

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY
PALACKÉHO V OLOMOUCI

KATEDRA SLAVISTIKY

**HUDBA VE FILMECH ANDREJE
TARKOVSKÉHO**

**MUSIC IN THE FILMS OF ANDREI
TARKOVSKY**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

VYPRACOVALA: Anežka Podlasová

VEDOUcí PRÁCE: Mgr. Jekatěrina Mikešová, Ph.D.

KONZULTANT: Mgr. Vítězslav Mikeš, Ph.D.

OLOMOUC 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

V Olomouci, 14. 4. 2015

podpis

Ráda bych poděkovala vedoucí své bakalářské práce Mgr. Jekatěrině Mikešové, Ph.D., za cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích. Současně mé poděkování patří konzultantovi Mgr. Vítězslavu Mikešovi, Ph.D., za odborné vedení, trpělivost a ochotu, s jakou se mi věnoval.

OBSAH

ÚVOD	5
1. HUDBA VE FILMU	7
1.1 Funkce hudby ve filmu.....	8
1.2 Kategorie filmové hudby.....	12
2. VZTAH ANDREJE TARKOVSKÉHO K UMĚNÍ A HUDBĚ.....	15
3. HUDBA VE FILMECH ANDREJE TARKOVSKÉHO.....	17
3.1 Teorie filmové hudby podle Andreje Tarkovského	17
3.2 Autoři hudby pro filmy Andreje Tarkovského.....	19
3.2.1 Vjačeslav Ovčinnikov (Вячеслав Овчинников)	20
3.2.2 Eduard Artěmjev (Эдуард Артемьев)	21
3.2.2.1 Spolupráce Andreje Tarkovského s Eduardem Artěmjevem.....	23
3.2.3 Srovnání hudby V. Ovčinnikova a E. Artěmjeva ve filmech A. Tarkovského	25
3.3 Hudební citáty ve filmech Andreje Tarkovského	28
4. ANALÝZA VYBRANÝCH FILMŮ	32
4.1 Solaris (Солярис).....	32
4.2 Stalker (Сталкер).....	37
ZÁVĚR	44
PEŽIOME	47
BIBLIOGRAFIE	52

ÚVOD

Andrej Arseňjevič Tarkovskij patří k nejuznávanějším ruským, potažmo sovětským, režisérům ve světě vůbec. Během svého poměrně krátkého života stihl Tarkovskij natočit čtyři krátké a středometrážní filmy a sedm celovečerních. Prvním dlouhometrážním snímkem Tarkovského bylo Ivanovo dětství, poté následovaly filmy Andrej Rublev, Solaris, Zrcadlo a Stalker. Těchto pět filmových děl Tarkovskij natočil v Sovětském svazu, poslední dva své filmy, Nostalгии a Oběť, zfilmoval v zahraničí. Právě jeho celovečerní snímky se těší velké popularitě u široké veřejnosti po celém světě. To potvrzuje také skutečnost, že na webové stránce Československé filmové databáze neklesá hodnocení jeho filmů pod osmdesát procent.

Tato bakalářská práce se zabývá hudbou v celovečerních filmech Andreje Tarkovského. Pozornost je věnována především prvním pěti snímkům, natočeným v SSSR v letech 1962–1979. Práce je koncipována z pohledu člověka nemajícího muzikologické vzdělání, proto bylo nutné před jejím započítím obeznámit se alespoň s některými základními metodologickými aspekty hudební vědy. Jsme současně přesvědčeni o inspirativnosti mezioborových výzkumů. Impulsem pro výběr tohoto tématu byla skutečnost, že je podle našeho názoru zvukové složce filmů Andreje Tarkovského především v české literatuře věnována menší pozornost, než si toto téma zaslouží.

V této práci si klademe několik cílů. Prvním z nich je určit, jaký druh hudby se ve snímcích Tarkovského objevuje, a to jednak z pozice hudby vůči obrazu, a jednak z hlediska jejího původu. Jako druhý cíl jsme si stanovili představit autory hudby k Tarkovského filmům. Třetím cílem je zjistit, odpovídá-li užití hudby ve filmech Tarkovského jeho teorii o filmové hudbě, se kterou se blíže seznámíme ve třetí kapitole. Rovněž bychom chtěli objasnit, do jaké míry je hudba ve filmech Tarkovského podřízena jeho požadavkům. V neposlední řadě je našim cílem přiblížit tuto výraznou složku filmů Tarkovského široké veřejnosti, včetně lidí, kteří neovládají ruský jazyk. Tento cíl vychází především z toho, že většina zdrojů k tématu je psána v ruštině a v českém překladu vyšly zatím pouze eseje a přednášky Tarkovského a několik rozhovorů s ním.

V úvodu práce vymezíme pojem filmová hudba, popíšeme funkce hudby ve filmu a uvedeme kategorie, do kterých se filmová hudba dělí. V následující kapitole přiblížíme vztah Andreje Tarkovského k umění a hudbě, mimo jiné se zmíníme o Tarkovského vzdělání. Ve třetí, nejobsáhlejší kapitole, se nejprve zaměříme na již zmiňovanou Tarkovského teorii o filmové hudbě a poté na hudební skladatele, se kterými Tarkovskij spolupracoval. Rovněž popíšeme spolupráci Tarkovského s Eduardem Artěmjevem, který byl jedním ze skladatelů, a uvedeme příznačné hudební prvky autorů hudby v těchto filmech. Nakonec se v této kapitole budeme věnovat hudebním citátům použitým ve filmech Tarkovského. V poslední kapitole rozebereme dva snímky Tarkovského s hudbou Eduarda Artěmjeva. Analýzy nám poslouží zejména k tomu, abychom si vytvořili představu o zvukové složce ve filmech Andreje Tarkovského.

V první kapitole budeme vycházet především z monografií Mervyna Cookea, Jána Grečnára a Juraje Lexmanna. V kapitole věnující se Tarkovského pojetí filmové hudby nám jako výchozí zdroj poslouží režisérovy eseje vydané v českém překladu pod názvem Zapečetěný čas a materiály z přednášek Tarkovského o filmové režii v ruském jazyce. V kapitole, zabývající se hudebními skladateli, se budeme opírat především o monografie Taťjany Jegorovové a v kapitole o hudebních citátech nám pomohou statě Julije Anochinové.

1. HUDBA VE FILMU

V této kapitole objasníme pojem filmová hudba a uvedeme několik důležitých dat a událostí ve vývoji filmové hudby. V podkapitolách se nejprve zaměříme na funkci hudby ve filmu a poté na její kategorie.

Hudba se postupem času stala běžnou součástí lidského života, proto pravděpodobně pro nikoho není překvapením její užití ve filmových dílech. Film bez jediného tónu hudby je v současnosti něco nepředstavitelného. „Říká se, že hudba se bez filmu obejde, ale film bez hudby ne.“ (Lexmann 2006: 13 [vlastní překlad]).

Pokud bychom chtěli pojem filmová hudba definovat, mohli bychom říct, že je to hudba, doprovázející film, neboli je to hudba, kterou vnímáme společně s filmem jako umělecké dílo (http://www.oocities.org/filmamus/film_mus/Index.htm).

Dnes hudbu považujeme za neoddělitelnou složku filmového díla, rovnocennou s ostatními složkami filmového vyjadřování, se kterými spoluvytváří filmový jazyk. Emocionální účinek hudby je vyvolán až jejím spojením s filmovým obrazem (Grečnár 2005: 7).

„Filmová hudba má do značné míry objektivní charakter, působí na každého standardního diváka stejně, pokud jsou u diváků stejné předpoklady a jejich celková společensko-kulturní podmíněnost.“ (Lexmann 2006: 51 [vlastní překlad]). Jenomže žádný filmový divák není stejný, proto i umělecký zážitek a apercpece filmové hudby se u diváků liší, a to v závislosti na jejich osobnosti, psychických předpokladech, na chvíli vnímání a rovněž na všeobecné muzikalitě diváka (tamtéž).

Ve většině odborné literatury se zrod filmové hudby klade do Paříže, kde byly v 90. letech 19. století uvedeny první snímky s hudebním doprovodem. V listopadu roku 1892 byly uvedeny animované Světelné pantomimy (*Pantomimes lumineuses*) Émila Reynauda s klavírním doprovodem Gastona Paulina. O tři roky později, v prosinci 1895, se uskutečnila první filmová projekce na světě. Na svědomí ji měli bratři Lumiérové, jejichž krátké filmy doprovázela hra na klavír (Cooke 2011: 22).

Pro spojení hudby a filmu je významný rok 1927, kdy byl natočen první zvukový film – Jazzový zpěvák. Tímto okamžikem se rozjela nová éra filmografie, jež umožnila lidem, zabývajícím se hudbou novou tvůrčí práci a založila nový specifický

žánr – filmovou hudbu (<http://www.musicweb.cz/publicistika/filmova-hudba-musi-byt-zazrak>).

„Filmová hudba se rozvinula do takových rozměrů, že dnes je mnohdy klíčová pro celý snímek, je tak typická a oblíbená, že se vydává v podobě soundtracků a prodává jako vedlejší filmový produkt.“ (Zinke 2013: In: Musicweb.cz [online; cit. 15. 11. 2014])

1.1 Funkce hudby ve filmu

Jakákoliv hudba znějící ve filmu má nějakou funkci či poslání a je použita za nějakým účelem. Povětšinou se filmaři snaží, aby se hudba podílela na uměleckém obsahu filmového díla. Avšak podle Juraje Lexmanna (2006) se dodnes někdy hudba ve filmu využívá jen jako formální složka, která se na uměleckém obsahu filmu podílí jenom minimálně. Podobného názoru je také Milan Kuna (1969), který uvádí, že někdy filmaři využívají popularity nefilmové hudby, aby skryli vlastní uměleckou nemožnost. Označuje tento jev jako netvůrčí a umělecky laciný.

Již v době němého filmu byly filmy doprovázeny hudbou, která však měla odlišnou funkci než dnes. Především v rané éře němého filmu bylo jednou z hlavních funkcí přehlušení zvuků z okolního světa (zvuk promítačky, zvuky a hlasy z kinosálu,...).

V současnosti jsou na hudbu kladeny mnohem větší nároky než dříve. Filmoví tvůrci se dnes zabývají nejen účinky hudby a estetickými otázkami zvuku, ale snaží se o jejich tvůrčí využití, často jim přidělují samostatné vyjadřovací funkce a redukuje kvůli nim jiné struktury. Lexmann (2006: 13) zdůrazňuje, že zdrojem uměleckého zážitku není ve filmu jenom hudba sama o sobě, ale také jedinečnost jejího zařazení v kontextu filmového díla. Hudba ve filmu plní své poslání nejen ve větších celcích, ale také jako specificky filmová výrazová kategorie v konkrétních okamžitých souvislostech.

Jedním z odborníků, který se zabývá funkcí filmové hudby, je Ján Grečnár. Z jeho myšlenek budeme v následující části vycházet. Funkce filmové hudby lze rozčlenit podle několika hledisek, která se mezi sebou různě prolínají. Grečnár (2005)

blíže specifikuje tři kategorie, a to: informační funkci, působení na psychiku diváka a technickou funkci.

a) Informační funkce

„Hudba často získává ve filmovém díle referenční hodnotu a v kontextu s obsahy obrazu, případně dialogy, blíže lokalizuje příslušné scény, charakterizuje jejich ráz.“ (Grečnár 2005: 27 [vlastní překlad]). Grečnár se zde zabývá charakterizací místa děje filmu a určením časového období.

Často se můžeme setkat s charakterizací místa děje pomocí užití žánru hudby typického pro prostředí, ve kterém se film nebo scéna odehrává (například pro Rusko je typický zvuk balalajky). Záleží na skladateli, zda použije autentickou hudbu dané hudební kultury nebo sám vytvoří hudbu inspirovanou typickými prvky hudby dané kultury. Určením časového období rozumíme situování scény nebo celého filmu do nějakého období (např. 19. století). Pokud má skladatel za úkol navodit určitou historickou dobu, autentičnosti nejlépe dosáhne použitím hudebního nástroje, který je pro dané období příznačný (Grečnár 2005: 27–28).

b) Působení na psychiku diváka

„Hudba se může podílet na emocionálním vyznění filmu více způsoby. Někdy může paralelně sledovat děj a sledovat v podstatě to stejné, co je ukázáno na plátně. Jindy může hudba přidat novou dimenzi nebo myšlenku, která není vyjádřená dialogem anebo fyzickou akcí.“ (Grečnár 2005: 29 [vlastní překlad]). Působit na psychiku člověka můžeme několika způsoby. Grečnár (tamtéž) uvádí tyto čtyři: vytvoření nálady, naznačování nedopovězených myšlenek a pocitů postav, naznačování neviditelných implikací a klamání diváka.

Skladatel může vyvolat u diváka jakoukoliv náladu díky melodii, harmonii a sazbě, kterou má jeho hudba. V průběhu dějin filmové hudby se pro navození atmosféry vžila různá melodramatická klišé. Například užití smyčcového tremola pro napětí, jemného pizzicata pro nenápadnost či hlasitých akcentů ke zdůraznění fyzického děje nebo důležité repliky (Cooke 2011: 25).

Dříve se hudba nepoužívala pouze pro navození nálady u diváků filmu, ale také pro navození nálady u herců, a to tak, že jim byla během natáčení scén hrána nebo pouštěna (tamtéž).

Režisér může pomocí hudby sdělit divákovi i to, co ve filmu nemůže vidět. „Hudba může reprezentovat dimenzi vnitřního světa postavy – její myšlenky, pocity a nejhlubší emoce.“ (Grečnár 2005: 29 [vlastní překlad]). Pomocí hudby mohou filmaři divákovi naznačit další děj filmu, tak aby pochopil pokračování příběhu. Buď mohou filmaři použít náznaky a nejednoznačnost, nebo takové prvky, které situaci řeší.

Přínos hudby a zvuku ve filmu potvrzuje Miloslav Hůrka, který říká: „Použití zvuku umožňovalo režii úsporu vizuálních prostředků, vždyť dialog a hluky tlumočí takové množství informací, které v němém filmu musely být sdělovány pouze titulky, výraznými obrazovými kompozicemi a pantomimickými symboly, střídavou skladbou a efekty.“ (Hůrka 1965: 7).

Divák může mít někdy pocit, že přesně ví, co se dál ve filmu bude dít, ale najednou dojde k zvratu a stane se něco naprosto jiného. Toto je jedna z dalších možností, jak si může režisér potažmo skladatel pomocí hudby pohrát s divákem. Hudba může buď odpovídat obrazu, nebo může přidat další dimenzi scéně, která je vizuálně neutrální. Sugestivní ovlivňování se nejčastěji používá v nejistých situacích (Grečnár 2005: 29–30).

c) Technická funkce

Hudba může sloužit jako propojující prvek jednotlivých filmových scén, díky kterému lze dosáhnout kontinuity jak scén, tak celého filmu. Pro vytvoření plynulosti filmového díla může skladatel použít určité hudební téma, které se v průběhu filmu vrací. Skladatel se rovněž může rozhodnout pro výběr několika hudebních témat, která se ve filmu objevují v různých nástrojových kombinacích či harmonických úpravách (Grečnár 2005: 30). Takto použité hudební téma se nazývá leitmotiv.

Funkcí filmové hudby se zabýval také Juraj Lexmann, který se zaměřil na spojovací, interpunkční a formotvornou funkci hudby. Jak již bylo uvedeno výše, hudba má napomoci filmařům k dosažení plynulejšího a přirozenějšího členění příběhu filmového díla. Lexmann (2006: 144) zdůrazňuje, že užití hudby je výhodné především

tehdy, když se obrazové řazení záběrů a událostí liší od přirozeného sledu událostí v běžném životě.

Lexmann rovněž vydělil několik funkcí filmové hudby, které si s ohledem na jeho teorii blíže specifikujeme.

a) Hudba jako spojovací činitel

„Filmové záběry jsou výseky skutečnosti obsahující důležité syžetové momenty.“ (Lexmann 2006: 144 [vlastní překlad]). Události, odehrávající se někde jinde, mimo filmový záběr a nejsou pro filmové dílo příliš podstatné, se vypouštějí. Někdy naopak tvůrci navrstvují čas pomocí tematicky rovnocenných záběrů, nebo se vůbec nedrží jednoty místa a času. Často se můžeme také setkat se řazením za sebe různorodých filmových záběrů, které spojuje pouze nadřazená myšlenka nebo nálada (tamtéž). „Hudba je vděčným prostředkem na to, aby maskovala časové, prostorové a tematické skoky anebo návraty, které vznikly mezi záběry. Někdy hudba spojuje do plynulého ideového celku dokonce celé dramatické obrazy a scény.“ (Lexmann 2006: 144 [vlastní překlad]).

b) Hudba jako interpunkční činitel

Při propojování obrazů filmu pomocí hudby mají skladatelé několik možností. Jednak mohou tvořit hudbu tak, aby netvořila v dramatické stavbě díla nefunkční konce. Tohoto mohou dosáhnout přílišným nezdůrazňováním zakončení hudebních celků. „Kromě toho tvůrci často posvazují filmové sekvence pomocí hudebních přesahů: nechají znít hudbu chvíli i do následující sekvence, případně ji nechají rozeznít už napřed, aby anticipovala výraz následující sekvence.“ (Lexmann 2006: 144 [vlastní překlad]).

c) Navazování pomocí slučování syžetových momentů

„Vyskytují se dobře vymyšlená spojení pomocí hudebního nástupu, který splývá ještě i s některým momentem předcházející sekvence.“ (Lexmann 2006: 145 [vlastní překlad])

d) Rozlišování časových rovin

Jedná se především o přechody z přítomného filmového času do retrospektiv, snů, představ apod. Podle Lexmanna (2006: 145) je právě hudba vděčným prostředkem pro navození pocitu, že se akce odehrává v jiném než přítomném čase, jelikož vždy nějakým způsobem „zneskutečňuje“ zobrazované. V současnosti je pro tento typ přechodů běžný ostrý stříh.

e) Hudební výkřik

„Je to hudební akcent, synchronní spojení s důležitým dramatickým momentem za účelem markantně vystupňovaného výrazu.“ (Lexmann 2006: 145 [vlastní překlad]). Tímto způsobem se filmaři snaží vyvolat u diváků silné psychické podráždění, kde je možné díky velké citlivosti lidské psychiky na akustické signály, jelikož, jak dodává Lexmann (tamtéž), subjekt na ně reaguje bezprostředně emocionálně.

f) Hudba vytvoří příběh

Použitím vhodného formátování hudebně-sémantických obsahů mohou filmaři diváky navést k tomu, aby pochopili procesy jisté povahy. Ve shodě s obsahy obrazů, jež mohou tímto procesem dodat věrnou mimohudební náplň, lze pomocí hudby vnútit nějakou fabuli (Lexmann 2006: 146).

1.2 Kategorie filmové hudby

Na filmovou hudbu můžeme pohlížet z několika hledisek. Ve většině odborné literatury k danému tématu se setkáme s rozdělením filmové hudby z hlediska jejího původu. Z tohoto hlediska rozlišujeme hudbu na archívní a původní.

a) archívní hudba

Za archívní hudbu považujeme takovou hudbu, která nevznikla pro daný film, ale byla buď zkomponována pro jiné filmové dílo a nyní jí je užito v dalším filmu, nebo se jedná o hudbu, která nevznikala se záměrem jejího užití ve filmu. První typ hudby odborníci nazývají archívní hudbou filmovou. Druhý typ, tedy ten, který vznikl jako dílo hudebního umění, lze označit pojmem buď jednoznačně nefilmová hudba (Milan Kuna), nebo autonomní hudba (Juraj Lexmann). Podle Grečnára (2005: 77) může být ve filmu

použita jakákoli hudba, avšak za předpokladu, že zvolené hudební dílo nebude převzato mechanicky, ale bude využita jeho emocionálnost, zvukovost, obsahovost, rytmičnost a vůbec celková působivost v souladu s koncepcí filmu. Při použití archívni hudby je rovněž důležité zohlednit žánrový charakter filmu.

b) původní hudba

Pojmem původní hudba označujeme hudbu, která byla zkomponována přímo pro konkrétní film. Filmová hudba může být zkomponována ještě před započatím natáčení, pouze na základě dobré znalosti scénáře a záměrů režiséra, nebo tzv. ex post po skončení celého natáčení. Před samotným psaním hudby by si měl být skladatel vědom, pro jaký filmový žánr bude hudbu komponovat, protože různé žánry si žádají různý tvůrčí přístup pro vytvoření hudby.

Dalším hlediskem, ze kterého můžeme na hudbu nahlížet, je pozice hudby vůči obrazu. Zde se rovněž rozlišují dva typy, pro které mají odborníci různá označení. Například hudba diegetická a nediegetická podle Mervyna Cookea, nebo obrazová a mimoobrazová podle Juraje Lexmanna.

Dělení podle Mervyna Cookea:

a) diegetická hudba

Podle Mervyna Cookea (2011: 25), diegetická hudba tvoří reálnou součást narativního světa filmu (diegeze) a její domnělý zdroj byl často, třebaže ne vždy nutně, vidět na plátně. Zjednodušeně řečeno se jedná o hudbu, kterou buď vytváří některá z postav filmu (např. hra na piano), nebo ji postavy mohou slyšet.

b) nediegetická hudba

„Za nediegetickou hudbu je označována ta, kterou žádná z postav nemá možnost zaslechnout. Vůči ději je vnější, nespadá do jeho světa a zcela výhradně vychází z doprovodného zvukového pásu, na který je při postprodukci ve studiu uměle zachycena.“ (Vlček 2007: In: 25fps.cz [online; cit. 20. 11. 2014]). Ten typ hudby slouží jako zvukový doprovod filmového díla.

Dělení podle Juraje Lexmanna:

Podle Lexmanna (2006: 15) není hlavním kritériem tohoto rozdělení hudby na dvě skupiny způsob realizace, ale dojem, pocit, iluze a představa u diváka.

a) mimoobrazová

Mimoobrazová hudba nepatří do zobrazované akce a přichází jako komplementární složka ze sféry autorského přístupu. „Mimoobrazové hudby je mnohem více a všeobecně se dostává do zajímavějších souvislostí s ostatními vyjadřovacími strukturami než obrazová.“ (Lexmann 2006: 169 [vlastní překlad]). Lexmann dále uvádí, že při tvorbě mimoobrazové hudby se více využívá studiových nahrávání, častěji se vytváří umělý, stylizovaný a fantastický prostor hudební nahrávky. Pod pojmem filmová hudba se všeobecně míní právě hudba mimoobrazová.

b) obrazová

Obrazovou hudbou je hudba přicházející ze sféry zobrazovaného, z místa akce, je prvkem děje. U obrazové hudby je důležitá zvuková věrnost odpozorovaná z hudebního života, proto se například záběry často snímají v terénu. Od obrazové hudby se vyžaduje vysoká míra autentičnosti, protože pro diváka musí působit věrohodně. „Obrazová hudba je například také muzicírování filmové postavy, jehož znějící nahrávku nevytvořil herec, představitel role, ale hudebník.“ (Lexmann 2006: 15 [vlastní překlad])

2. VZTAH ANDREJE TARKOVSKÉHO K UMĚNÍ A HUDBĚ

V této kapitole se zaměříme na vztah Andreje Tarkovského k umění, potažmo k hudbě. Objasníme, jaký vliv měli na A. Tarkovského rodiče, jakého dosáhl vzdělání, a rovněž popíšeme Tarkovského vztah k J. S. Bachovi.

Andrej Tarkovskij pocházel z umělecké rodiny, jeho otcem byl významný ruský básník a překladatel Arsenij Alexandrovič Tarkovskij a matkou herečka Maria Ivanovna Višnakova. Oba rodiče studovali na Vyšších kursech literatury v Moskvě, kde se také seznámili. Avšak ani jeden z nich školu nakonec nedokončil. Matka se začala naplno věnovat Andrejovi a jeho o tři roky mladší sestře Marině a otec se snažil publikovat své básně v různých novinách a časopisech.

Po rozvodu rodičů vyrůstal Andrej se sestrou u matky, která měla pravděpodobně největší vliv na směr, kterým se měl jeho život ubírat. Andrej Tarkovskij v jedné ze svých esejí popisuje, jak mu matka, i přes tíživou materiální situaci, umožnila navštěvovat hudební školu a poté absolvovat výtvarné lyceum v Moskvě. Matka chtěla, aby se věnoval umění a byl tak nějakým způsobem podobný svému otci, kterého nikdy nepřestala milovat (Tarkovskij 2005: 169).

Rovněž v rozhovoru s Igorem Pomerancevem Tarkovskij zdůrazňuje důležitou roli matky v jeho životě a kariéře. Uvádí, že nebýt jeho matky, nikdy by se nemohl stát filmovým režisérem, nicméně si není zcela jist, že se jím měl stát. Domnívá se, že by bylo lepší pokračovat v hudebním vzdělání, které ukončil klavírní třídou na střední hudební škole. Dokonce se Tarkovskij několikrát vyjádřil, že je mu líto, že se nestal hudebníkem, popř. dirigentem (Tarkovskij 2005: 102).

Hudební nadání Tarkovského potvrzuje také Eduard Artěmjev, který přirovnává režii k hudbě, ve které je stejně jako v režii nejdůležitější cit pro tempo a rytmus (Туровская 1991: 95). Z toho jasně vyplývá, jak důležitou roli v režisérské kariéře Tarkovského sehrálo hudební vzdělání, které mu matka prozíravě umožnila. Nicméně je zřejmé, že za jeho režisérskými úspěchy nestojí jen vzdělání, ale také obrovské nadání.

Bezpochyby významnou roli v tvůrčím životě Andreje Tarkovského sehrál Johann Sebastian Bach. Tarkovskij je dodnes pověstný vztahem k jeho hudbě. Bachovy skladby Tarkovského doslova uchvátily. U Tarkovského zněla Bachova hudba snad každý den a díky tomu znal mnoho jeho děl nazpaměť. Tarkovskij za svůj život vytvořil

úctyhodnou kolekci gramofonových desek a notových zápisů Bachových skladeb. Podle Tarkovského byl Bach naprostý génius, nic dokonalejšího než Bachova hudba pro něj neexistovalo. Není tedy divu, že se skladby J. S. Bacha objevily ve většině jeho filmů.

3. HUDBA VE FILMECH ANDREJE TARKOVSKÉHO

V následujících kapitolách se budeme již přímo zabývat hudbou ve filmech Andreje Tarkovského. Nejprve si uvedeme nejdůležitější názory a myšlenky Andreje Tarkovského o filmové hudbě a zvucích ve filmu, které nám dopomohou k pochopení dané problematiky. Poté se zaměříme na hudební skladatele, se kterými Tarkovskij na svých filmech spolupracoval. Pokusíme se určit, co mají filmy společného a v čem se po hudební stránce liší. Nakonec pojednáme o archívní hudbě v Tarkovského filmech.

3.1 Teorie filmové hudby podle Andreje Tarkovského

Andrej Tarkovskij je proslulý svým pojetím filmové režie, o kterém přednášel například na Vyšších kurzech scénáristů a režisérů Goskina¹ SSSR nebo pro Svaz kameramanů SSSR. Během svých přednášek vysvětloval, jak pracovat se scénářem a jak by takový scénář měl vypadat, jak spolupracovat s herci či jak přistupovat k montáži. Zároveň neopomněl posluchačům, potažmo čtenářům jeho esejí, přiblížit svůj pohled na filmovou hudbu, zvuky a ozvučení filmu.

Andrej Tarkovskij se mnohokrát vyjádřil o hudbě ve filmu v tom smyslu, že teoreticky není ve filmu žádná hudba potřeba. A to v případě, že hudba není součástí zvukové reality, zapečetěné v záběru. Tarkovskij kritizoval používání hudby jako prostředku pro upravení či zlepšení špatně natočeného materiálu. Je chybou domnívat se, že hudba může spravit nepovedený snímek (Тарковский 1993: 55).

Pro Andreje Tarkovského (1993: 55) je hudba způsob, jak vyjádřit stav duše, je podle něj jedním z aspektů duchovní kultury. Hudba může být ve filmu použita jako ingredience vnitřního světa autora a může se stát důležitou částí formování duchovního světa lyrického hrdiny.

Tarkovskij se s každým dalším filmem snažil, aby v něm bylo použito méně hudby než v předchozím, a raději dával přednost zvukům, o kterých se domníval, že mohou být mnohem bohatší než hudba, pokud jsou správně použity. Podle něj je důležité si uvědomit, že pokud chceme poctivě pracovat se zvukem, musíme zvukové metody dovést do rovnováhy s metodami obrazovými a snažit se, aby se zvuk stal rovnocenným

¹ Государственный Комитет по кинематографии – Státní výbor pro kinematografii

prvkem filmového obrazu. Bohužel, takto pracovat se zvukem umí málokdo. Tarkovskij při práci se zvukem rovněž zdůrazňoval, že je zapotřebí, aby zvuk do filmu vstoupil jako umělecký prostředek, kterým chceme něco sdělit (Тарковский 1993: 56). Tarkovského teorii o zvuku dotváří také jeho myšlenka, že do filmu nelze zahrnout všechny zvuky, které nás v reálném životě obklopují, protože by vznikla jejich nelibozvučnost, která by poukazovala na to, že film nemá žádné zvukové řešení, tedy že se zvukem se nepracovalo správně (Tarkovskij 2009: 160).

Tarkovskému (2009: 158) nejvíce vyhovovala tvorba hudby podobná tvorbě refrénu. Když se při čtení básně dostaneme k refrénu, jsme již obohaceni o strofy básně před refrémem. Refrén nás tedy jakoby vrací k prvotní příčině, inspirující autora k napsání těchto veršů. Při použití daného přístupu hudba neslouží jen k zesílení dojmu z děje odehrávajícího ve stejný moment na plátně, ale rovněž divákovi poskytuje možnost získání nového, kvalitativně přetvořeného dojmu z totožného materiálu. „V tomto případě přidání hudební vrstvy změni kolorit života zafixovaného v záběru, a občas může dokonce změnit i jeho podstatu.“ (Tarkovskij 2009: 158).

Tarkovskij se rovněž zabýval ozvučením filmů, tedy procesem, při němž se kompletuje složka obrazová se složkou zvukovou, tj. mluveným slovem, zvuky a hudbou. Tarkovskij (1993: 57) soudí, že film lze vždy ozvučit lépe, než tomu bylo při natáčení. Při procesu ozvučení se může více přiblížit záměru. Tarkovskij se snažil ozvučit si všechny své filmy sám, protože je to podle něj nejlepší řešení. Režisér by tuto činnost, tento tvůrčí proces nikdy neměl delegovat nikomu jinému. Toto vše završuje tvrzením: „Ozvučení je stejné vytvoření obrazového světa jako natáčení. Totéž lze říct o vztahu šumů a hudby. Všechno je to tvorba.“ (Тарковский 1993: 57 [vlastní překlad]).

3.2 Autoři hudby pro filmy Andreje Tarkovského

V době vzniku filmů Andreje Tarkovského nebylo snadné skládat filmovou hudbu. Mnozí skladatelé a hudebníci považovali skládání hudby pro film za okrajovou činnost, která slouží jenom k výdělku bez přílišné námahy a nemá umělecký charakter. Pro skladatele, kteří se chtěli věnovat hudbě pro kinematografii naplno, nebylo jednoduché získat za tuto svou práci uznání, nehledě na to, že pro film skládala taková jména jako Dmitrij Šostakovič či Sergej Prokofjev. Na druhou stranu, jak dodává Jegorova (2006), filmová hudba v éře Sovětského svazu nejméně ze všech hudebních počinů, podléhala ideologické cenzuře ze strany vedení státu. Což mohlo být pro mnohé skladatele důvodem, proč začít pracovat pro filmový průmysl.

Andrej Tarkovskij během své režisérské kariéry spolupracoval pouze se dvěma skladateli. Prvním byl uznávaný skladatel a dirigent Vjačeslav Ovčinnikov, druhým neméně respektovaný Eduard Artěmjev. Pro oba hudebníky byla spolupráce s Andrejem Tarkovským důležitým mezníkem v jejich kariéře coby skladatelů filmové hudby. Především pak spolupráci Tarkovského s Artěmjevem lze považovat za významnou nejen pro ruskou kinematografii, protože je svým způsobem jedinečná.

Tarkovskij s těmito dvěma skladateli spolupracoval pouze na filmech, které vznikly v Sovětském svazu. V jeho dvou posledních filmech, Nostalгии (Nostalghia) a Oběti (Offret), natočených v zahraničí, zní pouze hudba archívní. Původně měl pro Nostalгии, zfilmovanou v Itálii, skládat hudbu Artěmjev, avšak Tarkovskému bylo Italským odborem hudebníků sděleno, že skladatelem pro tento film musí být Ital. Na základě toho se Tarkovskij rozhodl, že se bez skladatele zcela obejde, a jak dodává Artěmjev, s hudbou pracoval podle známého schématu – Bach, Beethoven, staří mistři malby (<http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev02.html>).

3.2.1 Vjačeslav Ovčinnikov (Вячеслав Овчинников)

Vjačeslav Ovčinnikov se narodil 29. května 1936 ve Voroněži do rodiny důstojníka a donské kozačky. Již jako malý snil o tom, že se stane skladatelem. První hudební skladby začal komponovat, ve věku devíti let, na hudební škole. Dostalo se mu vzdělání v hudebním učilišti při Moskevské konzervatoři. Po absolvování této školy byl přijat na konzervatoř do třídy Semjona S. Bogatyrjova, kterého si nesmírně vážil. Již během studia konzervatoře, napsal tři symfonie a několik předeher. Aspiranturu na konzervatoři úspěšně ukončil v roce 1966 pod vedením skladatele Tichona N. Chrennikova (<http://www.khrennikov.ru/rus/workshop/ovchinnikov>).

Dirigovat orchestr se učil dva roky během aspirantury u profesora Lea M. Ginzburga (http://lit.lib.ru/c/chernikowa_e_w/text_0180.shtml).

V současnosti patří Vjačeslav Ovčinnikov k významným ruským skladatelům a dirigentům. Na svém kontě má mnoho symfonií, oper, baletů a skladeb. Avšak světovou slávu mu přinesla tvorba pro filmy známých sovětských režisérů. S většinou režisérů spolupracoval hned na několika filmech. Hudbu Vjačeslava Ovčinnikova můžeme slyšet například ve filmech Sergeje Bondarčuka *Step (Степь)*, *Boris Godunov (Борис Годунов)*, *Vojovali za vlast (Они сражались за Родину)*, nebo v pravděpodobně nejvýznamnějším jeho filmu *Vojna a mír (Война и мир)*, který v roce 1969 získal Oscara za nejlepší cizojazyčný film. Dalším významným režisérem, pro kterého skládal hudbu, byl Andrej Michalkov-Končalovskij. Ovčinnikov se hudebně podílel na jeho filmech *První učitel (Первый учитель)* a *Šlechtické hnízdo (Дворянское гнездо)*. Právě díky Andreji Michalkovu-Končalovskému, který se rozhodl přejít z konzervatoře na VGIK², kde v té době studoval Andrej Tarkovskij, došlo ke spojení hudby Vjačeslava Ovčinnikova a filmů Andreje Tarkovského. První hudbu, kterou Ovčinnikov složil pro Andreje Tarkovského, nalezneme v jeho diplomovém filmu *Válec a housle (Каток и скрипка)* z roku 1958.

Hudba Ovčinnikova zní rovněž ve dvou prvních celovečerních filmech Tarkovského *Ivanovo dětství (Иваново детство)* z roku 1962 a v o čtyři roky mladším filmu *Andrej Rublev (Андрей Рублёв)*. Na všech třech filmech se podílel rovněž Andrej Michalkov-Končalovskij. U snímku *Válec a housle* spolupracoval s Tarkovským na

² Всероссийский Государственный Университет Кинематографии им. С. А. Герасимова – Všeruská státní univerzita kinematografie S. A. Gerasimova

scénáři, v Ivanově dětství si zahrál vojáka s brýlemi a v Andreji Rublevovi se opět podílel na scénáři.

V rozhovorech jak s Eduardem Artěmjevem, tak s Vjačeslavem Ovčinnikovem se můžeme dočíst, že Tarkovskij si lepšího skladatele než Ovčinnikova neuměl představit. Avšak i přesto, že mu naprosto vyhovoval, na dalších filmech se už Ovčinnikov nepodílel. Tarkovskij na dotaz „proč se pracovně rozešli“ vždy odpovídal, že je příčina čistě osobní a nemá s hudbou nic společného. Více tento umělecký rozchod objasnil Ovčinnikov v rozhovoru s Rostislavem Novikovym z roku 2006. Když Ovčinnikov pracoval na jedné z epizod k filmu Andrej Rublev, ztratil vědomí a skončil v nemocnici. Po návratu zjistil, že hudbu z této epizody použil Tarkovskij v jiné, což se mu z uměleckého hlediska nelíbilo. Jako důvod této změny Tarkovskij uvedl, že mu chyběly peníze. Ovčinnikov mu na to podrážděně odpověděl: „A na hořící koně a zabíjení psů si peníze měl?!“ Od té doby spolu přestali spolupracovat, avšak v osobním životě se stále scházeli (<http://www.gudok.ru/newspaper/?ID=745779>).

3.2.2 Eduard Artěmjev (Эдуард Артемьев)

Eduard Artěmjev se narodil 30. listopadu 1937 v Novosibirsku do hudebně nadané rodiny. Jeho otec, vyučený chemik, pracoval na různých místech po celém SSSR, proto se také Eduard narodil v Novosibirsku, a ne v Moskvě, kde rodina žila. Ke konci Velké vlastenecké války získal otec práci v Zagorsku (dnešní Sergijev Posad), kam ovšem odjeli bez Eduarda. Ten zůstal v Moskvě u tety Marii Vasiljevny, profesionální pěvkyně, a jejího muže Nikolaje Ivanoviče Děmjanova, který byl dirigentem a muzikologem. Toto hudební prostředí mělo na budoucího hudebního skladatele velký vliv a sám Děmjanov do něj vkládal velké naděje (Егорова 2006: 11–12). V roce 1955 Eduard dokončil střední sborovou školu v Moskvě (Московское хоровое училище). Během studia této školy se začal věnovat skládání hudby. Je absolventem Moskevské státní konzervatoře P. I. Čajkovského ve třídě Jurije Šaporina a Nikolaje Sidelnikova. Důležitou roli v jeho kariéře se hrálo setkání s inženýrem a matematikem Jevgenijem Murzinem, který zkonstruoval první ruský syntetizátor. Syntetizátor byl vytvořen pod vlivem hudby Alexandra Nikolajeviče Skrjabina, proto nese název syntetizátor ANS (<http://ria.ru/spravka/20121130/912605588.html>).

Díky tomuto syntetizátoru se začal zajímat o elektronickou hudbu, se kterou je dodnes spojován.

Eduard Artěmjev, stejně jako Vjačeslav Ovčinnikov, patří k významným sovětským a ruským hudebním skladatelům. Artěmjev složil hudbu jak k hraným, tak animovaným a dokumentárním filmům. „Celkově za čtyřicet let práce pro kinematografii napsal Artěmjev hudbu pro přibližně 200 filmů, z nichž část se dostalo světového uznání a byla zařazena do „zlatého fondu“ národního a světového filmového umění.“ (Егорова 2006: 69 [vlastní překlad]). Mezi filmy, pod kterými je hudebně podepsán Eduard Artěmjev, lze zařadit například Sibiriádu (Сибириада), Odysseu (Одиссея), Dům bláznů (Дом дураков) či film Homer a Eddie (Гомер и Эдди) režiséra Andreje Michalkova-Končalovského, dále filmy Karena Šachnazarova Město Zero (Город Зеро) a Kurýr (Курьер), filmové počiny Alexandra Orlova Doktor Jekyll a pan Hyde (Приключения доктора Джелика и мистера Хайта), Záhada Edwina Drooda (Тайна Эдвина Друда), Tyto tři věrné karty (Эти три верные карты) nebo snímky Vadima Abdrašitova Ochota na lis (Охота на лис) a Ostanovilsja pojezd (Остановился поезд).

Avšak slávu, sahající za hranice Ruska, potažmo Sovětského svazu, mu přinesly filmy Nikity Michalkova a Andreje Tarkovského. Mezi nejznámější filmy Nikity Michalkova s hudbou Artěmjeva patří Oblomov (Несколько дней из жизни И. И. Обломова), Unaveni sluncem (Утомленные солнцем), Svůj mezi cizími (Свой среди чужих, чужой среди своих), Urga (Урга – Территория любви) a Lazebník sibiřský (Сибирский цирюльник). S Andrejem Tarkovským Artěmjev spolupracoval na jeho posledních třech filmech natočených v Sovětském svazu. Jedná se o snímky Solaris (Солярис), Zrcadlo (Зеркало) a Stalker (Сталкер).

3.2.2.1 Spolupráce Andreje Tarkovského s Eduardem Artěmjevem

V této kapitole budeme vycházet především z rozhovorů A. Borisovové³, A. Petrova⁴, O.-N. Naumenka⁵ a M. Turovské⁶ s Eduardem Artěmjevem a ze statí Tat'jany Jegorovové⁷.

Dějiny této pozoruhodné spolupráce se začaly psát v roce 1970. Eduard Artěmjev v rozhovorech uvádí, že se s Tarkovským poprvé setkal v bytě Michaila Romadina, kam přišel na pozvání svého přítele Vladimira Serebrovského. O Tarkovském do té doby věděl pouze to, že měl jisté problémy s uvedením filmu Andrej Rublev, a dokonce neviděl žádný z jeho filmů. Během této návštěvy upozornil Serebrovskij Tarkovského, že Artěmjev se zabývá elektronickou hudbou, která by se mu mohla hodit do filmu Solaris, který se chystal realizovat. Během večera pozval Artěmjev Tarkovského do svého studia, aby mu předvedl, jak znějí různé elektronické témbry a jak se s elektronickou hudbou pracuje. Tarkovskij s návrhem souhlasil a za pár dní se objevil v Artěmjevově studiu. Nicméně během poslechu různých ukázek hudby Tarkovskij neprojevoval žádné zvláštní nadšení. Od té doby se delší čas neviděli, až pak najednou, vzpomíná Artěmjev, mu zazvonil telefon, ve kterém ho Tarkovskij pozval do Mosfilmu⁸, aby se dohodli na napsání hudby k filmu Solaris.

Při spolupráci s Andrejem Tarkovským bylo pro Artěmjeva těžké oprostít se od myšlenky, že Vjačeslav Ovčinnikov je pro Tarkovského nejlepším skladatelem, a často přemýšlel o tom, jak by tu či onu epizodu hudebně doprovodil právě Ovčinnikov. Zbavit se této myšlenky se mu nikdy, během spolupráce s Tarkovským, nepodařilo. Vždy se snažil, aby jeho hudba byla alespoň tak dobrá, jako Ovčinnikova ve filmu Andrej Rublev. Další věcí, se kterou se musel Artěmjev vyrovnat, bylo zadání

³ Эдуард Артемьев: Тарковский хотел снимать без музыки [online]. Dostupné z: <http://www.baltinfo.ru/2012/12/12/Eduard-Artemev-Moi-lyubimyi-film-Tarkovskogo---Solyaris-323394>

⁴ Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский: Музыка в фильме мне не нужна [online]. Dostupné z <http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev02.html>

⁵ Эдуард Артемьев. Как поют деревья. [online]. <http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev.html>

⁶ Э. Н. Артемьев. In Семь с половиной или, Фильмы Андрея Тарковского. s. 93–100

⁷ Эдуард Артемьев. «Он был и всегда останется творцом...» [online]. Dostupné z: <http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev03.html>

Э. Артемьев: Он давал мне полную свободу. In Мир и фильмы Андрея Тарковского. Сандлер, А. М. s. 364–369

⁸ vedoucí filmová společnost v Ruské federaci

Tarkovského. Tarkovskij nepotřeboval skladatele, který by mu složil originální hudební skladby, ale člověka s hudebním sluchem skladatele, který by pro jeho filmy vytvořil zvuky a hluky. Skladatelovým úkolem bylo vytvořit tyto zvuky a hluky takovým způsobem, aby divák nepoznal, jak vznikly a byly pro něj zcela autentické. Potřeboval, aby do nich skladatel vdechl život. Toto zadání zcela odpovídalo Tarkovského teorii o filmové hudbě, popsané v kapitole 3.1. Pro Eduarda Artěmjeva bylo takovéto zadání zcela nové, dříve se s ním u žádného režiséra nesetkal. Nicméně když se dnes na filmy Andreje Tarkovského vytvořené ve spolupráci s Artěmjevem podíváme, zjistíme, že zadání nebylo úplně dodrženo, hudba se v nich přece jen objevila, i když v omezeném množství.

Spolupráce s Tarkovským nebyla pro Artěmjeva jednoduchá. Tarkovskij se i přes své hudební vzdělání nikdy do práce skladatele nevměšoval. Jak popisuje Artěmjev: „Andrej nikdy přesně neřekl, jakou hudbu ve filmu potřebuje, tj. jaký by měla mít styl, rytmus, metrum, intonaci, jak se to nezdá kdy stává při práci s některými našimi (sovětskými) režiséry, kteří se ti tu a tam snaží zazpívat onu melodii, kterou chtějí ve filmu slyšet.“ (Сандлер 1990: 365 [vlastní překlad]). Artěmjev měl při skládání hudby naprostou svobodu. Tarkovskij jej dokonce nikdy, až na jednu výjimku, během nahrávání ve studiu nenavštívil, protože podle něj není nahrávání koncert, aby si jej přišel poslechnout.

Jak již víme, Tarkovskij se ve svých filmových dílech snažil zcela oprostít od hudby, jedinou výjimku tvořily případy, kdy mu nestačily jeho vlastní možnosti – možnosti filmového jazyka. V takovém případě přišel na řadu buď Eduard Artěmjev, nebo se do filmu vybrala archivní hudba.

Artěmjev uvádí (1990: 368), že se během promítání natočeného materiálu vždy snažil zapamatovat si pocity, které v něm „film“ vyvolal, a poté se od nich odrazit při komponování hudby. Nikdy si nebyl zcela jistý tím, že se Tarkovskému jeho hudba zalíbí a bude ve filmu použita, zpravidla však byla jeho hudba ve filmu ponechána. „Snažil jsem se skrze svou hudbu předat ten řinčící, vibrující pocit napětí, kterého jsou jeho filmy plné. Možná právě proto se všechno to, co jsem napsal pro Tarkovského, odlišuje od toho, co jsem vytvořil pro ostatní režiséry.“ (Сандлер 1990: 368 [vlastní překlad]). Výjimečnost spolupráce Tarkovskij – Artěmjev potvrzuje rovněž Tat'jana

Jegorova (2007), která ji označuje za nejkreativnější spolupráci v historii světové kinematografie.

3.2.3 Srovnání hudby V. Ovčinnikova a E. Artěmjeva ve filmech A. Tarkovského

V této kapitole se pokusíme porovnat hudbu Vjačeslava Ovčinnikova ve filmech Ivanovo dětství a Andrej Rublev s hudbou Eduarda Artěmjeva z filmů Solaris, Zrcadlo a Stalker. Porovnávat hudbu v pěti tematicky odlišných filmech není úplně možné, proto se zaměříme spíše na hudební prvky, které jsou pro jednotlivé snímky příznačné a také na postupy, které skladatelé při tvorbě hudby použili.

Na začátku je třeba si uvědomit, že výrazný vliv na hudbu znějící ve filmech měl také do značné míry jejich režisér Andrej Tarkovskij. Výslednou hudbu sice tvořili skladatelé zcela svobodně bez dohledu Tarkovského, avšak na začátku celého procesu tvorby hudby bylo Tarkovského zadání, co by si ve filmu přál. Na základě těchto režisérovyých zadání se například filmy Solaris, Zrcadlo a Stalker liší od prvních dvou filmů použitím skladeb převážně vážné hudby. Oproti tomu ve filmu Ivanovo dětství je použita pouze jedna nefilmová skladba, ruská národní píseň Не велят Маше за реченьку ходить (Máša nesmí chodit před říčku). Ke konci filmu můžeme rovněž zaslechnout čtyři verše známé ruské písně Kaťuša. Andrej Rublev je jediným filmem Andreje Tarkovského, ve kterém není použita archivní skladba. Kdybychom však chtěli být úplně přesní, i v tomto snímku bychom našli nefilmovou hudbu. Salvestroni (2009: 24–25) uvádí, že některé hudební pasáže tohoto filmu, jako například hudba během titulků, byly převzaty z oratoria Sergej Radoněžský (Сергий Радонежский) Vjačeslava Ovčinnikova, které napsal ještě před natočením Andreje Rubleva.

Pokud se zaměříme na samotnou hudbu ve filmech Tarkovského, můžeme slyšet patrné rozdíly mezi filmy ve spolupráci s Ovčinnikovem a těmi s hudbou Artěmjeva. Pro oba filmy, jak Ivanovo dětství, tak Andreje Rubleva, platí, že v nich zní instrumentální hudba, u které je podle Tarkovského (2009: 161) složitější, aby se stala přirozenou součástí filmového díla, tedy aby se ve filmu tzv. rozplynula. Je pravdou, že i hudební laik může zejména v Ivanově dětství rozpoznat, jaké druhy hudebních nástrojů Ovčinnikov použil. Zde je evidentní nesoulad s teorií Tarkovského, kdy vyžadoval, aby divák nepoznal, jak hudební složka vznikla, avšak zcela odpovídá jeho názoru na

instrumentální hudbu. Pro upřesnění ve filmu Ivanovo dětství byly použity především dřevěné dechové nástroje a violoncello. V Andreji Rublevovi se k dřevěným dechovým nástrojům připojily rovněž žesťové a například také xylofon, jak uvádí Jegorova (1997). Rovněž objasňuje, že v epizodě napadení Rusi Mongoly použil Ovčinnikov exotické tóny vytvořené pomocí syntetizátoru ANS. Při vnímavém poslechu zjistíme, že v této scéně rovněž zní známá pravoslavná modlitba Господи, помилуй нас (Gospodi, pomiluj nas). S filmem Andrej Rublev je neodmyslitelně spojen sólový zpěv, který je na několika místech propojen s instrumentálním doprovodem.

Jegorova (1997) také uvádí, že v Andreji Rublevovi Ovčinnikov přibližuje dávnou minulost k současnosti a vychází především z filmového dědictví Sergeje S. Prokofjeva a Dmitrije D. Šostakoviče. Analogii s Prokofjevem potvrzuje také Cooke (2011), který dále Ovčinnikovovu hudbu v Rublevovi popisuje jako „kontrastní příklad užití těžko postižitelných, úsporných skladeb v modernistickém stylu, které oscilují mezi jednoduchostí a složitostí“. (Cooke 2011: 357).

Zaměříme-li se na hudební tvorbu Eduarda Artěmjeva ve filmech Tarkovského, zjistíme, že je silně ovlivněna režisérými požadavky. Jak již víme, snahou Tarkovského bylo oprostít se od hudby a dávat ve filmu přednost zvukům. A právě ve snímcích, pod kterými je hudebně podepsán Artěmjev, je toto úsilí nejvíce patrné. Tato výrazná změna oproti filmům s hudbou Ovčinnikova byla mimo jiné způsobena tím, že Tarkovskij byl přesvědčen o tom, že elektronická hudba, kterou se Artěmjev zabýval, dokáže vytvořit zvuky, které potřeboval. Tarkovskij se, jak sám uvádí, chtěl pomocí elektronické hudby „přiblížit k poetické ozvěně země, šramotům a vzdechům“. „Měla vyjádřit konvenčnost reality a zároveň přesně reprodukovat dané duševní stavy, měla znít zvukem vnitřního světa.“ (Tarkovskij 2009: 161).

Při skládání hudby pro filmy Tarkovského pracoval Artěmjev se dvěma syntetizátory, ANS a později SINTI-100. Syntetizátor ANS byl použit například při tvorbě hudebního motivu Oceánu ve snímku Solaris a SINTI-100 při skládání leitmotivu pro Stalkera.

Ve snímcích Solaris, Zrcadlo a Stalker vyniká Artěmjevova kreativita a schopnost najít nejrůznější způsoby, jak dosáhnout požadovaného efektu. Vzhledem k tomu, že

spolupráce s Tarkovským byla jedinečná, většinu postupů vytvořených pro jeho filmy Artěmjev již nikdy více nepoužil.

I přesto, že je Eduard Artěmjev neodmyslitelně spjat s elektronickou hudbou, ve všech třech filmech Tarkovského použil množství rozmanitých hudebních nástrojů a mnohokrát také využil celý orchestr. Artěmjev, na rozdíl od Ovčinnikova, využíval možnosti orchestru takovým způsobem, že je pro diváka těžké jej ve filmu odhalit. Skladatel propojoval orchestr buď se zvuky vycházejícími z přírody, nebo s reálnými zvuky, vytvořenými předměty v záběru. Příkladem spojení zvuků přírody s orchestrem je šumění lesa na začátku filmu Zrcadlo nebo zurčení potoka v úvodní a závěrečné scéně Solaris. Z reálných zvuků vycházel Artěmjev například při ozvučení epizody Jízda Bertona v Solaris, kde k reálným zvukům aut postupně připojoval již zmiňovaný orchestr či rockovou hudbu. Totožným způsobem vznikla také hudba k pravděpodobně nejznámější epizodě ze Stalkera, kdy hlavní postavy jedou na drezíně do Zóny. Více o této scéně si uvedeme ve čtvrté kapitole, zabývající se analýzou tohoto filmu. Jak Artěmjev uvádí, tato metoda vycházela z požadavku Tarkovského, který „chtěl, aby hudba vyplývala z „konkrétních“ zvuků, tj. ze zvuků přírody a každodenního života, pak se měla valit jako vlna a nakonec se znovu rozpouštět v přírodních zvucích“. (Mikeš 2004: 14)

Jako jeden z dalších tvůrčích přístupů, který byl využit v části snímku Zrcadlo zvané Sivaš, můžeme uvést variace na jeden akord. Artěmjev popisuje, že použil akord fis moll, který nahrál celý orchestr tak, že se jednotlivé části orchestru mezi sebou prolínají (<http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev.html>).

Z výše uvedeného vyplývá, že oba skladatelé používali podobné hudební nástroje a dokonce i shodný syntetizátor ANS. Avšak jejich hudba se ve filmech Tarkovského značně liší. Je to způsobeno především požadavky režiséra, odlišným slohem obou skladatelů a také tím, že každý z nich pracoval s hudebními nástroji jiným způsobem. Vjačeslav Ovčinnikov dával přednost hudebním nástrojům a syntetizátor použil zřídka. U Eduarda Artěmjeva je četnost použití hudebních nástrojů a syntetizátoru více méně vyrovnaná.

3.3 Hudební citáty ve filmech Andreje Tarkovského

Pro filmy Andreje Tarkovského je příznačné použití archívni hudby. Avšak nejedná se o pouhé „půjčení“ si skladby v původní podobě a stopáži. Režisér a jeho dvorní skladatelé pracovali s různými pasážemi skladeb, často je upravovali (např. při využití syntetizátorů), což skladbám dodalo nové vyznění.

Archívni hudbu ve filmech Tarkovského lze rozdělit do dvou skupin. První skupinou jsou díla skladatelů vážné hudby a druhou tvoří především lidové písně.

Nejprve se zaměříme na skladby hudebních klasiků, jejichž díla mají ve filmech převahu. Jak jsme již uvedli, ve filmech Andreje Tarkovského zní několik skladeb Johanna Sebastiana Bacha, jehož byl Tarkovskij velkým příznivcem. Bachovy skladby se objevují ve třech snímcích. Prvním z nich je *Solaris*, v němž bylo použito Preludium f moll. Artěmjev uvádí, že skladbu upravil, avšak ponechal jí její barokní, bachovský nádech (<http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev02.html>). Daná skladba se stala leitmotivem, který ve filmu zní ve čtyřech scénách.

Druhým snímkem, ve kterém bylo použito hudební dílo J. S. Bacha, je *Zrcadlo*. Toto filmové dílo je archívni hudbou přímo napěchované. Jedná se o jediný film, na kterém Tarkovskij spolupracoval se skladatelem a zároveň v něm bylo použito tolik archívni hudby. Podobně jako ve filmu *Solaris*, také v *Zrcadle* bylo použito Bachovo preludium, avšak tentokrát Preludium a moll. Skladba zní ve filmu na dvou místech. Poprvé doprovází úvodní titulky, objevujících se po prologu s chlapcem, jenž má problémy s koktáním. Použití elegického preludia při úvodních titulcích je shodné pro oba filmy. Význam hudebního podkresu úvodních titulků je navození určité atmosféry a pocitů u diváka, díky kterým film přijme, tak jak režisér zamýšlel. Podruhé se divák s touto skladbou setkává v druhé polovině filmu, v epizodě nazvané *Matčin sen*. Anochina tuto epizodu, kdy se matka vznáší nad zemí díky lásce, která naplňuje její srdce, srovnává se scénou ze *Solarisu*, kde se takto vznáší Hari s Krisem (<http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina.html>). Rovněž v tomto snímku je scéna doprovázena Bachovým preludiem.

Další Bachovou hudbou, která byla použita v *Zrcadle*, je recitativ Evangelisty „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß“ z oratoria *Johannes-Passion* (Janovy pašije). Skladba zní ve scéně příjezdu otce z fronty, který se shledá se svou rodinou.

Použití tohoto recitativu objasňuje Anochina, která scénu příchodu otce srovnává s výjevem z Evangelia, kdy vzkříšeného Krista poprvé uvidí Máří Magdalena, která ovšem neví, že vidí Krista. Stejně jako skutečná sestra Andreje Tarkovského Marina, která otce po návratu z války nejprve nepoznala. Ve filmu je tato skutečnost vypuštěna (<http://tarkovskiy.su/texty/analitika/muz.html>). Poslední skladbou J. S. Bacha použitou ve snímku Zrcadlo je chorál Herr, unser Herrscher (Bože, Hospodine náš) rovněž z oratoria Johannes-Passion. Tento chorál zní na samém konci filmu, kde se střídají záběry již zestárlé matky, která odvádí děti do pole, se záběry s mladou matkou ležící v trávě a dívající se do dálky.

Skladba J. S. Bacha zní také v posledním filmu Andreje Tarkovského Oběť. V tomto snímku byla použita árie Erbarne Dich Mein Gott (Smiluj se nade mnou, můj Bože) z oratoria Matthäus-Passion (Matoušovy pašije).

Dalším umělcem z období baroka, který je ve filmech Tarkovského citován, je Henry Purcell. Z dílny tohoto významného anglického skladatele byla vybrána árie They tell us that your mighty powers... (Říkají nám, že vaše ohromná moc...) z opery The Indian Queen (Indická královna), objevující se ve filmu Zrcadlo. Poprvé tato árie zní ve scéně, kdy hlavní postava telefonuje se svým synem a vzpomíná na svou první dětskou lásku, která se prochází po zasněžené krajině. Podruhé árie doprovází scénu, kdy matka s Aljošou navštíví ženu doktora. Aljoša zůstane v pokoji sám a prohlíží si svůj odraz v zrcadle. Na konci scény se otevřou dveře a za nimi se objeví stejná dívka, jako v prvním případě.

Konečně posledním barokním skladatelem, jehož tvorba byla použita ve filmech Tarkovského, je Giovanni Battista Pergolesi. Úryvek z jeho Stabat mater zní ve scéně s horkovzdušným balónem objevující se ve filmu Zrcadlo.

Ze skladatelů tvořících v období klasicismu si Tarkovskij vybral významného německého skladatele Ludwiga van Beethovena. Jedna z jeho pravděpodobně nejznámějších melodií Óda na radost ze Symfonie č. 9 zní ve filmu Nostalgie a část z ní rovněž završuje snímek Stalker. Finále Symfonie č. 9 se v Nostalgii poprvé objeví zhruba 50 minut po začátku filmu, kdy si ji Gončakov s Domenikem pouští na desce. Znovu byla tato skladba použita při pádu hořícího Domenica ze sochy koně. V obou případech skladba vystupuje v pozici diegetické hudby.

Výčet hudebních skladatelů, jejichž díla byla citována ve filmech A. Tarkovského, uzavírá romantik Giuseppe Verdi. Requiem aeternam z jeho Requiem se dvakrát objevuje v předposledním Tarkovského snímku Nostalgie.

Tarkovskij používal barokní hudbu, potažmo vážnou hudbu a obrazy dávných umělců pro vytvoření iluze kořenů mladého žánru kinematografie. Domníval se, že když člověk ve filmu slyší Bacha nebo vidí obraz Michelangela či Leonarda da Vinci, podvědomě si jej spojí s obdobím těchto umělců. Tarkovskij se tak snažil navodit dojem, že dějiny kinematografie sahají mnohem dál než do devatenáctého století (<http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev02.html>).

Druhou část hudebních citátů ve filmech Andreje Tarkovského tvoří převážně lidové písně. Poprvé byl citát tohoto druhu použit již v prvním celovečerním snímku Tarkovského Ivanovo dětství. Jedná se ruskou národní píseň Не велят Маше за реченьку ходить (Máša nesmí chodit přes říčku), kterou můžeme jako jednu z mála označit za diegetickou, tj. za součást světa filmu. Hlavní postavy si tuto píseň použijí na gramofonu. Píseň hraje ve filmu celkem třikrát. Nejprve v momentě, kdy se jim podaří starý gramofon opravit, poté když se Galcev, Cholin a Ivan chystají večer do boje a kontrolují si výstroj a do třetice, když se Máša přijde rozloučit před odjezdem do vojenské nemocnice. Až v posledním případě hraje píseň déle, v prvních dvou případech zní pouze začátek písně.

Další, tentokrát španělská národní píseň zní ve filmu Zrcadlo. Tato píseň k tradičnímu španělskému tanci Fandango nesoucí název Navegando me perdí (Během plavby jsem ztratil směr), zní v epizodě se španělsko-ruskou rodinou. Kononenko (2011: 220) popisuje použití této písně jako zvukového zvýraznění vzpomínek Luisy na Španělsko z jedné strany a z druhé jako komentář k dokumentu o Občanské válce ve Španělsku (1936-1939), který ve filmu bezprostředně navazuje na scénu v bytě.

Ruská svatební melodie Ой, кумушки (Aj, kmotřičky) se objevuje ve snímku Nostalgie pojednávajícím o životě Rusa pobývajícího mimo svou vlast. Tato píseň celý film uvádí a zároveň i uzavírá. Na začátku filmu se postupně propojuje se skladbou G. Verdiho Requiem aeternam. Na konci doprovází scénu „posmrtného obrazu Gorčakova v rodné krajině, nad níž se klenou pozůstatky chrámu“. (Blažejovský 2007:

168). Rovněž Requiem aeternam opětovně zní na konci snímku, avšak tentokrát jsou skladby v opačném pořadí a nejsou propojeny.

Švédské a japonské lidové písně najdeme v posledním snímku Tarkovského *Oběti*. Švédské písně *Vaxelvis Kulning*, *Farlock*, *Getlock Och Kalvlock*, *Getlock* zní ve filmu v podání Erin Lisslass. Japonské písně *Dai-Bosatsu*, *Shin-Getsu*, *Nezasa No Shirabe* nazpíval *Watazumido Shuso*.

4. ANALÝZA VYBRANÝCH FILMŮ

V následujících podkapitolách se zaměříme na rozbor dvou filmů Andreje Tarkovského. Pro analýzu jsme zvolili snímky s hudbou Eduarda Artěmjeva, nejen z důvodu, že spolupráce Tarkovského s Artěmjevem je světově známější, ale především proto, že je považována za velmi tvůrčí a zaslouží si pozornost. Prvním rozebíraným filmem je *Solaris* z roku 1972, jehož knižním námětem se stal stejnojmenný román Stanisława Lema. Druhým analyzovaným snímkem je *Stalker* natočený v roce 1979 na motivy novely *Piknik u cesty* bratrů Strugackých.

4.1 *Solaris* (Солярис)

Solaris je prvním snímkem Tarkovského, pod kterým je hudebně podepsán Eduard Artěmjev a rovněž prvním s hudbou Johanna Sebastiana Bacha. Jak jsme již uvedli v předchozí kapitole, ve filmu bylo použito *Preludium f moll* (Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ, BWV 639 z Bachovy *Varhanní knížky*).

Poprvé se elegické *Preludium f moll* rozezná během úvodních titulků. Lze se domnívat, že tato klidná skladba na samém začátku filmu, pomůže divákovi koncentrovat se na filmový zážitek, který *Solaris* přináší. Zklidnění a oproštění se od okolního světa napomáhá k soustředění se na tento skoro tříhodinový film.

Po úvodních titulcích se objevují první záběry filmu. Kamera snímá zurčící potok s vlnícími se listy vodních rostlin. Tarkovskij potřeboval, aby zurčení potoka podvědomě přitahovalo divákovu pozornost a aby si divák scénu s ním spojenou uložil do paměti (<http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev.html>). Důležitost zapamatování si této scény zjistíme na samém konci snímku. Během následujících cca tři minut se pozvolna střídají záběry krajiny a *Krise*, který touto krajinou prochází. Vše se odehrává za téměř naprostého ticha, slyšíme pouze potok, živočichy v jeho okolí a v jednom záběru dusotem probíhajícího koně. Tyto klidné záběry s minimem pohybu jsou přerušeny příjezdem pilota Bertona, který chce ukázat Krisovi před odletem nějaké video.

Krise, který se ještě stále venku prochází, zastihne krátký silný déšť. Na rozdíl od ostatních se před ním nepokouší schovat, ale soudě podle výrazu ve tváři, se snaží si svůj, pravděpodobně poslední déšť v životě užít a uchovat v paměti. Liják v této scéně je

zaznamenán také ve zvukové stopě. Nejprve šumí prudký déšť, poté se ozve hrom a nakonec, když přestane pršet, slyšíme, jak kapky opadávají ze stromů. Ve zvuku kapek dopadajících na vodní hladinu je možné zaznamenat něco nepřirozeného, což přitahuje divákovu pozornost.

Všechny scény odehrávající se před domem Krisova otce jsou doprovázeny zpěvem volně žijících ptáků a většinou také andulek v otcově voliére.

Breton poté, co se s Krisem nepohodl a odjel z jejich domu, volá cestou po dálnici Krisovu otci, aby mu ještě něco dopověděl. Po jejich rozhovoru následuje přibližně šest minut trvající jízda tunely, nadjezdy a podjezdy dálnice. Nejprve slyšíme reálný zvuk motoru jedoucího auta, který je záhy doplněn ostrými, řezavými zvuky, které se různě mění, střídají a doplňují. Tyto zvuky již vůbec neodpovídají zvukům jedoucích aut a dodávají scéně na fantastičnosti.

Tento výjev končí ostrým stříhem a záběrem na stromy tiše stojící nad vodou u domu Krisova otce. O chvíli později se kamera přesune a objeví se Kris, pálící před domem staré fotografie. Obě tyto scény jsou v naprostém kontrastu se scénou na dálnici, protože během nich panuje dokonalé ticho. Jen velice slabě jsou slyšitelné kroky otce, Anny se psem a Krise. V následující scéně, v níž si Kris balí věci, cvrčci cvrkající v trávě naznačují blížící se noc, a tím konec posledního dne Krise na Zemi.

Dalším ostrým přechodem se před našimi zraky objeví vzdálený vesmír a slyšíme rozhovor střediska s Krisem, chystajícím se ke startu. Později vidíme jeho oči a část obličeje, jak sedí v kabině a otáčí se ze strany na stranu. Za zvuků signalizujících vzlet raketoplánu se postupně přibližujeme ke stanici Solaris. Ve vesmíru se zvuky okolního světa přemění ze šumění potoka a zpěvů ptáků ve zvláštní zvuky, vycházející z hlubin kosmu, a především z Oceánu, který zaujímá celou plochu planety Solaris. Na stanici hučí pohlcovače kouře, který vznikl z Krisova raketoplánu a také se ozývají zvuky různých alarmů a kontrol.

Snaut si před Krisovým příchodem k němu do pokoje zpívá část německé písně. Poté se Kris vydá do pokoje Gibariana, kde najde video, které pro něj Gibarian natočil těsně před sebevraždou. Během jeho prohlížení, uslyší na chodbě rolničky, které se přibližují. Chvíli na to slyšíme, jak kdosi nebo cosí začne otevírat dveře do Gibarianova pokoje, kdo je za nimi však nezjistíme, protože Kris dveře zavře. Cinkání rolniček se

začne od pokoje vzdalovat. Předtím než Kris opustí pokoj, zazní tajemný hudební motiv Oceánu. Ten se rovněž zopakuje, když se Kris na chodbě podívá z okna.

Cestou od Sartoria se Kris znovu zadívá z okna na Oceán a jeho pohled je opět doprovázen příznačným motivem. V tento okamžik za sebou Kris uslyší rolničky. Když se otočí, zjistí, že je to neznámá dívka v modrých šatech, která má náramek z rolniček na ruce.

První noc Krise na stanici Solaris se u něj v pokoji objeví jeho žena Hari, která před deseti lety spáchala sebevraždu. V celém výjevu, započatém jejím zjevením, zní slabě hudební motiv Oceánu, což nasvědčuje, že Hari není člověkem, ale byla stvořena inteligentní hmotou Oceánu.

Druhá část filmu nás přivádí na místo, kde pro Krise celý příběh na Solaris započal. Kris sem odvedl Hari, aby ji v raketoplánu poslal pryč. Zní totožné zvuky alarmu jako při jeho přiletu. V hukotu startujícího raketoplánu je slyšet křik Hari. Poté co se raketoplán za ohlušujícího burácení odlepí od země a zmizí z ranveje, sledujeme skrze okno, jak se vzdaluje od stanice, stejně tak se vzdaluje a utichá jeho hučení. Když raketoplán zmizí z dohledu, zazní několik tónů, které napětí situace zesílí.

Když Kris druhou noc usíná, slyšíme cosi jako šelest listů stromů, rostoucích pouze na Zemi, avšak je to jen šustot nastříhaných papírků, který mají listy stromů připomínat. Během Krisova spánku se opět rozezní motiv Oceánu a zjevuje se další Hari.

Ráno Kris sám odejde pryč z pokoje. Hari, podvědomě nucena nespouštět ho z očí, se snaží rozbít dveře a jít za ním. Nejprve je vidět a slyšet, jak se plechové dveře začnou třást, a poté zvláštní zvuky vyvolávající pocit, že se za dveřmi děje něco tajuplného až mystického. Nakonec slyšíme Hari křičet.

Po diskusi Krise se Sartoriem se záběr zaměří na povrch Oceánu, což je opětovně doprovázeno příznačným motivem. Do tohoto motivu se postupně rozeznívá varhanní Preludium f moll, které tuto scénu propojuje s následující, kde Kris promítá Hari krátký film, který natočil jeho otec na Zemi. Preludium v okamžiku, kdy film skončí, utichne.

Když se Hari „rozpomíná“ na život na Zemi, v hudební složce se objevují vokály, doprovázející obraz za sklem tekoucího proudu vody. Vokály pokračují rovněž v nadcházejících záběrech na spící Hari a poté na Krise, jdoucího otevřít dveře.

Kris nechává Hari samotnou v pokoji, ta se za ním tentokrát nevrhá, a když se k ní Kris vrátí, leží nehybně na posteli. Obraz je doprovázen motivem Oceánu, který nyní zní dramatičtěji.

Snautův příchod do knihovny, kde je již více než hodinu očekáván, doprovází totožný motiv jako všechna zjevení Hari, tj. motiv Oceánu, jakoby snad Snaut nebyl člověkem, ale „hostem“.

Po ukončení „oslavy“ doprovází Kris alkoholem omámeného Snauta do jeho pokoje. Na chodbě si Snaut zazpívá úryvek německé písničky. Po jejich odchodu zůstává Hari v knihovně sama. Když se za ní Kris vrátí, najde ji zamyšlenou sedět na stole. Hari si prohlíží obraz Lovci ve sněhu (The Hunters in the Snow) od Pietera Brueghela. Kamera snímá různé části tohoto obrazu z blízka i z dálky, vše za hlasů a vzdechů neznámých lidí. U diváka může vzniknout pocit, že patří lidem vyobrazených v Brueghelově malbě. Podobné to je také se zpěvem ptáků a štěkotem psů, jež jsou součástí tohoto obrazu. Na konci vidíme malého Krise z otcova filmu, stojícího zády, jak se náhle otáčí se ke kameře. V celé této scéně zní rovněž Artěmjevova autorská hudba, která svou ostrostí dodává výjevu napětí. Sám Artěmjev v rozhovoru s Vítězslavem Mikešem (2006) o této scéně řekl, že patří k těm, kde Tarkovskij hudbu nepředpokládal, ale zůstala tam na jeho (Artěmjevův) popud.

Následující scéna se odehrává ve stavu beztíže. V knihovně se nejprve rozcinká křišťálový lustr a poté vidíme Hari s Krisem, jak se vznášejí nad zemí. Potřetí se rozezná Bachovo preludium. Střídají se záběry na vznášející se pár a na obraz Pietera Brueghela. Po odeznění stavu beztíže se krátce ukáže úryvek filmu s malým Krisem, který je posléze nahrazen záběrem klidně pěnícího Oceánu. V preludiu lze zaslechnout hřmění z Oceánu. Vše je náhle přerušeno hlasitým roztříštěním nádoby na tekutý kyslík, který Hari vypila. Preludium zde nedoprovází vzpomínky na Zemi, ale jak popisuje Anochina, stalo se motivem vysoké lásky a Božího soucitu s lidmi (<http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Anochina.html>).

Hari, omrzlá po vypití tekutého kyslíku, leží na zemi. Ve zvukové složce zaznamenáváme motiv Oceánu propojený se zvláštním cinkáním. Snaut vyběhne ze svého pokoje a jeho dupání slyšíme, i když Snaut zmizí z obrazu. S tím jak se Snaut vzdaluje, utichá i dupot, který se v jednom okamžiku zcela ztratí. Znovu jej zaslechneme,

až když Snaut přibíhající z druhé strany míjí Hari s Krisem. Celá tato epizoda je zakončena pohledem na vířící Oceán, který zlověstně hučí a burácí.

Rovněž další scéna, kdy Kris ulehá k Hari do postele, je provázena motivem Oceánu. Ten pokračuje i v následujícím obraze, který se prolíná s předchozím. Zde motiv dozní a objeví se zvuk rolniček jako na začátku děje na Solaris. Zdroj cinkání rolniček není vidět, takže nelze přesně určit, nezní-li pouze v Krisově hlavě. Kris vstane a odejde na chodbu, kde se potká se Snautem. Hudební motiv aktivního Oceánu, znějící již od okamžiku, co Kris vstal z postele, zesílí a několikrát graduje. Když Hari spolu se Snautem odvádí Krise do pokoje, motiv Oceánu zní dramatictější než předtím. Děsivé hřmění a hučení umocňuje Krisův stav blouznění, vyvolaný horečkou. Ostrým hudebním přechodem se dostaneme do části, kde se Země propojuje se Solaris. V pokoji Krise se objevuje Hari a jeho matka. Obraz se změní na černo-bílý, řezavá hudba zmizí a ocitáme se v domě Krisova otce, kde se Kris setkává se svou matkou. Po dlouhé době se objevují zvuky z přírody – cvrkot cvrčků. Scéna s matkou končí za zvuků zurčící vody, kterou však není vidět.

Celý snímek završuje návrat na Zemi. Kris vede rozhovor se Snautem, který mu sdělí, že je načase, aby se vrátil domů. Po této větě se rozezná Bachovo Preludium f moll. Přes záběr na jedinou živou rostlinu na stanici Solaris se dostáváme zpět na Zemi, na místo, kde film začal, tj. objeví se záběr na vodní rostliny v jezeře. Kris se chvíli kochá krajinou a stejnou cestou jako na začátku se dostává až k otcovu domu. V záběru na Krise dívajícího se na dům, doznívají poslední tóny preludia a u diváka vzniká pocit, že film je již na samém konci a Kris se v pořádku vrátil domů. Avšak najednou přijde zvrat, kdy se současně s tím, jak se Kris přibližuje k domu, objeví ve zvukové stopě opět hudební motiv Oceánu. Tento motiv na Zemi signalizuje, že něco není v pořádku. Upravený motiv Oceánu se promění v hudbu, která graduje až do okamžiku, kdy se Kris shledá s otcem. Nicméně ani poté dramatická hudba nezmizí. Kamera se začne vzdalovat od obrazu Krise klečícího u otce před jeho domem a za opětovné gradace vidíme dům stále z větší výšky. Až nakonec zjistíme, že tuto část Krisova pozemského světa vytvořil Oceán a návrat na Zemi se nekoná. V uvedené epizodě si divák nemůže být vůbec jist tím, co se stane. Díky stupňující se hudební intenzitě v posledních vteřinách může pouze s napětím očekávat, co bude vyvrcholením celého filmového díla.

Shrnutí: Děj filmu Solaris lze rozdělit na dvě části. Jedna, kratší, se odehrává na planetě Zemi a druhá zabírající většinu snímku, na stanici Solaris, která se nachází na stejnojmenné planetě. Odlišnosti těchto dvou míst jsou patrné i ve zvukové stopě. Zemi charakterizují zvuky přírody – zurčení vody, zvuky různých živočichů, šumění deště nebo dusot koňských kopyt. Na Solaris jsou jedinými živými organismy tři lidé – Snaut, Sartorius a Kris, proto se na stanici žádné zvuky vycházející z přírody nevyskytují. Pouze jednou, kdy se Kris trpící horečkou ve snu shledá se svou matkou v otcově domě, slyšíme cvrkající cvrčky. Ve filmu jsou použity dva leitmotivy. Prvním z nich je hudební motiv Oceánu, který Artěmjev vytvořil s pomocí elektronických nástrojů. Tento motiv se objevuje pouze na Solaris a je jakýmsi protipólem přírodním zvukům na Zemi. Zaznívá například v záběrech na Oceán a rovněž při několikerém zjevení Hari. Jedenkrát uvedený motiv můžeme zaznamenat také na Zemi, když se Kris vrací domů, ale Země v této epizodě není skutečná, nýbrž vytvořená Oceánem. Druhým leitmotivem se stalo upravené Bachovo Preludium f moll, které se ve snímku rozeznívá na čtyřech místech. Nejprve doprovází úvodní titulky a poté jej můžeme slyšet jenom na Solaris. Na stanici zní dvakrát v souvislosti s výjevy ze Země (otcův film, návrat Krise) a jednou při duševním splynutí Krise s Hari.

4.2 Stalker (Сталкер)

Jak již víme, Stalker je posledním filmem Andreje Tarkovského natočeným v Sovětském svazu, posledním, na kterém spolupracoval s Eduardem Artěmjevem a také posledním, ke kterému přizval hudebního skladatele.

Sám Tarkovskij uvedl, že původně s hudbou v tomto snímku nepočítal a chtěl se opětovně zaměřit především na zvuky (Tarkovskij 2005: 54). Nicméně nakonec film obsahuje jak filmovou, tak archívni hudbu. Zvukovou složku tvoří rovněž citáty Arsenije Tarkovského, Fjodora Ĥutčeva a citáty z Bible.

Děj snímku se začíná již během úvodních titulků, kdy nás kamera zavede do baru, do kterého přichází číšník a po něm Profesor. Scéna je doprovázena elegickým hudebním motivem, který se ve filmu objeví ještě mnohokrát. Základem pro tuto skladbu byla melodie Pulcherimma Rosa z přibližně XIV. století od neznámého autora. Autorská skladba Artěmjeva bývá označována jako Meditace (Медитация). Po skončení

této scény, stále za zvuků Meditace, se na plátně objevují titulky objasňující, co je to Zóna. Použití daného hudebního motivu již během úvodních titulků dostane diváka do stavu melancholie a rozjímání.

Poté co skončí úvodní titulky, otevřou se nám dveře do Stalkerova pokoje, kde na posteli spí Stalker se svou ženou a dcerou. Nejprve v této scéně slyšíme různé bouchání, klapání a klepání, které je posléze nahrazeno zvukem projíždějícího vlaku. V hučení vlaku a klapotu kol můžeme postřehnout velmi krátký úryvek francouzské Marseillaisy. Všechno tyto zvuky, ačkoliv jejich zdroj nevidíme, nám pomáhají představit si, kde se domek Stalkera nachází. I přesto, že ani jednou během celého filmu domek Stalkera z vnějšku nevidíme, dokázali bychom díky těmto zvukům popsat, že domek pravděpodobně stojí v blízkosti vlakových kolejí, po kterých je dopravován výrobní materiál do nějaké továrny. Tyto představy nám na konci filmu potvrdí pohled na kouřící tovární komíny, při návratu Stalkera s rodinou domů.

Ve scéně, kdy se Stalker chystá na další cestu do Zóny, tvoří nejvýraznější zvukový prvek kapání vody, doprovázené stejným boucháním a klapáním a duněním jako předtím. Když manželka zjistí, že se Stalker chystá na další výpravu do Zóny, začne se s ním hádat a snaží se ho zadržet. Stalker nakonec stejně odchází a manželka se dostává do stavu, který Bražejovský (2007: 171) popisuje jako hysterický záchvat podobný orgasmu. Během tohoto obrazu, kdy se manželka svíjí na podlaze, opět slyšíme zvuky projíždějícího vlaku, do kterých je zakomponován úryvek z Wagnerovy opery Valkýra, přesněji z třetího dějství „Jízda valkýr“. Tarkovskij v rozhovoru s Toninem Guerrou popsal, že takto použitá „hudba se stěží donese až k uším diváka, takže on až do konce neví, jestli ji skutečně slyší, nebo jestli se mu to jen zdá“. (Tarkovskij 2005: 54).

Ve scéně v baru, kde se trojice (Stalker, Spisovatel, Profesor) poprvé setkává, najednou zahouká vlak. Stalker pobídne ostatní, že už musí jít, protože houkající vlak je ten jejich. Zde začíná strastiplná cesta k drezíně, díky které se dostanou do Zóny. Největší zastoupení zde mají zvuky motoru auta, ve kterém tato trojice jede, zvuk motorky policisty, hlídajícího, aby se do Zóny nikdo nedostal a opět zvuky projíždějících vlaků. Dalo by se říct, že většinu zvuků zde tvoří průmyslově vytvořené produkty, což nám naznačuje, jak je vnější svět zničený. Jen málokdy uslyšíme zpěv ptáků, a když, tak většinou jenom krákání vrány. V hale rovněž slyšíme známé kapání vody.

Následuje třiminutová jízda drezínou do Zóny. Tato scéna je považována za nejdůležitější z celého filmu, protože propojuje vnější svět se Zónou. Kamera během této scény zabírá střídavě hlavy Spisovatele, Profesora a Stalkera a rovněž okolní prostředí, které je zachyceno jakoby z jejich pohledu. Prostor, kterým projíždí, je bez kousku přírody, všude stojí pouze různé stavby nebo uskladněný výrobní materiál. Ze začátku slyšíme pouze reálné klapání kol drezíny po kolejích, ale postupně se k němu přidávají další zvuky elektronické hudby, které této jízdě dodávají cosi fantastického, nepřirozeného, tedy část toho, co představuje Zóna. V momentě, kdy tyto zvuky dozní, očitáme se v naprosto jiném světě. Černo-bílý a sépiově hnědý obraz se změní v barevný, plný divoké přírody. Důležitá je také změna po zvukové stránce. V Zóně je překrásné ticho, slyšíme pouze zvuky z přírody – zurčení řeky, zpěv ptáků, šumění trávy. Významem této pravděpodobně nejznámější scény filmu se zabývá mnoho lidí, například Vladimír Suchánek v knize Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Vzhledem k tomu, že se v této práci zabýváme hudbou, zaměříme pozornost na propojení hudby a obrazu. Díky tomu, že celá scéna je snímána z pohledu cestujících na drezíně a díky použití reálných zvuků klapotu kol, můžeme mít pocit, že jsme to my, kdo cestuje do Zóny, a první záběr na prostředí v Zóně vidíme vlastníma očima.

Eduard Artěmjev vytvoření hudby pro tuto scéně popsal v rozhovoru s Vítězslavem Mikešem. Požadavkem Tarkovského bylo, aby divák podvědomě cítil jakýsi neklid a poznal, že se dostává do jiného světa. Skladatel uvádí, že vzal reálné klapání kol a pohlá si s ním na syntetizátoru (měnil jeho frekvenci, přidával ozvěnu atd.). „Vznikl tak pocit postupné proměny nálady s příděchem určité zvláštnosti.“ (Mikeš 2004: 15).

Petr Gajdošík na svých webových stránkách uvedl, že při vydání Stalkera na DVD se ruští vydavatelé rozhodli doplnit tuto scénu o hudbu, kterou pro ně Artěmjev složil. Původně měla hudba znít jen nepatrně, ale na DVD se objevila daleko hlasitější (http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/clanky/2006/artemjev_ifs.php). Při srovnání této scény s hudbou a bez ní zjistíme, že její použití nebyl nejšťastnější nápad. Celkově hudba do této scény nezapadá, působí jako jakýsi prvek navíc a dokonce by se dalo říct, že narušuje původní záměr režiséra. Na diváka již nemá tak silný emocionální vliv.

Vítání Stalkera se Zónou: chvíli po příjezdu do Zóny se Stalker vzdálí a lehá si do trávy s pocitem, že je opět doma, v místě, které je jeho srdci velmi blízké. Slyšíme hlavní

hudební motiv, známý již z úvodních titulků. Po chvíli se hudba odmlčí a znovu ji slyšíme, když se Stalker s blaženým úsměvem na tváři vrací k dvojici. Posledním zvukem z vnějšího světa je klapání kol odjíždějící drezíny. Od příjezdu do Zóny neustále slyšíme zvuky přírody – zpěv ptáků, cvrkot hmyzu, kvákání žab a zurčení řeky.

Cesta Spisovatele do komnaty štěstí: zvuky Spisovatelových kroků vysokou trávou jsou až nepřirozeně hlasité. Když se Spisovatel přibližuje ke komnatě, zvedne se silný vítr, jehož hučení nahání hrůzu. V momentě, kdy neznámý hlas Spisovatele zastaví, celou situaci umocní krátký úsek z Meditace.

Vyprávění Stalkera o Zóně: hlavní hudební motiv se vrací ve chvíli, kdy Stalker popisuje jaká je Zóna. Hudba Stalkerově vyprávění dodává na mystičnosti, fantastičnosti a dramatičnosti.

Druhá část filmu začíná za zvuků šumící řeky, ke které se trojice přiblížila. Následuje pád neznámého předmětu do „studny“, který je doprovázen nepřirozeným zvukem dopadu tohoto předmětu.

Když se dostanou k „suchému tunelu“, slyšíme mocné hučení v něm padající vody. Na konci cesty tímto tunelem slyšíme hlas Stalkera s ozvěnou, jakoby z dálky. Dokonce i zvuky kroků ve vodě slyšíme s ozvěnou, což nám naznačuje, že hlavní postavy jsou stále v tunelu.

Trojice si lehá na zem, aby si odpočinula. Nejprve slyšíme hučení blízké řeky, později zvuky větru hrajícího si se stromy a trávou. Za zvuků Meditace se obraz zbarví do sépiova. Ve chvíli, kdy Spisovatel začne vést dialog se Stalkerem, se obraz opět přemění na barevný. Když rozhovor ukončí, objeví se sépiový obraz Stalkera ležícího na ostrůvku uprostřed vody a k němu přibíhajícího černého psa. Zvláštní na této scéně je, že neslyšíme zvuk skoků psa ve vodě, tak jako tomu bylo v ostatních scénách, kde byl zvuk kroků zaznamenán. Náhle se obraz změní v barevný a slyšíme monolog Spisovatele. V tomto okamžiku přestane znít hudební motiv a slyšíme pouze kapání vody a šumění řeky.

Následuje sen Stalkera, který začíná verši z Apokalypsy, které předčítá Stalkerova žena. Na verše navazuje hlavní hudební motiv. Obraz snu je zbarven do sépiova, což nás vrací do vnějšího světa. Stalker ve snu vidí pozůstatky lidské civilizace, zaplavené

vodou. Můžeme se domnívat, že použití dané části Apokalypsy souvisí s tím, co se odehrálo před dvaceti lety v Zóně, kde dříve také žili lidé. Scéna snu končí Stalkerovým probuzením a obraz se stává opět barevným. Stalker šeptem recituje část s Evangelia podle Lukáše.

Scéna v tzv. mlýnku na maso (roura) začíná pohledem kamery z tunelu ke vchodu, na který nedohlédneme, pouze slyšíme, jak někdo otevřel kovové dveře a poté hlasy Spisovatele a Stalkera, stojících před nimi. Tunelem se rozléhají kroky a jejich ozvěna lámající se o stěny. Ve zvuku kroků slyšíme něco nepřirozeného, co může nahánět strach z neznáma na konci tunelu. Přibližně v polovině cesty se spustí déšť, který skrz otvory proniká i do tunelu.

Z roury nás kamera zavede do místnosti s písečnými dunami. Spisovatel, který šel první, stojí uprostřed místnosti, což Stalkera vyděsí, protože neví, zdali je tam bezpečno. Náhle vyletí z místnosti několik černých havranů, Spisovateli se zatočí hlava a upadne na zem. Stalker a Profesor neví, jestli je mrtvý, a bojí se nejhoršího. Scénu umocňuje použití hudebního motivu Meditace, který scéně s minimem pohybu dodává na dramatičnosti.

V místnosti u písečných dun Stalker přednáší verše napsané bratrem Dikobraza (bývalého stalkera), který v Zóně zemřel. Autorem těchto veršů je Arsenij Tarkovskij. Během této scény slyšíme, jak se několikrát otevrou a zavřou dveře nacházející se za Stalkerem, avšak nevidíme, co nebo kdo je otvírá. Toto může působit strašidelně, protože kromě trojice v Zóně nikdo jiný není.

V místnosti zazvoní telefon, který Spisovatel automaticky zvedne bez jakéhokoliv překvapení, že v Zóně funguje. Až poté, co jej položí, uvědomí si, že je to divné. Profesor zavolá do laboratoře, která se nachází ve vnějším světě. Skrz telefon se tyto dva světy na chvíli propojí. Scéna končí záběrem na dvě mrtvolky, spíše již jenom kostry, poblíž místnosti a slyšíme, jak Stalker, Spisovatel a Profesor odcházejí ke komnatě štěstí.

Před komnatou štěstí po dlouhé době opět zní zpěv ptáků, který v ostatních místnostech nebyl slyšet.

V posledních minutách děje odehrávajícím se v Zóně slyšíme z dálky zvonit telefon, který nikdo nezvedá. Profesor začne rozmontovávat bombu, kterou chtěl zničit komnatu štěstí. Poté ale její součástky odhodí do vody a usedá k Stalkerovi a Spisovateli

na zem. Obrazem zaduní hrom, který je doprovázen krátkým hustým deštěm. Když déšť ustane, Profesor odchodí poslední zbytky bomby do vody. Při odhození posledního kousku kamera pohlédne do místa, kam dopadl. Pod vodou vidíme, jak k tomu kousku připlouvá kapr a do třesoucího se obrazu se vpíjí černá kapalina. Obraz je doprovázen hučením vlaku a klapotem jeho kol. Do zvuku vlaku se postupně vmísí část Ravelova Bolera. Za doznívajících zvuků odjíždějícího vlaku se ocitáme ve vnějším světě. Vidíme Stalkerovu ženu s dcerou před barem. V baru se již nacházejí navrátilci Stalker, Spisovatel i Profesora a také černý pes, kterého v Zóně potkali. Jak se dostali ze Zóny zpět do vnějšího světa, se nedozvíme.

Naposledy tesknou Meditaci slyšíme, když se Stalker s manželkou, dcerou a psem vrací průmyslovou zničenou krajinou domů. Hudba v nás vyvolává pocit Stalkerova stesku po Zóně, kde se cítí šťastnější než ve vnějším světě, kde ovšem žije jeho rodina, kvůli které se do něj vrací. Stalker je zdrcen tím, že Spisovatel ani Profesor nepřistupují k Zóně se stejnou úctou a respektem jako on (jeden ji chtěl zničit, druhý nevěří na moc komnaty štěstí). Když hudba dozní, slyšíme opět totožné zvuky (bouchání, klapání, houkání vlaků,...) jako na počátku filmu (domek Stalkera).

V poslední scéně filmu sedí Martyška za stolem a v duchu recituje verše Fjodora Tútčeva. Poté začne dívka pouhým pohledem pohybovat sklenicemi po stole. Když jedna ze sklenic spadne, vše v pokoji se začne otřásat od projíždějícího vlaku. K dunění a klapotu kol vlaku, které prostupuje celým filmem, se přidává úryvek z 9. symfonie Ludwiga van Beethovena, přesněji její nejznámější část Óda na radost, která v nás evokuje naději Stalkera a jeho rodiny na lepší zítřky.

Shrnutí: Děj snímku Stalker se odehrává na dvou zcela odlišných místech – ve vnějším světě a v Zóně. Rozdílnost těchto dvou míst můžeme nalézt rovněž ve zvukové stopě. Pro vnější svět je příznačný zvuk přijíždějících vlaků, který se ve filmu několikrát opakuje. Artěmjev čtyřikrát propojil zvuk vlaku s velmi známou archívní hudbou. V prvním případě s úryvkem francouzské Marseillaisy, v druhém s Jízdou valkýr Richarda Wagnera, ve třetím s Bolerem Maurice Ravela a v posledním s Ódou na radost Ludwiga van Beethovena. Klapot kol po kolejích je rovněž propojujícím prvkem mezi scénami z vnějšího světa a Zóny. Většinu zvuků ve vnějším světě vytvářejí průmyslové vynálezy a stroje. Oproti tomu pro scény v Zóně jsou charakteristické především zvuky vycházející z přírody. Objevují se zde zvuky šumění řeky, šustění trávy, zpěv ptáků,

nebo kvakot žab. Jediným zvukem z původní průmyslové civilizace se zdá být vyzvánění telefonu. Zvukem shodným pro obě místa je kapání vody, které se objevuje ve většině snímků Tarkovského. Ve filmu se objevuje jeden hlavní hudební motiv, který byl použit jak ve scénách z vnějšího světa, tak v těch ze Zóny. Tento motiv, zvaný Meditace, je jedinou originální hudbou použitou ve filmu, zbývající zvukovou složku tvoří zvuky a hlasy.

ZÁVĚR

V této bakalářské práci jsme se zaměřili na hudbu v celovečerních filmech Andreje Tarkovského, jenž je považován za jednoho z nejvýznamnějších ruských režisérů sovětského období a je uznávaný po celém světě. Největší pozornost jsme věnovali snímkům natočeným v Sovětském svazu, tj. Ivanovu dětství, Andreji Rublevovi, Solaris, Zrcadlu a Stalkerovi.

V úvodu práce jsme si vytyčili několik cílů, kterých jsme chtěli dosáhnout. Nyní se přesvědčíme, zda se nám to podařilo. Jako první cíl jsme si stanovili určit, jaký druh hudby se ve filmech Andreje Tarkovského objevuje. Zjistili jsme, že z hlediska pozice hudby vůči obrazu má ve všech celovečerních filmech převahu hudba nediegetická, tedy ta, která je vůči ději snímku vnější. Diegetická hudba se vyskytuje pouze v některých filmech a ve většině případů se jedná pouze o krátké úryvky skladeb nebo písní. Jako příklad můžeme uvést píseň *He велят Маше за реченьку ходитъ* (Máša nesmí chodit přes říčku) ve snímku *Ivanovo dětství* nebo melodii *Óda na radost* ze Symfonie č. 9 Ludwiga van Beethovena znějící v *Nostalgii*. Z hlediska původu hudby můžeme říct, že ve filmových dílech Tarkovského se vyskytuje jak hudba původní, tak hudba archivní. Archivní hudba je ve snímcích užita především v podobě hudebních citátů a můžeme ji rozdělit do dvou skupin. První z nich tvoří díla skladatelů vážné hudby, mající ve filmech převahu. Nejvíce citovaným skladatelem je Johann Sebastian Bach, což je způsobeno také tím, že Andrej Tarkovskij byl velkým milovníkem jeho hudby. Celkově Tarkovskij ve svých filmech použil skladby pěti skladatelů z různých slohových období. Druhá skupina hudebních citátů zahrnuje lidové písně. Ve filmech Tarkovského se objevily jak ruské, tak španělské, švédské nebo japonské národní písně. Poslední dvě jmenované se vyskytují ve snímku *Oběť*, který je posledním dílem Tarkovského. Nejvíce hudebních citátů nalezneme v autobiografickém filmu *Zrcadlo*, kde vedle skladeb J. S. Bacha zní rovněž hudební díla Henryho Purcella a Giovanniho Battisty Pergolesiho. Objevuje se v něm rovněž španělská národní píseň *Navegando me perdí* (Během plavby jsem ztratil směr). Jediným snímkem, ve kterém není použita archivní hudba, je *Andrej Rublev*. Ve všech filmech Tarkovského natočených v Sovětském svazu se objevuje původní hudba, tedy autorská hudba skladatelů, se kterými Tarkovskij spolupracoval. Tímto se dostáváme k dalšímu cíli, který jsme si stanovili.

Druhým námi stanoveným cílem bylo představit autory hudby k Tarkovského filmům. V práci jsme uvedli, že Tarkovskij spolupracoval pouze se dvěma skladateli. První z nich byl významný ruský skladatel a dirigent Vjačeslav Ovčinnikov, který složil hudbu k prvním dvěma filmům Tarkovského – Ivanovu dětství a Andreji Rublevovi. Druhým je uznávaný ruský skladatel Eduard Artěmjev, jenž je hudebně podepsán pod snímky Solaris, Zrcadlo a Stalker. Spolupráce Tarkovskij – Artěmjev je známá i za hranicemi Ruska a je považována za jednu z nejvíce tvůrčích a jedinečných spoluprací v kinematografii. Jak z výše uvedeného vyplývá, na posledních dvou filmech, Nostalgii a Oběti, Tarkovskij s žádným skladatelem nespolečně pracoval a spoléhal se sám na sebe. Tarkovskij původně požádal o vytvoření hudby opět Artěmjeva, avšak z toho důvodu, že se film natáčel v Itálii, bylo Tarkovskému sděleno, že autorem hudby musí být Ital. S tím Tarkovskij nesouhlasil, a proto se skladatele vzdal.

Třetím cílem naší práce bylo zjistit, odpovídá-li užití hudby ve filmech Tarkovského jeho pojetí filmové hudby, popsanému ve třetí kapitole. V dlouhometrážních filmech se nejvíce odráží Tarkovského názory na použití zvuků, které podle něj mohou být bohatší než hudba, a také fakt, že teoreticky není hudba ve filmech potřeba. Je patrné, že v každém dalším snímku se Tarkovskij snažil upřednostňovat více zvuky než hudbu. To mu umožnila především změna skladatele po druhém natočeném filmu, kdy Vjačeslava Ovčinnikova, komponujícího převážně pro akustické nástroje, vyměnil za Eduarda Artěmjeva, který je neodmyslitelně spjat s hudbou elektronickou. Nejvíce se Tarkovskij uvedené myšlence, jak rovněž vyplývá s vypracované analýzy, přiblížil ve snímku Stalker. V tomto snímku byla použita pouze jedna originální skladba Artěmjeva, vystupující jako leitmotiv, ostatní zvukovou složku tvoří zvuky a hlasy. Z naší analýzy je také zřejmá výběrovost zvuků, které měly být ve filmu použity, což odpovídá názoru Tarkovského, kdy podle něj ve filmu nelze použít všechny zvuky reálného světa, protože by vznikla jejich kakofonie.

Dalším cílem vyplývajícím z předchozího, bylo objasnit, do jaké míry je hudba ve filmech Tarkovského podřízena požadavkům jejich režiséra. Na základě vypracování této bakalářské práce můžeme říci, že užití hudby je Tarkovským silně ovlivněno. Budeme-li vycházet především ze spolupráce s Eduardem Artěmjevem, můžeme uvést následující. Tarkovskij, i přesto, že měl více či méně jasnou představu o tom, jakou hudbu v té či oné epizodě potřebuje, většinou ji skladatelům nesdělil, protože očekával,

že na základě jeho popisu emocionálního naladění scény budou iniciátory veškeré hudby oni. Tarkovskij rovněž skladatelům pouštěl již natočený materiál, aby si udělali vlastní představu o tom, ve které části bude jaká hudba použita. Skladatelé měli u Tarkovského vždy naprostou svobodu, avšak nikdy si nemohli být zcela jisti, že se jimi vytvořená hudba ve snímku skutečně objeví. To záleželo především na tom, zda se jak Tarkovskij, tak skladatel ve svých představách shodnou, a také na tom, zda skladatelova hudba napomůže k dosažení záměru, který režisér ve scéně měl. Z toho důvodu Tarkovskij na nahrávání hudby nechodil, protože potřeboval slyšet hudby až spolu s obrazem, aby byl schopen určit, jestli bude ve filmu použita. V případě Eduarda Artěmjeva je známo, že většina hudby, kterou složil, ve filmech zůstala, i když s ní Tarkovskij ze začátku nepočítal. Příkladem hudby iniciované Artěmjevem je ta, která zní ve snímku *Solaris*, když si Hari prohlíží obrazy Pietera Brueghela.

Závěrem můžeme říct, že hudba ve filmech Andreje Tarkovského je jejich výraznou a důležitou složkou a že na ni při jejím výběru byly kladeny vysoké nároky tak, aby dokonale zapadla do zvukové reality obrazu a stala se rovnocennou součástí filmového obrazu.

V souvislosti s naším posledním cílem, kterým je přiblížit odborné a širší veřejnosti tuto významnou složku Tarkovského filmů, se domníváme, že tato bakalářská práce může posloužit jako rozšiřující materiál pro studentky a studenty navštěvující předmět Ruská a sovětská kinematografie, vyučovaný na katedře slavistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

РЕЗЮМЕ

Андрей Арсеньевич Тарковский принадлежит к самым признанным советским режиссерам в мире. В течение пятидесяти четырех лет своей жизни, Тарковский снял только четыре короткометражных фильма и семь полнометражных фильмов. Первых пять полнометражных фильмов он снял на родине (т.е. в Советском Союзе) и остальные два в зарубежье. К числу фильмов, снятых в СССР, относятся «Иваново детство», «Андрей Рублев», «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер». Зарубежными фильмами являются «Ностальгия» (снят в Италии) и «Жертвоприношение» (снят в Швеции). Все фильмы Тарковского пользуются большой известностью и являются очень любимыми зрителями всего мира. Это подтвердят оценки его фильмов на разных сайтах. Например, на веб-сайте КиноПоиск.ру все полнометражные фильмы Тарковского получили восемь звезд из десяти возможных. Также на чешском веб-сайте Чехо-словацкой фильмовой базы данных⁹, зрители оценили его фильмы в среднем восьмидесятью процентами.

Настоящая бакалаврская работа посвящена теме музыки в полнометражных фильмах режиссера Андрея Арсеньевича Тарковского. Внимание прежде всего сосредоточено на фильмах, экранизированных в Советском Союзе.

Мотивацией для избрания данной темы стал тот факт, что, по нашему мнению, музыке в фильмах Тарковского прежде всего в чешской литературе уделено мало внимания.

Данная работа ставит несколько целей. Во-первых, определение какие виды музыки в фильмах Тарковского использованы (с точки зрения отношения между музыкой и изображением, и с точки зрения ее происхождения). Во-вторых, мы задались целью представить композиторов, которые сочинили музыку для фильмов Тарковского. В-третьих, мы ставим себе цель узнать, соответствует ли использование музыки в фильмах Тарковского его теории о фильмовой музыке, указанной в третьей главе данной работы. Мы также хотим узнать, в какой мере музыка в данных фильмах соответствует требованиям Тарковского. Не в последнюю очередь целью работы является ознакомление широкой общественности с истинно яркой частью фильмов Андрея Тарковского.

⁹ Česko-slovenská filmová databáze www.csfd.cz

Для данной бакалаврской работы мы пользовались прежде всего монографиями и статьями русских авторов. Для описания теории Тарковского о фильмовой музыке мы больше всего пользовались эссе Тарковского, которые напечатаны в чешском переводе под названием «Zapečetěný čas» («Запечатленное время»), а также учебным пособием «Уроки режиссуры» Тарковского на русском языке. А еще мы пользовались книгами и статьями Татьяны Егоровой, изучавшей творчество композитора Эдуарда Артемьева. Для получения информации о музыкальных цитатах в фильмах Тарковского, мы использовали статьи Юлии Анохиной.

Данная бакалаврская работа состоит из следующих разделов: Введение, «Музыка в фильмах», «Отношение Андрея Тарковского к искусству и музыке», «Музыка в фильмах Андрея Тарковского», «Анализ избранных фильмов» и Заключение. В данной работе имеются также резюме на русском языке и библиография.

Первая глава «Музыка в фильмах» состоит из двух частей. Первая часть рассматривает функцию киномузыки и вторая ее виды. В первой главе определено понятие «киномузыка». Вообще киномузыку можно понимать как музыку, сопровождающую фильм, или же это музыка, которую мы воспринимаем вместе с фильмом как художественное произведение. Местом рождения киномузыки считается Париж, где в 90-ых годах 19 века создавались первые фильмы в сопровождении музыки. С первыми звуковыми фильмами связано имя братьев Люмьер. В первой части данной главы внимание обращено на разные функции музыки в фильмах. Данной темой интересуются, например, словаки Ян Гречнар (Ján Grešňár) и Юрай Лексманн (Juraj Lexmann).

Вторая часть посвящена видам киномузыки, которые можно определить с учетом двух точек зрения. По происхождению можно выделить два типа музыки: архивную и оригинальную. С точки зрения отношения между музыкой и изображением можно разделить музыку также на два типа: внутрикадровую и закадровую. Архивной музыкой считается музыка, которая сочинена не для данного фильма, а для другого или сочинена как автономное художественное произведение. Из этого вытекает, что оригинальная музыка сочинена для данного фильма. Внутрикадровая музыка характеризуется как музыка, которую исполняет

какой-то персонаж в фильме или она звучит в фильме таким образом, что персонажи ее могут слышать. Закадровую музыку слышит только зритель фильма.

Во второй главе «Отношение Андрея Тарковского к искусству и музыке» описывается влияние матери Тарковского на его работу режиссера. Несмотря на плохую жизненную ситуацию в семье, мать позволила Андрею посещать музыкальную школу. Тарковский даже жалел о том, что он не стал дирижером. Что касается отношения к музыке, то Тарковский очень увлекался творчеством Иоганна Себастьяна Баха.

Третья глава «Музыка в фильмах Андрея Тарковского» – самая масштабная. В данную главу входят четыре части. Первая часть касается мнений Тарковского о киномузыке. Например, Тарковский думал, что музыка в фильме, в принципе, возможна, но не обязательна и правильно использованный звук может быть гораздо богаче, чем музыка. В большой или меньшей мере этим мнениям подчинены все фильмы режиссера.

Вторая часть третьей главы носит название «Авторы музыки для фильмов Андрея Тарковского». Данная часть посвящена двум российским выдающимся композиторам, сотрудничавшим с Андреем Тарковским. Первым из них является отличный композитор и дирижер Вячеслав Овчинников, который написал музыку для фильмов «Иваново детство» и «Андрей Рублев». Он также известен как автор музыки к фильму Сергея Бондарчука «Война и мир», награжденному Оскаром. Для Тарковского Овчинников являлся самым лучшим композитором, но он с ним расстался, однако не по музыкальным причинам. Их расставание с точки зрения Овчинникова описано в посвященной ему части. Вторым композитором является всемирноизвестный композитор Эдуард Артемьев, создавший музыку для фильмов «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер». Его имя неотъемлемо связано с электронной музыкой. В данной части также указаны их краткие биографии и списки фильмов, для которых они написали музыку.

В данной главе имеется также часть о сотрудничестве Тарковского с Эдуардом Артемьевым. В данной части можно узнать, например, что Тарковский требовал не композитора, а композиторский слух, чтобы организовать шумы и не просто организовать, а вдохнуть в них жизнь.

В предпоследней части третьей главы «Сравнение музыки Вячеслава Овчинникова и Эдуарда Артемьева в фильмах Тарковского» описываются музыкальные элементы свойственные обоим композиторам.

Третья глава заканчивается частью несущей название «Музыкальные цитаты в фильмах Андрея Тарковского». В ней описываются музыкальные произведения, которые Тарковский использовал в своих фильмах. Музыкальные цитаты считаются архивной музыкой. В фильмах Тарковского их можно разделить на две группы. Первая группа состоит из произведений композиторов, принадлежащих к классической музыке. Больше всего Тарковский использовал в своих фильмах произведения очень известного композитора Иоханна Себастьяна Баха. Вообще Тарковский использовал произведения пяти композиторов различных эпох. В другую группу входят национальные песни разных стран. В фильмах Тарковского использованы русские, испанские, шведские и японские народные песни. Большое количество классической музыки звучит в фильме «Зеркало» и народные песни звучат прежде всего в последнем фильме, снятом в зарубежье, т.е. в «Жертвоприношении». Единственным фильмом, в котором нет внутрикадровой музыки, является «Андрей Рублев».

В четвертой, последней главе данной работы дается анализ двух фильмов Тарковского с музыкой Эдуарда Артемьева. Мы выбрали эти фильмы из-за того, что сотрудничество Тарковского с Артемьевым считается одним из самых творческих в кинематографии. Мы подвергли анализу фильмы «Солярис» и «Сталкер». В заключение каждого анализа имеется четкое изложение музыки и звуков данного фильма.

«Солярис» является первым фильмом с музыкой Эдуарда Артемьева, а также Иоханна Себастьяна Баха. Действие данного фильма происходит на двух разных планетах – на Земле и на Солярисе. Для эпизодов на Земле характерны звуки природы (шипение воды, звуки животных, топот копыт лошади). На планете Солярис прежде всего звучит мотив «разумного Океана». Его создал Артемьев с помощью электронной музыки. Данный мотив также является одним из двух лейтмотивов фильма. Вторым лейтмотивом является «Хоральная прелюдия фа-минор» Иоханна Себастьяна Баха. В фильме она звучит четырежды, на титрах,

два раза она сопροждает съемки снятые на Земле и один раз прелюдия воспринимается как тема высокой любви и Божественного сострадания с людьми.

«Сталкер», снятый по мотивам романа «Пикник на овочине» братьев Стругацких, является последним фильмом, который Тарковский экранизировал на родине, а также последним в сотрудничестве с Эдуардом Артемьевым. Действие фильма «Сталкер» также происходит в двух очень разных мирах – во внешнем мире и в Зоне. Для внешнего мира свойствен прежде всего звук проезжающего поезда, который четыре раза соединен с отрывком ахривной музыки. Стук колес поезда связывает оба мира. Для Зоны характерны звуки природы (шум реки, пение птиц или кваканье лягушек). В фильме звучит один лейтмотив, сочиненный Эдуардом Артемьевым на основе мелодии «Pulcherima Rosa» приблизительно из четырнадцатого века. Из данного анализа вытекает, что фильм «Сталкер» из всех фильмов наиболее соответствует теории Тарковского, потому что в нем использовано большое количество звуков, преобладающих над музыкой.

Проведенный анализ подтверждает, что в фильмах Тарковского использовано большое количество закадровой музыки. Внутрикадровая музыка звучит, например, в фильмах «Иваново детство» и «Ностальгия». В «Ивановом детстве» звучит в качестве внутрикадровой музыки русская народная песня «Не велят Маше за реченьку хотить», а в «Ностальгии» такой музыкой является мелодия «Ода к радости» из Симфонии № 9 Людвиг ван Бетховена.

В заключение приводятся достигнутые нами цели данной бакалаврской работы.

Мы надеемся, что настоящая бакалаврская работа может быть полезна для студентов предмета «Российская и советская кинематография», преподаваемого на кафедре славистики Философского факультета Университета имени Палацкого в г. Оломоуц.

BIBLIOGRAFIE

- [1] BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. 1. vyd. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 287 s. ISBN 9788073251321.
- [2] COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha : Casablanca; Nakladatelství AMU, 2011. 567 s. ISBN 978-80-87292-14-3.
- [3] GREČNÁR, Ján. *Filmová hudba od nápadu po soundtrack*. 1. vyd. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005. 85 s. Hudba a médiá. ISBN 8089135048.
- [4] HŮRKA, Miloslav. *Estetika zvuku ve filmu: soubor problémů při vytváření zvukové složky filmu*. Praha : Filmový ústav, 1965. 95 s., 31 s. obr. příl.
- [5] JEGOROVA, Tatjana Konstantinovna. *Soviet film music: an historical survey*. Amsterdam : Harwood Academic Publishers, c1997. xiii, 311 s. Contemporary music studies; vol. 13. ISBN 3-7186-5911-5.
- [6] KUNA, Milan. *Zvuk a hudba ve filmu: k analýze zvukové dramaturgie filmu*. 1. vyd. Praha : Panton, 1969. 266 s., [16] s. obr. příl. Edice hudební vědy. Řada A; 7. ISBN (Brož.).
- [7] LEXMANN, Juraj. *Teória filmovej hudby*. 2., rev. a dopl. vyd. Bratislava : Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006. 182 s. Hudba a médiá. ISBN 8089135064.
- [8] MIKEŠ, Vítězslav. Eduard Artěmjev & Artěmij Artěmjev: Když otec a syn píší hudbu pro film. *HIS Voice*, 2004, č. 6. ISSN 1213-2438.
- [9] TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Krása je symbolem pravdy: rozhovory, eseje, přednášky, korespondence, filmové scénáře a jiné texty 1967-1986*. 1. vyd. Příbram : Camera obscura, 2005. 452 s. ISBN 80-903678-0-1.
- [10] TARKOVSKIJ, Andrej Arseňjevič. *Zapečetěný čas*. 1. vyd. Příbram : Camera obscura, 2009. 355 s. ISBN 978-80-903678-4-5.
- [11] ЕГОРОВА, Татьяна Константиновна. *Вселенная Эдуарда Артемьева*. Москва : Вагриус, 2006. 296 s. ISBN 5-9697-0193-9.

- [12] КОНОНЕНКО, Наталия Геннадьевна. *Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма*. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. 288 s. ISBN 978-5-89826-377-5.
- [13] САЛЬВЕСТРОНИ, Симонетта. *Фильмы Андрея Тарковского и русская духовная культура*. Москва : Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2009. 237 s. ISBN 5-89647-145-9.
- [14] САНДЛЕР, Анетта Михайловна. *Мир и фильмы Андрея Тарковского*. Москва : Искусство, 1990. 398 s. ISBN 5-210-00150-4.
- [15] ТАРКОВСКИЙ, Андрей Арсеньевич. *Уроки режиссуры: учебное пособие*. Москва : Всероссийский институт переподготовки и повышения квалификации работников кинематографии, 1993. 92 s.
- [16] ТУРОВСКАЯ, Майя Иосифовна. *Семь с половиной или, Фильмы Андрея Тарковского*. Москва : Искусство, 1991. 255 s. ISBN 5-210-00279-9.

INTERNETOVÉ ZDROJE

- [1] GAJDOŠÍK, Petr. *Otázka pro Eduarda Artěmjeva*. In Nostalghia.cz [online]. Dostupné z: http://www.nostalghia.cz/webs/andrej/clanky/2006/artemjev_ifs.php [poslední úprava 31. 7. 2006; cit. 3. 3. 2015]
- [2] OOCITIES.ORG: *Úvod do filmové hudby* [online]. Dostupné z: http://www.oocities.org/filmamus/film_mus/Index.htm [cit. 15. 11. 2014]
- [3] VLČEK, Tomáš. *Úvodní slovo k filmové hudbě*. In 25fps.cz [online]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2007/uvodni-slovo-k-filmove-hudbe/> [poslední úprava 25. 4. 2007; cit. 20. 11. 2014]
- [4] ZINKE, Lucie. *Filmová hudba musí být zážrak*. In: Musicweb.cz [online]. Dostupné z: <http://www.musicweb.cz/publicistika/filmova-hudba-musi-byt-zazrak> [poslední úprava 25. 2. 2013; cit. 15. 11. 2014]
- [5] АНОХИНА, Юлия. *Поэтика музыкальных цитат в фильмах А. Тарковского*. In: Tarkovskiy.su [online]. Dostupné z: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Ahohina.html> [cit. 9. 3. 2015]

- [6] АНОХИНА, Юлия. *Тарковский: музыкальные цитаты*. In: Tarkovskiy.su [online]. Dostupné z: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/muz.html> [cit. 13. 3. 2015]
- [7] БОРИСОВА, Алла. *Эдуард Артемьев: Тарковский хотел снимать без музыки*. In: BaltInfo.ru [online]. Dostupné z: <http://www.baltinfo.ru/2012/12/12/Eduard-Artemev-Moi-lyubimyi-film-Tarkovskogo---Solyaris-323394> [poslední úprava 12. 12. 2002; cit. 6. 1. 2015]
- [8] ЕГОРОВА, Татьяна Константиновна. *Эдуард Артемьев: „Он был и всегда останется творцом...“*. In: Tarkovskiy.su [online]. Dostupné z: <http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev03.html> [cit. 5. 1. 2015]
- [9] KHRENNIKOV.RU: *Овчинников Вячеслав Александрович* [online]. Dostupné z: <http://www.khrennikov.ru/rus/workshop/ovchinnikov> [cit. 12. 1. 2015]
- [10] НАУНЕНКО, Алексей-Нестор. *Эдуард Артемьев: Как поют деревья*. In: Tarkovskiy.ru [online]. Dostupné z: <http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev.html> [cit. 5. 1. 2015]
- [11] НОВИКОВ, Ростислав. *Вячеслав Овчинников: «Музыка в фильме – его нервная система»*. In: Gudok.ru [online]. Dostupné z: <http://www.gudok.ru/newspaper/?ID=745779> [poslední úprava 5. 9. 2006; cit. 12. 1. 2015]
- [12] ПЕТРОВ, Аркадий. *Эдуард Артемьев и Андрей Тарковский: „Музыка в фильме мне не нужна...“*. In: Tarkovskiy.su [online]. Dostupné z: <http://tarkovskiy.su/texty/vospominania/Artemev02.html> [cit. 5. 1. 2015]
- [13] РИА Новости. *Биография Эдуарда Артемьева*. In: Ria.ru [online]. Dostupné z: <http://ria.ru/spravka/20121130/912605588.html> [poslední úprava 30. 11. 2012; cit. 9. 2. 2015]
- [14] ЧЕРНИКОВА, Елена Вячеславовна. *Музыка Вячеслава Овчинникова*. In: Lit.lib.ru [online]. Dostupné z: http://lit.lib.ru/c/chernikowa_e_w/text_0180.shtml [poslední úprava 2. 11. 2013; cit. 8. 2. 2015]

ANOTACE

Jméno a příjmení autora: Anežka Podlasová

Název katedry: Katedra slavistiky

Název fakulty: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název bakalářské práce: Hudba ve filmech Andreje Tarkovského

Vedoucí práce: Mgr. Jekatěrina Mikešová, Ph.D.

Konzultant práce: Mgr. Vítězslav Mikeš, Ph.D.

Počet znaků: 91 707

Počet titulů použité literatury: 16 (+ 14 internetových)

Jazyk práce: čeština

Klíčová slova: Tarkovskij, filmová hudba, Artěmjev, Ovčinnikov, Stalker, Zrcadlo, Solaris, Andrej Rublev, Ivanovo dětství, hudební citáty, analýza

Charakteristika bakalářské práce: Tato bakalářská práce se zabývá hudbou v celovečerních filmech významného ruského režiséra sovětského období Andreje Arseňjeviče Tarkovského. Hlavním cílem práce je zjistit jaké druhy hudby se v jeho filmech objevují. Práce se nejprve zaměřuje na filmovou hudbu, na její funkce a kategorie. Poté práce popisuje vztah Tarkovského k umění a jeho teorii o filmové hudbě. Dále je pozornost věnována skladatelům Vjačeslavu Ovčinnikovovi a Eduardu Artěmjevovi, autorům hudby pro filmy Tarkovského. Práce rovněž poskytuje pohled na spolupráci Tarkovského s Artěmjevem a uvádí charakteristické hudební prvky obou autorů v těchto filmech. Následně práce pojednává o hudebních citátech použitých ve filmech Tarkovského. Závěrečnou část práce tvoří analýza dvou filmů Tarkovského s hudbou Eduarda Artěmjeva – Solaris a Stalker.

ANNOTATION

Name and Surname: Anežka Podlasová

Department: Department of Slavonic Studies

Faculty: Philosophical Faculty, Palacky University Olomouc

Thesis Title: Music in the Films of Andrei Tarkovsky

Supervisor: Mgr. Jekatěrina Mikešová, Ph.D.

Tutor: Mgr. Vítězslav Mikeš, Ph.D.

Number of Letters: 91 707

Number of Sources: 16 (+ 14 Internet links)

Language of the Thesis: Czech

Keywords: Tarkovsky, film music, Artemyev, Ovchinnikov, Stalker, The Mirror, Solaris, Andrei Rublev, Ivan's Childhood, music quotations, analysis

Characteristic of Bachelor thesis: This Bachelor thesis deals with feature films of famous Soviet and Russian film-maker Andrei Arsenyevich Tarkovsky. Main goal of the thesis is to find out which types of music were used in his films. First of all, the thesis focuses on film music, on its functions and types. After that the thesis describes Tarkovsky's relationship to art and his theory of film music. Next the thesis focuses on composers Vyacheslav Ovchinnikov and Edward Artemyev, which were authors of music in films of Tarkovsky. This thesis also shows collaboration of Tarkovsky and Artemyev and typical elements of music of these two composers in Tarkovsky's films. After that the thesis deals with musical quotations used in these films. The last part of the thesis consists of analyses of two films of Tarkovsky with music by Artemyev – Solaris and Stalker.