává zpřesňující pojmy, například: **zvuk mimo záběr** (hors-champ, offscreen), je zvuk, který není v daném záběru vidět, dočasně, nebo se vůbec nemusí objevit, ovšem lze předpokládat, že existuje na daném místě a v danou dobu, pouze není vidět v záběru. **In** (onscreen) je potom diegetický zvuk se zobrazeným zdrojem původce zvuku. **Off** (non diegetic music/voice) je opakem dvou předchozích, tedy nediegetický zvuk, který není vidět a evidentně vznikl v jiný čas na jiném místě, než je scéna filmu. Může to být hlas vypravěče, nebo **hudba z orchestřiště** (musique de fosse, pit music),

---

<sup>63</sup> CHION, Michel. *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2017, 184.

<sup>64</sup> Tamtéž, 185.

<sup>65</sup> Slovo nevyhází ze slovního základu „akustika“, nýbrž z řeckého akousmatikoi (ἀκουσματικοί), které metaforicky označuje žáky Pythagora, který skrytý za oponou přednáší, aby se žáci lépe soustředili na jeho lekci a nebyli rušeni jeho zjevem. V závorkách uvádím originální termín a jeho anglický překlad (Chionem schválený).



což je další Chionův zpřesňující termín, označující například orchestrální hudbu, která doprovází film, ale vznikla v nahrávacím studiu v jinou dobu, než se točila daná scéna, ve které figuruje. **On the air** (on-the-air music or sound) popisuje další vrstvu zvuku, který zní transformovaně přes akusmatické médium, např. hrající rádio, které samo o sobě už zvuk zprostředkovává, ale je diegeticky zobrazeno. Chion nadále rozebírá do detailů své termíny, především **zvuk mimo záběr** dělí na **aktivní** a **pasivní**. Aktivní je ten akusmatický zvuk, který pokládá otázky typu: Co to je? Co se stalo? A které může následně zodpovědět zobrazením v dalších scénách, a tímto udržuje v divákovi zvědavost a pohání film kupředu. Pasivní zvuk mimo záběr pouze dodává scéně atmosféru, zaobaluje obraz a upevňuje jejich spojení se zvukem, např. ruchy ulice, zpěv ptáků v lese, atd.

#### **Akusmetr** (acousmètre, acousmetre)

Popisuje neviditelnou postavu, která je mimo záběr, nebo není v záběru vidět, zatímco slyšíme její hlas.

#### **Přidaná hodnota** (valeur ajoutée, added value)

Expresivní či informativní hodnota, se kterou zvuk obohacuje obraz, může tedy vytvořit konkrétní dojem, ať už okamžitý, či vzpomínkový. Zvuk může obrazové významy zdvojit, nebo být v kontrastu s obrazem, což bývá expresivnější. Funguje na základě synkrece, která dovoluje spojovat něco, co vidíme, s něčím, co slyšíme. Základní přidanou hodnotou je text nebo promluva, jenž dovysvětlí obraz, který by jinak mohl být nejednoznačný, popřípadě navede diváky určitým směrem. Další přidanou hodnotou filmu je hudba. Pomáhá vyjadřovat konkrétní emoce ve filmu, může participovat na filmové naraci, mít strukturální přidanou hodnotu.

#### **Empatický zvuk** (empathique musique, empathetic music)

Empatický zvuk tvoří podkategorii přidané hodnoty. Je to nejčastěji hudba, nesoucí se ve stejné náladě s náladou scény. Může přímo spoluvytvářet emoce scény udáváním jejího rytmu, frázováním, tonalitou na základě kulturního kódu smutku, radosti, pocitu pohybu atd. Ve filmech diegeticky vyprávěných je zvukomalba často antropocentrická. Zvuk odráží náladu celkového prostředí nebo v některých případech niterní stavy postav.

#### **Anempatický zvuk** (anempathique musique ou bruit, anempathy or anempathetic effect)

Anempatický zvuk či efekt je opakem empatického zvuku. Většinou se jedná o diegetickou hudbu, která je v přímém kontrastu s filmovým dějem a vytváří v divákovi silné pocity. Anempatický zvuk se často realizuje skrze zvukové efekty, ve velmi násilných scénách a po smrti postav pokračují zvuky strojů, fénů, zvuk tekoucí vody ve sprechovém koutě, jako by se nic nestalo. Popřípadě může být realizován přenesením obsahu hudby do filmového kontextu, jehož výsledkem je silná ironie. Příkladem může být anempatický zvuk z filmu *Ju Dou*, viz níže.

**Ambietní zvuk nebo teritoriální zvuk** (ambient son ou son-territoire, ambient sound or territory sound)

Jedná se o zvuk, jenž se pojí k atmosféře místa scény, a který obaluje scénu zvuky, které přímo lokalizují scénu.

**Interní logika** (logique interne, internal logic)

Je logika, při které se proud hudby přizpůsobuje narativní situaci. Dotváří nálady, pevně se pojí s obrazem, vyvíjí se, variuje, graduje. Interní logika tíhne k neustálému zvukovému toku, náhlé pauzy se objevují pouze, pokud si to příběh žádá. Zvuk se vzdouvá, utichá, znovu objevuje na základě chování a pocitů postav.

**Externí logika** (logique externe, external logical)

V externí logice se využívá efektu přerušování zvukového toku. Efekty se snaží rozbít kontinuitu. Externí logiku definují náhlé změny tempa, pauzy. Často se využívá u akčních filmů pro zvýšení napětí. Příkladem může být zvuková pauza se zpomaleným záběrem.

**Audio-logo-vizuální dílo** (audio-logo-visuel, audio-logo-visual)

Chion uvádí termín **vokalcentrismus** (voco-centrisme, vococentrism), univerzální tendenci lidské pozornosti soustředit se primárně na mluvené slovo lidským hlasem, které upřednostňujeme před ostatními zvuky (pokud se na ně zvlášť nesoustředíme). **Verbocentrismus** (verbo-centrismus, verbocentrism) je termín podobného rázu soustředící se na význam mluveného slova, který je v centru naší pozornosti. S filmem pojí Chion přídavné jméno **verbo-centrální** (verbo-centré, verbo-centred): ve filmech má v centru divákova vnímání primární postavení mluvené slovo a až v pozadí vnímá hudbu a ruchy, aniž by tyto elementy byly méně důležité. S pokročilou technikou, kdy je kvalita zvuku téměř perfektní, má tento pojem i svůj protiklad **verbo-decentrální**, kdy je mluvené slovo relativizováno.

Dochází k zdánlivě paradoxní situaci, kde dialogy můžeme nevnímat, aniž by nám unikl děj filmu. U termínu verbo-centrální se předpokládá, že divák rozumí jazyku, ve kterém je film promítán, pokud je v cizím jazyce s titulky, přebírají titulky stejnou funkci, ovšem už se poněkud nehodí předpona verbo, proto Chion navrhuje pro audiovizuální díla obecný termín **audio-logo-vizuální**.

#### **Audiovizuální kontrakt** (contrat audiovisuel, audiovisual contract)

Chion tvrdí, že audiovizuální vztah není přirozený, ale spíše symbolický pakt, na který diváci dobrovolně přistupují, uvědoměle zapomínají, že zvuk vychází z reproduktorů a obrázky z obrazovky. Audiovizuální divák považuje elementy zvuku a obrazu za entity stejného světa. Výsledek tohoto audiovizuálního kontraktu je, že jedinec ovlivňuje a transformuje signály. Takže nikdy nesledujeme, když zároveň posloucháme a nikdy neposloucháme, když se právě díváme.

#### **Zvukový stín** (son en creux, c/omitted sound or negative sound)

Zvuk, který je evokován obrazem, ale není slyšet, zatímco ostatní zvuky jsou slyšitelné. Tento postup se využívá především pro zvýšení napětí. Například: když sledujeme dvě bavící se postavy skrze sklo a obsah jejich rozpravy si musíme domýšlet, nebo je nám odhalen až později.

#### **Poslechy** (écoutes, listenings)

**Kauzální poslech** (écoute causale, causal listening) je poslech, při kterém se soustředíme na zvuk, který přenáší na posluchače indicie o objektu, fenoménu, produkci zvuku: z čeho se skládá, kde se nachází, jak se projevuje, jak se mění atd. Snadno zde lze chybně interpretovat situaci, neboť zvuk je zde ovlivněn kontextem a zvuk je často nejasný a nechává analytika domýšlet skutečnosti. Tento poslech lze rozdělit na dvě části: **poslech kauzálně-figurativní** (écoute causale-figurative, figurative causal listening) a **kauzálně-detekující poslech** (écoute causale-déetectrice, detecting causal listening). Figurativně-kauzální poslech se soustředí na otázku, co zvuk reprezentuje v ději, i přestože víme, že zvuk byl vytvořen odděleně zvukovou produkcí. Detekující označuje předmět zájmu skutečné tvorby zvuku, který vznikl ve studiích, elektronických databankách, práci herce atd. **Kodální poslech**<sup>66</sup> (écoute codal, codal listening) stojí v opozici ke kauzálnímu poslechu. Jde o poslech, který se snaží nalézt a pochopit kód zvuku, ať už se jedná o význam mluveného

<sup>66</sup> Petr Szczepanik uvádí termín „sémantické naslouchání“ v Dějiny uvažování o zvuku ve filmu.

slova v daném jazyce, tak i kód zvukové komunikace. **Redukovaný poslech**, (écoute réduite, reduced listening) pojem pocházející od Pierra Schaeffera, je poslech, který dobrovolně či s uměleckým záměrem zredukuje zvuk o jeho příčiny a smysl, tedy to, co zkoumá poslech kauzální (příčina) a kodální (smysl). Jinak řečeno nepřidává zvuku žádnou přidanou hodnotu ani efekt a soustředí se na zvuk jako takový, na zvuk sám o sobě. Zkoumá jeho parametry – výšku, rytmus, formu, hlasitost, barvu, množství atd. Smysl a příčiny zde nejsou úplně odstraněny, pouze jsou přesunuty na vedlejší kolej zájmu.

### **Modulační bod** (dimensions-pivot, pivot-dimension)

Jedná se o společný aspekt zvuku, který pomáhá scénám v plynulém přechodu, popřípadě k přechodu z diegetického do nediegetického prostředí apod. Může být zastoupený všemi elementy zvuku (mluvené slovo, hudba, ruchy).<sup>67</sup> Nejčastější je výškový a rytmický, méně častý je rejstříkový. Výškový spočívá v použití stejného tónu nebo tóniny mezi různými elementy zvuku. Rytmický je často realizován přechodem ruchu do hudby, kdy stejná rytmická sekvence plynule přejde do hudby s totožným rytmem (opět varianty kombinací zvukových složek nejsou omezené). Rejstříkový se obvykle provádí přechodem opačných pólů rejstříku, například v nediegetické hudbě zní žestě ve vysokých polohách, které vystřídají hluboké tóny starého automobilového motoru.<sup>68</sup>

## **Analytické metody Michela Chiona**

### **Metoda záklopy** (Méthode des caches)

Tento způsob pozorování a analyzování struktury zvuku a obrazu filmu spočívá v sledování složek filmu zvlášť a společně. Pozorovatel si zvolí filmovou sekvenci, kterou chce analyzovat, tu sleduje jednou bez zvuku, podruhé poslouchá zvuk bez obrazu a nakonec společně, přičemž toto pořadí není pevně dané, takže může začít poslouchat zvuk bez obrazu atd. Benefit této metody tkví v tom, že se omezí zkreslení způsobené vnímáním obou složek, které se vzájemně ovlivňují a analytik se lépe vymaní z audiovizuálního kontraktu. Pokud danou sekvenci analytik zná a ví, jak bude pokračovat, je nutné ji sledovat bez projektování svých očekávání. Tato metoda je samozřejmě značně subjektivní. Lze dosáhnout větší objektivity, pokud je metoda prováděna ve větších skupinách a výsledky se společně

---

<sup>67</sup> Terminologie viz: BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, 153.

<sup>68</sup> Komplettní slovníček pojmů je rovněž dostupný ve francouzštině na tomto odkazu: <http://www.lampe-tempe.fr/ChionGlossaire.html>

konzultují. Dle Chiona se ideálnímu stavu blíží dvě sledující skupiny, které se střídají v pořadí sledování částí, takže první skupině se nejdříve pustí zvuk bez obrazu a druhé obraz bez zvuku, aby se daly zkoumat odlišné vlivy primárně sledované části na část druhou.

### **Násilné svazky (mariage forcé)**

Další metodě Chion říká svatby z donucení (mariage forcé), v češtině se mi jeví vhodnější termín násilné svazky. Provádí se tak, že si badatel vezme libovolnou filmovou sekvenci a tu spojí s velmi kontrastním hudebním doprovodem, nejlépe z úplně jiného žánru. Takových „násilných svazků“ se udělá několik a posléze se promítají účastníkům (ideálně, když neznají originální doprovod). Ti téměř vždy identifikují provokující a šokující spojení zvuku a obrazu, spojení legrační i patetické. Tato hudební změna ilustruje především fenomén přidané hodnoty, synchronizace a asociace proudící mezi zvukem a obrazem. Často se objeví potenciál obrazu, neboť některé doprovody obraz zcela odmítá, kdežto jiné „sedí“ překvapivě dobře. Nakonec se účastníkům pustí původní filmový úsek a zjistí se jejich reakce.<sup>69</sup> Nežrídka je výsledný efekt ohromující, protože se hudební doprovod vždy lépe realizuje velmi odlišnou hudbou, a tak si účastníci vytvoří svou vlastní představu, která se jen málokdy přiblíží originálu.

### **Analytický audiovizuální model**

Chion rozděluje analýzu do čtyř postupných kroků. Na začátku hledáme zvukové dominanty v audiovizuálním díle, Neumeyer tuto fázi trefně nazývá „itemizací“,<sup>70</sup> neboli vytváření seznamu nejdůležitějších prvků. Zkoumáme zde převahu elementů zvuku, převažuje ve filmu mluvené slovo? Hudba? Ruchy? Který prvek je dominantní a na jakém místě? Druhý bod analýzy je charakterizování zvuku ve filmu a zkoumání zvukové konzistence. Konzistence řeší vyváženost a vztahy elementů zvuku. Míchají se tyto elementy zvuku vesměs do sebe a zní jeden přes druhý, vystupují zcela odděleně? Kolik je přítomno dozvuku? Vyskytují se ve stejném rejstříku skryté zvuky? Patří sem také problematika jazyka, neboť cizojazyčné filmy s titulky nebo dabované filmy znesnadňují sledování konzistence zvuku, protože upřednostňujeme poslech a porozumění hlasu. Třetí část můžeme přeložit jako označení důležitých bodů synchronizace. Zde označujeme stěžejní body, kde zvuk synchronizovaný s obrazem vytváří efekt či určitý smysl daného audiovizuálního díla a

---

<sup>69</sup> CHION, Michel. *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2017, 188.

<sup>70</sup> NEUMEYER, David. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2015, 51.

můžeme zde využít Chionovi typy poslechů. Naopak není zde vhodná metoda záklopky. Poslední část je srovnání zvuku a obrazu, tedy běžná metoda všech analýz. Chion předkládá některé otázky, kterými se můžeme ptát na srovnání zvuku a obrazu: „otázka rychlosti filmového plánu: mají zvuk a obraz kontrastní rychlost, která způsobuje rozdíl komplementárnosti rytmu?“<sup>71</sup> Nebo „ostrý zvuk se použije ke scéně s rozostřeným obrazem.“<sup>72</sup> Elementy zvuku mohou být chápány jako figurativní nebo mají narativní smysl. Zvuk a obraz se doplňují a vytváří zdvojené významy, nebo jdou významově proti sobě. Také na sobě vůbec nemusí být závislé. Badatelé se mohou zaměřit, zdali zdrojový původce zvuku na záběru svou pozicí odpovídá zvuku, motocykl v dálce může znít blízko, nebo méně často naopak. Chion říká, že zvuku je často využito pro vytvoření iluze, kdy na obraze vidíme například malou skupinu lidí, ovšem zvuk prozrazuje mnohem početnější skupinu, takže počítáme, že lidí je na scéně mnohem více, než ve skutečnosti. Technika srovnání umožňuje prostoru být modifikován pohybem kamery. Reaguje zvuk na změny kamery? Ignoruje pohyb, zvýrazňuje ho, či ho diskrétně doprovází? Zjednodušeně řečeno zkoumáme: „jestli vidím to, co slyším“, a opačně: „jestli slyším to, co vidím“.

---

<sup>71</sup> CHION, Michel. *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Armand Colin, 2017, 190.

<sup>72</sup> Tamtéž, 190.

## Soundtrack

Soundtrack je pojem spjatý s filmovou hudbou. Jedná se o počín produkčního týmu filmového studia, které vydá hudební záznam konkrétního filmu (často ve formě kompilátu) jako kompaktní disk, nebo jiný zvukový formát, který je možné zakoupit.<sup>73</sup> Na soundtracky lze nahlížet z mnoha úhlů pohledu, neboť v soundtracku zvuk ztrácí obrazového partnera a s ním i většinu svých významů. Hlavní funkcí soundtracku je komerční stránka, tedy jako zboží vydávané k filmu pro uspokojení potřeby fanoušků a především k zvýšení výnosů z filmu. Může také plnit funkci reklamy na filmové dílo.<sup>74</sup> Michel Chion pronesl vůči soundtracku přísný soud: „není žádný soundtrack.“ Argumentuje, že bez obrazu je filmová hudba na soundtracku pouhým symptomem filmové hudby, nechal se zde inspirovat teorií Jacques-Marie Lacana, který tvrdí, že neexistuje žena, protože není žena, která může zkompletovat koncept muže, žena je tedy pouhým symptomem konceptu muže.<sup>75</sup> Jednoduše řečeno obraz filmu bez zvuku je stále platný koncept, ze kterého lze porozumět sdělení filmu, ovšem to samé nelze říci o hudbě odtržené od obrazu. Například James Buhler s Chionovým radikálním názorem nesouhlasí a pokouší vyvrátit jeho názory pomocí femininního principu vztahů.<sup>76</sup>

Dalším problémem je, že v češtině slovo soundtrack chápeme převážně ve významu onoho média odděleného od filmu, ale v anglickém jazyce se jedná o nahranou hudbu, která je posléze synchronizovaná s filmem, PC hrou atp., a pro zvláštní médium se používá termín soundtrack album.<sup>77</sup> Nalezl jsem i případy z anglofonního prostředí, kde se slovo „soundtrack“ používá stejně jako u nás, jako příklad uvedu heslo v prestižním a pro muzikologii naprosto zásadním hudebním slovníku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* od Lie Vollack.<sup>78</sup> James Buhler používá termín soundtrack pro zvuk k filmu, proto když se přiklání k názorům Noela Burcha, dle něhož se po odtržení soundtracku od obrazu již nemá zkoumat původní vztahy, ale měly by se porovnávat nové vztahy mezi třemi elementy

---

<sup>73</sup> MUSIL, Ondřej. *Analytické přístupy k filmové hudbě na příkladu díla Vladimíra Sise*. Brno, 2019. Disertační práce (Ph.D.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Pedagogická fakulta, 50.

<sup>74</sup> Tamtéž, 51.

<sup>75</sup> NEUMEYER, David (ed.). *The Oxford Handbook of Film Music Studies*. New York, NY: Oxford University Press, 2014, 407.

<sup>76</sup> Tamtéž.

<sup>77</sup> Wikipedia contributors. Soundtrack. In: *Wikipedia, The Free Encyclopedia* [online]. Aug 21, 2019 [cit. 2019-08-27].

<sup>78</sup> VOLLACK, Lia. In: *Grove Music Online* [online]. Jan 20, 2016 [cit. 2019-08-27].

zvuku,<sup>79</sup> není zcela zřejmé, jestli mluví o soundtrack albu, nebo o filmové hudbě bez obrazu. Dalším argumentem proti Chionovu výroku „není žádný soundtrack“ je fakt, že si lidé soundtrack (album) kupují až po zhlédnutí daného filmu, hudbu si tedy pojí se vzpomínkami na obraz a v takovém případě se už nejedná o úplnou hudebně-významovou ztrátu.<sup>80</sup> Soundtrack (album) vydaný k filmu je jeden z pramenů, nelze ho tedy v této práci opomenout, ovšem přikláním se k názoru, že jeho hlavní funkcí je komerční zisk, proto se soundtracky k filmům budu zabývat minimálně, například použiji názvy tracků z playlistu pro popis hudby užití ve filmu. Dle rozdělení analytických typů Claudie Gorbman<sup>81</sup> by se srovnání zvukového záznamu na nosiči s hudbou ve filmu více blížilo analýze fanouška, což je směr, kterým nechci svou analýzu ubírat. Pokud budu dále v práci používat termín soundtrack, vždy budu mít na mysli „soundtrack album“.

---

<sup>79</sup> DONNELLY, K. J. (ed.). *Film Music: Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001, 53-54.

<sup>80</sup> MUSIL, Ondřej. *Analytické přístupy k filmové hudbě na příkladu díla Vladimíra Síše*. Brno, 2019. Disertační práce (Ph.D.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Pedagogická fakulta, 50.

<sup>81</sup> DONNELLY, K. J. (ed.). *Film Music: Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001, 17.



## Doba, film a Zhang Yimou

Rád bych se vyhnul vypisování strohých životopisných dat Zhang Yimoua (张艺谋). Doba, život tvůrce i jeho tvorba jsou plné vzájemných interakcí a odděleně působí nekompletně.

Bystrý pozorovatel ovládající psaný čínský jazyk si jistě povšimne, že ve jméně režiséra se nachází znak 艺 (*Yi*) ve významu umění. Není to pouhé nomen omen, autor si sám tento znak změnil, původní jméno 诒谋 (*Yimou*), ten, který přinese slávu svým předkům, se dlouho nenaplnovalo, a tak si jej autor změnil.<sup>82</sup>

Zhang Yimou se narodil 2. dubna 1950<sup>83</sup> v Xi'anu (西安市), v provincii Shaanxi (陕西), ve městě, které leží jen několik kilometrů jižně od města Yan'an (延安), kam se Komunistická strana Číny (中国共产党, *Zhongguo Gongchandang*) uchýlila po Dlouhém pochodu a kde si utříďovala ideologické základy a mocenské uspořádání v rámci strany. 1. října 1949 vyhlásila Čínskou lidovou republiku (中华人民共和国, *Zhonghua Renmin Gongheguo*).<sup>84</sup> I po samotném vyhlášení ČLR protivník z občanské války Kuomintang (中国国民党, *Zhongguo Guomindang*)<sup>85</sup> stále ještě slabě vzdoroval a postupně ustupoval, až byla jeho vláda v čele s Čankajškem (蒋介石, *Jiang Jieshi*) vytlačena na Taiwan. Leč by se mohlo zdát, že se rodina Zhangů nacházela na správné straně, narodil se Yimou dermatologovi, důstojníkovi sloužícímu v KMT armádě, tedy na straně poražených.

V takto turbulentní době se filmovému průmyslu příliš nedařilo, od založení ČLR vznikaly filmy spíše ojediněle a šlo především o propagandistické filmy. Čínští filmaři se začali vracet k řemeslu až po dokončení první fáze infrastruktury v roce 1952.<sup>86</sup> Mimo ekonomické faktory prošel čínský filmový průmysl od založení ČLR zásadní proměnou, filmová studia byla masově zestátnována, vytvářely se centrálně řízené produkční sítě, ve filmech se uplatňovala estetika vycházející z projevu Mao Zedonga (毛泽东) z Yan'anu 1942

---

<sup>82</sup> DUZAN, Brigitte. Zhang Yimou 张艺谋 In: *chinesemovies.com.fr* [online]. 1. 7. 2019 [cit. 2020-02-04].

<sup>83</sup> Některé, především evropské zdroje uvádí datum narození 14. 11. 1951, nepodařilo se mi dohledat proč, ale věřím více čínským zdrojům, kde je častěji uváděno 2. 4. 1950 (př. : baidu/douban).

<sup>84</sup> Dále jen ČLR.

<sup>85</sup> Nebo také Čínská národní strana, či KMT, dále jen KMT.

<sup>86</sup> HLADÍKOVÁ, Kamila a Petr JANDA. *Lexikon kinematografie čínského světa*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018, 10.

o literatuře a umění.<sup>87</sup> Drtivě převládal styl socialistického realismu a většina produkce byla silně ideologická a sloužila především k propagandě.<sup>88</sup> Stát stále neměl stoprocentní kontrolu, a tak vznikaly filmy vymykající se masové produkci. Takové filmy později cenzura dohnala, snášela se na ně kritika, byly zakazovány a jejich tvůrci nezřídka trestáni, jako například Sun Yu (孙瑜) a jeho film *Život Wu Xuna* (武训传, *Wu Xun Zhuan*).<sup>89</sup>

Původ rodiny předurčil Zhang Yimoua k těžkým začátkům a během represivní Velké proletářské kulturní revoluce v 60. a 70. letech byl po střední škole poslán na nucené práce na venkov do okresu Qian (乾县), kde strávil tři roky. Následně se přesunul do hlavního města stejné prefektury, Xianyang (咸阳市), kde pracoval sedm let v továrně na bavlnu č. 8 (咸阳市棉纺八厂). V této době už začínal amatérsky malovat a fotografovat. Známa je historka, jak si první fotoaparát koupil za peníze získané prodejem vlastní krve.<sup>90</sup> Za své fotky získal v továrně ohlas a občas pomáhal s tvorbou letáčků a prospektů.<sup>91</sup>

Černá díra v historii čínské kinematografie, tak by se dalo označit období Kulturní revoluce v letech 1966-1976, kdy byla veškerá filmová tvorba pozastavena. Jednu z největších politických kampaní, zaměřených mimo jiné na kinematografii, měla na svědomí manželka Mao Zedonga Jiang Qing (江青), jež sama zakázala více než 60 filmů. Pod jejím dohledem se až počátkem 70. let začalo s natáčením „vzorových her“ podléhajícím ještě striktnější estetice „trojího zdůraznění“: zdůraznění kladných postav mezi všemi postavami, zdůraznění hrdinů mezi kladnými postavami a zdůraznění hlavních hrdinů mezi hrdiny.<sup>92</sup>

Degradace umění a vzdělání způsobená Kulturní revolucí se od roku 1972 pomalu zlepšovala, univerzity začaly přijímat studenty na základě předpokladů ke studiu nikoliv pouze dle politických aktivit, a rehabilitovala se řada dříve diskreditovaných osobností, jako například Deng Xiaoping (邓小平).<sup>93</sup> K uvolnění došlo i v kulturních sférách, nejdříve v literatuře označované později jako literatura jizev. Kromě otevření námětů se i formální

---

<sup>87</sup> HLADÍKOVÁ, Kamila a Petr JANDA. *Lexikon kinematografie čínského světa*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018, 77.

<sup>88</sup> Tamtéž 10.

<sup>89</sup> Tamtéž 11

<sup>90</sup> Zhang Yimou Biography. In: *notablebiographies.com* [online]. Dec 29, 2019 [cit. 2020-01-01].

<sup>91</sup> DUZAN, Brigitte. Zhang Yimou 张艺谋 In: *chinesemovies.com.fr* [online]. 1. 7. 2019 [cit. 2020-02-04].

<sup>92</sup> HLADÍKOVÁ, Kamila a Petr JANDA. *Lexikon kinematografie čínského světa*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018, 13.

<sup>93</sup> BAKEŠOVÁ, Ivana, Ondřej KUČERA a Martin LAVIČKA. *Dějiny čínské lidové republiky: (1949-2018)*. Praha: NLN, 2019, 140-141.

stránka děl často obracela proti pevně stanové formě z let předcházejících.<sup>94</sup> Dobrým příkladem nových přístupů a zkoušení neotřelých postupů dějových i formálních je samotný Zhang Yimou, a především jeho raná tvorba, například film *Jeden a osm* (一个和八个, *Yige he bage*, 1983), který režíroval jiný člen páté generace Zhang Junzhao (张军钊) a Zhang Yimou obsluhoval kameru. Film rebeloval proti stupiditě, afektovanosti, předstírání a vyumělkovanosti filmů, které vznikaly pod rigidní estetikou Gangu čtyř, jak autor sám uvádí v rozhovoru s Tan Ye.<sup>95</sup> Leč zeslabená cenzura děl pokračovala, zákazu se později nevyhnul například Zhangův film *Žít* (活着, *Huozhe*, 1994).<sup>96</sup>

Ono přijímání studentů na základně schopností a znalostí, nikoliv „kádrového profilu“,<sup>97</sup> sehrálo zásadní roli i v případě Zhang Yimoua. V roce 1976 se hlásil na Pekingskou Filmovou Akademii na obor Fotografie. Dostal se do společnosti později nazvané „Pátá generace“ čínských filmových tvůrců: Chen Kaige (陈凯歌, 1952), Tian Zhuangzhuang (田壮壮, 1952), Zhang Junzhao (张军钊, 1952) a dalších, graduovali 1982. Taktéž zde poznal svoji první ženu Xiao Hua (肖华).

První stěžejní dílo, které katapultovalo členy Páté generace do povědomí diváků daleko za hranicemi ČLR, byl film *Žlutá země* (黄土地, *Huang tudi*, 1984), Zhang – kamera; Chen Kaige – režie. Kinematografická režisérská kariéra Zhang Yimoua startuje natočením snímku *Rudé pole* (红高粱, *Hong gaoliang*, 1987) a od té doby je velice aktivní, především jako režisér, občasný herec či kameraman.<sup>98</sup>

Od roku 1989 točí komerčně orientované artové filmy financované ze soukromých a/nebo ze zahraničních zdrojů, které sbíraly úspěchy jak u domácího publika, tak na zahraničních filmových festivalech.<sup>99</sup> Dala by se sem zařadit filmová tvorba Zhang Yimoua do filmu *Hrdina* (英雄, *Yingxiong*, 2002).

---

<sup>94</sup> BAKEŠOVÁ, Ivana, Ondřej KUČERA a Martin LAVIČKA. *Dějiny čínské lidové republiky: (1949-2018)*. Praha: NLN, 2019, 157.

<sup>95</sup> YE, Tan, and ZHANG Yimou. From the Fifth to the Sixth Generation: An Interview with Zhang Yimou. In: *Film Quarterly*. Vol. 53, no. 2, 1999, 2–13.

<sup>96</sup> HLADÍKOVÁ, Kamila a Petr JANDA. *Lexikon kinematografie čínského světa*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018, 15.

<sup>97</sup> BAKEŠOVÁ, Ivana, Ondřej KUČERA a Martin LAVIČKA. *Dějiny čínské lidové republiky: (1949-2018)*. Praha: NLN, 2019, 170.

<sup>98</sup> Zhangova herecká kariéra je vzhledem k režii téměř zanedbatelná a jako kameraman byl aktivní pouze krátce, od 90. let už pouze režíruje, samozřejmě jeho zkušenosti s kamerou se do režirování promítají.

<sup>99</sup> HLADÍKOVÁ, Kamila a Petr JANDA. *Lexikon kinematografie čínského světa*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018, 16.

ČLR pokračovala na cestě za stabilitou, rychlým ekonomickým rozvojem i politickými úspěchy. Cesta Deng Xiaopinga na jih Číny 1992 výrazně přispěla k expanzi čínské ekonomiky, proces urbanizace a globalizace potom velmi nahrával filmovým tvůrcům, jak píše Faye Hui Xiao.<sup>100</sup> Jedním z úspěchů ČLR v celosvětovém měřítku je pořádání XXIX olympijských her 2008 i samotné jednoznačné zvolení Pekingu jako pořadatele ze dne 13. července 2001. Klíčovým úspěchem ČLR v novém tisíciletí je vstup do WHO 11. prosince 2001.<sup>101</sup>

Film *Hrdina* do jisté míry zrcadlí pokrok a úspěch ČLR. Do distribuce se dostává 2002, jedná se o historický velkofilm, ve kterém realizuje Zhang Yimou svůj sen o natočení vlastní verze filmu v populárním žánru wuxia (武侠).<sup>102</sup> Film *Hrdina* byl ve své době vůbec nejdražší čínský film<sup>103</sup> a snažil se navázat na nečekaný úspěch taiwanského snímku *Tygr a drak* (卧虎藏龙, *Wo hu cang long*, 2000), což se mu podařilo a do následujících let se pro čínskou kinematografii stává *Hrdina* vlajkovou lodí velkých komerčních produkcí pocházejících z Číny.<sup>104</sup> Stephen Teo jde ve svých úvahách ještě dále a tvrdí, že čínské filmy s bojovým uměním mohou být popisovány jako alegorie globalizace.<sup>105</sup>

Zhang Yimou i přes „špatný původ“ a přes zákazy jeho filmů dostal důvěru točit ve své době nejdražší čínské filmy. Ještě silnější potvrzení víry vládnoucí strany v jeho schopnosti bylo jeho jmenování šéfem uměleckého týmu<sup>106</sup> zajišťujícího ceremoniály k výše zmiňovaným XXIX. olympijským hrám. Úspěch Zhang Yimoua se může západnímu pozorovateli jevit jako hříčka. Že byl určen právě Zhang Yimou, může být interpretováno i tak, že se strana snaží tvůrce podmanit. Několikrát byl za přijetí nabídky kritizován, na což reagoval: „nechat si uniknout příležitost, která přichází jednou za život, by bylo bláznovství.“<sup>107</sup> Na druhou stranu jeden z nejnovějších počínů, film *One Second* (2019), byl

<sup>100</sup> BERRY, Chris (ed.). *Chinese films in focus*. II. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008, 201.

<sup>101</sup> BAKEŠOVÁ, Ivana, Ondřej KUČERA a Martin LAVIČKA. *Dějiny čínské lidové republiky: (1949-2018)*. Praha: NLN, 2019, 290-2.

<sup>102</sup> 晓说 第 191 期 对谈张艺谋 (上) 电影的艺与谋 优酷每周五上线. In: *Youtube* [online]. 30. 9. 2018 [cit. 2020-02-02].

<sup>103</sup> *Hrdina* (2002, \$31 miliónů), tuto hranici Zhang Yimou ještě svými filmy překonal: *Květy války* (2011, \$90,2 miliónů) a *Velká čínská zeď* (2016, \$150 miliónů).

<sup>104</sup> HLADÍKOVÁ, Kamila a Petr JANDA. *Lexikon kinematografie čínskému světu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018, 17.

<sup>105</sup> TEO, Stephen. The Martial Arts Film in Chinese Cinema: Historicism and the National. In: *Art, Politics, and Commerce in Chinese Cinema*, 2010, 99-109.

<sup>106</sup> V jeho týmu pracovali hudební skladatelé Chen Qigang a Tan Dun, kteří s Zhangem spolupracovali na jeho filmech.

<sup>107</sup> BAROBOZA, David. Gritty Renegade Now Directs China's Close-Up. In: *The New York Times* [online]. Aug 8, 2018 [cit. 2020-02-20].

čínskou vládou stažen den před premiérovou projekcí na filmovém festivalu v Berlíně kvůli údajným „technickým problémům“,<sup>108</sup> což je zřejmý eufemismus pro cenzuru. Sám Yimou se snaží od politiky distancovat, což není v Číně pro tvůrce snadný úkol, zároveň se těžko distancuje z pozice člena Čínského lidového politického poradního shromáždění (中国人民政治协商会议, *Zhongguo renmin zhengzhi xieshang huiyi*). Celosvětové renomé nutně ústí v řadu nabalujících se nešvarů, takže například jeho artové filmy z devadesátých let jsou čínskými kritiky kritizovány za podbíživý „orientalismus“ nebo „feministická témata“, jak zmiňuje ve své otázce Tan Ye v interview s Zhangem.<sup>109</sup> Film *Hrdina* či režírování olympijských her jsou naopak kritizovány za přílišný čínský nacionalismus.<sup>110</sup> Zhang Yimou je tedy pod palbou kritiky ze všech stran, například v dubnu 1999 si stěžoval na západní kritiky, kteří hodnotí čínské filmy skrze politickou optiku, pokud není film protirežimní, považuje se rovnou za propagandistický.<sup>111</sup>

Zhang Yimou se také věnuje režírování nejrůznějších představení. Od roku 2003 vytvořil ve spolupráci s Wang Chaoge (王潮歌) a Fan Yuem (樊跃) sérii hudebních představení v turistických lokalitách nazvaných *Imprese* (“印象”系列). Trojici se přezdívá „Železný trojlístek“ (“铁三角”) a jejich první představení (印象·刘三姐) mělo premiéru v srpnu 2003 v Guangxi (广西) na řece Li (漓江), následovaly další *Imprese* (Lijiang 丽江, Hainan 海南, Dahongpao 大红袍, Wulong 武隆 a další), k dnešnímu dni jich je přes deset. Mimo *Imprese* řídil Zhang gala představení nachystané pro politický summit G20 v Hangzhou (杭州) 4. září 2016. Zhang Yimou taktéž spolupracoval na operách. Poprvé režíroval Pucciniho operu *Turandot*, která se odehrává v Číně, Zhangovu verzi sledovali poprvé diváci ve Florencii v květnu 1997 a následně v Zakázaném městě v Pekingu v srpnu 1998, dirigoval ji slavný dirigent Zubin Mehta.<sup>112</sup> Stejná verze opery byla znovu uvedena v říjnu 2009 v Pekingském národním stadionu (Ptáčí hnízdo). Z operního repertoáru ještě režíroval Tan Dunovu operu *První císař* (*The First Emperor*), která měla premiéru 21. 12. 2006 v Metropolitní opěře. Roku 2001 spoluvytvářel baletní verzi filmu *Vyvěste červené*

---

<sup>108</sup> Zdrojů existuje několik, vycházím z: FRATER, Patrick. Banned in Berlin: Why China Said No Go to Zhang Yimou. In: *Variety* [online]. Feb 11, 2019 [cit. 2020-02-12].

<sup>109</sup> YE, Tan, and ZHANG Yimou. From the Fifth to the Sixth Generation: An Interview with Zhang Yimou. In: *Film Quarterly*. Vol. 53, no. 2, 1999, 8.

<sup>110</sup> HUI, Luo. Theatricality and Cultural Critique in Chinese Cinema. In: *Asian Theatre Journal*. Vol. 25, no. 1, 2008, 122-137.

<sup>111</sup> Parafráze citace z ZHU, Ying a Stanley ROSEN (eds.). *Art, politics, and commerce in Chinese cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, 54.

<sup>112</sup> DUZAN, Brigitte. Zhang Yimou 张艺谋 In: *chinesemovies.com.fr* [online]. 1. 7. 2019 [cit. 2020-02-04].

*lampiony*. Jako poslední mimo filmový režisérský počín zde uvedu sólovou taneční show z roku 2017 „2047 Apologue“, která je vizuálně výrazná pohyblivou instalací stovek LED lamp.<sup>113</sup>

---

<sup>113</sup> Wikipedia contributors. Zhang Yimou. In: *Wikipedia, The Free Encyclopedia* [online]. 26 Mar, 2020 [cit. 2020-03-31].

## Stručný přehled hudby ve vybraných filmech Zhang Yimoua

Tato kapitola přehledově probírá hudbu ve filmech Zhang Yimoua, upozorňuje na zajímavé motivy spojené s hudbou a místa výrazné přidané hodnoty zvuku. Sám Zhang tvrdí, že hudbě nerozumí, ale těší ho pochvala od Zhao Jipinga, který ho označil za hudebně citlivého.<sup>114</sup> Jeho filmy přitahují západní diváky a badatele především svou vizuální stránkou.<sup>115</sup> Hudby a zvuků si začínají všimat, spíše čínští badatelé, až poslední dobou.<sup>116</sup> Chtěl bych přispět a rozšířit povědomí o hudbě ve filmech Zhang Yimoua, neboť je velice bohatá a má mnoho přesahů.

Z hudby prvního filmu režirovaného Zhang Yimouem *Rudé pole* (紅高粱, *Hong gaoliang*, 1987)<sup>117</sup> je cítit silný vliv snímku *Žlutá země* (黃土地, *Huang tudi*, 1984),<sup>118</sup> ostatně pro oba složil hudbu **Zhao Jiping** (赵季平). *Rudé pole* si do úvodní scény vypůjčuje z filmu *Žlutá země* nápad se svatebním průvodem, ale z hudební a stříhové stránky ho lehce zdokonaluje. Začátek filmu otevře nediegetický vypravěč, který provází filmem, do jeho hlasu se postupně proplétá hudba vzdálené svatební kapely, která zní mimo záběr v *sound advance*, černý obraz se prosvětlí a nabídne záběr na tvář hlavní hrdinky Jiu'er (巩俐, Gong Li). Hudba odkazující na svatbu je potvrzena záběrem na oblečení. Hudba propojí i následující scénu, kde se Jiu'er ocitne uvnitř nosítek a až posléze se vynoří zdroj hudby diegeticky. Texty k písním jsou součástí filmového narativu a hudba je aktivní, neboť na něj postavy reagují: nosiči nevěsty mladou hrdinku písní rozpláčou. Hudba má silně lokační charakter, oblast Shandongu (山东) prozrazuje například užití postupů tradiční shandongské opery lüju (吕剧), charakteristické jsou potom i hudební nástroje, příklad za všechny může být nezaměnitelný zvuk dechového nástroje *suony* (唢呐).<sup>119</sup> Ve filmu téměř není použita doprovodná nediegetická hudba, neboli taková, která by přímo nepocházela od aktérů. Výjimku tvoří impozantně znějící hudba po milostném aktu a k závěrečným titulům, v obou případech se hudba přímo pojí se záběry na širokové pole a slunce, mohutnost zvuku vytváří masivním

---

<sup>114</sup> *Zhao Jiping* [film]. Réalisé par Allen MILLER. France, 1996, 52 min.

<sup>115</sup> CHOW, Rey. *Primitive passions: visuality, sexuality, ethnography, and contemporary Chinese cinema*. New York: Columbia University Press, 1995, 57.

<sup>116</sup> XIAO, Ying. *China in the Mix: Cinema, Sound, and Popular Culture in the Age of Globalization*. University Press of Mississippi, 2017, 15.

<sup>117</sup> *Red Sorghum* (紅高粱, *Hong gaoliang*) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 1987, 91 min.

<sup>118</sup> *Yellow Earth* (黃土地, *Huang tu di*) [film]. Rež. Chen Kaige (陈凯歌). ČLR, 1984, 89 min.

<sup>119</sup> Čínský dechový hudební nástroj, řadí se do šalmajů. Mo Yan ve své knize používá obecnější název pro dechové nástroje (喇叭, laba).

zastoupením více než 30 *suon*, 4 *šengy* (笙)<sup>120</sup> a jeden velký buben.<sup>121</sup> Zhao Jiping chtěl hudbou vyjádřit zvuk evokující lidský křik, divoký a násilný křik lidské touhy.<sup>122</sup> Často se pracuje s hudbou folklorní a oscilace mezi hudbou v záběru a mimo záběr, například při písni hlavního hrdiny z širokového pole „*Meimei ni dadan wang qian zou*“ (妹妹你大胆往前走), divák ani hrdinka neví, o koho se jedná, obsah textu písně potom odkrývá jeho touhy, což je minimálně strašidelné a dráždivě vzrušující zároveň. Písně z filmu nabyly popularity a žijí vlastním životem v zábavných karaoke barech.<sup>123</sup> Hudba a zvuk zde především kopírují významy samotného díla a přispívají k jeho atmosféře. Zde je rozdíl od zmiňované *Žluté země*, kde hudba je ústředním motivem děje, neboť hlavní protagonista je vyslán do oblasti Shaanxi sbírat lidové písně pro komunistickou stranu. Nově vytvořené „*lidové písně*“ z filmu *Rudé pole* inspirovaly k založení nového hudebně populárního stylu *Severozápadního větru* (西北风, xibei feng) a byly popudem k experimentování, při kterém hudebníci přetvářeli oslavné písně na rockové skladby, jeden z takových byl například Cui Jian (崔健).<sup>124</sup>

Hudbu k filmu *Ju Dou* (菊豆, 1990)<sup>125</sup> taktéž složil **Zhao Jiping**. Hudební doprovod je poměrně střídavý a v celkové zvukové architektuře převládají mluvené slovo a ruchy. Snímek je v teoretických studiích pro své ženské hrdinky často komparovaný s *Rudým polem*, z pohledu hudby se ovšem jedná o poměrně odlišný přístup. Děj proplétá hlavní téma: poměrně jednoduchá melodie čínského zabarvení, která empaticky doprovází děj a lehce upozorňuje na důležité dějové body. Sentimentální zabarvení motivu je dáno použitím tradičního hliněného nástroje *xun* (埙),<sup>126</sup> který odpovídá strádání hlavních protagonistů a objevuje se většinou ve scénách bez mluveného slova. Často není doprovázen jiným nástrojem a jen výjimečně vyzní motiv radostně, ovšem i takový případ uslyšíme, například během scény praní prádla u řeky, kde hudba symbolizuje šťastný okamžik a (dočasnou) převahu hlavních hrdinů nad zápornou postavou pana Yanga (李纬, Li Wei). Ze zvukových složek převládají spíše ruchy, zpěv ptáků, vrzání dřevěných schodů atd. Dle mého názoru nejvýraznější zvuková scéna s hudbou je při prvním pohlavnímu styku hlavní hrdinky Ju

---

<sup>120</sup> Čínské ústní varhany.

<sup>121</sup> THOMPSON, C. Brian. *Zhao Jiping and the Sound of Resistance in Red Sorghum*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2015.

<sup>122</sup> *Zhao Jiping* [film]. Réalisé par Allen MILLER. France, 1996, 52 min.

<sup>123</sup> Hong Gaoliang (Red Sorghum). In: *Monthly Film Bulletin*. 56, 662, Mar 1, 1989, 79-80.

<sup>124</sup> ZHU, Ying a Stanley ROSEN (eds.). *Art, politics, and commerce in Chinese cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, 97.

<sup>125</sup> *Ju Dou* (菊豆) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Japonsko, 1990, 95min.

<sup>126</sup> Podobný evropský nástroj je okarina.



Dou (Gong Li) s hlavním mužským hrdinou Tianqingem (李保田, Li Baotian): hudba je zde dynamicky zvýrazněná a hlavní téma filmu se proplétá s motivem ruchu způsobeného milenci a ruchů barvírny, Ju Dou nohou uvolní zarážku a způsobí svinutí několikametrové nabarvené látky, která se sušila v barvírně. Záběr se po svinutí látky přesune na točení kola, kolem kterého byla látka omotána a které se setrvačností stále točí, jeho zvuk zní anempaticky ještě po skončení milostného aktu, kdy ostatní zvuky již utichly. Stejný anempatický ruch i záběrová sekvence je použita během a těsně po smrti Tianqinga, kterého zavraždí, silně ironicky, jeho biologický syn. Ostatní zvuky, především řev Ju Dou, utichnou a zůstane jen anempatický zvuk látky, jež se svine do vody, zakryje mrtvolu a zvuk točícího se navijáku, na který se po odmotání pokračuje dále v pohybu i zvuku, přesně jako ve scéně, kde byl syn-vrah počat. Nezřídka je použito motivů akusmatického zvuku, kdy mučící praktiky i radostné hrátky slyšíme, ale vidíme pouze dveře či okno a domýšlíme si podle zvuku, co se v místnosti odehrává. Písň zpívané diegeticky jsou spojené s dětmi a slouží jako nástroj k posměchu soupeře, ale opírají se především o text. Hudba k scéně pohřbu, dle mého názoru, neskrývá zvláštní formální ani jiné významy vztažené k filmu, spíše se táhne jako stálý motiv ve filmech s hudbou Zhao Jipinga.

Snímek z roku 1992 *The Story of Qiu Ju*<sup>127</sup> (秋菊打官司, *Qiu Ju da guansi*, 1992),<sup>128</sup> hudba **Zhao Jiping**. Téměř kafkovský příběh zasazený do provincie Shaanxi. Hudba ve snímku nemá příliš důležitou roli ani se ve filmu neobjeví místo s hudbou nijak výjimečné. Převládají ruchy s mluveným slovem, hudba, kterou máme možnost slyšet, je převážně nediegetická z orchestřiště, hraná čtyřmi tradičními hudebníky z oblasti Shaanxi ve složení dvoje housličky, *erhu* (二胡) a *banhu* (板胡), jeden perkusionista a zpěvák, který zároveň hraje na loutnu *yueqin* (月琴). Úryvky doprovází úvodní a závěrečné titulky i Qiu Ju (Gong Li) na cestách do měst, ke konci filmu se v několika scénách mihne operní soubor, který hraje diegeticky. Tradiční hudba má také svůj kontrastní protějšek, ve městech zní moderní populární hudba, která navíc vychází z akusmatického média: reproduktoru či rádia.

Zatím poslední spoluprací Zhang Yimoua a skladatele **Zhao Jipinga** byl film *Žít* (活着, *Huozhe*, 1994).<sup>129</sup> Zhao opět sahá do bohatství hudby regionu Shaanxi, konkrétně do tamější formy stínového divadla, které se objeví od první scény. Hlavní hrdina Fu Gui (葛优, Ge You)

<sup>127</sup> Film nemá český překlad, nechávám tedy název v angličtině. Stejně postupuji i u dalších obdobných případů.

<sup>128</sup> *The Story of Qiu Ju* (秋菊打官司, *Qiu Ju da guansi*) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 1992, 110 min.

<sup>129</sup> *Huozhe* (活着) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Hong Kong, 1994, 133 min.

je hlavním zpěvákem stínového divadla a představení baví diváky napříč všemi kategoriemi.<sup>130</sup> Jedná se o jeden z mnoha rozdílů od knižní předlohy stejnojmenné knihy čínského spisovatele Yu Hua (余华), který stínové divadlo ve svém románu vůbec nezmiňuje.<sup>131</sup> Zhao Jiping se netají přímou inspirací v opeře druhu Laoqiang (老腔).<sup>132</sup> Stínové divadlo je příklad akusmatické hudby par excellence, neboť muzikanti jsou schováni za promítacím plátnem. Film se záběry často pracuje s hudbou *mimo záběr i in*, neboť máme možnost představení sledovat i z pohledu hlavního hrdiny a scény celkem nenápadně odhalují staré umění téměř jako v dokumentu. Hudba, mluvené slovo i ruchy jsou ve filmu vyvážené. Hlavní motiv filmu proplová celým příběhem, jedná se o tesknou melodii se specifickou barvou, kterou vytváří především sólový strunný nástroj *banhu* (板胡), jenž se často používá v severních operách a nepřekvapivě v provincii Shaanxi, ve filmu je doprovázen smíšeným západno-čínským orchestrem. Děj filmu překlenuje výrazné proměny čínské společnosti dvacátého století, časové skoky jsou nezdědka podporovány hudbou, například přístupem ke stínovému divadlu v období před válkou, během války i za vlády komunistické strany. Dobovou atmosféru podtrhuje hudba či zvuky z akusmatického reproduktoru kdesi na ulici. Jiným příkladem proměny doby by mohla být oslavná píseň na soudruha Mao, která se zpívá ke konci filmu během svatby dcery Fu Guije.

**Opiová válka / Šanghajská triáda** (摇啊摇, 摇到外婆桥; *Yao a yao, yao dao waipo qiao*; 1995)<sup>133</sup> s hudbou od **Zhang Guangtiana** (张广天) nabízí divákovi pestrou škálu hudebních stylů i nástrojů čínsko-západní provenience. Rozmanitost hudebního doprovodu celkem koresponduje s šanghajskou čínsko-západní kulturou a hudební doprovod se ve své bohatosti neztrácí. Hlavní postava Jinbao (Gong Li)<sup>134</sup> je zpěvačka šanghajského podniku a ve filmu často zpívá populární písně z Šanghaje třicátých let.<sup>135</sup> Téměř každých pět minut zní buďto diegetická, anebo nediegetická hudba. V jednom případě nediegetického doprovodu je použito tlumené hudby, při které má divák pocit, že zdroj musí být někde *mimo záběr*, ovšem jedná se pouze o efekt, který stál za podrobnější prozkoumání.<sup>136</sup> Hlavní téma filmu je instrumentální verze dětské písně, kterou na konci filmu diegeticky zpívá Jinbao s holčičkou,

---

<sup>130</sup> Hraje pro pobavení v hazardním domě, komunistickým vojákům, vesničanům a u představení se baví všichni bez rozdílu věku, pohlaví, příslušnosti...

<sup>131</sup> ZHU, Ying a Stanley ROSEN (eds.). *Art, politics, and commerce in Chinese cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, 166.

<sup>132</sup> *Zhao Jiping* [film]. Réalisé par Allen MILLER. France, 1996, 52 min.

<sup>133</sup> *Opiová válka (摇啊摇, 摇到外婆桥)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Francie, 1995, 108min.

<sup>134</sup> Herečka Gong Li písně sama interpretovala.

<sup>135</sup> Skladatel Zhang Guangtian se u některých inspiroval skutečnými písněmi.

<sup>136</sup> Velmi podobného efektu použil Zhao Jiping ve filmu *Vyvěste červené lampiony*.

postupně se k zpívání přidá instrumentální doprovod, až hudba plynule přejde do nediegetické hudby a sborového zpěvu. Význam pozice hudby ve filmu podtrhuje proniknutí textu dětské písně do názvu filmu v originále, možná i z toho důvodu se vyskytuje více názvů v jiných jazycích.

*Keep Cool* (有话好好说, *You hua hao hao shuo*, 1997).<sup>137</sup> Černá komedie s dynamickou kamerou na první pohled vůbec nepasuje do tvorby Zhang Yimoua a to platí i pro hudbu, kterou vytvořil pekingský rocker **Zang Tianshuo** (臧天朔). Převážně je tvořena populárním čínským rockem z jeho tvorby. Texty písní jsou dobrým příkladem zdvojení významů přidané hodnoty, kdy přispívají k atmosféře filmu a leckdy vtipně komentují nezobrazené dějové peripetie filmu. Zcela nerockové jsou vložky *pekingského vypravěče* (北京琴书, *Beijing qinshu*) v podání mistra tohoto nepříliš známého oboru Guan Xuecenga (关学曾). Vyprávění je podkresleno hudbou hranou na tradiční čínské nástroje, obsah informuje ve zkratce diváka, zatímco postavy se přemísťují, což napomáhá k lepší srozumitelnosti děje, ovšem z formálního hlediska do filmu pasáže vůbec nesejí a působí mimozemským až komickým dojmem. Při scénách karaoke aktéři zpívají v záběru za hudby z reproduktorů (*on the air*).

Na hudbě k filmu *Nikdo nesmí chybět* (一个都不能少, *Yige dou buneng shao*, 1999)<sup>138</sup> spolupracoval Zhang Yimou se skladatelem **San Baem** (三宝). Ve filmu dominují ruchy a mluvené slovo, jako hudba by se dala počítat písnička zpívaná hlavní hrdinkou, ovšem jedná se jen o pár větiček vše diegeticky bez instrumentálního doprovodu, tak jako hymna ČLR spíše křičená než zpívaná žáky tamější školy. Nediegetická hudba nahraná Asia Aiyue orchestra kombinuje tradiční čínské nástroje s evropskou hudbou a poprvé doprovází scénu až kolem 55 minuty filmu a i posléze je hlavního tématu filmu využíváno jen spoře.

Poměrně odlišný způsob hudby, taktéž od **San Baa**, je zvolen k filmu *Cesta domů* (我的父亲母亲, *Wo de fuqin muqin*, 1999)<sup>139</sup>. Film proplétá nediegetické hlavní téma filmu. Kromě jeho podoby k závěrečným titulům, kde hlavní melodickou linku přebírá ženský hlas, zní výhradně instrumentálně. Dominují západní hudební nástroje, smyčce, klavír a dechy. Na tématu se mění především barva, drobně i melodie, avšak vždy schyluje k stejnému motivu z hlavního tématu filmu, hudba ve filmu je dobrým příkladem *interní logiky*. Z elementů

<sup>137</sup> *Keep Cool* (有话好好说) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 1997, 90min.

<sup>138</sup> *Nikdo nesmí chybět* (一个都不能少) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 1999, 100 min.

<sup>139</sup> *Cesta domů* (我的父亲母亲) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 1999, 89 min.

zvuku má převahu a zní téměř pořád, od chvíle, kdy poprvé zazní před přenesením filmového děje do barevné retrospektivy, se téma mění pouze kosmeticky, tudíž i v tomto filmu by se dalo hovořit o skladatelské ekonomii.

Film *Šťastné chvíle* (幸福时光, *Xingfu shiguang*, 2000)<sup>140</sup> uzavírá triptych snímků Zhang Yimou a skladatele **San Baa**. Drtivá část filmu je hudby prostá, ani ruchy nejsou nijak speciálně zvýrazněné, což by se dalo čekat u slepé hlavní hrdinky (董洁, Dong Jie). První a téměř jediná hudba z orchestřiště je doprovod klavíru a smíšených západo-asijských nástrojů po padesáté minutě filmu. Závěrečná scéna vytváří z minima maximum a vznikne poměrně unikátní situace. Po vážné nehodě hlavního mužského hrdiny (赵本山, Zhao Benshan) se jeho přátelé vydají hledat slepou dívku. Nachází jen opuštěný byt se vzkazem namluveným na kazetový (audio) záznamník. Skupinka přátel si tedy přehrává akusmatické médium. V srdceryvném přiznání a objasnění svého odchodu dívka mimo jiné vyzdvihuje léčebné účinky hudby na smutek. Jeden z přátel nahrávku přetočí a pustí ji znovu, do toho začne předčítat dopis od raněného, který falšoval dopis skutečného otce nevidomé a již ho nestihl dívence přečíst. Do polyfonie dvou hlasů se přidá hudba z orchestřiště, zvuk ze záznamníku se poněkud upozadí, aby bylo lépe rozumět přečítání, jediné ruchy ve zvukovém spletní chybí, ovšem po krátkém záběru na zraněného na lůžku se za stále pokračujícího zvuku přesuneme na scénu s plakající nevidomou a zvuky z rušné ulice a především rytmické ruchy slepecké hole doplní poslední zvukový element. Scéna působí výrazně především kvůli zvukové úspornosti zbytku filmu. Ze změní zvuků se osamostatní hudba, která se zvedá do výšek a nese jiskru naděje. Paradox audiovizuálního kontraktu je zde také zjevný, zvuk propojuje niterné duševní pohnutky hlavních postav, skrze nahrávky poslouchající a bizarně předčítající, aniž by je hlavní aktéři slyšeli a jedná se tedy o divadlo pro diváka. Poněkud strohá hudba všech tří filmů odpovídá snaze atakovat existující sociální problémy (tehdejší) Číny.<sup>141</sup>

V několika ohledech přelomový byl film *Hrdina* (英雄, *Yingxiong*, 2002).<sup>142</sup> Hudbu složil **Tan Dun**, který za předcházející filmovou hudbu k filmu *Tygr a drak* dostal Oskara a sólové party houslí interpretoval jeden z nejmázyznějších houslistů současnosti Itzhak Perlman. Právě od tohoto filmu začal Zhang Yimou spolupracovat s hudebními superhvězdami. Ve

<sup>140</sup> *Happy Times* (我的父亲母亲) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2000, 95 min.

<sup>141</sup> ZHU, Ying a Stanley ROSEN (eds.). *Art, politics, and commerce in Chinese cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, 152.

<sup>142</sup> *Hrdina* [英雄] [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Hong Kong, 2003, 99 min.

filmu *Hrdina* převažuje styl hollywoodského orchestru a hlavní pentatonický motiv proplétá film v duchu interní logiky. Kromě hlavního motivu je použito i leitmotivů pro císaře, vojsko, výrazně rytmická hudba je použita k bojovým scénám podobně jako u filmu *Tygr a Drak*. Hudba je silně empatická a variuje se podle potřeb filmu. Dobrým příkladem je souboj žen, během kterého se mění barva, hlavní téma filmu zpívají ženské hlasy, jež jinak v hudbě prostor nemají. Film představí čínskou kulturu, bojové umění, kaligrafii a v jedné scéně i hudbu. Před a především během souboje hraje starý slepý muž na citeru guqin (古琴). Hraje skladbu složenou pro film (棋馆古琴, *Qiguan guqin*) do výrazných ruchů souboje, celkovou atmosféru zvukově i vizuálně zvýrazňují dešťové kapky. Hudba je se soubojem synchronizována a při dramatickém climaxu starci prasknou struny a souboj se z mentální roviny přesune do fyzické podoby a boj skončí vítězstvím Bezejmenného (Jet Li). Scéna je velice poutavá, ovšem nereálná. Když pomíneme nepravděpodobné prasknutí všech sedmi strun najednou, větší problém je v samotném starci, neboť děj filmu lze poměrně přesně časově zařadit do období před sjednocením Číny 230 až 221 př. n. l., dle muzikologických poznatků byl ovšem nástroj *guqin* používán jako sólový až někdy mezi 3. a 4. stol. našeho letopočtu, předtím sloužil jako nástroj v orchestru při oficiálních ceremoniích.<sup>143</sup>

*Klan létajících dyk* (十面埋伏, *Shi mian maifu*, 2004)<sup>144</sup> je druhý film *wuxia* po *Hrdinovi*, kterému se podařilo dosáhnout značného komerčního úspěchu. Hudbu složil japonský skladatel filmové hudby **Šigeru Umebajaši**. Hudba je bohatá jak na sólové hudební nástroje (housle, saxofon, bambusová flétna – japonská *shakuhachi*, *erhu*, kytary, perkuse – destičky *bang*, bubny *taiko*), tak na hudební styly (tradiční asijská hudba, populární, orchestrální hollywoodského typu aj.). Hudební styly a doprovod se dynamicky mění a jsou pečlivě vybírány ke scénám. Několik melodií by se dalo označit za leitmotivy a hlavní téma filmu vychází z populární písně „*Lovers*“, složené Umebajašim pro tento film. Velice důvtipně je zde hlavní postava Mei (章子怡, Zhang Ziyi) ztvárněna jako slepá. Zvukem je dokonale klamán divák i postavy, neboť v bojových scénách se slepá bojovnice musí spoléhat jen na své uši, zvuk je tedy rozpracován do nejmenších detailů. Ve filmu na několika místech zní hudba i diegeticky. Velice poutavá je scéna z Pivoňkového pavilonu. Nejdříve půvabná slepá Mei tančí a zpívá pro Jina (Takeshi Kaneshiro) za doprovodu ansámblu *pip* a *erhu*. Ke konci se Jin na Mei vrhne, hudebnice se snaží Mei pomoc a na scénu vstoupí strážník Liu

<sup>143</sup> LIANG, David Mingyue. *Music of the Billion: an Introduction to Chinese Musical Culture*. New York: Heinrichshofen Edition, 1985, 91.

<sup>144</sup> *Klan létajících dyk* (十面埋伏) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2004, 114 min.

(Andy Lau). Nechá se přemluvit a posléze hraje s Mei „Hru na ozvěnu“. Ta spočívá v tom, že strážník Liu hází fazolky do bubnů, které jsou rozmístěné do podkovy kolem slepé tanečnice Mei, ta musí rytmickou sekvenci koncem rukávů zopakovat. Během opakování rytmu tančí a je doprovázena skupinou hráčů tvořenou perkusisty,<sup>145</sup> kteří přišli a posadili se před hráčky na *pipu* a *erhu*, jež ve scéně stále jsou, ovšem nehrají. Scény jsou prvním setkáním hlavních postav tvořících milostný trojúhelník. Hudební doprovody by se daly interpretovat i jako přidané hodnoty ke vztahům postav během filmu. Jistě není náhoda ani to, že první scénu doprovází ženy a druhou muži; první scéna je intimní a hudba spíše čínská; druhá spíše japonská, což je zajímavá reverzní paralela k původu herců. Stanley Rosen si všímá, že mnoho kritiků úspěšných bojových filmů *Tygr a Drak*, *Hrdina* i *Klan létajících dýk* považují hudbu více za „Západní“, než „Východní“.<sup>146</sup>

Hudba od **Guo Wenjinga** (郭文景) ve filmu *Překonat sám tisíce mil* (千里走单骑, *Qianli zou dan qi*, 2005)<sup>147</sup> má roli motoru celého filmu. Hlavní hrdina pan Takata (Ken Takakura) se vydává po stopách svého syna do provincie Yunnan (云南) v jižní Číně a snaží se natočit nahrávku tamního folklorního zpěváka Li Jiamina (李加民, Li Jianmin). Během cesty naráží na překážky, které provedení písně oddalují a tvoří filmové napětí a po zaznění písně film končí. Ve filmu jsou tedy diegetické scény s hudbou etnika Naxi (纳西) včetně tradičních kostýmů a nástrojů. Ona píseň pochází z opery Nuoxi (侗戏) z Lijiangu (丽江), film se po ní jmenuje (v originálním znění: 千里走单骑) a koreluje i s obsahem opery, ve které se generál Guan Yu vydává na dalekou cestu za Liu Beiem, jako výraz poslušnosti a oddanosti. Film samotný je především o vztahu otce a syna a snahy otce se se synem usmířit, taktéž se nabízí i metaforické přenesení například na čínsko-japonské vztahy. Závěrečná scéna s onou písní je z několika hledisek velmi paradoxní. Za první: protože se pan Takata nechává přemlouvat a na konci filmu píseň vůbec nechce slyšet; za druhé: tradiční opera ve vězeňském prostředí s aktéry ve vězeňských mundúrech, na které poblikává barevné světlo z kýčovitě diskokoule, a uprostřed toho všeho zpěvák v tradičním operním kostýmu; za třetí: z hlediska hudebního, kdy po pár minutách diegetické hudby je zvuk plně nahrazen hudbou nediegetickou se sentimentálním hlavním tématem filmu. Tím nám film dokazuje, že o hudbu ve skutečnosti nejde. Zpěvák je skutečný lokální umělec a hraje tedy sám sebe, jako i několik

<sup>145</sup> Dva hráči na velký buben taiko, dvě řady menších bubnů hrajících v tureckém sedě zakončené na obou krajích po třech perkusionistech hrající na vodní bubny.

<sup>146</sup> ZHU, Ying a Stanley ROSEN (eds). *Art, politics, and commerce in Chinese cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, 45.

<sup>147</sup> *Riding Alone for Thousands of Miles* (千里走单骑) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2005, 107 min.

dalších postav. Nediegetická hudba podporuje emoce a opět je složená ze smíšeného čínsko-západního orchestru.

**Kletba zlatého květu** (满城尽带黄金甲, *Man cheng jin dai huangjin jia*, 2006)<sup>148</sup> s hudbou od Šigeru Umebajašiho. Hudba a zvuk je ve filmu možná ještě bohatší než scény překypující zlatem.<sup>149</sup> Postavy i motivy mají svá hudební témata, která se mění v závislosti na ději. Majestátní hlavní téma s vedoucí melodií v hlasech s výrazným rytmem je ukázkou přidané hodnoty vyjadřující velkolepost císaře (周润发, Zhou Runfa)<sup>150</sup> se objeví hned v úvodních scénách, které jsou zvukově propojeny skrze rytmický zvuk (bubínku) pro vzbuzení konkubín, dusot koní blížící se družiny císaře a hudební téma, které rytmy absorbuje. Dalo by se zde hovořit o využití modulačního bodu. Hudba je z největší části nediegetická, velkého hollywoodského typu, ovšem místy zní i tradiční nástroje. Příkladem reagování hudby na děj může být scéna z 11 minuty, kdy císařovna (Gong Li) hovoří se svým synem (周杰伦, Zhou Jielun) a při její odpovědi se hudba na pár vteřin utne, což značí opak slov císařovny a skutečnou vážnost její nemoci. Jedná se o bojový film, zvuk je tedy nereálně zvýrazněný. Bojové scény jsou doprovázeny dynamičtější a především silně rytmickou hudbou, autoři si dali práci s pečlivou synchronizací. Například cvičný souboj císaře s jeho synem, kdy se během boje přidá rytmický doprovod a střety mečů s ostrím a s brněním téměř vytvářejí hudební melodickou linku k rytmickému podkresu.

**Láska hlohového stromu** (山楂树之恋, *Shanzha shu zhi lian*, 2010)<sup>151</sup> je první spolupráce čínsko-francouzského skladatele Chen Qiganga (陈其钢) s Zhang Yimouem. Téma filmu ve střídání orchestrací doprovází důležité dějové momenty a ke konci filmu prohlubuje emoce zobrazované obrazem, hudba je silně empatická. Téma se variuje především barevnou stránkou, nástroje nesoucí hlavní téma jsou *zeng* (箏), klavír, housle, violoncello. Hlavní téma filmu by se dalo označit za leitmotiv lásky hlavních hrdinů. To je evidentní, když hlavní hrdinka o čistotě lásky pochybuje, například uvěří kamarádce, že ji pravděpodobně pouze využil, aby dosáhl svého. V těchto chvílích nejistoty film hudba nedoprovází. Objeví se zase až ve chvíli, kdy hlavní hrdinka opět ví, že se vůči jejich lásce neprovinil. Film rámuje ruská lidová píseň o hlohovém stromu (Уральская рябинушка).

<sup>148</sup> *Kletba zlatého květu* (满城尽带黄金甲)[film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2006, 114 min.

<sup>149</sup> Také Šigeru Umebajaši dostal hlavní cenu pro nejlepší filmový song a nominaci na původní hudbu na Hong Kong Film Awards 2007.

<sup>150</sup> Hongkongský herec, v textu uvádím jeho čínskou verzi jeho jména, jinak také známý jako Chow Yut Fat.

<sup>151</sup> *Under the Hawthorn Tree* (山楂树之恋) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2010, 115 min.

Poprvé zní na prvním setkání hrdinů, film zde de facto začíná a na úplném konci filmu před závěrečnými titulky je stejná píseň v čínštině, ovšem ve výrazně aranžované verzi. Diegetickou hudební vložkou je potom zhruba ve čtvrt hodině filmu oslavná komunistická píseň „*Velká nebesa ani širá zem nejsou tak velká jako laskavost strany*“ (天大地大不如党的恩情大, *Tian dadi da buru dang de enqing da*), zpívaná a tančená sborem mladých včetně hlavní hrdinky. Hudba je z akusmatického média a diegetický je tedy pouze zpěv.

***Květy války*** (金陵十三钗, *Jinling shisan chai*, 2011)<sup>152</sup> je v pořadí druhý film s hudbou Chen Qiganga. Základ nediegetické hudby tvoří západní orchestr a sborový chrámový zpěv, který pokresluje atmosféru nankingského kláštera. Sborový chorálový zpěv se běžně asociuje s čistotou a pokojem, ve filmu je takového doprovodu využito k ostrému kontrastu s obrazem brutálních bojových scén. Což je poměrně často využívané spojení a film poměrně trpí na klišé: zlý Američan (Christian Bale), který se během filmu změní na hodného; japonský důstojník milující vážnou hudbu. Hudba má především posilovat emoční náboj filmu a to se jí daří. Krom převažující nediegetické hudby jsou i scény diegetické hudby, například zpěv nevinných školaček, a oproti tomu hudba kurtizán točící se okolo tradičního nástroje *pipa* a písň „*Qin huai jing*“ (秦淮景), oba hudební příklady často přechází z diegetické na nediegetickou hudbu.

***Coming Home*** (归来, *Guilai*, 2014)<sup>153</sup> je zatím poslední spoluprací Zhang Yimou s Chen Qigangem. K filmu je použito západního doprovodu silně empatického zvuku. Kostra hudby stojí na molovém hlavním tématu v pianu, které pro film nahrála čínská superhvězda klasické hudby, klavírista Lang Lang. Hudba je principiálně velmi podobná hudbě z *Láska hlohového stromu*. Výrazná hudební scéna, kdy se hlavní hrdina (陈道明, Chen Daoming) snaží, aby si na něj vzpomněla nemocná manželka (Gong Li), a proto se nejdříve přestrojí za ladiče klavíru a po krátkém samostudiu, během kterého sám klavír naladí, se pokusí zahrát povědomou melodií (hlavní téma filmu) a doufá, že si na něj žena konečně vzpomene (je to již několikátý pokus). Přechod hudby nediegetické na hudbu diegetickou je celkem silným emočním útokem, který asi může být u mnoha případů úspěšný, ve skutečnosti je spíše nechtěně komický. Zvuk vylouděný ze starého, amatérsky naladěného pianu či snad pianina, zní jako sólový klavír (křídlo) nejvyšší kvality<sup>154</sup> a rozhodně by ani hvězda formátu Lang

---

<sup>152</sup> *Květy války* (金陵十三钗) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Hong Kong, 2011, 146 min.

<sup>153</sup> *Coming Home* (归来) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2014, 111 min.

<sup>154</sup> Troufám si tvrdit, že se jednalo o značku nejluxusnějších klavírů *Steinway and Sons*.



Langa z piana ve scéně takový zvuk nevytloukla. Hudba proplétá děj skrze epizodky dcery hlavních protagonistů Dandan (张慧雯, Zhang Huiwen), která tančí balet a ve filmu se „sporadicky“ objevují scény z cvičení čísel do „vzorové opery“ *Rudý oddíl žen* (红色娘子军, *Hongse niangzi jun*). Ve všech scénách je Dandan doprovázena hudbou z opery skrze rádio, dokonce i při vystoupení v divadle, což je hořkosladký detail vypovídající o kvalitě představení a do dnešních dnů se v některých čínských divadlech běžně praktikuje hudba z akusmatického média.

*Velká čínská zeď* (长城, *Changcheng*, 2016)<sup>155</sup> vznikla v koprodukcí s Hollywoodem, což se projevuje i na hudbě k filmu. Skládal ji osvědčený skladatel především fantasy filmové hudby **Ramid Djawadi**. Hudba je ve velkém hollywoodském stylu, nahraná Hollywoodským filmovým orchestrem s čínskými sólisty na tradiční čínské nástroje (*guzheng*, *pipa* a *dizi*). Djawadi se snažil o spojení Západní a Východní kultury, ale jeho způsob zpracování i použití sólových nástrojů působí prvoplánově. Hudba od začátku do konce trpí šablonovitostí, hudební nápady jsou nevýrazné, jednoduše se dají zaměnit s leckterým akčním filmem, seriálem nebo počítačovou hrou. Pro příklad uvedu použití hudby do textu dva tisíce let staré čínské básně, dle soundtracku pojmenované „Bezejmenný řád“. Djawadi pečlivě hlídal správnou výslovnost básně,<sup>156</sup> ovšem výsledný sbor je z hudebního pohledu velmi tuctový. Zpočátku dravý rytmus a pokus o zapojení vojenských bubnů, které se prolínají na hranici mezi diegetickou a nediegetickou hudbou je jediný poměrně výrazný zásah hudby do filmu. Bubny se k válce v Číně používaly už od starověku, navíc je zde spojitost s úvodní ceremonií k Olympijským hrám XXIX 2008, ovšem efektní hraní na buben s paličkami, které vypadají jako nunchaky, je hudební fantasy. Čínští kritici film poměrně nešetřili, ani na internetových serverech nemá film dobré hodnocení, poněkud výjimku tvoří hudba, kterou recenzenti vesměs chválí a vinu svádějí na slabý děj, například Yang Shiyang si všiml/a podobnosti pohybů bojovnic s kopím s tancem z Pekingské opery.<sup>157</sup> Snahy o empatický efekt Djawadiho s vývojem děje a postav se poněkud míjí účinkem, který se tluče se snahou o efektnost, které se podařilo hudbě dosáhnout bez nejmenších pochyb (zde vidím úspěch u čínského publika), ovšem efekt klouže po povrchu a emocím chybí hloubka a uvěřitelnost, čímž trpí i děj a postavy, se kterými se dá hůře sžít.

---

<sup>155</sup> *Velká čínská zeď* (长城) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, USA, Hong Kong, Austrálie, Kanada, 2016, 103 min.

<sup>156</sup> Ramin Djawadi - Soundtrack Featurette (The Great Wall OST). In: *Youtube* [online]. 19. 1. 2017 [cit. 2020-03-03].

<sup>157</sup> QIN, Amy. The Great Wall: What Critics and Filmgoers are Saying in China. In: *The New York Times* [online]. Dec 22, 2016 [cit. 2020-30-30].

*Stín* (影, *Ying*, 2018)<sup>158</sup> je film typu *wuxia*. Zvuk je ve filmu velmi přítomný, ruchy k bojovým filmům patří, ovšem ve Stínu jsou výrazné všechny složky zvuku, tedy i hudba a mluvené slovo. Hudbu složil skladatel filmové hudby Loudboy (捞仔, Lao Zai) a využil barvy tradičních čínských nástrojů citery guqin (古琴), typ čínské harfy se (瑟), a bambusové flétny xiao (箫), jedná se o velmi tradiční obsazení, jehož stopy bychom našli už ve starověké Číně. Lze s nadsázkou říci, že hudba film spíše vyprovází, nežli doprovází, neboť hudba často zní až ke konci scénové sekvence či hovoru a scénu tedy vyprovází. Hudební nástroje jsou přítomny i jako artefakty a taktéž se zapojují do děje, když třeba hrozí hlavnímu hrdinovi Stínu generála (dvojrole: 邓超, Deng Chao) prozrazení, neboť ho král (郑凯, Zheng Kai) žádá o hru s jeho ženou (孙俪, Sun Li). Na rozdíl od skutečného generála (Deng Chao) Stín hrát neumí; v jiné scéně se hrát učí. Kolem 50 minuty Stín ve scéně v bambusovém lese hraje na bambusovou vertikální flétnu *xiao*, zde i v jiných scénách je využito sound advance, kdy hudbu slyšíme před diegetickým zobrazením jejího zdroje. Doprovod je velmi odlišný od práce například Zhao Jipinga, který hudbou podtrhává důležité dějové momenty, zde se důležité momenty často odehrají bez hudby. Scéna, jež neunikne pozornosti žádného diváka, je potom velmi expresivní duo generála hrajícího na guqin s jeho ženou hrající na *se*, kteří vyjadřují nevyřčené divoké emoce. Oba hrají na bodech ying-yangového diagramu, doprovází současně odehrávající se souboj mezi Stínem a nepřítelem Yangem (胡军, Hu Jun) na jiném ying-yangovém diagramu. Leč hudba ve filmu občas působí trochu muzeálním dojmem, jinak řečeno je prezentována a ukazována jako orientální artefakt, což lehce brání hladkému splynutí s dějem a vytvoření společného jednotného díla.

---

<sup>158</sup> *Shadow* (影) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2018, 115 min.

## Detailní analýza hudby ve filmu *Vyvěste červené lampiony*<sup>159</sup>

Z filmového soundtracku<sup>160</sup> využívám v analýze některých názvů.<sup>161</sup> Samotný soundtrack je ovšem oproti filmové hudbě výrazně ochuzen, navíc některé skladby jsou složeny z více motivů, které v analýze oddělují, proto se jím v práci nezaobírám.

### Název filmu

Velice zajímavá je problematika názvu filmu. Děj je volnou adaptací románu čínského spisovatele Su Tonga (苏童) *Manželky a konkubíny* (妻妾成群 *Qiqie Chengqun*, 1990). Zhangův film se však názvem od předlohy velmi vzdaluje: *Da hong denglong gaogao gua* (大红灯笼高高挂). Do češtiny se potom poměrně přesně překládá jako *Vyvěste červené lampiony*, či pod méně přesným jménem *Zavěste červené lucerny*, doslovný název by byl „Velké červené lampiony zavěste/vyvěste vysoko“. Anglický překlad, stejně jako český, se drží názvu filmu, *Raise the Red Lanterns*, kdežto francouzští překladatelé použili název odvozeného od Su Tongovy knihy, tedy: *Épouses et Concubines*. Podobné verze se používají v Argentině *Esposas y concubinas*, zatímco ve Španělsku *La linterna roja*, tento název se ovšem omezuje pouze na Červené lampiony. Podobně je tomu tak i v Německu, kde je název *Rote Laterne*. Že Zhang Yimou použil jiný název, je zcela určitě záměrné. Že se nejedná o nevinnou hříčku, potvrzuje i filmová teoretička, Hsiu-Chuang Deppman, která ve své studii srovnává postavení žen v obou dílech.<sup>162</sup> Změnu názvu vidí v potřebě konkretizovat formu útlaku žen ve filmu, zatímco v knize se lampiony nevyskytují, ve filmu ironicky slavnostně červené lampiony symbolizují ženy, se kterými si pán domu zachází dle svých rozmarů a pro svou potěchu. Ve filmu se s ženami skutečně zachází jako s lampiony, a když pochybí, mohou být, stejně jako lampiony, i ženy pověšeny. Poněkud ironickým vrcholem je počínání amerických nakladatelů, kteří po velkém úspěchu filmu změnili název překládané knihy Su Tonga podle filmu na „Raise the Red Lantern“.<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> *Raise the Red Lantern* (大红灯笼高高挂) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Hong Kong, Taiwan, 1991, 125 min.

<sup>160</sup> *Raise The Red Lantern: Original Soundtrack Album Composed by Zhao Jiping* [Audio CD]. Composed by ZHAO Jiping. Europe: Milan East, 1994.

<sup>161</sup> Přesněji to budou mé překlady z anglického originálu označené kurzívou. Kompletní seznam původních názvů i mých překladů je v příloze na straně 75.

<sup>162</sup> DEPPMAN, Hsiu-Chuang. *Adapted for the Screen: the Cultural Politics of Modern Chinese Fiction and Film*. Honolulu: University of Hawai'i, 2010, 40.

<sup>163</sup> Wikipedia contributors. Wives and Concubines. In: *Wikipedia, The Free Encyclopedia* [online]. Jan 6, 2020 [cit. 2020-03-22].

## Hudební styly

Hudební styly jsou ve filmu použity tři a jim odpovídá i specifická barva. Pro svou rytmickou průraznost a pěvecké výstupy vedlejší postavy Třetí paní Meishan, a do jisté míry propojení formálních prvků, je nejpatrnější styl Pekingské opery. Kdybychom rozpočítávali hudbu na minutovou stopáž, kterou doprovází hudba, nejdelší by byl styl sborových zpěvů spíše evropské provenience, které ve filmu často zní a capella, ale i s nástroji jak tradičními čínskými, tak i západními. Třetím stylem jsou potom skladby, jimž dominuje zvuk čínské flétny *dizi*. Hudbu pro film nahrál Čínský národní tradiční orchestr (中国中央民族乐团) za řízení dirigenta Yan Huichanga (阎惠昌), sólové skladby na flétnu *dizi* (笛子) interpretoval Zhang Weiliang (张维良).<sup>164</sup>

Pekingské opery (京剧) je využito jako formální opěrné kostry pro film i hlavní téma. Mimo postavu bývalé operní zpěvačky Meishan, kterou rozebírám dále, se využívá instrumentálního doprovodu typu *wuchang* (武场) z pekingské opery.<sup>165</sup> Obvyklý *wuchang* se skládá z perkusivních nástrojů: gongy *xiaoluo* (小锣) a *daluo* (大锣), malý pár činel *bo* (钹),<sup>166</sup> malý buben *dangpigu* (单皮鼓) – hráč zároveň obsluhuje čínský typ ozvučných dřivek *guban* (鼓板), a především tento hráč supluje roli dirigenta celého ansámblu, středně velký buben *tanggu* (堂鼓), a občas se především k doprovodu tanečních scén používá set deseti malých činelů *yueluo* (月锣).<sup>167</sup> Skupina *wuchang* má v čínské opeře několik funkcí: oznamují příchod a odchod postav, oddělují části, zvýrazňují slova a emoce, hrají v interludiích mezi scénami, doprovází bojové scény, signalizují začátek nebo konec melodickým instrumentům z melodické sekce, perkuse mají v orchestru centrální funkci.<sup>168</sup> Každá z těchto funkcí je běžně rozpracovaná do detailů, například gong *xiaoluo* se stoupající melodií doprovází scény s učenci, nebo ženami, zatímco větší gong s klesající melodií *daluo*

---

<sup>164</sup> *Raise the Red Lantern* (大红灯笼高高挂) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Hong Kong, Taiwan, 1991, 125 min.

<sup>165</sup> Druhý typ instrumentálního doprovodu je melodický a nazývá se *wenchang* (文场) a jedná se nejčastěji o nástroje *jinghu* (京胡), *erhu* (二胡), *yueqin* (月琴), *sanxian* (三线), *pipa* (琵琶), *zhongruan* (中阮) a *suona* (唢呐).

<sup>166</sup> Těmto činelům říká Liang Mingyue ve své knize: *naoba* (饶-?), či pouze *ba*. Činel *ba* je s největší pravděpodobností výslovnostní odchylka od *bo*, tedy předpokládám, že Liang Mingyue myslí (饶钹), ovšem ve své knize neuvádí znaky, pouze pinyin. Slovo *nao* se spíše používá pro starověké zvony a velké činely, př: Shangské zvony se jmenují *shangnao* (商饶), proto používám termín *bo*.

<sup>167</sup> LIANG, David Mingyue. *Music of the Billion: an Introduction to Chinese Musical Culture*. New York: Heinrichshofen Edition, 1985, 258.

<sup>168</sup> LAU, Frederick. *Music in China. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2008, 67.

doprovází pohyby válečníka a úředníka, činely *bo* slouží jako most mezi gongy a v symbolické rovině reprezentují vodu; středně velký buben *tanggu*, na který se hraje dvěma paličkami, zní na znamení dvora a bojového pole.<sup>169</sup> Ve filmu je hudba *wuchang* použita v hudbě k titulům, hlavnímu tématu filmu a pro uvedení ročních dob, které uzavírají předchozí a otevírají novou část dějového příběhu a tvoří formální kostru filmu. Pro období jsou využity jiné rytmické vzory.

Hudba k úvodním titulům je složená z tajuplné elektronické hudby v hlubokých polohách, jež hojně využívá prodlevy, do které se po několika vteřinách přidají výrazné tradiční čínské rytmické nástroje ze sekce *wuchang* z Pekingské opery. Syntetická hudba není použita na soundtracku, kde zní perkuse samostatně. Dle mého názoru poněkud zjemňuje výrazný rytmický doprovod perkusí.

## Hlavní téma

Hudba k úvodním titulům je totožná s hudbou hlavního tématu, kterému se věnují později. Hudba utichá, jakmile se na scéně objeví tvář Songlian (Gong Li). Po skončení rozhovoru Songlian (Gong Li) s její matkou se rozezní skladba na soundtracku nazvaná *Léto dalšího roku*.<sup>170</sup> Scéna nápadně připomíná začátek filmu *Rudé pole*, že to není náhodný prvek, potvrdí právě hudba, jež začne hrát v *sound advance*, postupně sílí na dynamice a přenesení diváky skrze oznámení první části filmu „Léto“ na záběr prašného rozcestí, kde se skupina muzikantů zobrazí diegeticky. Jedná se o skupinu svatebních nosičů a hudebníků, a pokud nehrají stejnou hudbu, tak velice blízkou té, která zní na začátku filmu *Rudé pole*. Skupina nosičů a hudebníků pokračuje po cestě od kamery, z boční cesty přichází Songlian, ohlédne se za skupinou, a sama jde opačným směrem (na kameru). Jak se hudebníci vzdalují, slábne i dynamika.<sup>171</sup> Hudební ansámbl *guchui* (鼓吹)<sup>172</sup> tvoří ústní varhánky *sheng* (笙), čínská dlouhá trumpeta *changhao* (长号), *suona* (唢呐), *bo* (钹), oba gongy *luo* (锣), buben *gu* (鼓). Pro film obecně platí, že hudba film přímo lokačně nedefinuje, Pekingská hudba, nebo i svatební hudba, odkazuje spíše k severu Číny, ovšem hudbu bych neoznačil za teritoriální. Když přistoupíme na srovnání s *Rudým polem*, máme tu dvě mladé nevěsty, obě hrané

---

<sup>169</sup> LIANG, David Mingyue. *Music of the Billion: an Introduction to Chinese Musical Culture*. New York: Heinrichshofen Edition, 1985, 259.

<sup>170</sup> *Raise The Red Lantern: Original Soundtrack Album Composed by Zhao Jiping* [Audio CD]. Composed by ZHAO Jiping. Europe: Milan Records, 1994.

<sup>171</sup> Efekt zvuk vzdalování muzikantů není dokonalý a téměř určitě byl vytvářen až v postprodukcii.

<sup>172</sup> LIANG, David Mingyue. *Music of the Billion: an Introduction to Chinese Musical Culture*. New York: Heinrichshofen Edition, 1985, 216-219.

herečkou Gong Li. Jiu'er z *Rudého pole* je otcem de facto prodána za manžela s leprou, ale osudu se vzepře; Songlian je v těžké situaci, i kvůli smrti vlastního otce, se rozhodne provdat do bohaté rodiny a stát se konkubínou. Je tedy mnohem emancipovanější a modernější, toho je dokladem i její odmítnutí svatebních nosítek, které hudebníci odnášejí do „minulosti“. Ovšem obě podléhají otcově autoritě, Songlian končí dialog s matkou rétorickou otázkou s hořkou pachutí „není to snad osud ženy?“, čímž svou volbu sama bagatelizuje.

Hlavní téma filmu se poprvé objevuje, když služebníci domu přináší lampiony a hudba končí rázným zvukem odložení lampionů na stojan doprostřed dvora před pokoj Songlian. Téma přímo pojí s artefaktem lampionů. Následná manipulace, vyvěšování a zapalování lampionů je zvukově předimenzovaná. Hlavní téma se skládá z hudby k úvodním titulům, elektronický zvuk je lehce upozaděn, výrazná rytmická sekce *wuchang* plně dominuje. Mimo přímo konkrétní artefakt lampionů je hudba spojena s obrazem bezejmenných mužských služebníků, kteří jsou vykonavateli tradic rodiny Chen. Na rozdíl od ženských služebnic a domovníka (周琦, Zhou Qi) vůbec nemluví a pouze konají v rámci daného řádu, fungují jako bachaři z vězení, kterých se odpovědnost za jejich činy téměř netýká, i proto vystupují ve skupině a nemluví, aby byli dostatečně odosobněni. Výrazné zvuky během manipulace s lampiony (vyvěšování, zhasínání, zabalování do černé látky) jsou spojeny s hlavním tématem pomocí *modulačního bodu* mezi hudbou a zvuky. Tím je potom chrastící nástroj na masírování nohou, který byl speciálně vymyšlen pro tento film. Vznikl až po hotové partitūře, dle slov Zhao Jipinga, slouží k posílení motivu lampionů.<sup>173</sup> Jako *modulační bod* funguje skrze rytmus, kdy odpovídá rytmu hráče na *danpigu* v hlavním motivu. Nápad je o to zajímavější, když si uvědomíme roli hráče *danpigu* jako „dirigenta“ Pekingské opery, kromě rytmu je spřízněná i barva obou zvuků. Žena, které je dopřáno masáže nohou, se do následujícího dne stává „dirigentkou“ celého domu, neboť si poroučí jídlo, a jiné nápady a přání jsou jí splněny. Masáž nohou otvírá i rovinu lidské pudovosti a smyslnosti, po které ženy taktéž touží, jsou přímějším a konkrétnějším symbolem, než samotné lampiony. Boj o moc symbolizovanou touto rozkoší ženy odděluje, ale zároveň je i spojuje a vytváří z manželek i služky Yan'er (孔琳, Kong Lin) homogenní skupinu. Řád zde na povrchu vymezuje jejich postavení. První manželka (金淑媛, Jin Shuyuan) i nejstarší služebná, jež provádí masáže, (丁惟敏, Ding Weimin) působí s řádem vyrovnaně, neboť své místo v systému přijaly za cenu vlastní identity, a o těchto ženách, kromě toho, že jsou staré a

---

<sup>173</sup> *Zhao Jiping* [film]. Réalisé par Allen MILLER. France, 1996, 52 min.

sledují tradice rodiny, se nedá z filmu nic rozpoznat. Naopak Songlian, Meishan i služka Yan'er se proti řádu proviní a skončí tragicky. Hlavní téma by šlo chápat jako spojení s celým rituálem vyvěšování červených lampionů, které se rozsvěcí vždy v tom domě, ve kterém spí pan Chen Zuoqian (马精武, Ma Jingwu), ovšem mnohem důležitější jsou pravomoci, které ženy dočasně dostanou. Film hudbu i zvuk vyloženě intruduje a následně je využíváno zvuku a jeho akusmatických podob, kdy divák bez usilovného přemýšlení rozumí nezobrazovanému kontextu. Songlian je často téměř mučena masážním zvukem, její touhy se v průběhu filmu stupňují. Skupina *wuchang* také opisuje funkce tradiční Pekingské opery: ve své podstatě ohlašuje příchod pána domu Chen Zuoqiana, jeho odchod oproti tomu doprovází hrozivý zvuk dlouhého bambusového foukadla, který taktéž vzdáleně souvisí s hlavním tématem a propojení zvuku a hudby vytváří velice silný efekt. Chen Zuoqian působí jako absolutní vládce, ve skutečnosti se ho film snaží upozadit, jak to jen lze, v hudbě ho neprovází žádný leitmotiv, výjimečně je zobrazen a většinou ho vidíme zezadu, z dálky, za záclonou apod., což směřuje k myšlence, že je pouhým vykonavatelem daných pravidel, která jsou všudy přítomná, a všechno se řídí podle nich. Tradice a historie dělají z domu vězení a z osob vězně. Součástí hlavního tématu je hluboký motiv elektronické hudby, barva do tradiční čínské hudby překvapivě dobře pasuje, což si vysvětlují minimalistickým provedením melodie, rytmu i dynamiky, přesto všechno je poněkud provokativní. Tato vrstva by mohla symbolizovat mračna schylující se nad tradicemi. Moderní přístup ve filmu reprezentuje Songlian, mladá, vzdělaná žena, která se tradicím snaží postavit, ale přes všechnu snahu se jí to nepodaří a situaci svým přičiněním jen zhorší, a nakonec se zblázní.

Hlavní motiv se více či méně vztahuje i k ostatní hudbě filmu. Podobný vztah je hojně využívaný v čínském umění, například v umění čínských zahrad, kde zahrady mají jedno hlavní téma a několik vedlejších zákoutí, které hlavní téma nesmí zastínit.<sup>174</sup> Ve filmu *Vyvěste červené lampiony* to funguje podobně, epizodní hudební témata podporují hlavní poselství filmu a dávají mu hloubku z různých úhlů. Tento princip využívá Zhang Yimou ve svých filmech poměrně často, podobný postřeh měla Rey Chow, která objasňuje jeho práci s detaily jako elementy odkazující k společnému významu, nejčastěji k čínské etnicitě.<sup>175</sup> Zvukem ve filmu se také zabýval Rocco Tenaglia III ve své studii *Massaging the Ears: The Centrality of*

---

<sup>174</sup> HRDLIČKOVÁ, Věna, Zdeněk HRDLIČKA a Zdeněk THOMA. *Umění čínských zahrad*. Praha: Argo, 1997.

<sup>175</sup> CHOW, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995, 144-145.

*Sound in Raise the Red Lantern*,<sup>176</sup> podle kterého je zvuk ve filmu klíčový a pomáhá vyprávět filmový příběh. S Tenagliou III se poměrně shodují v interpretaci zvuku nástroje na masírování jako symbolu nikoliv jen sexuální touhy, ale i celkové moci, ovšem jeho pohled omezený na zvuk není dostatečný, protože je to spíše hudba, která má klíčovou roli a zvuk je spíše jejím prodlouženým paprskem, stejně tak fungují i postavy, kde se řetěz prodlužuje o artefakty, které používají (Meishan – gramofon a rekvizity Pekingské opery, Songlian – flétna, Feipu – flétna atd). Dílčí elementy definují postavy a určují jejich směr vůči hlavním myšlenkám filmu.

## Vokální hudba

Během první noci, když si pán prohlédne Songlian a poručí ji, aby se svlékla, doprovází film hudba *Duch* ve střídme úpravě pro sólový ženský hlas. Je to první z melodií použitých pro styl s ženským hlasem ve filmu, stejná melodie je použita ve více variantách sborově *Pátá paní*, *Narození*, *Pekingské téma* či *Realizace*. Právě během scény první noci zní zvuk tlumeně, téměř ze záhrobí. Název skladby „*Duch*“ není náhodný, i Zhang Yimou se o hudbě ve filmu *Vyvěste červené lampiony* vyjádřil, že hudba evokuje svět fantomů, nikoliv lidí.<sup>177</sup>

Druhá stěžejní melodie ve stylu s ženskými hlasy je odvozená od motivu longligelong.<sup>178</sup> Na soundtracku skladby pod názvem *Dům smrti* jsou sborové hlasy silně rytmizovány a v gradaci podpořeny perkusivní sekcí *wuchang*; ve skladbě *První noc s pánem*, *sama noci první*, *druhé*, *třetí* je melodie rozpracována a obsahuje také harmonické spojení, které nazývám „harmonický vzdych“; *Songlianino šílenství*, *Závěrečné titulky* jsou potom spojením propracovanější melodie, která je barevně ozvláštěna technikou zpěvu takzvaným brumendem, což jí odlišuje od *První noc s pánem*, *sama noci první*, *druhé*, *třetí*, taktéž má bohatěji zastoupený instrumentální doprovod opět rytmické sekce *wuchang*.

Hudba s ženskými sbory je silně empatická, přibližuje divákovi niterní pochody žen, a taktéž je spojuje ve společné oběti. Obě melodie vypovídají o jisté zoufalosti žen, které nejsou schopné odporu, nebo jak o nich říká Zhao Jiping: „Všechny mají tragický osud, dům je jejich vězení.“<sup>179</sup>

---

<sup>176</sup> ROCCO, Tenaglia III. Massaging the Ears: The Centrality of Sound in Raise the Red Lantern. In: *Film Matters*. Winter 2015.

<sup>177</sup> *Zhao Jiping* [film]. Réalisé par Allen MILLER. France, 1996, 52 min.

<sup>178</sup> Název jsem odvodil z textu motivu, není to samostatná skladba ze soundtracku.

<sup>179</sup> *Zhao Jiping* [film]. Réalisé par Allen MILLER. France, 1996, 52 min.



Melodie postavená na motivu *longligelong* má ve snímku významnější roli, oproti motivu ze skladeb v čele s *Duchem*. Vypovídá tomu především synchronizace s důležitými scénami, ale i doprovod rytmické sekce *wuchang*, která tak spojuje tento motiv s hlavním tématem *lampionů / filmu*. Název motivu jsem zvolil podle stále se opakujícího silně rytmického textu: *longligelong*. Ve velké míře se začíná objevovat ke konci filmu: poprvé když služebná Yan'er upadá do bezvědomí po dlouhém trestu a nejvýrazněji, když se Songliang blíží domu s popravenou Meishan. Zhao Jiping sáhl pro svou inspiraci do Pekingské opery, kde slovo „ligelong“ znamená „nic“, což použil jako metaforu pro lidský život, který v domě nemá velkou váhu, a ten ženský žádnou = nic.<sup>180</sup> Motiv taktéž doprovází šílenství Songlian.

Ono šílenství je až úplným vrcholem, postupně se k němu dostává i skrze další hudební motiv jakéhosi harmonického vzdychu, který je součástí například skladby *První noc s pánem, sama noci první, druhé, třetí*. Jedná se o zvuk složený ze dvou akordů zpívaných ženskými hlasy a capella. Je slyšet vždy po zjištění nějaké těžké negativní zprávy: poprvé když Songlian zjistí, že Druhá paní Zhuoyun (曹翠芬, Cao Cuifen) je zlá; nebo když od nejstarší služby náhle zjistí, že Yan'er zemřela. Souzvuk vytváří zajímavé harmonické spojení, začíná septimovým akordem bez tercie (B – F – As), který je posléze rozveden do kvintového souzvuku (C – G – C), který taktéž neobsahuje tercii. Tercie v akordech určuje moll či dur. Zhao Jiping pravděpodobně nechtěl, aby zvuk zněl smutně, tedy mollově (durové zabarvení by v těchto situacích znělo škodolibě nebo možná vypočítavě), septakord v sobě obsahuje disonance, které dobře odpovídají onomu upřímnému úleku Songlian, rozvod do „prázdného“ souzvuku kvint je potom jakási snaha o vyrovnání se s informací, takový prázdný vzdych ženy, potlačení bolesti, která později vyvrcholí jejím zblázněním, čemuž odpovídá i sborová variace na melodii *longligelong*, která následuje bezprostředně po druhém harmonickém vzdychu, tedy po zprávě o úmrtí služby Yan'er.

## **Meishan a Pekingská opera**

Výrazná postava je Třetí paní Meishan, jež bývala zpěvačkou Pekingské opery. Kromě samotného zpěvu se kolem ní objevuje řada s hudbou spojených artefaktů: gramofon a deska s písní Meishan z dob její operní kariéry, dále má Meishan pokoj vyzdobený maskami a kostýmy z Pekingské opery a samozřejmě zpívá i diegeticky. Poprvé se o postavě dozvídáme, když odláká pana Chena od Songlian během jejich první svatební noci. Ráno se Songlian

---

<sup>180</sup> Tamtéž.

dozvídá, že byla kdysi zpěvačkou rolí *dan* (旦角) v Pekingské opeře. Meishan se zpočátku filmu jeví jako přímá konkurentka Songlian, je stále mladá a krásná a zdá se, že používá všemožných triků, aby oslabila pozici Songlian. Hudba je její silná stránka a alespoň ze začátku jsou její výstupy jakési oslavy triumfu nad nezkušenou Songlian. Poprvé se rozeznění její hlas, když za brzkého rána vzbudí Songlian a pana Chenga. Její hlas zní akusmatically, dokud ji Songlian nepřijde konfrontovat osobně. Meishan je oblečena do červeného operního kostýmu s dlouhými rukávy *xipao* (戏袍) a zpívá a capella árii z opery *Hongniang* (红娘). Děj opěry se zakládá na starém příběhu připisovaném tangskému vzdělanci Yuan Zhenovi (元稹), ve kterém postava Hongniang<sup>181</sup> pomáhá k manželství mladému páru Cui Yingying a studentovi Zhang Gongovi i přes odpor dívčiny matky.<sup>182</sup> Příběh se stal inspirací k dílu *Romance ze západní komnaty* (西厢记) od Wang Shifua (王实甫), tato hra oslavuje lásku mladých bez svolení jejich rodičů. Děj tedy přímo koreluje s osudem Meishan, která má tajného milence. Začátek textu árie zpívá akusmatically, když Songlian vyjde z pokoje a hledá cestu za Meishan, zvuk opět vytváří efekt uzavřeného prostoru a nese se v jakémsi echu, téhož efektu bylo použito i pro skladbu *Duch* a později hojně ve filmu *Opiová válka*. Tohoto velice jemného propojení Meishan s duchy domu si nevšiml žádný z čínských badatelů, které jsem k filmu prostudovával a bez kterých bych nebyl schopný určit zdrojové opery. Například He Fangfang (何方方) se příliš soustředil na text úryvku, kterému na začátku není příliš rozumět, tudíž pasáž i efekt přešel.<sup>183</sup> Po hledání zdrojů na internetu jsem narazil na bystrou blogerku říkající si vivienlisa, která taktéž přešla první řádky, kterým není rozumět, ovšem všimla si, že text se pomalu vyjasňuje od slova červená (红), nato navazuje záběr na Meishan v červeném kostýmu; také si všimla, že to není oblečení postavy Hongniang, která jinak zpívá tento text, z toho vyvodila, že nezpívá jako Hongniang, ale sama za sebe.<sup>184</sup> Souhlasím, že v textu zpívá o sobě, Zhang Yimou tím prohlubuje postavu Meishan, ovšem sám jsem nepostřehl v tomto textu výjimečnou narážku na děj, která by se například nekryla s dalšími operními vstupy. Výběr hudebního repertoáru Pekingské opery se ve filmu nedrží knižního námětu od Su Tonga.

---

<sup>181</sup> Jméno a postava Hongniang zlidovělo natolik, že se dnes slovo hongniang v čínštině používá ve smyslu „dohazovačka“.

<sup>182</sup> Děje oper přebírám převážně z čínské internetové stránky *scripts.xikao.com*.

<sup>183</sup> 何方方. 东方戏曲音乐元素预示性功能在电影艺术创作中的呈现 [online]. China: China Academic Journal Electronic Publishing House, (2019) [cit. 2020-03-22].

<sup>184</sup> vivienlisa. 一段唱词. In: *vivienlisa 的博客* [online]. 19. 10. 2012 [cit. 2020-03-21].

Když se vrátí Songliang do pokoje, Chen osahává služtičku Yan'er, zklamaná Songliang pošle pána za Třetí paní, kde stráví noc, a ještě toho večera musí Songliang poslouchat akusmatický zvuk masáže nohou a následně i operní hlas Meishan. Zpívá opět úryvek z *Hongliang* tentokrát pánovi, který je celý rozjařený a následně ji požádá o další píseň, tentokrát z *Nüqijie* (女起解),<sup>185</sup> tu s Meishan ze začátku zpívá v duetu. Z textu prvního úryvku jsou opět patrné narážky na Meishanin románek s doktorem Gaem. Dle mého názoru je zajímavější kratičkový úryvek z druhé opery i to, že si ji poručil sám pán. Opera *Nüqijie* vypráví příběh o prostitutce Su San, která se stane konkubínou a po smrti svého pána je ona neprávem obviněna a poslána do vyhnanství. Pravdu zjistí až její bývalý milý, který za ni kdysi v místním nevěstinci utratil všechny své peníze, ona mu na oplátku zaplatila studium v Pekingu. Na konec opery se vrací do rodného kraje jako úředník a nalezne její případ i pravdu. Text árie odpovídá místu, když Su San opouští kraj.<sup>186</sup> Oba úryvky zní akusmaticky a do jisté míry jsou triumfem Meishan nad Songlian, ta poslouchá zpěv a brouzdá po hradbách domu. Dostane se k domu smrti, který si prohlíží a akusmaticky k ní doléhá hlas Meishan, hudba končí, když se pokusí otevřít dveře. Jedná se samozřejmě o ten dům smrti, kde nebohá Meishan zahyne násilnou smrtí. Hudba tu dává možnost interpretovat postavu Meishan z různých úhlů pohledu, především se nabízí pohled, že Meishan ve skutečnosti bude křivě obviněna, ovšem nemá nikoho, kdo by se jí zastal, nebo možná doktor Gao by mohl její nevinu později dokázat, ovšem o tom už film není.

I další scéna s operním zpěvem opět zní bezprostředně po zvuku masáže nohou, tentokrát Meishan vylákala (pravděpodobně lstí) Songlian na partičku čínské stolní hry mahjongu, zatímco pán byl na cestách. Když se pán vrátil domů, nenašel Songlian v jejím domě, a tak šel přenocovat k Druhé paní. Meishan se tváří vítězoslavně a doktor Gao z gramofonu pustí desku s Nahrávkou. Hudba se nově objeví *on the air*, zní posléze v *sound lag* a Songlian si všimne vztahu mezi Meishan a doktorem Gaem, když Meishan nohou lehce hladí doktorovu holeň. Právě *Nahrávka* je z operních úryvků vzhledem k filmovému narativu ta nejdůležitější. Taktéž se jako jediná dostala do soundtracku. Jedná se o úryvek z opery *Yubeiting* (御碑亭), tedy volně přeloženo jako Pavilon s císařskou stélou.

---

<sup>185</sup> Opery často vystupují pod různými názvy. V tomto případě má opera ještě jména: 苏三起解 (*Su San qijie*) či 玉堂春 (*Yu Tang chun*) do angličtiny překládáno jako „Lady Magnolia“.

<sup>186</sup> 【京剧】苏三起解（女起解） Peking Opera -- Susan left Hongtong county. In: *Youtube* [online]. 2. 9. 2010 [cit. 2020-03-30].

Snad je poněkud škoda, že na soundtrack se dostala pouze nahrávka z této opery jako *Nahrávka* a stejná opera pouze v jiném aranžmá jako *Meishan zpívá*, přestože ve filmu tuto operu přímo diegeticky nezpívá. Opera vypráví příběh ženy Meng Yuehua, která je podezřívána svým manželem, že ho podvedla v pavilonu Yubeiting, když tam přečkala deštivou noc s neznámým mladíkem. Muž se s ní chce rozvést, Meng Yuehua to nedokáže vysvětlit, podaří se to až onomu mladíkovi, se kterým se manžel potká během výsledků státních zkoušek. Muž ženě odpustí a mladík si vezme její sestru Yuehua. Ve filmu zní árie Meng Yuehua, která vidí rozvodový dopis a následně vysvětluje, co se za té deštivé noci stalo, že pouze seděli v úkrytu, do toho ve filmu Songlian spatří onen dotek nohou, což může být chápáno buďto jako silná ironie, tak to chápe například vivienlisa,<sup>187</sup> nebo to může být bráno doslovně, jako nevinné sezení a hraní Mahjongu, což je de facto pravda. Na symbolu onoho jemného doteku nohou je zajímavé rozštěpení kulturních úhlů pohledu. Pokud mají pravdu kritici filmu *Vyvěste červené lampiony*, že se Zhang Yimou uchyluje k orientalistickému předvádění čínské kultury,<sup>188</sup> potom oči cizince lehký dotek nohy mohou lehce přejít, neboť se nejedná o nic zcela pobuřujícího, navíc Meishan je poměrně moderní žena a živila se jako zpěvačka, což se v té době téměř rovnalo prostitutce.

Promyšlené je i propojení filmových výstupů, do této chvíle opera vždy odděluje Meishan a Songlian jako rivalky, do jisté míry jsou opery vítězným zvoláním nad Songlian, zároveň text a děj oper v hlubší rovině odhaluje Meishanin neblahý osud, který, jak ve filmu Meishan zmiňuje, je stejný jako Songlianin. Po scéně s *Nahrávkou* se přechází do části filmu „Podzim“, který začíná záběrem silného deště, jenž diváci slyšeli v textu *Nahrávky*, a tím silněji je árie ukotvena ve filmovém narativu. Tyto tři operní vstupy jsou potom vždy ozvláštňeny hrou se zvukem *in* a *zvukem mimo záběr*: první ukázka začíná *mimo záběr* a postupně se změní v *in*, druhý výstup je celý *mimo záběr* a poslední je speciální typ *on the air*, tedy záběr na zprostředkující akusmatické médium – zde gramofon následně zní taktéž *mimo záběr*.

Poslední operní zpěv Meishan před její smrtí je z opery *Taohua cun* (桃花村). Děj opery ve filmu, dle mého názoru, nemá velkou relevanci, opera byla vybrána pro význam samotné árie, která je naopak velice konkrétní. Záběr je zaměřen na zpívající Meishan, zabírá ji nejdříve skrze průchody, posléze detailně, její zářivě červený operní kostým *xipao* silně

---

<sup>187</sup> vivienlisa. 一段唱词. In: *vivienlisa 的博客* [online]. 2012-10-19 [cit. 2020-03-21]. Dostupné z: [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_4e8c8f2301012rde.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_4e8c8f2301012rde.html)

<sup>188</sup> BERRY, Chris (ed.). *Chinese films in focus II*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008, 106.

kontrastuje s šedí domu a ladným tancem s hranatými liniemi. Kamera téměř sleduje pohyb hlasu do výše, až se dostane na Songlian, která představení sleduje z lodžie v prvním patře. V záběrech se střídají Songlian a Meishan. V této chvíli už nejsou Meishan a Songlian nepřítelkyně, Meishan se zde významem árie nepřímou obrací na Songlian a ve stručnosti na ni apeluje, aby (se) v noci hlídala a zbytečně nemluvila. Tato operní vložka tedy stojí trochu bokem, neboť se nevtahuje k osobě Meishan, ale je to spíše její prosba na Songlian. Ta udělá přesný opak, neboť se opilá zmíní o své domněnce, že Meishan a doktor Gao jsou milenci. Kvůli těmto slovům je Meishan následujícího dne popravena v domě smrti. Třetí paní přestane zpívat, jakmile si všimne, že ji Songlian pozoruje, přijde za ní a i slovně pokračuje ve snaze o zmírnění její povahy, kdy se Meishan zastane nedávno zesnulé Yan'er, za kterou nese velkou část odpovědnosti právě Songlian. Že nese na smrtích část viny Songlian je jisté, ovšem stále je hlavní viník spíše onen řád, se kterým se Songlian snaží bojovat, ale nadělává jen více škod.

Poslední scénu s operním zpěvem Meishan řeším na konci kapitoly, jedná se opět o hudbu *Nahrávka*.

## Motivy s flétnou

Leitmotiv *flétny*<sup>189</sup> poprvé zazní, když Songlian prohlíží své skromné věci, jež si s sebou přinesla a pozornost je upřena na flétnu *dizi* (笛子), kterou během hudby vyndá z obalu a láskyplně si ji prohlíží. Jedná se o jednoduchou klidnou melodii, která je naplněna pozitivními emocemi a možná i pocitem naděje. Flétna je pravděpodobně jediná věc po zesnulém otci, a tak si flétnu náležitě opatruje, neboť jakmile ji Yan'er vyruší, zalekne se a flétnu ihned schová. Leitmotiv *flétny* se znovu objeví zhruba po deseti minutách filmu, kdy Songlian slyší její zvuk a posléze nalezne diegetický zdroj, nejstaršího syna Feipua, který v okenním výklenku hraje flétnový motiv, divák tím okamžitě vytuší pozitivní spřízněnost obou postav. Songlian ho nejdříve pozoruje a až když Feipu vycítí její přítomnost, přestane hrát. Právě tato její záliba v pozorování hrajícího Feipua, či v jiných scénách zpívající Meishan, vytváří jistou paralelu k skopofilii pana Chena, který rád využívá světlo z lampionů, aby se mohl dívat na své konkubíny. Po prvním setkání s Feipuem se Songlian vrátí do svého pokoje a když svou flétnu nenalezne, obviní Yan'er z krádeže. Po krátké potyčce se dozvídá o intrikách Druhé paní, o které dosud měla dobré mínění. Leitmotiv *flétny* se znovu objeví, když

---

<sup>189</sup> Na soundtracku jsou dvě skladby se stejným hudebním materiálem pouze lehce upraveným: *Sólo flétna* a *Mladý pán se vrátil, potrestání Meishan*.

Chen, pán domu, prozradí, že ji spálil: leitmotiv poněkud přeruší rozhovor a motiv zpomalí scénu, když dozní, Songlian jakoby posilněná hudbou vzdoruje pánovi jízlivou poznámkou a ten našťavaně odchází. Leitmotiv *flétny* se dále rozezní při rozhovoru opilé Songlian a Feipua, když Songlian vstává a prosebně hledí na Feipua, který však odchází; o pár minut později je Songlian již silně opilý a dělá scény. Při záběru na Feipua, jenž se ohlíží za pokojem Songlian, se přidává hudební doprovod téhož motivu, jenž zní v *sound lag*, tedy hudba pokračuje v následném záběru na zasněžené střechy budov okolo pokoje Songlian, se záběrem na lampiony zahalené do černé látky, a doznívá až v záběru na probuzení z deliria Songlian, těsně před hrozivou scénou. Celé sekvenci se věnuji později.

Flétna je ve filmu pojena s otcem, nadějí a pozitivní energií, když divák vidí film poprvé, setkání s Feipuem, zhruba stejně starým jako mladé konkubíny, naznačuje určité možné východisko a potenciální happyend v náručí hezkého a taktéž vzdělaného muže. Flétna se používá jako šťastný artefakt v geomacii *fengshui* (风水), flétna má údajně za určitých okolností instalace blahodárné účinky. Motiv flétny pochází z knižní předlohy, kde je ještě výraznější. Feipuův pravděpodobný milenec je učitel flétny a kniha obsahuje kromě filmových scén i další rozhovory, které se točí okolo flétny. Film scénami vesměs kopíruje knihu, ovšem z nějakého důvodu je vyměněna bambusová flétna *xiao* (箫) za příčnou filmovou bambusovou flétnu *dizi*. Když Songlian hledá svou *dizi*, Yan'er se diví a tvrdí, že na flétnu hrají jen muži (男人才玩笛子呢!).<sup>190</sup> V Čínské kultuře existují nástroje, které jsou gendrově spíše mužské, jako například citera *guqin* (古琴), jež se pojí, nebo spíše v minulosti spojovala, s mužem úředníkem-vzdělavcem.<sup>191</sup> Dnes už se takovéto rozdíly poměrně stírají, ovšem přes veškerou snahu se mi nepodařilo najít ani náznak toho, že by na flétnu hráli pouze muži. Pro zmíněnou větu a i změnu *xiao* na *dizi* mám své vysvětlení. V hovorové čínštině se používá výrazu hrát na flétnu (吹箫) v metaforickém smyslu pro felaci, což odpovídá Su Tongovu románu a naznačení homosexuality Feipua, který například ve zmíněné větě mění sloveso foukat (吹) za hrát (玩). Ve filmu Zhang Yimoua není ani v nejmenším naznačena Feipuova homosexualita a domnívám se, že zde je důvod výměny flétny *xiao*, na kterou se hraje vertikálně, za neškodnou příčnou flétnu *dizi*, do které se fouká horizontálně.

---

<sup>190</sup> V knize je pouze místo *dizi* (笛子) flétna *xiao* (箫): 男人才玩箫呢!

<sup>191</sup> LIANG, David Mingyue. *Music of the Billion: an Introduction to Chinese Musical Culture*. New York: Heinrichshofen Edition, 1985, 197.

## Mimohudební ruchy

Když nebudeme počítat cestu Songlian do domu, zvuky v komplexu samotném jsou velmi strohé a drtivá většina zvuků se omezuje na hradby domu. Izolovanost je důležitá pro vyznění filmu, proto i kdyby byl dům ve městě, okolí mimo zdi domu téměř neexistuje. Dům ve filmu je, na rozdíl od knihy, jako vězení bez zeleně, životní prostor žen je úzce vymezen hradbami obklopujícími rozsáhlé sídlo a ve srovnání s hrdinkami *Rudého pole* a *Ju Dou* jsou ženy ve *Vyvěste červené lampiony* nejutiskovanější.<sup>192</sup> Zvuky okolí se projevují počasím: deštěm na začátku podzimu, a když neprší, slyší diváci zpěv ptáků, kteří při bližším poslechu evokují veliký počet kusů, absence zeleně činí tento zvuk až komicky nereálný, téměř jako by měl pán po celém domě skryté voliéry s kanárky, ptáci umlkají jen večer, za deště, a pak poměrně výjimečně, například po prvním setkání s Feipuem; nebo když Songlian zkoumá věž smrti, při snaze otevřít dveře se začne ozývat zvuk připomínající bolestivé nařikání ptáčete, které pokračuje se záběry do vnitřku věže, jakmile Songlian odstoupí, vrací se opět zvuky ptáků z okolí. Ke konci filmu už není ptačí zpěv tak výrazný, což může souviset s ročním obdobím zimy, či spíše s narůstající důležitostí hudby. Co je však poměrně nepochopitelné, že při takovém počtu ptáků není ve filmu žádný vidět, což bych předpokládal během četných scén ze střechy domu s výborným výhledem. Interpretace, že ptáci symbolizují trápené ženy, je myslím lehce přehnaná, navíc jediná paralela z čínské kultury, která mě napadá, je zábava Číňanů v chovu zpěvných ptáků, kteří taktéž musí žít v kleci, ovšem spíše bych věřil, že ptáci pouze dotváří zvukovou kulisu.

## Analýza vybraných scén

Na závěr jsem si vybral několik scén, které vynikají synchronizací zvuku a obrazu. Všechny jsou z konce filmu, kdy hudba i film gradují, ale jinak je celý film plný scén s propracovaným akusmatickým zvukem. První dvě scény na sebe bezprostředně navazují. První začíná, když přichází První paní se svou služebnou na pomoc Druhé paní a nejstarší služebné. Snaží se spacificovat silně opilou Songlian, která se těsně předtím neuhlídala a prozradila Druhé paní domněnku o vztahu Meishan s doktorem Gaem. Zvuky létajících předmětů a hlasů zní akusmaticky v pokoji Songlian, diváci však sledují pouze vchod zahalený černou látkou poté, co do pokoje vstoupila První paní se svou služebnou. Kamera se otočí o sto osmdesát stupňů a vidíme zbytek služebnictva, jak přes dva průchody pozoruje, co

---

<sup>192</sup> ZHU, Ying a Stanley ROSEN (ed.). *Art, politics, and commerce in Chinese cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010, 167.

se děje, načež se rozestoupí, aby pustilo podívat se nejstaršího syna Feipua. Kamera se znovu otočí na zahalený vchod se zahalenými lampiony a akusmatický zvuk popisuje scénu, kterou si divák i Feipu dokáží živě představit. Druhá s První paní vylezou ven a První paní je jedinkrát ve filmu rozrušená a stěžuje si, že když není pan Chen v domě, ona (Songlian) si dělá, co chce. Bez pana Chena chybí autorita, která by udržela řád. Dále vidíme Feipua, jak se smutně odvrací od Songlian, a k tomu se přidá motiv *flétny*, který v *sound lag* překlenuje do další scény, která v noci zobrazuje života pustý dvůr se zasněženými střechami před pokojem Songlian, posléze dvůr se zahalenými lampiony a končí až v probuzení Songlian z jejího alkoholového deliria. Motiv dozní do naprostého ticha a smutného záběru na zahalené lampiony v pokoji a Songlian. Společně s odvrácením Feipua ztratila Songlian i motiv naděje, který vyjadřovali shodně jak Feipu, tak flétnový motiv. Ticho je prolomeno ruchem zajaté Meishan. Songlian vyjde ze svého pokoje a vidí, jak skupina mužských služebníků (reprezentující nemilosrdný řád) odvádí svázanou Meishan, která má roubík, tudíž jí není dovoleno mluvit ani zpívat. Posléze potká Druhou paní, která Songlian poděkuje za její poděknutí se, díky němuž pomohla neudělat skandál, který by mohl narušit pevnost tradice Chenů. Následně se Songlian dozví o svém selhání i od důvěryhodné nejstarší služebné, která prozradí, jak Druhá paní přistihla doktora Gaa s Meishan ještě ve společném loži. Pokud ovšem vezmeme v potaz opery, především děj o nepravdivém nařčení Su San, nebo ještě spíše falešně obviněnou Meng Yuehua, ty spojíme s výpovědí nedůvěryhodné Druhé paní, lze dojít k závěru, že Druhá paní pouze zneužila situace a tímto Meishan chladnokrevně odstranila. Je to dobrý příklad, jak může hudba přidat filmu hloubku, ve skutečnosti je stejně spíš důležitější vina Songlian, neboť kdyby se neprořekla, nemohla Druhá paní Meishan zajmout, ať už s doktorem Gaem byla, či nebyla. Stejně dobře by samozřejmě šlo obhájit běžnou interpretaci, tedy, že Meishan je skutečně vina smilstvím, děje oper jsou její osobní provokací, nebo šířeji ironií jejího osudu.

Scéna, během které Songlian sleduje odvedení Meishan do domu smrti je zvukově velmi strohá, zní pouze stopy ve sněhu, a aby zvuk na okamžik zmizel úplně, dívá se Songlian na dům smrti z opačného konce hradeb. Když služebníci dům opustí, dávají si pozor, jestli je někdo nesledoval, prodlužují dobu bez zvuku, kde divák stejně jako Songlian ani nedýchá, i když všichni dobře tuší, co se v domě odehrává, neboť tam nesli služebníci Meishan a ven vyšli bez ní. Po chvíli se Songlian vydává místo prozkoumat. Jakmile se blíží k domu smrti, začíná ztěžka dýchat a přidává se hudba s motivem *longligelong*, konkrétně nahrávka *Dům smrti*. Jak se blíží k domu, zvuk nabírá na intenzitě na intenzitě a přidává se rytmická sekce



*wuchang*. Hudba končí, když je Songlian těsně u dveří, hudba i zvuk se naprosto odmlčí a záběr se vrátí na místo, odkud Songlian původně sledovala služebníky, vidíme, jak se Songlian blíží, otevírá dveře a vstupuje, po několika vteřinách slyšíme akusmatically hrozivý řev, kamera se elegantně otočí doprava, odkud vybíhají služebníci-vrahové utišit Songlian, aby neudělala skandál, Songlian je potom panem Chenem označena za bláznivou, neboť se nechce podřídít tradicím, které ji nutí o celé věci mlčet. Absence zvuku zde nechá plně vyniknout sílu hudby motivu, vrcholí zde několik hudebních elementů: harmonický vzdych, *longligelong*, perkuse z hlavního motivu.

K druhému rozboru jsem si vybral scénu, která začíná, když Songlian rozsvítí lampiony v domě mrtvé Meishan a zapne nahrávku s árií z opery *Yubeiting*. Služebníci s domovníkem i nejstarší služebnou se ozbrojí bambusovými tyčemi a vyrazí do domu mrtvé. S otevřenou pusou a sevření strachem sledují výzdobu masek a kostýmů z Pekingské opery. Slyší hlas Meishan z *Nahrávky* z akusmatického (schovaného) gramofonu. Identifikují hlas Třetí paní a po chvíli situaci vyhodnotí, že je to její duch a s hrůznou utečou. Jedná se o maličké vítězství moderního, to zde zastupuje chytrá mladá žena Songlian i samotný gramofon, nad tradičním, které zastupují pověřiví, negramotní služebníci, vykonavatelé hrůz ve jménu tradičního řádu domu Chenů. Hudba, konkrétně opera, je zde na konci tohoto vítězství, které patří stejně tak Meishan jako Songlian, a stojí zde společně proti zlu. Hudba pokračuje a přechází v hlasitější hudbu *off*, tedy nediegetickou hudbu, která vznikla ve studiu, a nikoliv přímo na místě, ani nezní z gramofonu, záběr se přibližuje na sedící Songlian obklopenou rozsvícenými lampiony až do úplného detailu její tváře, film by zde mohl skončit. Záběr postupně mizí v černou obrazovku a úvodem „*Další léto*“, které doprovází svatební hudba ze začátku filmu. Hudba uvádí svatbu s novou Pátou paní, do ní se přidává zvuk masáže nohou, který se osamostatní od svatební hudby a v *sound lag* propojí záběr na Songlian doprovázenou sborovým zpěvem na motiv *longligelong*, kde Songlian již opravdu vypadá jako zdravého rozumu zbavená a film i hudba přechází do závěrečných titulků, kde se výrazně přidají nástroje západního orchestru. Příprava léčky s duchem Meishan jistě vyžadovala jistou dávku zdravého rozumu, že se na konci ukazuje jako smyslů zbavená, jednoduše znamená prohru ideálů, které reprezentovala. Vše tedy končí pokračováním a vítězstvím tradičního řádu, ženy jsou pouze nahrazeny jako „*nic*“.

## Závěr

Práce potvrdila důležité postavení hudby ve filmech Zhang Yimoua. Názvy hudebních skladeb a písní pronikly do původního čínského názvu filmů *Opiová válka*, *Keep cool* a *Překonat sám tisíce mil*. V posledním jmenovaném je navíc hudba ústřední hnací silou děje. Písně z *Rudého pole* potom inspirovaly zrod nového hudebního žánru. Záliba Zhang Yimoua v prezentaci čínské kultury se projevuje v zobrazování tradičních čínských hudebních nástrojů a to i ve filmech *wuxia*, například ve filmu *Hrdina* je výrazná scéna s *guqinem*, či „Hra na ozvěnu“ v *Klanu létajících dýk*, film *Stín* má hudbu ještě výraznější a scén s tradičními hudebními nástroji je ve snímku hned několik. Filmy s hudbou Zhao Jipinga zobrazují hudbu ze severozápadní Číny, často se vyskytuje lokální hudba během svateb, tradiční stínové divadlo je použito ve filmu *Žít*, místní operní soubor ve filmu *The story of Qiu ju*. Nakonec i ve filmech, kde hudba nemá zásadní postavení se míhají hudební motivy, například v *Láska hlohového stromu* a *Coming Home* se objeví scény z modelových oper. Někdy je hudbě dán možná až přílišný prostor, například vypravěč v *Keep cool* z hlediska hudebního stylu do filmu nezapadá, přesto je použit a i on sám jistě nese další významy a přesahy.

Dalším důkazem je Zhangův výběr spolupracovníků z řad významných hudebních osobností: houslista Itzhak Perlman, klavírista Lang Lang, ze skladatelů Tan Dun, Šigeru Umebajaši, Zhao Jiping, Chen Qigang, Ramid Djawadi. Ti všichni patří k významným osobnostem ve světě nejen filmové hudby. Od filmu *Hrdina* Zhang Yimou často spolupracoval s vyloženě slavnými osobnostmi, do jisté míry jde jistě o prestiž a využívání vzájemné slávy k přilákání větší pozornosti na sebe samé, ovšem například Zhao Jiping se proslavil skrze svou filmovou hudbu ve filmech Zhang Yimoua a jeho kolegů z páté generace a nutno dodat, že jeho hudba výrazně napomáhá slávě filmů.

Hudba ve většině filmů silně prohlubuje emoční stránku a často zdvojuje významy zobrazovaných symbolů. Nejčastěji je použito smíšeného orchestru se sólovými nástroji spíše tradičně čínskými, jen sporadicky je ve filmech Zhang Yimoua použito elektronické hudby.

Detailní analýza filmu *Vyvěste červené lampiony* demonstruje odpověď na otázku: „*Jak hudba obohacuje význam díla a jak přispívá k celkovému smyslu?*“ Z analýzy vyplývá, že hudba podporuje obraz a zdvojuje či prohlubuje společné významy. Odkazy na děj her Pekingských oper dokonce nabízí alternativní možnost interpretace, která by bez hudby nebyla možná: sujet oper zpívaných Třetí paní Meishan naznačují, že její obvinění i potrestání

je založeno na falešném obvinění. Interpretace o vině či nevině zůstává na divákovi, ovšem v drtivé většině rozborů filmu je Meishan označena za vinnou a je to především hudba, která podává důležitá vodítka, že se provinit vůbec nemusela. Práce se zvukem je ve filmu velice promyšlená a zde v závěru vyzdvihnu ještě nástroj na masáž nohou, který byl vymyšlen přímo pro film, aby prohloubil významy a propojil vzdálené body mezi hudbou, zvukem, obrazem, postavami a smyslem filmu.

V teoretické práci vycházím z poznatků Davida Neumeyera, Jamese Buhlera a Michela Chiona, jemuž zatím bylo v české odborné literatuře věnováno minimum prostoru, přestože představuje významný přínos ke zkoumání zvuku ve filmu. Spojením obou přístupů získá badatel účinný nástroj k analýze filmové hudby a lze s jeho pomocí odkrývat více či méně skryté významy hudby ve filmu. Jelikož práce zmíněných badatelů nejsou v českém prostředí tolik známé, umisťuju je do kontextu vývoje česko-slovenské a světové odborné literatury a přehledově představuji hlavní trendy v analýze filmové hudby. Téma analýza filmové hudby je u nás stále nový a pomalu se rozvíjející obor, ke kterému snad z části přispěje i tato diplomová práce.

## Summary

The aim of this thesis is to analyse the music in selected films of Zhang Yimou. My aim is also to raise awareness of music and its impact in the overall film narrative. To achieve this, I used the analysis of film music based on the thoughts of the French theorist Michel Chion and American researchers David Neumeyer and James Buhler. Before the analysis I thoroughly studied theoretical literature of film music, both Czech and worldwide, with a greater emphasis on the works of Chion, Neumeyer and Buhler. In this thesis, one of my aims is to familiarise the reader with the context of the Chinese film, the epoch and the person of Zhang Yimou. In the following chapter, I analyse the main points of sound and visual synchronization or places with impressive added value in Zhang Yimou's films. The last chapter primarily focuses on the film *Raise the Red Lanterns* in detail.

In this analysis, the influence and impact of film music is made very clear in the Zhang Yimou's works – whether we focus on the title of the film derived from the title of the songs, the main messages of thought, or a strong appeal to the viewer's feelings. A detailed analysis of *Raise the Red Lanterns* revealed the entwining richness and creativity of both creators- the director Zhang Yimou and composer Zhao Jiping.

**Keywords:** Film Music, Film Music Analysis, Zhang Yimou, *Raise the Red Lanterns*, Michel Chion, David Neumeyer, James Buhler

## Seznam zdrojů a literatury

### Seznam Pramenů

- Cesta domů (我的父亲母亲)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 1999, 89 min.
- Coming Home (归来)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2014, 111 min.
- Happy Times (我的父亲母亲)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2000, 95 min.
- Hrdina (英雄)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Hong Kong, 2003, 99 min.
- Huozhe (活着)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Hong Kong, 1994, 133 min.
- Ju Dou (菊豆)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Japonsko, 1990, 95 min.
- Keep Cool (有话好好说)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 1997, 90 min.
- Klan létajících dyk (十面埋伏)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2004, 114 min.
- Kletba zlatého květu (满城尽带黄金甲)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2006, 114 min.
- Květy války (金陵十三钗)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Hong Kong, 2011, 146 min.
- Nikdo nesmí chybět (一个都不能少)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 1999, 100 min.
- Opiová válka (摇啊摇, 摇到外婆桥)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Francie, 1995, 108 min.
- Raise the Red Lantern (大红灯笼高高挂)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, Hong Kong, Taiwan, 1991, 125 min.
- Raise The Red Lantern: Original Soundtrack Album Composed by Zhao Jiping* [Audio CD]. Composed by ZHAO Jiping. Europe: Milan East, 1994.
- Red Sorghum (红高粱)* [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 1987, 91 min.

*Riding Alone for Thousands of Miles* (千里走单骑)[film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2005, 107 min.

*Shadow* (影) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2018, 115 min.

*Under the Hawthorn Tree* (山楂树之恋) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, 2010, 115 min.

*Velká čínská zeď* (长城) [film]. Rež. Zhang Yimou (张艺谋). ČLR, USA, Hong Kong, Austrálie, Kanada, 2016, 103 min.

*Yellow Earth* (黄土地) [film]. Rež. Chen Kaige (陈凯歌). ČLR, 1984, 89 min.

*Zhao Jiping* [film]. Réalisé par Allen MILLER. France: Les Films d'Ici éditions, 1996, 52 min

## **Seznam literatury a ostatních zdrojů**

About us. In: *hengdianworld.com* [online]. 19. 7. 2019 [cit. 2020-02-12].

ADORNO, Theodor W. and Hanns EISLER. *Composing for the films*. Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1947.

BAKEŠOVÁ, Ivana, Ondřej KUČERA a Martin LAVIČKA. *Dějiny čínské lidové republiky: (1949-2018)*. Praha: NLN, 2019.

BAROBOZA, David. Gritty Renegade Now Directs China's Close-Up. In: *The New York Times* [online]. Aug 8, 2018 [cit. 2020-02-20].

BERRY, Chris (ed.). *Chinese films in focus. II*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

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

BUHLER, James, FLINN, Caryl and David NEUMEYER (eds.). *Music and Cinema*. Hanover, N. H.: Wesleyan University Press, 2000.

COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. Přeložil David PETRŮ. Praha: Casablanca, 2011.

DEPPMAN, Hsiu-Chuang. *Adapted for the screen: the cultural politics of modern Chinese fiction and film*. Honolulu: University of Hawai'i, 2010.

DONNELLY, K. J. (ed.). *Film Music: Critical Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.

DUŠEK, Jan. *Hudba v českém hraném filmu: Kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby*. Praha, 2011.

DUZAN, Brigitte. Zhang Yimou 张艺谋 In: *chinesemovies.com.fr* [online]. 1. 7. 2019 [cit. 2020-02-04].

ERDMANN, Hans, BECCE, Giuseppe, and Ludwig BRAV. *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin-Lichterfelde: Schlesinger, 1927.

FLINN, Caryl. *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

FORMANOVÁ, Michaela. *Hudba a film: důležité momenty reflexe v české muzikologii a odborné literatuře*. Brno, 2013. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, ústav hudební vědy.

GORBMAN, Claudia. The State of Film Music Criticism. In: *Cineaste*. Vol. 21, nos. 1–2: 72, 1995.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis, 1987.

GREČNÁR, Ján. *Hudba od nápadu po soundtrack*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005.

何方方 [He Fangfang]. 东方戏曲音乐元素预示性功能在电影艺术创作中的呈现 [online]. China: China Academic Journal Electronic Publishing House, (2019) [cit. 2020-03-22].

HLADÍKOVÁ, Kamila a Petr JANDA. *Lexikon kinematografie čínského světa*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018.

HRDLIČKOVÁ, Věna, Zdeněk HRDLIČKA a Zdeněk THOMA. *Umění čínských zahrad*. Praha: Argo, 1997.

HUI, Luo. Theatricality and Cultural Critique in Chinese Cinema. In: *Asian Theatre Journal*. Vol. 25, no. 1, 2008.

- CHEN, Kaige and Robert SKLAR. *Breaking the Circle: The Cinema and Cultural Change in China*. In: *Cinéaste*. Vol. 17, no. 3, 1990, 28.
- CHION, Michel. *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*. 4e édition revue et augmentée, Paris: Armand Colin, 2017.
- CHION, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.
- CHION, Michel. *La Voix au cinéma*. Paris: Ed. de l'Etoile, 1982.
- CHION, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1994.
- CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma: histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.
- CHOW, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.
- 【京剧】 [jingju] 苏三起解（女起解） Peking Opera -- Susan left Hongtong county. In: *Youtube* [online]. 2. 9. 2010 [cit. 2020-03-30].
- KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*. New York: Routledge, 2001.
- KUNA, Milan. *Hudba v krátkém filmu*. Praha: Orbis, 1961.
- KUNA, Milan. *Zvuk a hudba ve filmu*, Praha: Panton, 1969.
- LAU, Frederick. *Music in China. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- LEXMANN, Juraj. *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005.
- LEXMANN, Juraj. *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006.
- LIANG, David Mingyue. *Music of the Billion: an Introduction to Chinese Musical Culture*. New York: Heinrichshofen Edition, 1985.
- MATZNER, Antonín a Jiří PILKA. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, 11.



- MORGAN, Věra. *Česká filmová hudba 60. let 20. století ovlivněná evropskou avantgardní uměleckou hudbou*. Olomouc, 2016. Disertační práce (Ph.D.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI, Filozofická fakulta.
- MUSIL, Ondřej. *Analytické přístupy k filmové hudbě na příkladu díla Vladimíra Šíse*. Brno, 2019. Disertační práce (Ph.D.). MASARYKOVA UNIVERZITA. Pedagogická fakulta.
- NEUMEYER, David (ed.). *The Oxford handbook of film music studies*. New York, NY: Oxford University Press, 2014.
- NEUMEYER, David. *Film Music Analysis and Pedagogy*. Indiana Theory Review, vol. 11, 1990, 1–27.
- NEUMEYER, David. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2015.
- Panel Discussion on Film Sound/Film Music: Jim Buhler, Anahid Kassabian, David Neumeier, and Robynn Stilwell, Sarah Bowman, Ana Boa-Ventura. In: *Velvet Light Trap*. no. 51. University of Texas Press, Spring 2003, 73-91.
- PORCILE, Francois. Zvláštní pocit. In: *Hudba a film*. Praha: Amu, Fakulta filmová a TV, 1999.
- PRINCE, Stephen. Audio-Vision: Sound on Screen by Michel Chion. In: *Film Quarterly*. Vol. 48, no. 4, 1995, 40–42.
- QIN, Amy. The Great Wall: What Critics and Filmgoers are Saying in China. In: *The New York Times* [online]. Dec 22, 2016 [cit. 2020-30-30].
- Ramin Djawadi - Soundtrack Featurette (The Great Wall OST). In: *Youtube* [online]. 19. 1. 2017 [cit. 2020-03-03].
- RAPEÈ, Ernő. *Encyclopedia of Music for Pictures*. New York: Arno Press, 1970.
- RATISLAV, Michael. *Specifika filmové hudby*. Brno, 2006, Diplomová práce. Masarykova univerzita, Katedra hudební výchovy.
- RICHARDSON, John, GORBMAN, Claudia and Carol VERNALLIS (eds.). *The Oxford handbook of new audiovisual aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2013.

ROCCO, Tenaglia III. *Massaging the Ears: The Centrality of Sound in Raise the Red Lantern*. In: *Film Matters*. Winter 2015.

SVĚNTÁ, Hana. *ETNICKÁ HUDBA VE FILMU: Analýza filmové hudby snímků Poslední pokušení Krista a Babel*. Olomouc, 2009. Diplomové práce. Univerzita Palackého, Katedra muzikologie.

THOMPSON, C. Brian. *Zhao Jiping and the Sound of Resistance in Red Sorghum*. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2015.

THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, 2011.

VOLLACK, Lia. In: *Grove Music Online* [online]. Jan 20, 2016 [cit. 2019-08-27].

vivienlisa. 一段唱词. In: *vivienlisa 的博客* [online]. 19. 10. 2012 [cit. 2020-03-21].

Wikipedia contributors. Soundtrack. In: *Wikipedia, The Free Encyclopedia* [online]. Aug 21, 2019 [cit. 2019-08-27].

Wikipedia contributors. Zhang Yimou. In: *Wikipedia, The Free Encyclopedia* [online]. 26 Mar, 2020 [cit. 2020-03-31].

Wikipedia contributors. Wives and Concubines. In: *Wikipedia, The Free Encyclopedia* [online]. Jan 6, 2020 [cit. 2020-03-22].

晓说 [xiaoshuo] 第 191 期 对谈张艺谋（上）电影的艺与谋 优酷每周五上线. In: *Youtube* [online]. 30. 9. 2018 [cit. 2020-02-02].

XIAO, Ying. *China in the Mix: Cinema, Sound, and Popular Culture in the Age of Globalization*. University Press of Mississippi, 2017.

YE, Tan, and ZHANG Yimou. From the Fifth to the Sixth Generation: An Interview with Zhang Yimou. In: *Film Quarterly*. Vol. 53, no. 2, 1999, 2–13.

Zhang Yimou Biography. In: *notablebiographies.com* [online]. Dec 29, 2019 [cit. 2020-01-01].

ZHU, Ying a Stanley ROSEN (eds.). *Art, politics, and commerce in Chinese cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

## Příloha

### Názvy ze soundtracku<sup>193</sup> k filmu *Vyvěste červené lampiony*

Zde uvádím překlady názvů ze soundtracku, v závorkách jsou jejich originální názvy v angličtině, číselný údaj je časová stopáž.

1. *Úvodní titulky, Prolog, Zhouyun, lampióny* (Opening Credits, Prologue, Zhouyun, Lanterns), 03:06.
2. *První noc s pánem, sama noci první, druhé, třetí* (First Night With Master, Alone On First Night, Second Night, Third Night), 03:20.
3. *Léto* (Summer), 00:30.
4. *Sólo flétna* (Flute Solo), 03:12.
5. *Nahrávka* (The Record), 03:10.
6. *Podzim* (Autumn), 00:25.
7. *Narození, Pekingské téma* (Births, The Peking Theme), 01:32.
8. *Těhotství, potrestání Yan'er* (Pregnancy, Yan'er's Punishment), 00:42.
9. *Meishan zpívá* (Meishan Sings), 03:22.
10. *Mladý pán se vrátil, potrestání Meishan* (Young Master Returns, Meishan's Punishment), 00:57.
11. *Realizace* (Realization), 01:04.
12. *Zima* (Winter), 00:43.
13. *Duch* (Ghost), 01:05.
14. *Roční období* (The Seasons), 00:11.
15. *Léto dalšího roku* (Next Summer), 02:44.
16. *Dům smrti* (House Of Death), 00:23.
17. *Pátá paní* (Fifth Mistress), 01:05.
18. *Songlianino šílenství, Závěrečné titulky* (Songlian's Madness, End Credits), 03:12.

---

<sup>193</sup> Raise The Red Lantern: Original Soundtrack Album Composed by Zhao Jiping [Audio CD]. Composed by ZHAO Jiping. Europe: Milan East, 1994.