

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Analýza zvukových složek ve filmu
Sedmikrásky**

Karolína Martínková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Ondřej Zach

Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Analýza zvuku ve filmu Sedmikrásky* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Karolína Martínková

.....

Datum

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Ondřeji Zachovi za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

Obsah

Úvod.....	1
1. Terminologie a metodologie.....	3
2. O filmu.....	6
2.1 Věra Chytilová – život.....	7
2.2 Neoformalistická analýza a <i>Sedmikrásky</i>	8
2.2.1 Narace a styl.....	8
2.2.2 Zvukové funkce.....	10
2.2.3 Zvukové vlastnosti.....	10
3. Druhy zvuku.....	12
3.1 Hudba.....	12
3.2 Ruchy a ticho.....	13
3.3 Mluvené slovo (dle Bláhy).....	13
3.4 Mluvené slovo (dle Chiona).....	14
3.5 Ozvláštňující prvky zvuku.....	15
4. Narativní analýza.....	16
4.1 Scéna 1 (stopáž 00:02:28-00:06:08).....	17
5. Stylistická analýza.....	24
5.1 Zvukový styl.....	24
5.2 Stylové složky.....	24
5.2.1 Mizanscena.....	24
5.2.2 Kamera.....	25
5.2.3 Stříh.....	26
5.2.4 Herecký projev.....	26
6. Funkce zvukových složek.....	27
6.1 Hudba.....	27
6.2 Ticho a ruchy.....	27
6.3 Mluvené slovo.....	28
6.4 Scéna v podniku II. (00:11:58-00:20:37).....	28
7. Závěr.....	31
Literatura.....	33
Prameny.....	34

Anotace

Tématem bakalářské práce je využití zvuku ve filmu *Sedmikrásky* (1966) režisérky Věry Chytilové. Cílem práce je postihnout estetickou funkci zvuku a popsat ozvláštňující prvky v souvislosti s dalšími stylovými a narativními složkami filmu. Metodologie analýzy zvuku je převážně odvozena z terminologie publikace Iva Bláhy *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Analyzovány jsou základní druhy zvuku, tedy mluvené slovo, filmová hudba, ruchy a ticho a míra jejich stylizace ve vztahu k pojetí obrazové složky díla. Prostřednictvím rozborů vybraných pasáží filmu tato bakalářská práce demonstruje vztah zvuku, práce s kamerou, střihu a mizanscény a následně dospívá k určení dominantní zvukové složky filmu.

Abstract

The topic of the bachelor's thesis is the use of sound in the film of Věra Chytilová *Daisies* (1966). The aim of the thesis is to capture the aesthetic function of sound and describe its distinctive elements in relation to other stylistic and narrative components of the film. The methodology for analysing sound is primarily derived from the terminology of Ivo Bláha's publication, *Sound Dramaturgy of Audio-visual Works*. The following basic types of sound are analysed: dialogue, film music, noise and silence. Based on the analyses of selected film sequences this bachelor thesis demonstrates a relationship among sound, camera, editing and mise-en-scène and then determinates its dominant audio component.

Úvod

Zvuk je podle filmových teoretiků Kristin Thompsonové a Davida Bordwella „...*tím nesložitějším postupem ke zkoumání. Zatímco při analýze obrazu můžeme film zastavit, abychom zkoumali mizanscénu a práci s kamerou, zvuky, které formují film, jsou těžko zachytitelné. Zvukovou stopu nelze pouze zastavit a rozebrat. Zvuk zároveň dokáže dosáhnout velice intenzivního účinku, a přesto zůstat poměrně nenápadný. Abychom prostudovali zvuk, musíme se naučit filmy poslouchat.*“¹ Zvuk je neoddelitelnou součástí světa, který je vnímán skrze vizuální, zvukové, hmatové, chuťové a čichové vjemy. Na různé faktory vnímání zvuku lze narazit při běžné konverzaci s druhým člověkem, při poslouchání hudby, ruchů okolí venku, ale také ve chvílích ticha. Důležité je uvést, že selektování vnímaných zvukových složek vychází ze subjektivního prožívání okolí, jak tvrdí teoretici Ivo Bláha a Michael Chion, jak podrobně rozeberu později. V audiovizuálním díle je zvuk již téměř sto let neodlučitelnou součástí zobrazovaného děje. Michael Chion ve svých textech o filmovém zvuku opakovaně rozvíjí tezi, že film je stejně důležitým výrazovým prostředkem jako je obraz.² To z něj činí rozmanitý nástroj komunikace, který dokáže díky různým kombinacím sdělit mnoho informací v krátkém čase. Navozuje také ojedinělý emocionální prožitek formující divácké vnímání díla. To, jak divák zvuk vnímá a jaké v něm zvuková složka filmu evokuje pocity, potom záleží na míře angažovanosti a imaginaci. Zvuk ve filmu je značně rozsáhlé téma, proto pole výzkumu v této práci zužuji a zaměřuji se na problematiku podílení se zvukové složky na celkovém vyznění ve vztahu s obrazem v tomto konkrétním filmovém díle.

Jako ústřední téma bakalářské práce jsem si zvolila neoformalistickou analýzu filmu *Sedmikrásky* (1966)³ režisérky Věry Chytilové pro její unikátní jazyk, kterým promlouvá k divákovi pomocí užitých stylových postupů. Pro porozumění uvažování režisérky jsem zvolila tuto analýzu, protože nesměřuje pouze k popsání stylových prostředků ve filmu, ale pomáhá nám také porozumět celkové poetice filmu. Rozhodla jsem se mj. pro zkoumání tvůrčí práce s filmovým syžetem a fabulí, na základě kterého rozkrývám možnou dominantní složku filmu.

¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN: 978-807-331-217-6.

² Srov. CHION, Michael. *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1990. ISBN 0-231-07898-6.

³ *Sedmikrásky* [film]. Režie CHYTILOVÁ, Věra. Československo, 1966. 77 min.

Zároveň byl film *Sedmikrásky* od raných let mého života mým oblíbeným filmem. Bavila mě absurdita snímku a výrazné vizuální a zvukové kontrasty v něm použité. Film je dle mého fascinující také tím, jakým způsobem lze nekonvenčně pracovat s narativem. I proto jsem chtěla hlouběji porozumět významům, které dílo nese. Tento zájem o „skryté významy“ mě mimochodem dovedl i k zájmu o filmovou vědu. Krom této neakademicky motivované osobní roviny mě také zajímaly konkrétní okolnosti toho, proč je Věra Chytilová natolik klíčovou osobností české kinematografie. Proto jsem ve svém výzkumu sekundárně zohlednila mj. historický kontext režisérčiny tvorby a přesahy jejího díla až k aktuálním tendencím (nejen) české filmové tvorby. Režisérka mě oslovila nadčasovými tématy, které ve snímku otevírá, kterými jsou např. postavení ženy ve společnosti, konzumní způsob života, ale také zde vyskytující se protiklady žena vs muž, hravost vs serióznost, přirozenost vs obsese, něha vs vypočítavost, nevinnost a skromnost vs obžerství a další. Další protiklady a rozpory se zároveň objevují i mezi zvukem a obrazem, v čemž je práce Věry Chytilové průlomová a ojedinělá.

Doposud publikované texty zabývající se analýzou filmu *Sedmikrásky* se soustředí především na filmový obraz a stříhovou skladbu díla či historii tvorby filmu v Československu 60. let. Nejčastěji je v nich zmiňována výrazná obrazová stylizace snímku. *Sedmikrásky* jsou sice výrazně vizuálně stylizovaným dílem, nicméně je i tento film dílem obecně *audiovizuálním*.⁴ Jak už z názvu napovídá, spojením vizuální a akustické složky. Cílem práce je tedy podrobný rozbor zvukových aspektů snímku *Sedmikrásky* a popsání podílu zvuku ve struktuře uměleckého díla. K dosažení cíle práce bude třeba zodpovědět následující dílčí otázky: Jakou má zvuk funkci ve filmu? Čím je zvuk v tomto filmu jedinečný? Čím je originální? Jak zvukové prvky přispívají k vytvoření jedinečného filmového stylu, posilují vyprávění a ovlivňují vnímání diváků? Které zvukové složky se ve filmu objevují nejvíce a jaká je jejich úloha? Které z nich jsou nejdominantnější? Uvedené otázky jsou nezbytné k celkovému pochopení díla a směřují k otázce nejzásadnější: Jak film komunikuje s divákem a do jaké míry podporuje zvuk jeho interpretaci?

⁴ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: NAMU, 2014, str. 7. ISBN: 978-807-331-303-6

1. Terminologie a metodologie

V této kapitole teoretické části představím základní terminologii k analýze zvuku a konkrétní metodologii analýzy odvozenou od neoformalistického vnímání filmu v publikaci Davida Bordwella a Kristin Thompsonové *Umění filmu*⁵. Tato publikace představuje komplexní přehled filmových tematických oblastí jako je styl, žánr, historický vývoj a filmové formy. Rovněž slouží jako hlavní nástroj pro vymezení struktury mého výzkumu. Bude mi napomáhat při zkoumání narace, stylu a při hledání *ozvláštňení a dominanty* využiji publikaci K. Thompsonové, *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*⁶

Dále se budu věnovat analýze dominantních zvukových aspektů filmu *Sedmikrásky* ve vztahu k obrazu, která bude založena na dvou ukázkách, stěžejních pro pochopení základních technických postupů zvuku a jeho funkce. Jako východisko metodologie popisu použití zvuku ve filmu jsem se rozhodla zvolit publikaci Iva Bláhy, *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*⁷, která představuje užší vymezení způsobů práce se zvukem a terminologii v oblasti zvukové dramaturgie. Analýza bude rozdělena do dvou částí. První část praktičtěji zaměřených kapitol této práce tvoří narativní analýza. V ní budu pracovat s první ze zmíněných ukázek a budu na její ploše zkoumat, jakým způsobem autorka filmu pomocí zvuku pracuje s vyprávěním, postavami a hlavním tématem snímku. Budu se zabývat tím, proč ve snímku absentuje kauzální řetězec, (tj. dějový sled událostí, který předkládá jasnou příčinu a následek, a buduje tak narativní logiku), a jakým způsobem autorka cílí na divákovu interpretaci. Druhou částí bude stylová analýza, zabývající se vztahem mezi zvukem, mizanscénou, kamerou a střihem. Kterou budu rovněž sledovat na základě subjektivní interpretace. Zvuk nemusí být nutně pořízen současně s obrazem. Jeho původ může být například ze zvukové banky, může jej nahradit hudba nebo může mít zcela jiný původ. Jako jsou příklady zvuků, které se ve snímku cyklicky opakují, ale jejich zdroj divák vidí až v průběhu. Také se zaměřím na to, jaké jsou v ukázce synchronizační body a leitmotivy a zdali je postavení zvuku vůči obrazu reálné, nebo se vzájemně rozporují.

⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN: 978-807-331-217-6.

⁶ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. *Iluminace*, 1998, roč. 10, č. 1.

⁷ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: NAMU, 2014. ISBN: 978-807-331-303-6.

Souvislosti mezi zvukem a obrazem budu dále vnímat skrze měřítko publikace teoretika oblasti estetiky filmového zvuku Michaela Chiona *Audio-vision on screen*⁸. Tuto problematiku autor rozvíjí také v díle *Hlas ve filmu*⁹, nápomocném v této práci k orientaci v oblasti zvukové estetiky mimo rámec zobrazované narativní linky. Přínosné je na základě zmíněné publikace zamyšlení se nad zvukovými vjemy vnímanými přirozeně, podtrhující důležitost a komplexitu vlivu zvuku a subjektivní divácké percepce při formování prožitku z díla, což je nejdůležitějším bodem mé práce. Chion popisuje sílu hlasu z dialektické roviny, tedy z pohledu hovořící postavy ve vztahu k jejímu prostoru.

V mluveném filmu se obecně hlas zmiňuje zřídka a mluví se spíše o zvukové stopě. Chionův přístup tvrdí, že je to pojem, pod nímž si lze představit všechno možné „...a který je klamný, neboť postuluje, že zvukové prvky shromážděné na jediném nosiči (optická stopa filmu) by se ve skutečnosti divákovi prezentovaly jako jakýsi blok, tvořící koalici tváří v tvář neméně fiktivnímu obrazovému pásu. A přece je zřejmé, že k ničemu takovému nedochází. Ony zvukové prvky filmu (přicházejí převážně z jednoho reproduktoru) nejsou chápány jako samostatný blok: v divákově vnímání jsou ihned analyzovány a rozvrhovány podle vztahu, který souvisí s tím, co tento divák postupem času pozoruje. Podle toho lze totiž analyzovat hlas v prostoru, tedy hlas, který je ve vztahu s jeho okolím.“¹⁰ Lze také uvést formulaci „Přítomnost lidského hlasu strukturuje zvukový prostor, který ho obsahuje.“¹¹ Tomuto přístupu Chion říká *vokocentrismus*.¹²

Oproti tomu Bláha definuje postavení zvuku vůči obrazu takto: „Každý ze zvukových prostředků použitých v audiovizuálním díle se dostává vůči obrazu do určitého funkčního postavení. V zásadě mohou nastat tyto situace: reálné postavení, přímo v obraze, mimo obraz.“¹³ Bláha popisuje pouze původ zvuku, který podle něj je anebo není součástí zobrazovaného prostředí. Z jeho definic je ale pro tuto práci nejdůležitější problematika

⁸ CHION, Michael. *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1990. ISBN 0-231-07898-6.

⁹ CHION, Michel. *Hlas ve filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2020. ISBN: 978-807331-209-1.

¹⁰ CHION, Michael. *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1990, str. 18-19. ISBN 0-231-07898-6.

¹¹ Tamtéž, str. 22.

¹² Tamtéž, str. 23.

¹³ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: NAMU, 2014, str. 29. ISBN: 978-807-331-303-6.

„záměrného rozporu s obrazem“¹⁴, kdy spolu obraz a zvuk zcela nesouhlasí a vážou se k sobě nepřímou. Skrytou významovou souvislost obou složek má odhalit divák. Obvykle se jedná o obrazově zvukový kontrapunkt a může se týkat jakéhokoliv druhu zvukových prostředků. Mezi druhy postavení zvuku vůči obrazu rozlišuje průvodní (nediegetické), postavení reálné (diegetické) a v záměrném rozporu s obrazem (kontrapunktické).¹⁵ V této souvislosti je potřeba na analýzu pohlížet i z této perspektivy, jelikož se ve snímku z velké části záměrně vyskytují zvuky z jiných, například archivních zdrojů.

V mé práci se o oba teoretické přístupy také opřu a obohatím je o teorii divácké percepce. Práce Michaela Chiona a Iva Bláhy jsem zvolila na základě toho, že se v něčem shodují, v něčem rozcházejí, ale pro analýzu jsou oba klíčové. Bláhův přístup dobře funguje jako základní přehled v oblasti zvukové dramaturgie. Jde o doposud nejobsáhlejší práci tohoto charakteru v českém filmovém akademickém prostředí. Chion naopak aktualizuje problematiku akustické složky a objevuje způsob myšlení, výrazně korespondující s analyzovaným snímkem, který pracuje se zvukovými asociacemi a vyzdvihuje důležitost divácké angažovanosti. Z těchto důvodů budu následující výzkum opírat o oba přístupy.

V analytické části se následně, mimo narativní linie, soustředím na míru stylizace užití zvuku a pokusím se určit hierarchii zvukových složek. Konkrétní scény jsou k rozboru vybrány na základě důležitosti v kontextu zvukové dramaturgie nebo míry stylizace díla. U těchto pasáží budou poté popsány jednotlivé vazby a difference, které povedou k závěru. Kauzální principy budou definovány na základě vztahu mezi stylistickým a narativním systémem, který je pro analýzu klíčový. A v neposlední řadě se pokusím postihnout ozvláštňující prvky, které vytváří ojedinělost tohoto díla. Vyústěním tohoto zkoumání je pokus o nalezení zvukové formální dominanty jako sjednocujícího principu snímku.

¹⁴ Tamtéž, str. 31.

¹⁵ Tamtéž, str. 30-31.

2. O filmu

Předmětem této bakalářské práce je film *Sedmikrásky* z roku 1966. Věra Chytilová je režisérkou a spoluautorkou scénáře, společně se spisovatelkou, výtvarnicí, kostýmní návrhářkou, dramatickou (a mnoho dalšího) Ester Krumbachovou. Kameramanem filmu byl tou dobou již věhlasný a později etablovaný český kameraman Jaroslav Kučera. Tento výčet vskutku významných osobností české kultury, které se na filmu podílely, nekončí, jelikož hudbu k filmu složili Jiří Šust a Jiří Šlitr. Šust jako pozdější skladatel hudby tak ikonických děl československé kinematografie jako je *Vesničko má středisková*¹⁶ nebo *Na samotě u lesa*.¹⁷ Šlitr jakožto ústřední postava divadla Semafor a spoluautor hudebně precizních a inovativních děl jako např. *Dobře placená procházka*¹⁸. V této televizní inscenaci v režii Miloše Formana sehrála jednu z hlavních rolí také Eva Pilarová, jejíž píseň se objevila mj. i *Sedmikráskách*. Do dvou hlavních rolí ve filmu *Sedmikrásky* byly herecky obsazeny Ivana Karbanová a Jitka Cerhová.¹⁹

Sedmikrásky je možné z hlediska žánru nazvat satirickou groteskou nebo také *groteskním filosofickým dokumentem*, což je označení používané v řadě reflexí, které vznikly po uvedení filmu do kin.²⁰ Natočen byl roku 1966, čili v letech poznamenaných vládnoucím socialistickým režimem, kdy však v letech jeho rozvolnění československá kinematografie vzkvétala. Snímek *Sedmikrásky* lze s ohledem na inovativní způsoby vyprávění také označit za experimentální film, který přináší tvůrčí invenci v oblasti kinematografie. Především tak činí využitím (na dobu jeho vzniku ojedinělých) audiovizuálních uměleckých prostředků. Narativní linie díla využívá velice nekonvenčního způsobu vyprávění. Děj nepodléhá časovým, kauzálním nebo prostorovým vazbám. Je spíše uspořádán na základě divákových asociativních vazbách. Po stylové stránce potom nabízí řadu efektů metaforického charakteru. Z vizuálních efektů lze zmínit např. střídání barevného a černobílého obrazu, pomocí kterého postprodukce klade důraz na určité aspekty děje během sledování filmu. Ke komplexnosti filmu přispívají také neobvyklé zvukové vazby, které díky jejich odlišnosti od obrazu kladou důraz a upozorňují na podprahové významy.

¹⁶ *Vesničko má středisková* [film]. Režie MENZEL, Jiří. Československo, 1985. 98 min.

¹⁷ *Na samotě u lesa* [film]. Režie MENZEL, Jiří. Československo, 1967. 93 min.

¹⁸ *Dobře placená procházka* [TV film]. Režie FORMAN, Miloš, ROHÁČ, Ján. Československo, 1966. 73 min.

¹⁹ *Sedmikrásky*. Online. ČSFD.cz. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/1542-sedmikrasky/prehled/>. [cit. 2024-06-26].

²⁰ BYSTROV, Vladimír. Bizarní komedie Věry Chytilové. *Lidová demokracie*. 17. 4. 1966, roč. 22, č. 105, s. 5.

Základní dějovou kostru filmu tvoří příhody dívek, které se vzhledem ke „zkaženosti světa“ rozhodnou samy být cíleně také „zkažené“. Děj se většinou odehrává v prostředí kaváren, bytu protagonistek, plovárny a nádraží. Tato prostředí se v průběhu narace opakují, až konečná scéna toto uspořádání narušuje. Konání dívek nemá žádnou hlubší myšlenku či motivaci a spočívá pouze v tom, že se chodí bavit. Projevují se jako osoby, které bezmyšlenkovitě jednají na základě svého primitivního uvažování. Až když se ocitnou v situaci ohrožení vlastního života, přehodnotí své životní postoje a slibují nápravu. Věra Chytilová zde poukazuje nejen na zkaženost doby, ale i na určitý společenský jev nebo životní styl, jenž zahrnuje *pseudohodnoty* a neschopnost najít životní smysl. Až na základě krajní situace dospějí hrdinky k rozhodnutí, že se svými životy něco udělají. V tomto ohledu dílo představuje i jistý nadčasový fenomén, ke kterému se doposud vrací další generace autorů. Dílo je ojedinělé nejen na svou dobu odvážnou politickou satirou, ale lze v něm pozorovat i přebraz konzumní společnosti 21. století a jejího dopadu na životní prostředí.²¹

2.1 Věra Chytilová – život

Věra Chytilová se narodila 2. února 1929 v Ostravě a zemřela 12. března 2014 v Praze. Byla významnou českou režisérkou a pedagožkou na FAMU. Studovala a později vyučovala na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (FAMU). Jako režisérka se etablovala především v 60. letech a její tvorba je považována za typický příklad československé nové vlny, což bylo specifické (a možná nejvýraznější) tvůrčí hnutí československé kinematografie. Mezi režisérčiny nejvýznamnější snímky patří filmy jako právě *Sedmikrásky* (1966) nebo *Ovoce stromů rajských jíme*²² (1969), které se vyznačovaly originálním stylem, inovativním vyprávěním a sociálními komentáři.

Chytilová byla za svou práci oceněna mnoha cenami. V roce 2000 získala Českého lva za přínos české kinematografii, což je jedno z nejprestižnějších ocenění v českém filmovém průmyslu. Její dílo a pedagogická činnost měly významný vliv na vývoj české kinematografie a inspirovaly mnoho dalších filmařů.²³

²¹ HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008. str. 206. ISBN 978-80-7309-580-2.

²² *Ovoce stromů rajských jíme* [film]. Režie CHYTILOVÁ, Věra. Československo/Belgie, 1969, 95 min.

²³ BOČEK, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba*. 1967, roč. 12, č. 12, s. 622-635.

2.2 Neoformalistická analýza a *Sedmikrásky*

2.2.1 NARACE A STYL

Přístup neoformalistické analýzy jsem si zvolila na základě toho, že se mi jevílo pro tento film příznačné zkoumat jej ne povrchově, nýbrž do hloubky pomocí vlastní divácké perspektivy a skrze využití objektivního metodologického aparátu. Jak už jsem zmínila v úvodu. Nejvýznamnější teoretik a teoretička, kteří se ve své celoživotní práci zabývali neoformalistickou analýzou a sami její přístup z velké části definovali, jsou David Bordwell a Kristin Thompsonová. Thompsonová zužuje výzkum a upřesňuje tuto teoretickou perspektivu ve své publikaci *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*, která vychází z ruského formalismu první poloviny 20. století, ale značně a kriticky jej reviduje a rozšiřuje. Neoformalisté vnímají dílo podrobně, zkoumají vztahy mezi jednotlivými filmovými složkami a jejich funkcemi, vzájemné působení jedné na druhou, ale zároveň film nevytrhávají z jeho dobového socio-ekonomického kontextu a zkoumají i jeho vazby na okolí, „film v jeho přirozeném prostředí“.²⁴

Značná pozornost při neoformalistické analýze je kladena naraci a stylu. V případě filmu *Sedmikrásky* je nutné rozlišovat mezi narací klasickou a narací uměleckou, která je oproti klasické podřízena stylu. Ve filmech využívajících uměleckou naraci se často klade důraz na subjektivitu postav potýkajících se s existenciálními problémy, s nejistotou a hledáním životního smyslu či cíle. V případě hlavních hrdinek filmu *Sedmikrásky* je tato krize přivedena do extrému. Neuvědomují si své činy, jelikož si neuvědomují ani vlastní existenci. Tomu nasvědčují i otázky typu: „*A jak víš že jsme?*“²⁵. Které explicitně poukazují na tento jev bytí.

Další výzkumnou otázkou, která vychází z neoformalistického přístupu, je funkce diváka, který díky své aktivní účasti při interpretaci filmové narace hraje zásadní roli pro celkové vyznění díla. Například z metafory vytvoří hypotézu, ve které se následně utvrdí nebo ji vyvrátí či pozmění její výklad. Toto zohlednění divácké angažovanosti je pro

²⁴ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 1998, roč. 10, č. 1, s. 5–36.

²⁵ *Sedmikrásky* [film]. Režie CHYTILOVÁ, Věra. Československo, 1966. 77 min.

neoformalistickou analýzu základním předpokladem.²⁶ Proto jsem se i já rozhodla zkoumat analýzu z tohoto úhlu.

K umělecké naraci patří mj. výrazný ozvlášťující prostředek vyskytující se v *Sedmikráskách*, a to užití narativních mezer, které společně s předložením „...hraničních situací epizodických událostí vedou k uvolněné kauzalitě. Příběh takovým způsobem prezentace postrádá jasný řetězec příčin a následků. Takové filmy jsou charakteristické bezcílným putování postav fikčním světem.“²⁷ Jistá absence kauzálního řetězce otevírá prostor pro vlastní interpretaci. „Transformace se uskutečňuje tím, že je tento materiál umístován do nového kontextu a zapojován do neobvyklých formálních vzorců.“²⁸ Z tohoto důvodu je důležité, jakým způsobem i zvuková složka filmu pracuje s diváckou percepcí. Pomocí zvuku můžeme postavy identifikovat a nahlížet do jejich nitra.

Pomocí útržkovitě koncipovaného syžetu jsou divákovi předkládány výseče fabule, které slouží jako vodítko k pochopení zvukových vzorců, často neslučitelných s obrazem. Divák může na základě interakce těchto záběrů a zvukové složky definovat jejich význam. Tento přístup zdůrazňuje aktivní roli diváka v interpretaci filmu. Místo lineárního vyprávění, kde je kauzalita jasně definována, Chytilová používá fragmentovanou narativní strukturu, která vyžaduje vyšší míru pozornosti a aktivního zapojení. Akustické a vizuální prvky vytvářejí další vrstvu komplexity, čímž zpochybňují tradiční filmové konvence a podněcují hlubší analýzu a reflexi.

Tímto způsobem Chytilová nejenom vypráví příběh, ale také nutí diváka zamyslet se nad tím, jak příběhy vznikají a jakým způsobem je vnímáme. Interakce mezi obrazem a zvukem vytváří dynamické pole, v němž každý divák může najít svůj vlastní význam a interpretaci, což činí každé zhlédnutí jejího filmu jedinečným zážitkem. Divák opakovaně nalézá nové postřehy.

²⁶ THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 10. ISBN: 9780691014531.

²⁷ BEDNÁŘ, Ivo. *Neoformalistická analýza filmu Birdman (2014): Alternativní provedení srozumitelné narace. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2016, str. 14. Filmy se více zaměřují na subjektivitu postav, které se často potýkají s problémy existencialismu. Mezi běžné prostředky patří užití mezer, které v kombinaci s prezentací hraničních situací a epizodických událostí vedou k uvolněné kauzalitě. Příběh tím postrádá jasný řetězec příčin a následků. Takové filmy jsou charakteristické bezcílným putování postav fikčním světem*

²⁸ THOMPSONOVÁ, Kristin (1998): Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*, ročník 10, č. 1 (29), s. 12-15.

2.2.2 ZVUKOVÉ FUNKCE

Ve filmu se objevují zvukové efekty, kterými jsou např. změny rychlosti a tempa zvuku, zkreslení, pokles hlasitosti, náhlý střih, ticho, nediegetický zvuk, zabarvení hlasu postav a další, jak popíši níže v analýze. Tyto ozvláštňující zvukové prvky mají několik funkcí – posilují diváckou imaginaci, dynamizují akci a podtrhují auditivní stylizaci filmu. Těmito způsoby kladou důraz na diváckou percepci a vytvářejí specifické nálady a emoce. Zvuk potom díky montáži sděluje určité podprahové významy.

2.2.3 ZVUKOVÉ VLASTNOSTI

Rovněž tomu tak je u zvukových vlastností jako je *hlasitost* (vztahuje se k vnímané vzdálenosti), *výška* (vysoký zvuk či hluboký), *barva* (též tímbr neboli kvalita), které určují zvukovou perspektivu. Na základě těchto vlastností je možné určit výběr zvuku, jeho úpravu, posoudit, zda je synchronní, asynchronní a kombinaci parametrů. Výběr zvuku a manipulace s ním napovídá, jakou má daný zvuk funkci.

Hlasitost (amplituda) závisí na tom, jak recipient vnímá vzdálenost jednotlivého zdroje zvuku od vzdálenosti kamery. K. Thompsonová a D. Bordwell zmiňují příklad rušné ulice, kdy: „*Hlasitější dialog páru je pocíťován jako akustické popředí, zatímco zvuky ulice ustupují do pozadí.*“²⁹ V *Sedmikráskách* se potom výrazně uplatňuje dynamika – výrazné změny v přechodech zvuku, jako je například střídání hlučných a tichých částí.

Z hlediska výšky neboli frekvence zvuku se obecně rozděluje na vysoký či hluboký zdroj zvuku, podle nichž můžeme definovat jeho zdroj, jako je hloubka tónu bubnování do bubnu, nebo výška tónu hlasu. Herečky ve filmu *Sedmikrásky* s výškou hlasu důkladně pracují, když pomocí intonace (čili manipulací s hloubkou a výškou hlasu) kladou důraz na jednotlivé věty a jejich sdělení. Zvláště potom výrazně zvyšují hlas při kladení existenciálních otázek, což vede k upoutání divákovi pozornosti.

²⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, str. 350-351.

Barva zvuku (témbr) „...není tak základním akustickým parametrem, jakým je amplituda a frekvence, ale je nepostradatelná při popisování struktury zvuku, neboli pocitu z něj.“³⁰ Hraje klíčovou roli v rozpoznání zdroje zvuku a je často používána v hudbě při důrazu na emoce diváka, souvisí tak s výběrem a kombinací nástrojů. V barvě lidského hlasu bych potom zmínila rozdíly na základě fyziognomických předpokladů, díky kterým se dají rozlišit například věk mluvícího, který díky použití určitého druhu hlasivek (dle věku) vydává zvuk s určitým zabarvením.³¹

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž.

3. Druhy zvuku

Ve filmu *Sedmikrásky* se objevují tyto základní druhy zvukové složky: mluvené slovo, hudba, ruchy a ticho, které dotváří celkové vyznění poetického záměru filmu. V následující části textu se budu věnovat určení vztahů jednotlivých zvukových složek a popíšu, jakým způsobem se s nimi ve snímku pracuje. Dále uvedu jejich charakteristiku, kombinace a přechody.

3.1 Hudba

Hudba stejně jako mluvené slovo jsou *produkty lidského myšlení* s tím rozdílem, že mluveným slovem lze sdělovat zcela konkrétní informace, zatímco hudba komunikuje na více abstraktní úrovni. Ivo Bláha ve své publikaci uvádí: „*Nad racionalitou převažuje emotivita, do popředí vystupuje stránka estetická.*“³² Na začátku filmu hudba podtrhuje herecký projev a komickou akci, postupně zintenzivňuje, až se v závěru stane významným komentářem pro poslední scénu. Díky zvolené nediegetické hudby v kontrastu s obrazem na divácké emoce v něm evokuje různé pocity a vytváří subjektivní dojmy spíše než významy. Ty potom v hudebních motivech mohou podpořit danou scénu, ale také mohou změnit její význam. Zvuky, které neodpovídají obrazu se nazývají *kontrastní*. V praxi může hudba předcházet následující scéně a tu tzv. *předznamenává*. Hudba může mít krom funkce vyvolání emocí nebo udání směru děje funkci vytvoření dramatické atmosféry. Což se nejvýrazněji děje v závěrečné sekvenci, kdy hudba graduje společně s akcí protagonistek. Bláha dělí filmovou hudbu na dva základní typy. Ty rozděluje podle doby vzniku. Tedy pokud vznikla při natáčení pro audiovizuální dílo, nebo je převzatá z hudebního archivu. U původní hudby mluví o hudbě *komponované* nebo *improvizované*. U převzaté potom rozlišuje hudbu *archivní* či *nahrávanou*.³³

Důležitým termínem, který nejvíce vystihuje úlohu hudby v tomto snímku je hollywoodský název pro techniku uplatnění hudby tzv. mood technique, který se vyznačuje volnou vazbou vůči obrazu díky němuž hudba vystihuje náladu scény. „*Vztah mezi detailním*

³² BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, str. 17.

³³ Tamtéž

členěním hudby a změnami v obraze vystupuje do popředí zejména tam, kde se uplatňuje hudba samotná, nezastíněná mluveným slovem.“³⁴

3.2 Ruchy a ticho

Ruchy mohou sloužit jako vodítka k orientaci v prostoru. V mnoha případech může být i mluvené slovo a hudba ruchem ve filmu, například pokud vychází z pozadí scény rušného prostoru. V mnohých případech jsou to ruchy, kterým lidský mozek při sledování dává nejméně pozornosti a přijímá je pouze jako kulisu scény. Ruchy se ve filmu stávají plnohodnotným znakovým systémem. A jejich výskyt ve filmu má vždy nějaký význam. V *Sedmikráskách* se objevuje celá řada ruchů. Může to být například šelest ptáků v pozadí, vrzání schodů, osoba kráčící po schodech, nebo údery do psacího stroje, když dívky čtou jména chlapců.

Nemělo by se však zapomínat ani na absenci zvuku ve scéně. Ticho dokáže vyvolávat u publika reakce stejně jako jakýkoliv jiný zvuk. Tichá místa zvyšují napětí, mohou diváka přinutit se soustředit na obraz, prohloubit zvukovou perspektivu nebo poskytnout možnost k oddechnutí. K. Thompsonová a D. Bordwell pojmenovávají důležitou funkci ticha takto: *„Tichá pasáž ve filmu dokáže vytvořit takřka nesnesitelné napětí a donutí diváka intenzivně se soustředit na obraz. Náhlé ticho nás může rozrušit a upoutat naši pozornost.*“³⁵ Ve své publikaci *Dramaturgie audiovizuálního díla*³⁶ Bláha zařazuje ticho vedle atmosféry. Spíše než jako samostatnou zvukovou kategorii jej vnímá jako formu zvuku. Ticho má dle něj potenciál spíše působit na emoce diváků než nést konkrétní informaci. Může tak například podporovat dramatickosti scény nebo zpomalit tempo filmu. Konkrétní uplatnění ruchů a ticha ještě upřesním v ukázce.

3.3 Mluvené slovo (dle Bláhy)

O důležitosti práce se zvukem Bláha píše: *„Je nezbytné, aby se všichni spoluvůrci audiovizuálního díla s problematikou zvukové složky důkladně obeznámili. Nabízí se jim totiž rozsáhlý potenciál účinných a někdy málo docenovaných prostředků s obdivuhodně širokou schopností sdělení: od konkrétní věcné informace, od autentického zachycení syrové skutečnosti po iluzivní svět představ či filozofické zobecnění, pronikající až k podstatě myšlenky. Mluvené*

³⁴ Tamtéž, str. 68.

³⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*, str. 348.

³⁶ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*.

slovo, hudba a ruchy mohou pro dílo znamenat nenahraditelné vyjadřovací prostředky hluboké emotivní síly. Právě pro citové a imaginativní sféry divákova vědomí dokáže zvuk zasáhnout zcela jedinečným účinem.“³⁷ Jejich hierarchizaci zkoumám v analýze.

Postavení mluvené řeči ve snímku *Sedmikrásky* nepodporuje jen povaha filmu a způsob využití hlasu protagonistek, ale i divákova pozornost se soustředí v největší míře na výpověď obsahu informací, které mu jsou předkládány. Podle Iva Bláhy se hudba a mluvené slovo vyvinuli ve „svébytné organizované zvukové soustavy s komunikativním smyslem“³⁸, tj. řečeno sémioticky – znakové systémy. S tím souvisí také potenciál slova ve filmu a jeho znaky. Mluvené slovo jako jediné disponují určitou znakovostí, tedy přímo odkazují na konkrétní významy, zatímco ostatní zvukové složky spíše působí na emoce.

Mluvená řeč se obecně podle Iva Bláhy v audiovizuální tvorbě dělí na dva hlavní typy. Prvním typem je dialog jako rozmluva jednajících aktérů – dramatických postav ztělesněných herci nebo konverzace skutečných osob. Dialog bývá těsně spjatý s akcí, s určitým prostředím, situací a dějem, tvoří s nimi vztahy a reaguje na ně. Dále ve svém uvažování pokračuje logicky k monologu, tedy dialogu vedenému jednosměrně bez odezvy. Jednou z kategorií monologu je monolog vnitřní, tedy vnitřní hlas postav, kdy postava nemluví v obraze, ale zaznívá její hlas.³⁹ Ve snímku *Sedmikrásky* se objevují všechny tyto varianty mluveného slova, avšak nejsou jednoznačné, a proto je později demonstruji na ukázce ohraničené stopáží.

3.4 Mluvené slovo (dle Chiona)

Chion popisuje filmové vnímání sluchem jako smysl, který je rozmanitý tím, že ho můžeme slyšet z mnoha úhlů. Cituji: „*Nevidíme to, co je za námi, ale slyšíme ze všech stran.*“⁴⁰ Hlas potom definuje jako hlas „*akusmatické bytosti*“. *Sluch je smysl, který se lidem vyvíjí pravděpodobně ze všech nejdřív, neboť funguje už v prenatálním stavu, kdy plod uvnitř těla matky zachycuje její hlas a jakmile se dítě narodí, je schopno jej rozpoznat. Zrak naopak začíná být funkční až po narození.*⁴¹ Chion potom připodobňuje vnímání hlasu matky z perspektivy dítěte v prenatálním prostředí s perspektivou postav a vnímáním hlasů kolem nich. V takovém

³⁷ Tamtéž, str. 7.

³⁸ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, str. 17.

³⁹ Tamtéž, str. 19.

⁴⁰ CHION, Michel. *Hlas ve filmu*, str. 34.

⁴¹ Tamtéž.

případě – pokud vedou dialog dvě postavy a jedna odchází směrem od kamery a postavy druhé, její hlas se musí automaticky také vzdalovat od mikrofonu. V tuto chvíli je tedy slyšet méně, a to vytváří určitou plastičnost.

Dále Chion zmiňuje, že z tohoto pohledu je přítomnost zvukového hlasu vždy hierarchizována do popředí jakýchkoliv dalších ruchů. Pokud slyšíme hlas, vždy vystupuje do popředí a ostatní složky jsou v tuto chvíli upozaděny. Je důležité, aby byl posílen hlas a text, který je nositelem informací. Již tedy při snímání zvuku až do konečné fáze v postprodukcii se musí hlas uměle posilovat.⁴² Tato teze platí i v případě *Sedmikrásek*, kde je kladen důraz na slovo a tomu se přizpůsobuje zvuková i obrazová akce. Postavy se zastaví v pohybu, střih rytmičuje společně s jednotlivými slovy, dialog nenarušuje hudba nebo ruchy, ticho předchází promluvě atd.

3.5 Ozvláštňující prvky zvuku

Kristin Thompsonová a David Bordwell považují za důležité klást si otázky, čím je konkrétní dílo důležité a výjimečné. Takové uvažování také inspiroval neoformalisticky analytické myšlení v této práci. Termín shrnující tuto tezi se nazývá *ozvláštňení*. Dále upřesňují, že pohled na konvenční témata či věci netradičním způsobem nabídne v určitém díle inovativní pohled a zařadí je do nových formálních vzorců. „*Technika umění spočívá v 'ozvláštňování' věci, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.*“⁴³ Kristin Thompsonová ve své publikaci *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*⁴⁴, která navazuje na ruský literární formalismus, tvrdí, že ozvláštňení může pomoci při určování dominanty díla, což je podstatný nástroj analýzy. Thompsonová popisuje cíl neoformalistické analýzy takto: „*Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité. Dominanta ovládá dílo, řídí a spojuje podřazené prostředky do nadřazených celků; prostřednictvím dominanty se k sobě vztahují stylistické, narativní a tematické roviny.*“⁴⁵

⁴² CHION, Michel. *Hlas ve filmu*, str. 23.

⁴³ ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Art as Technique*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.) *Russian Formalist Criticism: Dour Essays*. Lincoln, Nebraska 1965, str. 11-12. Převzato z: THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, ročník 10, č. 1 (29), 1988, s. 11.

⁴⁴ THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*.

⁴⁵ Tamtéž, str.30-31

Ve filmu *Sedmikrásky* se objevují zvukové efekty jako např. náhlé změny rychlosti a tempa zvuku, zkreslení zvuku, pokles hlasitosti, náhlý střih, nediegetický/diegetický zvuk, zabarvení hlasu postav a další. Takové ozvláštňující zvukové prvky mají několik funkcí. Primárně posilují diváckou imaginaci, dynamizují akci a podtrhují vizuální stylizaci filmu. Těmito způsoby kladou důraz na diváckou percepci a vytvářejí specifické nálady a emoce u diváka.

4. Narativní analýza

První část analýzy se bude zabývat celkovou narativní výstavbou snímku. Budu tedy zkoumat, jak zvuková složka pracuje s narací, postavami a hlavním tématem filmu a závěry učiním na základě rozboru ukázky. V první části objasním absenci kauzálního řetězce a budu se zabývat rozdíly mezi vizuální a akustickou složkou. Dále také zmíním nejvýraznější zvukové leitmotivy a pokusím se jim hlouběji porozumět. Za povšimnutí nakonec stojí i to, jak zvuk pracuje s typologií postav ve vztahu k divácké percepci.

Absurdita života a postavení ženy ve společnosti, nebo konzumní způsob života. To jsou jedny ze stěžejních témat snímku *Sedmikrásky*, které jsou reflektovány i způsobem vyprávění. Ve umělecké tvorbě Věry Chytilové nelze očekávat konvenční postupy jako je například lineární výstavba narace, chronologické ukotvení děje nebo jasné odhalení fabule a syžetu. A co rozhodně netřeba zkoumat jednotu času, místa a děje. Pro tento fragmentární, až řekněme epizodický, způsob vyprávění je vhodnější zaměřit se právě na určitá témata a poté na difference a podobnosti dvou a více narativních linek. Ty tvoří zvuk i obraz, které každé sami o sobě mluví k divákovi jazykem jim vlastním.

Evokace které jsou vzbuzovány v divákovi, jak už bylo zmíněno, jeho interpretace a angažovanost jsou nejdůležitější právě pro porozumění složitým a metaforickým mechanismům daného filmu. Ve většině případů v *Sedmikráskách* nelze sloučit jednotlivé významy, podstatnější je zde jejich estetická rovina. Nelze se bavit o jednoznačné interpretaci jednotlivých výjevů a scén filmu. Pokud by bylo pořadí filmových sekvencí zaměněno, pravděpodobně by se významně nezměnilo žádné ze sdělení.

Byť jde bezpochyby o analýzu stylové montáže a v této části se chci věnovat analýze narativní, ráda bych se v první řadě zaměřila na to, co a jakým způsobem jednotlivé montážní a podprahové prvky sdělují divákovi. Proto se zde hodlám věnovat nejprve výstavbě syžetu a

fabule, které jsou podřízeny stylu. Ke konkrétnější specifikaci jednotlivých stylových prvků se dostanu v druhé části analýzy stylu.

Při sledování narace si nelze nevšimnout, že výstavba syžetu je úzce spojena s typologií postav. Informace jsou divákům v průběhu filmu sdělovány skrz to, jakým způsobem je hlavní hrdinky prezentují a transformují. Ať už jde o konkrétní explicitní sdělení, jednání, mizanscénu nebo obrazovou koláž, k divákovi se dostávají vždy pouze útržky celkového koherentního sdělení. Tímto je vyzván k výrazné kognitivní angažovanosti. Významným výrazovým prostředkem jsou zvukové leitmotivy, které jsou v rozporu s prezentovanou akcí v obraze. Ty odkazují na ženské hrdinky, Sedmikrásku I. a Sedmikrásku II., a jejich postoje. Kladením důrazu na jednotlivá slova a opakováním vět působí cyklicky a díky synchronizaci projevu v jednotlivých pasážích působí, jako by hrdinky byly jedna bytost. Dále se dívky po celou dobu chichotají a vysmívají společnosti a tím, v jakém okamžiku je smích post-synchronně použit, podtrhují absurditu situací. Tato poloha zvuku i obrazu spojuje opakující se leitmotivy destruktivní zkázy jakožto názoru na narušení společenských konvencí, které postavy reflektují a přejímají, necítí se v nich komfortně a tak je následně narušují. Postupně zprostředkovává filmový syžet více a více vzhledů do pomyslného podvědomí Sedmikrásek. Symbolika diferencí nabývá na dalších rozměrech a nutí se zamýšlet hlouběji do dalších vrstev témat.

Příkladem efektivitivy zvuku, jak si ukážeme hned v úvodu je výbuch atomové bomby působící jako zkáza, začátek destruktivní události. Hudba potom produkuje další spletené významy a interpretační možnosti. Dalším p

říkladem je dechová hudba symbolizující ideologické významy komunistického režimu, sloužící k posílení národní identity jako spojení hodnot a tradic národa, ale zároveň koresponduje se zvukem stříhajících nůžek jako symbolika narušení nebo destrukce pravidel. Podobných vzorců a leitmotivů se ve snímku nachází mnoho. V ukázce uvedu další z nich.

4.1 Scéna 1 (stopáž 00:02:28-00:06:08)

Expozice, obraz dvou vizuálně podobných dívek sedících na plovárně. Dívky otevírají oči a začínají se hýbat do rytmu mluveného slova. Jejich pohyby a mluva jsou do velké míry

teatrální.⁴⁶ Postavy vedou monotónní dialog, který působí nepřirozeně. Výrazovými prostředky a hereckou stylizací, jako jsou např. pomalé tempo, výrazná dynamika a artikulace nebo hlasové zbarvení, dívky působí jako malé děti. Dále dělají výrazné pomlky mezi větami a mluví v otázkách. Smýšlí nad životem a tím, co budou dál dělat. Nikdo nic nechápe a všechno je tak zkažené, tak se i ony rozhodnou být zkažené.

Značná variabilita výrazových prostředků dokáže přesně klást důraz na jednotlivá slova a díky ironickému, mladistvému zbarvení hlasu dodává obrazu určitou komičnost. Obraz je v černobílé barvě. „*Ani to mi nejde, a co nám jde?*“ – „*Nic nám nejde,*“ odpoví druhá. Následuje prostřih na obraz padajícího domu po dopadu bomby. Tato několikasekundová sekvence je tichá. Zvuk je upozaděn a vpřed vychází prostor pro důležité sdělení. Potom opět záběr na dívky na plovárně.

Tomuto tvarosloví dominují slova *nikdo* a *nic*. To bychom mohli nazvat již zmíněnou destrukcí, tentokrát destrukcí slova, která předchází symbolickému obrazu války. Věra Chytilová se při konstruování mluveného projevu ve filmu často drží obdobných prvků. Jedna z dívek si nasadí věnec. „*Jsem takhle jako panna, ne?*“ Věta podtrhuje dění na scéně. Upozorňuje diváka na to, že věnec v konvenční či tradiční kultuře symbolizuje znak panny, lze říct i nevinnosti. Explicitně zopakuje větu ještě jednou: „*Já jsem panna.*“ Opakováním dialogu se klade důraz na klíčové významy, což divák pochopí později. Zatím ale tato důležitá informace v divákovi rezonuje. Vidí totiž, že jsou dívky mladé a krásné, ale jejich chování neodpovídá věku.

Po celou dobu dialogu *rytmicky* doprovází herecký pohyb zvuk vrzajících dveří. Kromě tohoto není slyšet jiné zvuky či ruchy v pozadí. Tuto sekvenci s vrzáním tedy vyplňuje ticho. Informace o fabuli poskytnuty nejsou. Není jasné, odkud dívky na plovárnu přišly a proč tam sedí. Dialogy a výrazné pomlky mezi nimi odkazují na přítomnost. Zvukový leitmotiv vrzání dveří je spojen s výraznými stylizovanými pohyby hereček. Kontrast vizuální a obrazové složky zde spočívá v tom, že v záběru jsou mladé dívky, které ale podle zvuku vržou jako staré dřevo. Tento způsob kladení důrazu na protiklady audiovizuální formou doprovází celý film. Vztah

⁴⁶ „*Teatrální, teatralita, teatralnost – 1. zvýrazněně stylizovaný, neiluzivní, umělý ve smyslu neskrývaných, ale naopak zdůrazňovaných prostředků a postupů, vlastních divadlu se zvýšenou mírou expresivity a spektakularity (...)* 2.: *pej. Strojěný, afektovaný, nepřirozený, vypočítaný efekt.*“ Citace: RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008., str. 180. ISBN 978-80-902975-8-6.

zvuku a obrazu v tomto případě potom můžeme zařadit mezi *kontrapunktické*⁴⁷, tedy vzájemně se rozporující. Zvuk s obrazem není nahráván simultánně, ale je přidán až ve fázi postprodukce. Význam zvolených ruchů divák odhalí až díky propojení smyslů, kdy si možná klade otázku, proč slyší zvuk vrzání. Tato vazba se tvoří až skrz divákovo vědomí a znalost jeho kulturního kontextu.⁴⁸ Jedná se tedy o záměrný rozpor mezi vizuální a akustickou složkou, kdy je zvukový zdroj rozdílný a divák musí rozuzlit jejich význam.

Sedmikrásky se v následujícím obraze⁴⁹ nachází na louce, kde uprostřed scény stojí strom a dívky díky specifickým audiovizuálním postupům metaforicky přelétnou z obrazu do obrazu. Výrazně se mění jejich vzhled. Jsou výrazně černě nalíčené kolem očí, pohybují se do rytmu hudby, která začne hrát. Skáčou do jejího rytmu. Jedna z nich utrhne jablko a tím se opět přesune do scény další. Ve chvíli, kdy jablko utrhne, stane se z jablka broskev. Zde se tedy během několika sekund díky střihové skladbě dostáváme do tří prostorů: náplavky, louky a bytu dívek. Zde se opět hodí zamyslet se nad časoprostorovou dimenzí. Dívky se nachází v nějakém reálném prostředí a explicitně se rozhodnou, že budou jednat jinak než doposud. Prostřih do následující scény na louce v divákovi evokuje jakýsi pomyslný mýtický svět. Díky odkazu na Ráj (Adam a Eva) začíná být zřejmé, že se podle obecně známého biblického mýtu rozhodnou také utrhnout jablko v Edenu. Divák si díky kulturně-historické znalosti spojí filmový obraz s prvenstvím hříchu a zranitelnosti. Následuje scéna v pokoji, který bývá je spojován s intimním nitrem postav. To, co se děje s prostorem, děje se i s postavami, což je princip využívaný např. surrealismem nebo expresionismem. Nejdříve si dívky vyvěšují výstřižky obrázků a koláže po pokoji, později se stávají součástí koláže, až jsou samy vizuálně roztržité.

Postavy jsou hned ze začátku radikálně vyjmuty z reálného světa (s jeho zvuky a ruchy), jejich prostor a situace jsou tedy takto definovány jako stylizované obrazy. A ve filmu se toto rozlišení také projevuje střídáním barevného zbarvení obrazu, které je doprovázeno ruchy jako je vrzání dveří, chichot dívek, výbuchy, zvuk bubny, tikot hodin. Sedmikráska II. dá Sedmikrásce I. facku a ta spadne do následujícího obrazu. Hudba začíná v okamžiku, kdy se Sedmikrásky nadchnou pro to být zkažené. Objevuje se melodie činelu připomínající cirkusové číslo, jenž obvykle svým zrychlením a poklesem tempa dynamizuje akci a nastavuje divácké

⁴⁷ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: NAMU, 2014, str. 31. ISBN: 9788073313036.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Stopáž: 00:03:46.

očekávání. V celém snímku podobně jako zde hudba ironizuje dění v obraze a tím celá situace nabývá na komičnosti.

V závislosti na způsobu úderu do nástroje, zrychlením tempa a větší hlasitostí se situace zintenzivňuje a vygraduje jednou velkou ranou do nástroje. Divák může očekávat, že se stane v obraze nějaký zlom a zvuk jej na tuto změnu připravuje. Hudební složka pracuje společně s mluveným slovem, které také zrychluje tempo. Jakmile se akce vyvíjí, Sedmikrásky mluví rychleji.

Z předchozích odstavců vyplývá, že nejvýraznější je v těchto částech filmu kladení důrazu na rytmus, jenž udává celé scéně tempo a vyvrcholuje v napětí. Na tomto konkrétním úseku můžeme vidět další příklad toho, že se ve snímku neobjevují pouze *synchronní zvuky*. Rychlost zvuku a obrazu může také jít proti sobě v kontrastu či rozporu. „*Zvuk může být nakombinován s nejasným, nezaostřeným a nepřesným obrazem a tempo zvuku může být odlišné.*“⁵⁰ To potom může vytvořit různé nekonvenční filmové efekty a postupy, jak rozeberu více později.

Tato forma hudby či hluku překrývá obraz a v krátkém čase udává směr narace. Jedna Sedmikráska udeří druhou a ta se díky rychlé střihové skladbě obrazu, ale i zvuku (!) dostane do následujícího obrazu na louku bez povšimnutí. Tento efekt zvukového přechodu Bláha nazývá *zvukový můstek*. Bláha uvádí: „*Zvláštní případ rafinovaně konstruovaného přechodu založeného na propojení styčných partií sousedících obrazových sekvencí společným zvukovým prvkem.*“⁵¹ V tomto případě je užití zvukového můstku autorkou zviditelněno tím, že tvoří přechod mezi dvěma zcela odlišnými prostředími, které bez upozornění propojuje.

Následuje scéna u stromu, kterou doprovází renesanční hudba, konkrétně melodie středověké loutny. Symbolika, jenž prostupuje celý snímek, v tomto obraze tematizuje vyhnání z ráje. Sedmikráska utrhne jablko a odtančí do druhého obrazu v pokoji.

Sedmikráska I. říká: „*Co to máš, co to cucáš?*“⁵² Dialog má funkci spojení obrazu, odkazuje na to, že Sedmikráska I. odešla z obrazu a jí meruňku, která se přeměnila po tom co ji utrhla, jako jablko v obrazu prvním. Podobenství ráje, ve kterém Sedmikráska utrhla zakázané ovoce, něco pro příběh předznamenává. Dále dialog odkazuje na následující scénu v pokoji, kdy Sedmikráska II. vyndává Sedmikrásce I. pecku meruňky z pusy.

⁵⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Str. 360-361.

⁵¹ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, str. 130.

⁵² Stopáž: 00:04:40.

Již v úvodní expozici divák znatelně rozpoznává, jakým způsobem se pracuje s fabulí a syžetem. Záběr na dívky na plovárně. Není jasné, kde se vzaly, jelikož odnikud nepřišly a ani v průběhu filmu není fabule nějak zásadně rozvíjena či objasňována. Díky poetickému kontrastu mezi zvukem a obrazem je možné odtušit, že půjde o koláž a že příběh nebude lineární. Kromě předchozího se film o dalších částech fabule, postavách a jejich prehistorii téměř nezmiňuje.

Autorka si dobře uvědomuje, že je zde tento potenciál zvuku, který určuje způsob komunikace s divákem, velmi efektivní. Ve vztahu obsahu obrazu a dialogu lze najít další protiklady. Vznešená či „vysoká“ symbolika (jablko ze stromu poznání asociující biblický kontext a příběh Adama a Evy v knize Genesis) a „nízky“ či profánní dialog „*Co to cucáš?*“.

V této fázi analýzy dané filmové pasáže je možné zrekapitulovat následující: Aktérky se rozhodnou být zkažené na základě zkaženosti okolního světa, pravděpodobně v reflexi na katastrofické události, které předcházely první scéně. Kontrasty mezi tím, co vidíme a slyšíme, jsou silně evokující a expresivní. Z tohoto potom lze vyčíst mnoho závěrů spíše subjektivního rázu. Původ ruchů je v záměrném rozporu s obrazem, zatímco hudba má na začátku snímku *průvodní postavení*. Jejím hlavním *charakteristickým rysem* je *účin*, který působí na diváka jakoby tzv. *nad obrazem*, tedy není součástí zobrazovaného prostředí a vytváří samostatnou významovou linku.⁵³ Dosavadní analýza ukázky dokládá, že souhra rytmu vizuální a zvukové složky je v tomto snímku velmi specifická a má potenciál stát se pro diváka něčím, co by rád rozklíčoval nebo se na to hlouběji zaměřil. Komplexní struktury, které jsou ve snímku postupně odhalovány, vyžadují trénink a ostražitost.

Specifická je zde dále zvuková kompozice v kontextu prostorovosti, tedy hloubka prostoru zvuků. Zvuk tikotu hodin symbolizuje plynutí času. Hlavní hrdinky se rozhodují, co budou dělat. Proces destrukce začal, diegetický zvuk časoměry odpočítává čas do konce. Zvuk vychází vpřed, jelikož je hlasitý, tak jako by byl snímán přímo z hodin na stěně. Tik, tak, tik, tak. Až při dialogu se ztiší. Sedmikráska I. vyhlédne z okna do prázdné ulice a divák slyší zvuk dechové hudby evokující zvukovou metonymií oficiální usedlosti dobové socialistické společnosti.

Zde se zvuk i hudba nachází v postavení *reálném* neboli *diegetickém* vůči obrazu.⁵⁴ Plynule však přechází ze zdroje zvuku v obraze ke zdroji zvuku mimo obraz následovně: v záběru jsou nejdříve hodiny na stěně, ze kterých by potenciálně zvuk mohl vycházet, ale

⁵³ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla.*, str. 26.

⁵⁴ Tamtéž, 29-35.

následně se zvuk přesune *nad obraz*, tedy není vidět jeho zdroj, přičemž je však stále možné ho slyšet zároveň se záběry z místnosti. Později se tikot hodin stává ústředním *leitmotivem*, který evokuje plynutí času.

Sedmikráska II.: „*Je tam něco?*“ Bez odpovědi. Rozstříhne prostěradlo. „*Pojď někam.*“
Sedmikráska I.: „*A kam?*“ Dívky přemýšlí, kam půjdou. Sedmikráska I. řekne: „*Někam, kde něco je.*“

Prostříh na plovárnu, červený obraz (snad jako varování ztráty explicitně zmíněného panenství či „menarche.“) Dialog zde opět předznamenává nadcházející události. Melancholické rozjímání nad životem. Obě sedí a Sedmikráska I. je otočena ke kameře zády: „*A co dál?*“ Prostříh na detail Sedmikrásky II., která si sundá věneček a přemýšlí co s ním. Pohybem ruky se jí věneček rozhoupá. Obraz zde opět doprovází hudební leitmotiv cirkusového čísla. Divák tedy už může očekávat, že něco přijde. Zde bych se chtěla pozastavit nad tím, že jsou obě Sedmikrásky slyšet stále stejnou hlasitostí. I když jsou v pohybu, i když jedna sedí zády ke kameře a druhá ji sleduje z vpovzdálí. Jejich hlas je slyšet i když jsou zrovna Sedmikrásky mimo záběr. Děje se tak protože zvuková stopa není konstruována tak, aby byla *co nejvěrnější*, ale spíše aby vynikl odstup a stylizace.

Stejně hlasitě a blízko jako žblunknutí vody následně zahozeného věnečku. Melodie xylofonu. Sedmikráska II. se uchechtne. Dívky dávají do hry svou počestnost, symbolizovanou věnečkem, a hodí jej do záběru, kde leží starší muž na vodě. Zde končí expozice, díky které si divák může představit, jakým způsobem se ve snímku pracuje se zvukem, obrazem a diváckou percepcí.

Z narativní analýzy vychází, že narace ustupuje a do popředí vychází stylové prvky filmu, kterými jsou obraz a zvuk ve vzájemném rozporu. Estetická rovina snímku je pro jeho výklad důležitá a právě díky zvuku působícímu na divácké emoce a kognici, může sledující podvědomě vnímat prezentované informace. Díky vzájemným diferencím mezi vizuální a zvukovou složkou vzniká narativní linie, která závisí na míře divákově angažovanosti. Narativní výstavba je takto značně závislá právě na divácké subjektivní interpretaci.

Narativní výstavbu bych tedy rozdělila do tří částí. Ze začátku filmu nám je nastíněno, jak snímek pracuje se stylovou formou, divák vidí základní principy zvukových leitmotivů, vidíme co se dozvídáme o fabuli a syžetu, jsou nám představeny typologie postav a hlavní témata. Druhou část vnímám od začátku další ukázky, tedy kdy je scéna spojena s barevnou koláží a tunelem. Zde nastává zlom, obraz se začíná barevně prolínat a akusticky výrazně oddělovat od

obrazu. Následuje swingová hudba v podniku, kam dívky zavítají, která přechází ve zvuky fanouškovské burácení na stadionu, které odkazují k dobové reflexi oblíbenosti zábavy a sledování sportovních utkání. Dívky obsluha nakonec vyvádí z podniku.

V závěru snímku dochází k narušování doposud vnímaného modelu. Sedmikrásky se nevymezují konvencím, ale stávají se součástí masy, jejich zkaženost vyvrcholí. Závěr končí vyvrcholením, kdy se houpají na lustru, divák slyší buben, který podporuje dramatickosti akce, divák očekává, že to špatně skončí, dívky padají do vody, kde se topí a následně se snaží sjednat nápravu, která ale není možná, jelikož je vše zničeno.

5. Stylistická analýza

5.1 Zvukový styl

Jedno z východisek této práce je, že zvuk je přirozený jev neustále obklopující člověka ve světě kolem a je tedy nezbytnou součástí jak světa reálného, tak uměleckého audiovizuálního díla. Ivo Bláha považuje zvuk za složku rovnocennou se složkou obrazovou a označuje ji jako „*neodmyslitelnou část filmového celku*.“⁵⁵ Zvuk dokresluje to, co vizuální složkou mnohdy vyjádřit nelze. To potom souvisí i se střihovou skladbou, která určuje tempo daného díla, ale může také vytvářet nové významy. Obraz, zvuk a střih jsou mezi sebou úzce propojeny a vzájemně na sebe působí. Dominantní zvuky, jež mohou společně s obrazem vypovídat o obsažených *sémantických kódech*, podávají dohromady divákovi vodítka k pochopení hlavních myšlenek filmu.⁵⁶

Podobně zvukově zpracovaný je i snímek *Sedmikrásky*. Zvuková složka pracuje odděleně, ale zároveň dodává vizuální složce komentář a rytmus. Usměrnjuje děj a zprostředkovává zvuková vodítka pro odvození závěrů a významů na základě vlastní autentické zkušenosti. Snímek tedy považuji za vizuálně i auditivně jedinečný, navíc přičtu-li světový i místní kulturní význam díla režisérky Věry Chytilové. Alegorické kódování, které v sobě snímek ukrývá, je podstatné analyzovat právě ve vztahu ke zvuku. Kolážovitě zpracování zvuku zapadá do celkové stylové i umělecké koncepce filmu.

V následující kapitole popíši technickou a estetickou funkci zvuku ve filmu, širěji rozeberu, co může zvuk audiovizuálnímu prostředí přinést a především jakou roli hraje ve vztahu s jinými složkami filmu, přičemž se ke každé vyjádřím ve pro to vyhrazené podkapitole. Mezi výrazovými prostředky nemohu opominout ani práci s mizanscénou, střihem, kamerou a zvukem. Především ale budu opět zkoumat difference mezi obrazem a zvukem.

5.2 Stylové složky

5.2.1 MIZANSCÉNA

Kostýmy jsou ve filmu *Sedmikrásky* úzce spjaté s prostředím, ve kterém se postavy nachází. Nejsou výrazně vizuálně stylizované nebo barevné, takže na sebe nestrhávají

⁵⁵ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*., str. 11

⁵⁶ CHION, Michel. *Hlas ve filmu*, str. 17

pozornost, i přesto však hrají významnou roli – jsou totiž úzce spjaty s prostředím a typologií postav. Pro tuto analýzu lze používat model rozdělující chronotopy⁵⁷ ve filmu na následující tři: plovárna, restaurace a pokoj. Podle nich je možné rozlišit i tři typy kostýmů ve filmu. Na plovárně se nachází dívky v plavkách, což je na takovém místě a čase předpokladatelné. V prostředí restaurace se dívky obléknou formálněji, do elegantních šatů, tak aby vyhověly konvencím a zůstaly nenápadné. A nakonec je zde bezpečné prostředí domova, kde se dívky nachází převážně v košílkách a spodním prádle, což podtrhuje jejich intimitu a zranitelnost. Na konci snímku přichází narušení tohoto kostýmního schématu tím, že jsou dívky obalené v novinách. Jejich neustálé přeměny oblečení jsou metaforou nemožnosti zařazení se do společnosti ve snaze najít vlastní identitu.

Dívky jsou proměnlivě nalíčeny černými linkami kolem očí, což souvisí s jejich teatrálním výkonem. Když jsou takto nalíčeny, je očekávána nějaká změna spojená s akcí. Osvětlení potom v průběhu snímku není výrazné, až na bodové osvětlení v podniku, kam jsou začleněny prostřihy záběrů na sedící hrdinky a tančící aktéry. Zde divák zbystří. Jakoby bodové světlo neupozorňovalo ani tak na samotný pohyb a tanec, ale na hudbu Evy Pilarové. Ta je velmi hlasitá a nenarušují ji jiné zvukové složky či ruchy, které jsou obvykle důsledky pohybu nebo komunikace mezi číšníkem a dívkami, když si objednávají pití. Svou roli zde hraje kontext umělkyně Evy Pilarové, která během komunistického režimu této zpěvačce zakázané vystupování. Tedy osvětlení zde sice podtrhuje komickou akci, ale mj. opticky upozorňuje diváka na důležitost této scény i v kontextu společensko-kritického.

5.2.2 KAMERA

Práce Jaroslava Kučery s technikou a výraznými stylovými prvky jako je obrazová koláž nebo výrazná barevnost společně se zvukem jsou základními kameny filmového stylu *Sedmikrásek*. Jedná se o dynamické střídání obrazů, např. rychlé zoomování nebo střídání blízkých záběrů a celků, což podtrhuje chaotickou povahu snímku. Filmový styl založený na barvách je posílen střídáním černobílých a barevných záběrů a palet. Specifický postup snímání také přispívá k narušování klasické narativní formy, jak jsem ostatně popsala v narativní analýze. Záběry růží, útržky z časopisů nebo rozstříhané postavy tvoří obrazovou koláž, pomocí

⁵⁷ Chronotop = formálně-obsahová literární kategorie vyjadřující zásadní spojitost prostoru a času v uměleckém díle zobrazenou.

Citace: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Chronotop* [online]. 2021 [citováno 25. 06. 2024]. Dostupný z WWW: <<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Chronotop&oldid=20355344>>

které je prezentováno více simultánních významů a metaforických útržků závisících na divákově interpretaci. To vše v sobě zosobňuje surrealistickou povahu snímku a určuje jeho estetickou rovinu.

5.2.3 STŘIH

Kamera ovšem velmi úzce souvisí také s filmovým střihem Miroslava Hájka. Využívá dynamické a rychlé střihy, jejichž pomocí tvoří asociace nelineárního vyprávění. Jeho experimentální styl z velké části definuje strukturu filmu. Mnohdy se ve filmu propojují, synchronizují nebo si naopak rozporují střihový a zvukový rytmus. I když se zde častěji vyskytují nediegetické zvuky a hudba, jejich propojení s obrazem funguje právě díky udanému rytmu střihu. Navzdory nepřirozenosti a nerealističnosti zvuku je možné pomocí takové střihové skladby navodit pocit splynutí auditivní a zvukové složky.

5.2.4 HERECKÝ PROJEV

Zvuk je rovněž propojen s hereckým projevem, který působí nepřirozeným a silně stylizovaným dojmem. Kromě rytmu mezi střihem a ruchy je také spojen rytmus hereckého pohybu s mluveným slovem podtrhujícím absurditu jednotlivých situací. Ivana Karbanová a Jitka Cerhová záměrně expresivně zveličují emoce pomocí gest a mimiky. V důsledku využití určitých výrazových prostředků – vyplazení jazyka, dětského zabarvení hlasu a jeho výškou, hlasitého smíchu, změny hloubky a tónu hlasu, výrazné pomlky mezi slovy nebo důrazu na jednotlivé slabiky slov – působí jejich projev komickým dojmem. Avšak ke komičnosti a absurditě nepoužívají pouze svůj hlas a mimiku, ale také celé tělo. Jak jsem již popsala výše, spojení zvukového leitmotivu vrzání dveří s výraznými pomalými pohyby dívek navozuje pocit, jakoby se z živých těl staly loutky. Dalšími hereckými projevy, které jsou pro snímek signifikantní a které odráží důležité téma snímku, je konzum. Herečky se často ocitají v situacích s jídlem a přejídají se. Destrukce jídla v podobě stříhání nebo pošlapávání potom symbolizuje kritiku nadbytku jídla a jeho plýtvání. Zvuk je v tomto případě v nadbytku také. Ozývá se zvuk stříhání nůžek, ačkoliv už postavy v obraze dávno nestříhají. Při závěrečné hostině je slyšet větší počet příborů než je v obraze ve skutečnosti snímáno. Hudba potom podtrhuje herecký stylizovaný projev. Díky rytmu a tempu udává směr a pohyb postav, které se pohybují v souladu s hudební organizací času – jeden pohyb herečky na čtyři doby.

6. Funkce zvukových složek

6.1 Hudba

Hudba je jedním z hlavních prvků zvukové stopy filmu. Sice ve snímku, stejně jako ruchy, není v souladu s obrazem, ale sama o sobě přidává významy fikčnímu světu, např. zrychleným či naopak zpomaleným tempem vůči obrazu. V *Sedmikráskách* hudba spíše přidává na dynamice, než že by sloužila jako hudební podklad. Další funkci, již v tomto snímku hudba zastává, je vytvoření atmosféry daného prostředí. V podniku byla slyšet swingová hudba, které předcházela hudba cirkusová.

Hudba je zde lehká a hravá, příznačná pro náladu filmu, a dobře tak doplňuje naivní uvažování protagonistek. Jedná se převážně o jazzové prvky a minimalistické motivy, odrážející zázemí hudebních skladatelů Šusta a Šlitra. Tyto prvky jsou často kombinovány s různými, až emocionálně zabarvenými zvukovými efekty, které popíšu níže. Hudba v tomto snímku nesouvisí pouze s poetikou zobrazovaného, ale vedle této linie má ještě svou osobitou rovinu, která převyšuje prvoplánový význam. Když se ve večerním podniku dívky vysmívají společenskému kodexu, nechovají se adekvátně a obsluha je vyhodí, hudba v tuto chvíli podtrhuje jejich chování, které je vůči situaci v podniku komické.

6.2 Ticho a ruchy

Ticho a ruchy jsou ve snímku stejně důležité jako hudba a mluvené slovo. Ticho je důležitou složkou ve filmu, jelikož může být použito k vytvoření dramatického efektu nebo pro zvýraznění určitých momentů ve filmu. Je použito v důležitých momentech *introspekce* anebo ve scénách s výrazným vizuálním podáním. Vytváří intenzivní napětí a donutí diváka se plně soustředit na obraz. V závěrečné scéně, kdy dívky spadnou ze stropu do vody, chtějí napravit, co rozbily a přichází zpět do sálu, kde zanechaly pohromu. Absence zvuku v tento moment předchází příchodu dívek, umožňuje se divákovi pozastavit a podporuje jeho pozornost vůči obrazu.

Ruchy mohou například zahrnovat zvuky přírody (šum vody), dopravy (zvuk vlaku), kroky (po schodech do podniku), nebo zvuky předmětů (tikot hodin). Jejich účinkem je potom zdůraznění obrazu nebo naopak akcent na jeho významový protipól, jak už jsem zmínila. Ve

snímku *Sedmikrásky* se objevuje hned několik ruchových asociací, které kladou důraz na určité sdělení. Například tikot hodin jako metafora prchání času. Tyto zvuky jsou většinou uměle vytvořené až ve chvíli, kdy se nahrané zvukové stopy nachází v postprodukci. Vrzání dveří nepochází z nahrávky z filmu, ale je převzaté ze zvukové banky a ve filmu slouží jako leitmotiv hlavních hrdinek.

6.3 Mluvené slovo

Ve snímku *Sedmikrásky* to jsou právě promluvy, které ozvláštňují film. Postavy kladou na jednotlivá slova důraz, což v propojení s děním v záběru vytváří kontrast. Obecně platí pravidlo, jak u *Sedmikrásek*, tak u většiny filmů, že pokud postava v záběru promluví, ostatní zvukové složky se upozadí a to vyzdvihne dialogy do popředí. A je to právě mluvené slovo, které je často spojeno s charakterem postav. Tedy pokud je vůbec možné o nějakých charakterech či personálních rysech mluvit. O vlastnostech *Sedmikrásek* je divákovi v promluvách protagonistek vyjevováno pouze to, že jsou výrazně proměnlivé. Filmem jsou převážně předkládány jejich pocity nebo popisy jejich konání. Dialogy jsou často nejednoznačné a repetitivní, nedávají smysl a neudávají směr naraci, což otevírá prostor divácké imaginativní interpretaci, zároveň ale přispívá k záměrné neurčitosti. Teze těchto podkapitol opět demonstrují na konkrétní ukázce.

6.4 Scéna v podniku II. (00:11:58-00:20:37)

Sedmikrásky vyprovodí svou první oběť na nádraží. Zazpívají úryvek písně *Čechy krásné, Čechy mé*. Záběr kolejí z jedoucího vlaku je barevný a záměrně zrychlený. Zacinká zvuk návěstidla a začíná hrát dechová píseň. Na konci této scény snímá kamera vlak, který zajede do černého tunelu a mizí v dáli. Kamera se zvukem pracuje tak, že navozuje obraz uzavírající se cesty života. Zpěv je možné taktéž zařadit do mluveného slova, které předznamenává následující akci. Opakující leitmotiv prchání času je zřejmý díky zrychlenému obrazu a hudbě.

Následující scéna se odehrává ve večerním podniku.⁵⁸ Kapela rozhrne červený závěs, bodové světlo míří na protagonistky, které přichází do místnosti. Zvuky bubnů tvoří napětí a společně s mizanscénou dotváří atmosféru. To v divákovi evokuje dojem, že přijde nějaké

⁵⁸ Stopáž: 00:14:45

cirkusové číslo. Jde o velmi důležitý a výrazný hudební či ruchový leitmotiv. Přicházejí swingoví tanečníci a začínají tancovat. Až poté přichází zvuk trumpety a přidává se celá kapela. Hudba ožíví celou akci a dodává jí rytmus. Celek, polocelek, Kamera je statická a po celou dobu jsou vidět dva záběry. Záběr z jeviště, kde se nachází tanečníci, kapela a hlediště, zde jsou vidět návštěvníci podniku a protagonistky..

V pozadí je však později slyšet kontrastní zvuk skandování hokejových fanoušků, jakoby fandili akci Sedmikrásek, které vyvádějí v důsledku podnapilosti. Zde opět divákova mysl zbystrí a přemýšlí nad tím, proč se akusticky nachází na stadionu. Zároveň mu ale tento ruch nepřijde nepřirozený. Výrazné ovace, který vychází do popředí, podporuje divákovu imaginaci a obraz se stává plastičtější.

Původ vstupních zvuků nástrojů je v tomto případě *reálný*. Mluvíme tedy o hudbě, která je součástí zobrazovaného děje. Následně se ale hudba v průběhu scény osvobozuje v závislosti na tom, jak děvčata v loži vyvádějí. Hudba a její diegetičnost je potlačena, stává se komentářem obrazu, zvukem nediegetickým. Diegetická hudba vytváří iluzi realistického zobrazení, přechod k nediegetičnosti nás vrací zpět do stylizace, a zdůrazňuje tak úlohu komentáře.

Až groteskně zrychlený akce v kombinaci se stříhem působí komicky. Společně s rytmem, tempem a žánrem hudby určuje komičnost jako společný charakterový rys scény. Zde si autorka hraje se satirickou náladou, etiketou, morálkou a distinkcí. Tato hollywoodská norma zde využitá se nazývá *mood technique*⁵⁹. Jedná se o funkci hudby, která zvýrazňuje náladu akce. Ta se ve filmu uplatňovala ještě před nástupem zvuku, kdy živá hudba sloužila pouze jako doprovod k obrazu. Dramatická funkce zastávaná hudbou je stejně významově nosná jako vizuální složka, kterou hudba dotváří.

Interpretace autorské myšlenky skrz zvuk v kontrastu s obrazem je velmi ojedinělou formou tvůrčího postupu, která je primárně vyjádřena skrz dialog mezi tvůrci a divákem. Důležitou zvukovou složkou je potom mluvené slovo neboli hlas, který skrz promluvu vyjadřuje stěžejní informace snímku. Dialog hlavních hrdinek bych nazvala komentářem dobových událostí. Obě postavy se vyjadřují velmi jednoduchým a stručným dialogem. Pomocí pečlivého využití výrazových prostředků jako je dynamika, zabarvení hlasu, dlouhé pomlky mezi slovy nebo výrazně expresivní až hyperbolizující intonace umožňují měnit významy jednotlivých slov.

⁵⁹ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, str. 68.

7. Závěr

Věra Chytilová se díky její tvůrčí distanci od konvenčních filmových postupů a originální stylové estetiky vymyká možnostem jednostranné nebo reduktivní analýzy. Ve snímku *Sedmikrásky* nenalézám jasnou zápletku, chronologii, psychologii postav ani naraci. Využití zvuku v tomto filmu je každopádně, i po mnou provedeném rozboru, jistě záhodno zkoumat.

V této bakalářské práci jsem se zabývala zvukovými aspekty filmu *Sedmikrásky*. Svůj výzkum jsem opřela o teorie Michaela Chiona a Ivo Bláhy a využila jsem nástroje neoformalistické analýzy popsané Kristin Thompsonovou a Davidem Bordwellem. V první části jsem se těmito nástroji zabývala a pokusila se je, před jejich využitím v části analytické, představit čtenáři. Zabývala jsem se také celkovou poetikou filmu, způsobem vyprávění a sjednocujícími a ozvláštňujícími prvky filmového stylu. Zkoumala jsem narativní linii, postavy a hlavní témata snímku. Následně jsem se o vzniklé teze a úvahy opírala ve své analýze.

V druhé, analytické, části bakalářské práce jsem potom popisovala vztahy mezi obrazem a zvukem. Popsala jsem funkce a vlastnosti zvuku ve filmu *Sedmikrásky*, zohlednila jsem kategorizaci zvuku podle Ivo Bláhy a druhy zvuku jsem vnímala v kontextu stříhové skladby, práce s kamerou a filmové mizanscény. I když všechny tyto aspekty výrazně ovlivnily výslednou estetiku filmu, stále jsem měla na mysli svůj počáteční cíl, tedy určení zvukové dominanty filmu. Při zkoumání zvukové formální dominanty filmu jako sjednocujícího principu snímku jsem však až na těchto řádcích dospěla pouze k hypotetické dominantě, a to že sjednocujícím principem snímku by potenciálně bylo mluvené slovo, konkrétně dialog. Ten totiž odkazuje na podprahové významy snímku a jemu vždy podléhají další zvukové složky s jejich vlastnostmi, funkcemi a druhy.

K tomuto zjištění v průběhu směřují všechny složky filmu. Obrazová i zvuková montáž se více a více prolíná, což souvisí i se stříhovou skladbou, jejíž tempo zrychluje. Dialogy se ke konci opakují a nedávají smysl. Tímto způsobem se divák přibližuje podvědomí postav, k čemuž slouží právě estetická komplikovanost a komplexnost. Divák se aktivně podílí na interpretaci, se kterou se opakované sledování pravděpodobně mění.

Vzhledem k nejednoznačnosti díla jsem se i já rozhodla vyhnout se jednoznačným závěrům. Ty se totiž mění v různých úrovních sledování. Závěrem je, že ambivalence montáže uměleckých prostředků včetně těch zvukových nabízí škálu interpretací a asociací, ze kterých může výsledné puzzle vytvořit pouze divák sám. Důležitým prvkem v tomto „procesu skládání

významů“ je bezpochyby ozvláštňení pomocí diferencí a tenze, které vznikají mezi obrazem a zvukem. Na dílo je důležité nahlížet s otevřenou myslí a ze širší perspektivy. Navíc se některé záměrné či nezáměrné významy filmu mohou vyjevit až po několika zhlédnutích.

Role zvuku ve filmu Sedmikrásky především spočívá v tom, že díky němu dochází k intimnímu propojení mezi autorem a divákem, jelikož aktivně pracuje s jeho imaginací. Za přínos nebo řídicí prvek nakonec nepovažuji dialog mezi dívkami, ale spíše promluvu (komentář) mezi tvůrci a divákem. Spíše než určení dominantní složky jako výchozí cíl analýzy by tedy bylo příznačnější zvolit jinou metodu, jelikož obrazová a zvuková složka filmu jsou si v tomto případě rovny. Obě ve snímku významně přispívají k jeho celkovému vyznění, každá pomocí výrazových prostředků jim vlastních.

To, co tvoří celkovou poetiku filmu jsou pouze významy stvořeny symbiózou těchto dvou společně.

Literatura

1. CHION, Michel. *Hlas ve filmu*. Přeložil Josef FULKA. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2020. ISBN isbn-978-807331-209-1.
2. BEDNÁŘ, Ivo. *Neoformalistická analýza filmu Birdman (2014): Alternativní provedení srozumitelné narace*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2016, str. 14.
3. BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: NAMU, 2014. ISBN: 978-807-331-303-6.
4. BOČEK, Jaroslav. Nová vlna z odstupu. *Film a doba*. 1967, roč. 12, č. 12, s. 622-635.
5. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN: 978-807-331-217-6.
6. BYSTROV, Vladimír. Bizarní komedie Věry Chytilové. *Lidová demokracie*. 17. 4. 1966, roč. 22, č. 105, s. 5.
7. HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN isbn978-80-7309-580-2.
8. HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy, 2008. str. 206. ISBN 978-80-7309-580-2.
9. CHION, Michael. *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1990. ISBN 0-231-07898-6.
10. CHION, Michel. *Hlas ve filmu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2020. ISBN: 978-807331-209-1.
11. RICHTER, Luděk. *Praktický divadelní slovník*. Praha: Dobré divadlo dětem, 2008., str. 180. ISBN 978-80-902975-8-6.
12. *Sedmikrásky*. Online. ČSFD.cz. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/1542-sedmikrasky/prehled/>. [cit. 2024-06-26].
13. ŠKLOVSKIJ, Viktor. *Art as Technique*. In: Lee T. Lemon – Marion J. Reis (Ed.) *Russian Formalist Criticism: Dour Essays*. Lincoln, Nebraska 1965, str. 11-12. Převzato z: THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza. Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, ročník 10, č. 1 (29), 1988, s. 11.
14. THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, s. 10. ISBN: 9780691014531.

15. THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*, 1998, roč. 10, č. 1, s. 5–36.
16. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie: Chronotop* [online]. 2021 [citováno 25. 06. 2024]. Dostupný z WWW:
<<https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Chronotop&oldid=20355344>>

Prameny

1. *Dobře placená procházka* [TV film]. Režie FORMAN, Miloš, ROHÁČ, Ján. Československo, 1966. 73 min.
2. *Na samotě u lesa* [film]. Režie MENZEL, Jiří. Československo, 1967. 93 min.
3. *Ovoce stromů rajských jíme* [film]. Režie CHYTILOVÁ, Věra. Československo/Belgie, 1969, 95 min.
4. *Sedmikrásky* [film]. Režie CHYTILOVÁ, Věra. Československo, 1966. 77 min.
5. *Vesničko má středisková* [film]. Režie MENZEL, Jiří. Československo, 1985. 98 min.

Sedmikrásky

Hl. postavy: Jitky Cerhové a Ivany Karbanové

Režie: Věra Chytilová

Kamera: Jaroslav Kučera

Scénář: Ester Krumbachová, Věra Chytilová

Dramaturgie: Václav Nývlt, Zdeněk Bláha

Střih: Miroslav Hájek

Zvuk: Ladislav Hausdorf

Hudba: Jiří Šust, Jiří Šlitr

Text písně: Jiří Suchý

Architekt: Karel Lier

Kostýmy: Anna Beránková, V. Houdková

Masky: Ladislav Bacilek, Libuše Beranová