

Hudba a audiovizuální dílo

BcA. Anna Juránková

Diplomová práce
2005



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Prohlášení:

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma

„Hudba a audiovizuální dílo“

jsem vypracovala samostatně.

Použitou literaturu a podkladové materiály

uvádím v přiloženém seznamu literatury.

V BRNĚ DNE 1. ŘÍJNA 2005

ANNA JURÁNKOVÁ

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zabývá hudební a zvukovou složkou filmů Alfreda Hitchcocka, zejména pak jeho spoluprací s hudebním skladatelem Bernardem Herrmannem. Podrobnějším rozbořem jejich nejznámějších společných počinů se autorka snaží charakterizovat přístup skladatele ke komponování filmové hudby a způsob práce režiséra s touto hudbou a zvukem obecně.

The theses deals with music and sound part of Alfred Hitchcocks' movies, particularly his collaboration with music composer Bernard Herrmann. The author describes the composers' approach to film music composing and the directors' way of using it by intimate analysis of their best-known works.

OBSAH

OBSAH.....	4
ÚVOD.....	5
1 HUDBA A ZVUK VE FILMECH ALFREDA HITCHCOCKA	6
1.1 ALFRED HITCHCOCK – REŽIJNÍ STYL	6
1.2 HITCHCOCK VE STÍNU ZVUKU	7
2 BERNARD HERRMANN.....	10
3 SPOLEČNÉ FILMY	15
3.1 MUŽ, KTERÝ VĚDĚL PŘÍLIŠ MNOHO (THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, PARAMOUNT 1956).....	15
3.2 VERTIGO (PARAMOUNT, 1958)	18
3.3 NA SEVER SEVEROZÁPADNÍ LINKOU (NORTH BY NORTHWEST, MGM 1959)	21
3.4 PSYCHO (PARAMOUNT, 1960).....	26
3.5 PTÁCI (THE BIRDS, UNIVERSAL 1963)	28
ZÁVĚR.....	31
PŘÍLOHA	32
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	38
POUŽITÁ LITERATURA.....	44

ÚVOD

V teoretické části své diplomové práce se budu věnovat úloze hudby ve filmu. Jedná se o téma rozsáhlé a v práci tohoto rozsahu zdaleka nevyčerpatelné. Na příkladu tvorby režiséra Alfreda Hitchcocka chci ukázat na možná tvůrčí užití hudby jako jedné ze složek filmové řeči. Z obsáhlého díla Alfreda Hitchcocka se zaměřím zejména na období spolupráce s hudebním skladatelem Bernardem Herrmannem, které zahrnuje vrchol nejen jejich společné tvorby. Cílem této práce není podávat hudebně-vědní rozborů použitých skladeb, ani pokoušet se tvorbu nějak subjektivně interpretovat. Chtěla bych se pokusit poukázat na to, jak užití hudby ovlivňuje film jako celek ve smyslu diváckého očekávání. Jelikož je hudba pouze jednou ze složek zvukové stopy filmu, budu se ve své práci dotýkat i problematiky zvuku v kontrastu s obrazovou složkou obecně.

V první části práce se budu věnovat této problematice obecně, druhou částí pak budou rozborů jednotlivých sledovaných filmů.

1 HUDBA A ZVUK VE FILMECH ALFREDA HITCHCOCKA

1.1 Alfred Hitchcock – režijní styl

„Nikdy nenatáčím kousky života, protože něco takového mohou lidé docela klidně najít doma nebo na ulici přímo před vchodem do kina.“

Alfred Hitchcock (Truffaut, str. 58)

Od smrti Alfreda Hitchcocka, bezesporu jedné z nejvýznamnějších osobností světové kinematografie dvacátého století, letos uplynulo rovné čtvrtstoletí a přesto zůstává jeho dílo stálým zdrojem inspirace filmařů. Jen počet přímých citací a odkazů na Hitchcockovy filmy v dílech jiných tvůrců lze těžko spočítat, vliv jím vynalezených a používaných postupů je pak zcela zásadní a těžko si lze bez nich současnou (komerční) kinematografií vůbec představit.

Alfred Hitchcock (1899-1980) byl rodilý Brit a patřil k té generaci filmových tvůrců, která se filmu začala věnovat ve vrcholném období němého filmu, ve dvacátých letech minulého století. Bylo to období, kdy neexistovala jiná možnost filmového vzdělání než přímá praxe. Tvůrci si tedy osvojovali znalosti filmového média za pochodu a vynalézali tak výrazové prostředky, z nichž mnohé jsou dodnes platné.

Hitchcockova tvorba, počínající na britských ostrovech nedokončeným němým snímkem *Číslo třináct* (*Number thirteen*, 1922) a končící pozdním snímkem stárnoucího klasika amerického filmu *Rodinné spiknutí* (*Family plot*, 1976), se vyznačuje velkým důrazem na diváka. Divákovi je v jeho filmech podřízeno vše, každá jednotlivá složka je podřízena účinu, který chce režisér ve svém publiku vyvolat. Hitchcock nebyl tvůrce intelektuální, byl „pouze“ tvůrcem inteligentním a zábavným, proto také byl ve své době považován za schopného a úspěšného řemeslníka, nikoli za autora hodného všeobecného respektu. To změnila až generace kritiků z okruhu Cahiers du cinema v čele s Francoisem Truffautem. Ten je autorem knihy obsáhlých rozhovorů s Hitchcockem, které jsou jedinečným a nezastupitelným pramenem, z něhož chtě nechtě čerpá každý, kdo chce o Hitchcockovi psát, autorku tohoto textu nevyjímaje.

Hitchcockovy filmy nelze pokládat za obyčejné studiové zakázky, vždy je z nich cítit osobnost režiséra, a to zdaleka ne pouze proto, že se ve všech objeví osobně na plátně. Hitchcock se téměř vždy podílel na scénáři svých filmů (často se jedná o adaptaci divadelní hry nebo prózy). Jako scenárista ostatně začínal, připravoval je s pedantskou přesností do nejmenších detailů. Tvrdil, že každý film má ve své hlavě natočen ještě před začátkem natáčení. Sám vybíral herce, dekorace i kostýmy. Jeho pečlivost vedla k tomu, že jeho filmy v podstatě nešlo přestříhat na základě nespokojenosti šéfů studia. Režisér totiž natočil jen tolik materiálu, kolik potřeboval pro svou - jedinou možnou - verzi.

Hitchcock jako režisér však především točil pro diváky. Dobře si si uvědomoval, že působivost filmu závisí právě na postoji publika k zobrazeným skutečnostem. Divákům obvykle poskytoval větší množství informací o příběhu než kterékoli z jednajících postav, nikoli však řešení situace. Divák tak byl zatažen do řešení záhady více než kdyby sledoval pouhé počínání postav vedoucí k tomuto řešení. Často experimentoval s možností omezeného prostoru, na němž se příběh odehrává (*Záchranný člun – Lifeboat, 1943, Okno do dvora – Rear window, 1954*), extrémem je pak „film v jediném záběru“ (*Provaz – Rope, 1948*). Formálně neustále experimentoval se způsobem vyprávění. Často používal flashbaky (použil dokonce flashback lživý), flashforwardy, pracoval s diváckým očekáváním, která s oblibou nenaplnňoval a diváky tak vrhal do světa nejistoty, kde se může stát cokoli, což nebylo v klasickém narativním filmu té doby vůbec obvyklé (*Vertigo. 1958, Psycho. 1960*). K vyvolání tohoto pocitu používal rozličné technické prostředky - jak obrazové tak zvukové.

V této práci se na vybraných příkladech budu zabývat těmi, které jsem jmenovala jako druhé v pořadí.

1.2 Hitchcock ve stínu zvuku

Jak bylo řečeno výše, Hitchcockova tvorba počíná v období němého filmu. Mladý režisér si záhy osvojil základní filmovou dovednost vyprávět především obrazem. Po několika úspěšných titulech je označován jako mladý tvůrce s mistrovskou rukou. Na sklonku dvacátých let čeká kinematografii zásadní otřes - nastupuje zvukový film, který

okamžitě vytlačuje film němý. Zvukový film se ocitá v úloze atrakce, podobně jako film raný, divákům už nestačí pohled na pohyblivý obraz, doprovázený živou hudbou. Filmy jsou nyní propagovány jako mluvené, to je jejich hlavním lákadlem pro publikum. Masové oblibě se dostává sloganu „all talking, all singing, all dancing“, který propaguje velmi populární muzikály americké provenience. Vyprávění obrazem, základní kinematografická dovednost, se načas dostává zcela do vleku dialogu.

Hitchcock k tomu říká: „Ve většině filmů je toho moc málo filmového a obvykle to bývá něco, čemu říkám „fotografie lidí, jak mluví“. Když vyprávíme ve filmu nějaký příběh, měli bychom se k dialogu uchýlovat jen tenkrát, když nelze postupovat jinak. Já se vždycky ze všeho nejdřív snažím najít filmový způsob, jak vyprávět příběh, totiž sledem záběrů a kousky filmu mezi nimi.

Smutné je, že s příchodem zvuku kinematografie ustrnula ve své divadelní podobě. Pohyblivost kamery na tom nemůže nic měnit. I když kamera prochází po chodníku sem a tam, pořád je to divadlo. To má za následek ztrátu filmového stylu, a také ztrátu jakékoliv fantazie. Když se píše pro film, je naprosto nezbytné jasně oddělovat složky dialogu od vizuálních prvků, a kdykoliv je to možné, dát přednost vizuální složce před dialogem.“ (Truffaut, str.36)

Hitchcock však okamžitě pochopil, že doba němých filmů je pryč a film *Její zpověď* (*Blackmail*, 1929), se rozhodl natočit zvukově. Ačkoli producenti počítali s tím, že snímek uvedou pouze jako částečně zvukový, tj. že zvukový bude pouze konec, Hitchcock natáčel celý film tak, aby producenty přesvědčil o nutnosti zvukových dotáček pro celý snímek. Problémem ale bylo, že představitelka hlavní role, česká hvězda Anny Ondrákové, neuměla anglicky. Protože klasický dabing v této době neexistoval, vyřešil Hitchcock situaci následovně: postavil jinou herečku, Joan Berryovou, do studia mimo záběr kamery. Ta pak odříkala text do mikrofonu, zatímco Ondráková před kamerou pouze pohybovala rty. Hitchcock se také snažil využít zvuku podobně nápaditě jako obrazů. Takto popisuje svůj první pokus o tvůrčí uchopení zvuku, právě z filmu *Její zpověď*: „Dívka zabije malíře, který si ji odvedl domů a snažil se ji znásilnit. Jde domů a pak je scéna snídaně, kdy celá rodina sedí u stolu. Je tam také upovídaný soused, mluví o vraždě, o které se už psalo v novinách, a dívka na to řekne: „To je ale strašné, zabít člověka ranou nožem do zad. Já tam být, tak bych ho praštila cihlou do hlavy, ale nikdy bych nesáhla po noži.“ Rozhovor pak pokračuje, dívka ani neposlouchá, přičemž se zvuk stane něčím mlhavým, velmi

nezřetelným a zmateným, jen slovo nůž je naprosto zřetelné, a neustále se vyskytuje: nůž, nůž. Dívka náhle jasně zaslechne otcův hlas: „Alice, buď tak hodná a podej mi nůž na chleba.“ Alice musí uchopit nůž, který je velmi podobný tomu, jímž spáchala vraždu, a po celou dobu ostatní mluví o zločinu. To byl můj první experiment se zvukem.“ (Truffaut, str. 40)

Vzhledem k tomu, že technika pro natáčení prvních zvukových filmů byla značně těžkopádná, byly i zdánlivě jednoduché scény poměrně složitě realizovatelné. Ve svém dalším filmu, *Vražda (aka Proces Marie Baringové, Murder, 1930)*, byl pro natáčení scény, v níž jedna z postav poslouchá v rádiu předeheru k Tristanovi a Isoldě Richarda Wagnera, v natáčecím studiu za kulisou přítomen třicetičlenný orchestr.

Obdobnou situaci jako ve snímku *Její zpověď* pak najdeme v pozdějším americkém Hitchcockově filmu *Ani stín podezření (Shadow of a Doubt, 1943)*. Zde navíc Hitchcock používá velmi originálně i hudbu. I zde je hlavní postavou vrah, strýček Charlie, který je sériovým vrahem vdov. Ukrývá se u rodiny své sestry. Při rodinné večeři si postava neteře Charlie (jmenuje stejně jako strýček a je s ním spojena jakýmsi nevysloveným poutem) začne pohvizdovat ústřední melodii z operety *Veselá vdova* a snaží se vzpomenout, co je to za melodii. Strýček Charlie je z melodie nervózní, říká, že to je valčík *Na krásném modrém Dunaji*. Neteř si vzápětí vzpomene: „Ano, to je ono... vlastně ne, vždyť je to Veselá...“ nedořekne, protože strýček, než aby bylo vysloveno usvědčující slovo vdova, převrhne sklenku s vínem. Tuto melodii Hitchcock nechává několikrát ve filmu zaznít i orchestrálně, v obrazu ji doprovází tančící dvojice, poprvé se tento obraz objeví pod úvodními titulky. Hitchcock vlastně těmito intermezzy připomíná vraždy vdov, které se odehrají před začátkem filmu a divák jim tedy není přítomen.

2 BERNARD HERRMANN

V dobách rozkvětu studiového systému bylo ročně produkováno zhruba 400 děl. Bylo to až příliš mnoho na to, aby bylo možné zaměstnávat pouze "seriózní" skladatele, pracující ve studiích příležitostně. Studia potřebovala skladatele, kteří by tak jako technici nebo umělci měli trvalou smlouvu, zavazující je pracovat pro na jakémkoli filmu, který byl zrovna ve výrobě. Hollywoodští skladatelé byli spíše izolováni od ostatního hudebního života a jejich pověst nebyla příliš dobrá. Většina skladatelů přišla z broadwayských divadel. To mělo za následek stylistickou anonymitu a relativní konzervatismus. Čerpalo se především z Čajkovského, Rachmaninova, Wagnera a Strausse. Tento styl zcela odpovídal duchu "pohádkových" příběhů, běžně natáčených v 30. a na počátku 40. let a vzbuzoval dojem dokonalého a neskutečného světa. Dovedně jej praktikovali například: Max Steiner, Roy Webb, Alfred Newman, Dimitrij Tiomkin a Herbert Stothart. Ve studiu bylo ale možné potkat i uznávané skladatele a dirigenty jako byl Miklos Rozsa, Leopold Stokowski.

Součástí tak zvaného „zlatého věku“ filmových skladatelů byl i Bernard Herrmann, ačkoli on si tento termín ošklivil. Sám sebe považoval hlavně za skladatele, který občas píše hudbu pro filmy.

Bernard Herrmann se narodil 29. června 1911 v New Yorku v rodině ruských přistěhovalců. Ve věku osmi let začal navštěvovat hodiny hry na housle. Hraní nudných etud si ale příliš neoblíbil. Jednou dokonce před zraky učitele housle ve vzteku zlomil. Ve svých třinácti letech však již získal cenu za kompozici. Byl náruživým čtenářem, oblíbil si práce individualistických, obrazoboreckých spisovatelů jako D. H. Lawrence, Eugena O'Neilla a Jamese McNeilla Whistlera (*The Gentle Art of Making Enemies*). V třinácti letech objevil *Pojednání o instrumentaci* Hektora Berlioze. Jak Herrmann později prohlásil, tato kniha udala směr jeho budoucího povolání. Jako teenager si oblíbil hudbu Charlese Ivese, se kterým se později seznámil a udržel si jeho celoživotní přátelství.

Začátkem americké krize, v roce 1929 se Herrmann zapsal v NYU, kde již předtím navštěvoval přednášky kompozice Rubna Goldmarka a Bernarda Wagenaara v NYU. Zaujal ho především neortodoxní studijní program australského emigranta, hudebního vědce Percyho Graingera, jehož encyklopedická znalost světové hudby, spolu s jeho výstředním stylem upevnili Herrmannův doživotní zájem o skladatele dávno zapomenuté.

Ve dvaceti letech začal dirigovat New Chamber Orchestra (Nový komorní orchestr), s nímž interpretoval skladby Arnolda Baxe, Richarda Rodneyho Bennetta, Daria Milhauda, Charlese Ivese a především své vlastní díla. Ve svých dvaadvaceti zkomponoval první dramatickou partituru a o rok později získal místo v rozhlasové stanici CBS. K dramatické práci se dostal také při komponování hudby pro rozhlasové seriály *Columbia Workshop* a později *The Mercury Theatre on the Air* (1938). Pořad uváděl díla některých známých spisovatelů a režisérů a nejslavnějším počinem bylo zpracování H. G. Wellsovy *Války světů*. Režisérem byl tehdy třiadvacetiletý Orson Welles.

V roce 1941, Welles pozval Herrmanna do Hollywoodu jako skladatele pro svůj první celovečerní film *Občan Kane* (*Citizen Kane*, 1941), film, který oběma navždy zajistí místo v dějinách kinematografie. Jejich spolupráce pokračovala filmem *Báječní Ambersonové* (*Magnificent Ambersons*, 1942). Avšak poté, co nechalo studio bez svolení režiséra film i hudbu nešetrně přestříhat, odmítl Herrmann ponechat své jméno v titulcích filmu. Po této zkušenosti již spolu Herrmann a Welles dále nepracovali.

Herrmann, který již složil několik koncertních děl, mezi nimi *Aubade* (1933), *Sinfonietta for Strings* (1935), *Moby Dick* (1938), *Symfonie* (1941), *Fantasticks* (1942), se vrátil do rozhlasové symfonie CBS, kde zůstal do té doby, než byla v roce 1951 rozpuštěna.

Jeho filmová tvorba pokračovala prostřednictvím studia 20th Century-Fox. Hudební režisér Alfred Newman najal Herrmanna ke zkomponování hudby k filmům *Jana Eyrová* (*Jane Eyre*, 1943), *Hangover Square* (1945), *Anna and fire King of Siam* (1946), *The Ghost and Mrs. Muir* (1947) a *The Day the Earth Stood Still* (*Den, kdy se Země zastavila*, 1951).

Padesátá léta, konec Hollywoodského "zlatého věku", bylo, co se filmové tvorby týče, Herrmannovo nejplodnější období. Zde také začíná jeho spolupráce s Alfredem Hitchcockem, výsledkem spolupráce kongeniální dvojice byly tituly jako *Potíže s Harrym* (*Troubles with Harry*, 1956), *Vertigo* (*Vertigo*, 1958), *Na sever severozápadní linkou* (*North by Northwest*, 1959), *Psycho* (*Psycho*, 1960), *Marnie* (*Marnie*, 1964) a *Ptáci* (*The Birds*, 1963).

Herrmann a Hitchcock sdíleli nadšení pro gotický horor. Už Herrmannova hudba sama evokuje obsese, posedlost, předtuchu a přitažlivost, témata, která Hitchcocka proslavily. Partnerství Herrmanna a Hitchcocka trvalo 11 let a vzešlo z něj 9 filmů a televizní seriál

Alfred Hitchcock Hour. Bylo ukončeno filmem *Roztržená opona* (*Torn Curtain*, 1966). Hitchcock pro film na nátlak studia požadoval "populární" jazzovou hudbu, která tenkrát začala v Hollywoodu převládat a Herrmannova hudba začala být v jistých kruzích považovaná za staromódní. Skladatel neochotně souhlasil svou hudbu modernizovat. Výsledkem byl silný sbor orchestrálních podnětů, využívající bizarní kombinace šestnácti lesních rohů, dvanácti fléten, devíti pozounů, dvou tub a tympánů, osmi cell, osmi bas, a malá kapela houslí a viol. Výsledná hudba byla natolik mimořádná, že způsobila potlesk orchestru vestoje, tedy událost mezi studiovými hudebníky vzácnou. Když však do studia MGM přijel Hitchcock, jeho odezva byla úplně jiná. Nahrávání odvolal. Následovala hádka po telefonu, kdy Herrmann protestoval, že on nepíše populární hudbu a jestli je to to, co Hitchcock chce, měl by si najít někoho, kdo to dělá. Byl to jejich poslední rozhovor vůbec. Film byl znovu zhudebněn Johnem Addisonem a jeden z neplodnějších režisérsko - skladatelských vztahů ve filmové historii skončil. Herrmann, známý svou výbušnou povahou, už s Hitchcockem nikdy nepromluvil. Spílal studiovému systému, prohlašoval, že "dobrá hudba se stává tak vzácnou, jako velryby v telefonních budkách."

O mnoho let později byla Herrmannova ztracená hudba k *Roztržené oponě* nalezena a zaznamenána pod vedením velkého hudebního filmového skladatele Elmera Bernsteina. Dokumentární film o Herrmannově hudbě z roku 1992 se pokusil zrekonstruovat, jak by vypadala slavná scéna, zobrazující pečlivé, zdlouhavé zabití sovětského agenta (ve filmu ponechaná bez hudby), s originální Herrmannovou hudbou. Rozdíl byl vcelku pozoruhodný. Scénou chtěl Hitchcock poukázat na to, jak je zabití člověka obtížné a namáhavé. Nepřítomnost hudby tuto ideu podtrhuje, zabíjení se zdá o to více nemotorné. Herrmannova hudba činí scénu citově intenzivnější a filmově konvenčnější.

Po zániku studiového systému Herrmann přesídlil do Anglie, kde byl jeho talent znovuobjeven novou generací režisérů sedmdesátých let. S Brianem De Palmou pracoval na filmech *Sestry* (*Sisters*, 1973) a *Obsession* (1976), pro něž přepracoval svou hudbu k *Vertigu*. S Francoisem Truffautem pracoval na filmu *Nevěsta byla v černém* (*La Mariée était en noir*, 1968). Při komponování hudby nastaly opět neshody, které ovšem neměly tak tragický konec jako Herrmannova spolupráce s Hitchcockem. Hudba ke scéně s letícím šátkem se režisérovi nelíbila, protože prý nebyla vzdušná a lehká. Herrmann byl nakonec nucen nahrát jednu větu z Vivaldiho skladby.

Na sklonku života Herrmann složil nazapomenutelnou hudbu k filmu *Taxikář* (*Taxi driver*, 1976) Martina Scorseseho. Film ho zpočátku moc nelákal, dokonce řekl: "Nevím vůbec nic o taxikářích, nechci o nich dělat film." Scorsese ho však dokázal přesvědčit. Výsledkem je netradiční Herrmannova kompozice, která připomíná jazz. Hlavním nástrojem tu už nebyly trombóny a lesní rohy, ale saxofon, který dokonale navozuje pocit osamělosti. Jen několik hodin po nahrání hudby k *Taxikáři* Herrmann zemřel ve věku 64 let a byl pohřben v New Yorku.

Smrt Bernarda Herrmanna naznačila bezprostředně hrozící zánik specifického druhu hudebního názoru. Názoru, že filmová hudba může posílit obrazové vyznění příběhu a nikoli doslovnost. Herrmann sám tvrdí: „Hitchcock dokončí film jen z šedesáti procent; já musím dokončit zbytek za něho."

Herrmann vyšel z éry vážných skladatelů, ovlivněných americkou krizí a vzestupem nacismu. Jeho hudba je skličujícího, hloubavého a okázalého charakteru, stejně jako skladatel sám. Vzbuzuje pocit nostalgie a smutku.

Pro srovnání, Herrmannův současník Max Steiner, jehož vynikající filmová hudba zahrnuje původní verzi *King Konga* (*King Kong*, 1933) a *Jih proti Severu* (*Gone With the Wind*, 1939), využíval racionální způsob zhudebňování. Řídil se schématem, že příchod darebáka bývá oznámen typickým „darebáckým“ motivem a plavba britské válečné lodi doprovázena částí „Rule Britannia“. Oproti tomu Herrmannova hudba vyjadřuje vnitřní psychologii postavy na scéně. Namísto hudby komentující akci, psal hudbu, která vyjadřuje emoční proměnu charakterů.

Herrmannova jedinečnost jako filmového skladatele spočívá také v jeho netradičním umístění hudby. Vyhýbá se zhudebňování scén, které jsou plné emocí, dialogu, nebo dokonce akce, pokud cítí, že scéna pracuje dobře sama o sobě. V "klasickém" hollywoodském filmu, bývaly zhudebňeny v první řadě ty nejemočnější scény, dokonce i když byly plné dialogů. Tato praxe je ve studiové výrobě platná dodnes a má za účel zdůraznění emočního obsahu scén. Herrmann však cítil, že pokud je citlivost scény zjevná, hudba by jen reprodukovala, co již bylo řečené, nebo hůř, překážela by toku vyprávění.

Ve srovnání s normální hollywoodskou hudbou využíval také nestandardní instrumentace. Co se týče smyčcových nástrojů, vyhýbal se použití houslí, kdykoli to bylo možné, zdůrazňujíc cello, basu a harfu. Obecně důraz ze strunných nástrojů přesunul na

nástroje dřevěné, žestě a perkuse. Skrz celé své filmové dílo, se však Herrmann spoléhá nejsilněji na klarinety (zvláště basové), fagot a kontrafagot, což jsou nejtemnější zvukové nástroje orchestru. Herrmannův instrumentální styl byl blíže takovým skladatelům jako Stravinskij, Holst nebo Bartók než kolegům z filmové branže.

3 SPOLEČNÉ FILMY

3.1 Muž, který věděl příliš mnoho (The Man who knew too much, Paramount 1956)

Ben a Jo MacKenovi se synem Hankem si užívají prázdnin v Maroku. Poté, co na marakéšském trhu zemře v Benově náruči francouzský špión, dozvídají se, že jejich syn byl unesen do Anglie. Než se oba manželé nadějí, jsou až po uši zamotaní do mezinárodní špionáže, vražd a teroru. Zatímco se snaží zjistit pravdu a jejich životy visí na vlásku, blíží se vyvrcholení v slavné, mrazivé scéně v londýnské Royal Albert Hall. Tímto remakem vlastního filmu se stejným názvem z roku 1934 chtěl Hitchcock původní verzi překonat. Dnes již světoznámá píseň *Qué Sera Sera*, použitá v jedné vypjaté scéně, byla v roce 1956 oceněna Oscarem za nejlepší skladbu.

Následná ukázka z knihy *Rozhovory S Hitchcockem* vysvětluje genezi celého projektu, proto ji ponechávám v původním znění celou.

„Francois Truffaut: „Dovolte, abych pro osvěžení paměti připomněl situaci. Špióni se rozhodli zabít cizího státníka při koncertu v Royal Albert Hall. Dohodli se, že vrah má vystřelit při kantátě přesně v okamžiku, kdy jedenkrát za celou skladbu zazní činely. Nacvičují atentát „nasucho“ tím, že si několikrát poslechnou gramofonový záznam kantáty. A když tedy začne koncert, všechny postavy jsou na svých místech a my čekáme s vzrůstající obavou okamžik, kdy lhostejný činelista použije svůj nástroj.

Alfred Hitchcock: „Nápad s činely mi vnuknul kreslený vtip, či přesněji řečeno seriál kreseb na čtyřech stránkách jednoho časopisu ve stylu Punche. Byl tam ukázán muž, jak se probouzí. Vstane z postele, jde do koupelny, vykloktá, oholí se, osprchuje, obleče, posnídá. Každá akce byla na samostatné kresbě. Pak si nasadí klobouk, obleče plášť, vezme si malé kožené pouzdro na hudební nástroj a vyjde na ulici, nasedne na autobus, jede do města a dorazí do Royal Albert Hall. Zamíří ke vchodu pro umělce, sundá klobouk, odloží plášť, otevře pouzdro, vyndá z něho malou flétnu, připojí se k ostatním hudebníkům a jde s nimi na pódium. Hudebníci ladí nástroje, náš človíček se posadí na své místo. Přijde dirigent, dá znamení a začne velká symfonie. Človíček tam tak sedí, čeká, obrací stránky s notami. Konečně se napřímí na židli, uchopí nástroj, přiloží k ústům a na určité gesto dirigenta vyloudí na flétnu jeden tón: „tú“. Pak uloží nástroj do pouzdra, nenápadně odejde

z orchestru, vezme si klobouk, plášť, vyjde na ulici. Je tma. Nasedne na autobus, dojede domů, navečeří se, jde do svého pokoje, potom do koupelny, vykloktá, navleče si pyžamo, lehne si do postele a zhasne světlo... Jmenovalo se to „muž jediné noty“ a příběh toho človíčka, jak čeká na okamžik, kdy zahraje jednu jedinou notu, mně vnukl inspiraci pro napětí s úderem činelů.“

Francois Truffaut: „Na anglickou verzi si vzpomínám už jen nejasně, ale ve své americké verzi jste se s těmi činely nesrovnatelně víc pojistil vůči obecnstvu. Na závěr titulků jste ukázal hudebníka, jak nápadně mává činely a přes obrazovku byl text asi tohoto znění: „Jediný úder na činely může rozvrátit život jedné americké rodiny.“ V další scéně ve filmu pak špióni předtím, než jdou na koncert, poslouchají záznam kantáty, a vy přitom dáváte nadvakrát zaznít taktům, které předcházejí úder činelů: je to velmi zřetelné a nápadné.“

Alfred Hitchcock: „Muselo se to udělat v zájmu naprosté spoluúčasti obecnstva. Mezi diváky jsou lidé, kteří nevědí, co to jsou činely, a kvůli nim bylo dobře ukázat ten hudební nástroj a současně předvést slovo „činely“ jasně napsané. Pak již diváci mohli nejen rozpoznat zvuk činelů, ale také si ho předem vybavit, to znamená očekávat ho. Uzpůsobení obecnstva je základem pro vytváření napětí. Takty kantáty, přehrané na gramodesce, mají účel zabránit jakékoliv nejasnosti v divákově mysli pokud jde o to, co se stane potom. Často jsem se převědčil, že některé scény vytvářející napětí se pokazí, jestliže diváci nechápou jasně situaci; například, když dva herci mají podobné šaty a diváci je nemohou rozlišit, nebo když je dekorace nepřehledná a lidé nemohou dobře poznat, kde se to vlastně odehrává. Zatímco se divák snaží přijít pravdě na kloub, probíhá scéna a není v ní vůbec žádná emoce. Je zapotřebí neustále objasňovat...“

Ve scénáři *Muže, který věděl příliš mnoho* existuje mezi oběma verzemi jeden důležitý rozdíl. V anglickém filmu zůstane manžel zavřený a herečka je proto v Royal Albert Hall sama až do konce filmu.“

Francois Truffaut: „Ve druhé verzi je to lepší, jelikož příchod Jamese Stewarta právě uprostřed kantáty umožňuje prodlužovat napětí: zjistí, kde je Doris Dayová, domlouvá se s ní gesty, ona mu vysvětluje situaci, ukazuje mu na vraha, pak na velvyslance, kterému hrozí nebezpečí. Stewart se pokusí něco podniknout: chodbami se dostává k velvyslancově lóži, ale cestou musí přesvědčovat policisty a i tentokrát vyrozumíme z pouhé mimiky, že

policisté ho posílají za někým výše postaveným. A celá tato němohra zesiluje napětí a zároveň vytváří ironičnost scény. Je to mnohem jemnější druh humoru než ve vašem anglickém filmu a podle mého názoru je to daleko vyšší druh humoru, neboť nepřerušuje drama, nýbrž opravdu tvoří jeho součást.“

Alfred Hitchcock: „To je pravda, ale jinak myslím, že scéna v Royal Albert Hall je v obou verzích podobná, nezdá se vám? Je to jedna a tatáž kantáta.“

Francois Truffaut: „Jenomže v druhé verzi ji Bernard Herrmann diriguje lépe. Mám dojem, že v druhé verzi je scéna lepší, rozhodně to je výlučně hudební třisetmetrový díl, bez dialogů, a jsou tam téměř jen statické záběry. V první verzi byly záběry často pohyblivé, bylo tam několikrát panorámování, například od vrahovy hlavy na hlavu ženy, od ženiny hlavy na hlavu velvyslance. Nová verze má větší stříhovou čistotu a je strozeji komponovaná.“

Alfred Hitchcock: „Dalo by se říci, že první verzi natočil nadaný amatér, kdežto druhou profesionál...“

Rád bych dodal, že k tomu, aby taková scéna mohla dosáhnout maximální působivosti, by bylo ideální, kdyby všichni diváci dovedli číst noty. S těmi činily jsem si dal tak velkou práci, abych se v tomto směru nemusel obávat žádného zmatku. Vzpomínáte si, jak kamera klouže po činelistově partituru? A při této jízdě po notách kamera přejíždí přes všechna ta prázdná místa a přibližuje se k jedinné notě, kterou má zahrát. Napětí by bylo silnější, kdyby diváci dovedli číst partituru.“

Francois Truffaut: „V první verzi jste neukázal činelistovu hlavu a to je omyl, který jste v druhé verzi napravil... Ten člověk je naprosto netečný.“

Alfred Hitchcock: „Jeho netečnost je důležitá pro příběh, neboť on neví, že je nástrojem smrti. Aniž to tuší, skutečným vrahem je vlastně on sám.““ (Truffaut, str. 52-54)

Ve většině filmů dodává napětí scéně hudba nediegetická a má tento účinek pouze na diváka. Ve filmu *Muž, který věděl příliš mnoho* funguje především hudba diegetická a vytváří napětí i pro postavy filmu.

Postavy používají hudbu jako komunikační kód – signál. Hudba je tu užita jako přímý dramatický aktér děje. Hlavní postava Jo McKennová (Doris Dayová) je slavná zpěvačka a hudbu užívá také jako dorozumívací prostředek. V úvodní části filmu zpívá společně se

svým synem Hankem snadno zapamatovatelnou píseň *Qué Sera Sera*, která ve filmu sehraje důležitou roli. Když později s manželem následují únosce do kaple právě v době mše, dorozumívají se navzájem prostřednictvím zpěvu žalmů. Ve vrcholné scéně koncertu v Albert Hall sledujeme průběh kantáty *Storm Cloud Cantata*. Bernard Herrmann se tu objevuje v cameo roli dirigenta. Skladba přebírá hlavní roli, není potřeba další činitel. Hudba sama posouvá děj, čekáme na moment kdy přijdou na řadu činely. Napětí se stupňuje prostřihy na činelistu a jeho přípravu. Zároveň sledujeme notovou partituru, kterou má jak činelista, tak i spolupachatelka, která sleduje noty ve střelcově lóži. Hudba funguje jako signál pro střelce, Jo McKennová výkřikem zruší kód, takže střelec mine cíl.

V této dramatické scéně v Albert Hall používá Hitchcock svoji oblíbenou němohru. Postavy si sdělují důležité informace, které nepotřebujeme slyšet, neboť je už známe. Stačí nám jen gesta, abychom téma hovoru pochopili. Ve zvuku slyšíme jen kantátu, která je v tuto chvíli již hlavní aktér.

Druhou samostatnou sekvencí filmu je zpěv Jo McKennové na večírku v ambasádě. Z plných plic tu zpívá divákům už známou píseň *Qué Sera Sera* a Hank jí hvízdáním odpovídá. Znovu se tu vyskytuje kód hudby a poprvé dochází k úspěšnému splnění jeho role.

Ve filmu se objeví nezvykle malé množství nediegetické hudby. Až do chvíle, kdy dojde k vraždě Luise Bernarda v Marakeši, tedy do té doby, kdy se zdá být všechno v pořádku, obsahují scény pouze orientální hudbu, která má zřejmě původ v obraze.

Od té chvíle zaznívá filmová hudba v momentech ohrožení a to i když se pocit nebezpečí nakonec ukáže být klamný (scéna u vycpavače).

Příkladem absence nediegetické hudby v místech, kde bychom ji očekávali je dramatický únik dokora McKenny z kaple, kde Hitchcock se svou zálibou v bizardnosti nechá doktora utéci po provazu, kterým se rozhoupává zvon. Jedinou hudbou je tu tedy tlukot zvonu.

3.2 Vertigo (Paramount, 1958)

Policejní komisař Scottie Ferguson (James Stewart) je požádán dávným přítelem, aby sledoval jeho půvabnou ženu Madeleine (Kim Novak), která má údajně sebevražedné sklony. Má to ale jeden háček, Scottie trpí nepřekonatelnou závratí. Ve chvíli, kdy Scottie

zabrání Madeleine v sebevražedném pokusu pochopí, že je právě kvůli této tajemné a svůdné blondýně ochoten skoncovat s mládeneckým životem. Vzápětí ale Madeleine skočí ze zvonice a Scottie vnímá jako vlastní selhání, že nedokázal překonat strach z výšky. Po čase potká na ulici Judy, brunetu, která jakoby z oka vypadla mrtvé Madeleine. Scottie dlouho věří, že se jedná o dvojnici ženy, kterou miloval, divák ovšem už v té chvíli ví, že je všechno jinak. Ona bruneta je ve skutečnosti pravá Madeleine, která sebevraždu předstírala, aby zakryla vraždu manželky svého milence. Scottieho posedlost vytvořit z Judy duplikát dokonalé Madeleine vede k nevyhnutelné tragédii.

Podle románu Pierra Boileaua a Thomase Narcea napsala scénář Hitchcockovi na tělo dvojice scenáristů - Alec Cooper a Samuel Taylor. V precizně vybudovaném komorním dramatu tvůrce prozrazuje divákovi víc, než svému hlavnímu hrdinovi. Napětí je tak založeno na tom, jak se zachová Scottie, až zjistí, že byl obelhán.

Příběh detektiva s traumatem osobního selhání, od něhož trpí závratěmi, a s tím související zhudebnění strachu z výšek a jeho kontrast s rozvíjeným milostným motivem, patří k největším kladům hudební stránky tohoto filmu. Vrcholem je pak skladba „Scene d'Amour“, která prezentuje milostný motiv od úvodních náznaků až po nástup celého symfonického orchestru a řadí se k naprostému vrcholu toho, co kdy zaznělo z filmového plátna.

Vzhledem ke stávkám hudebníků ve Spojených státech v době nahrávání hudby bylo nutné nahrát hudbu ve Velké Británii, kde bylo tehdy nelegální, aby orchestr byl řízen jiným než britským dirigentem. Herrmann byl tudíž nucen uvolnit dirigentskou stoličku Muiro Mathiessonovi, výsledkem čehož byla po stránce tempa nekonzistentní nahrávka, jenž byla nezřídka v přímém rozporu s Herrmannovými partiturami.

Projevem důvěry Hitchcocka ve skladatelovy schopnosti je to, že *Vertigo* obsahuje víc hudby než mluveného dialogu. Dramatičnost a meloramatičnost hudby podtrhuje smutek a nostalgii Scottyho zlomené postavy. Pětiminutovou scénu, kdy se Judy definitivně promění v dokonalou kopii Madeleine, ponechal z větší části bez dialogu, Herrmannovi řekl: „Máme jen kameru a Vás.“ Následkem toho se pak hudba stává třetím hercem na scéně.

Obecenstvo dvacátého století, zvyklé na melodickou hudbu, pravděpodobně ztratilo rovnováhu hned během přede hry.

Úvodní titulková sekvence (předehra), doprovázená kroužícími obrazy Saula Basse, vyvolává v divákovi pocit spirály, po níž se propadá Scottie pronásledovaný výčitkami svědomí. Hermann tím divákům sděluje: tohle je vážné, tady se stane něco špatného.

K vytvoření tohoto pocitu použil neobvyklé provedení, používá paralelní řadu tercií, což vyvolává v posluchačích, uvyklých na melodickou hudbu, zvláštní neklid.

V následné sekvenci Scottie Ferguson, San Franciscský detektiv, při honičce na střeše padá a Herrmannova hudba odhaluje jeho strach z výšek. Scéna je téměř bez dialogu, ale uhánějící housle, přecházející v harfy, a vřeštící žestě, zprostředkují divákům pocit ohroženosti na životu a obavy o Scottieho visícího vysoko nad zemí.

Další sekvence nás naopak vítá vzdušným, pozitivním nápěvem Mozartovy hudby znějící z gramofonu. Scottie je v ateliéru své někdejší snoubenky, racionální umělkyně Midge (Barbora Bel Geddes), mluví s ní o své závratí – acrofobii.

Ačkoli to není výslovně řečeno, Scottieho dojem z této hudby je zřejmý. Zdá se mu příliš mechanicky veselá, povrchní, předvídatelná - trochu jako Midge sama. Žena, které nakonec propadne jeho fantazie, je Madeleine, záhadná manželka starého přítele.

S postupem filmu, jednotlivé hudební motivy začínají signalizovat různé psychologické náladovosti filmu. Je tu téma Madeleine/Carlotta/Judy, habanera spletená ze dvou rytmů. První je pro smyčce, rostoucí a klesající rytmus evokující záhadu; druhým je melodie pro harfu vyvolávající romanci. Toto téma zazní, když Scottie poprvé uvidí Madeleine. Tématem Scottieovy utkvělé touhy je hypnotická, náladová hudba, bombastické ostinato, připomínající Wagnerovu *Tristan und Isolde*, také příběh utkvělé lásky, který byl Herrmannem velmi oblíbený. Ten vrcholí v intenzivní „Scene d'Amour“, kde Scottieovy romantické iluze o Madeleine a Judy jsou konečně vzkříšené a uskutečněné.

V souvislosti s Midge zaznívá téměř výhradně hudba diegetická, odůvodnitelná, racionální. Když se Scottie vzpamatovává v nemocnici z Madeleininy smrti, Midge mu pouští záznam Mozartovy hudby, v naději že bude mít rehabilitační účinky, "zamete pavučiny pryč". Naléhá na něj: "Prosím, pokus se nechat hudbou zasáhnout...", ale zbytečně. Doktor podotkne, že Scottie trpí akutní melancholií a bude jej třeba vyléčit jeho vlastním mučivým tématem.

Nakonec, je tu téma osvobození a smrti, motiv použitý v úvodní sekvenci a průběžně v několika smrtelných intervalech, včetně Scottieho halucinační noční můry. Toto téma nešetří žádné nástroje, včetně jeho oblíbených žesťů a tympánů.

28. května 1958 měl film premiéru, avšak příliš velkého ohlasu nedočkal. Ve Spojených státech byl kritiky odsouzen. Na bezbřehé ovace si musel počkat až na obnovenou premiéru o třicet let později. Z dnešního pohledu se jedná o snímek ve své době přelomový, jeden z nejlepších příkladů propojení hudby a obrazu.

3.3 Na sever severozápadní linkou (North by Northwest, MGM 1959)

Ve filmu z roku 1959, který se stal významnou inspirací pro brzkou sérii bondovek, se objevuje jedno z nejtypičtějších témat mistra napětí. Ústředním protagonistou je “nepravý muž”, který je omylem obviněn ze zločinu a následně přinucen na vlastní pěst prokazovat svoji nevinu. Zmatený majitel reklamní kanceláře Roger Thornhill (Cary Grant) je shodou náhod považovaný nepřáteli, v čele s padouchem Phillipem Vandammem (James Mason), za ve skutečnosti neexistujícího amerického vládního agenta, navíc se kvůli tomu zaplete do vraždy. Během cesty na severozápad Spojených států po stopách imaginárního muže, s nímž si ho stále všichni pletou, jej pronásledují cizí agenti, ale také nezasvěcená policie, která ho považuje za vraha. Rogerovou nevyzpytatelnou společnicí se stane půvabná dvojitá agentka Eve (Eva Marie Saint), která se proti předpokladu obou stran do domnělého špiona zamiluje. Režiséra údajně inspirovaly dvě fascinující představy: vražedné napadení v budově Spojených národů (muselo se tu natáčet skrytou kamerou) a vize hrdiny, prchajícího přes obří vytesané profily čtyř prezidentů v národním památníku na Mount Rushmore. (Pracovní název filmu dokonce zněl *The Man on Lincoln's Nose*, tj. Muž na Lincolnově nose.) Nejslavnější scénou se ovšem stala sekvence, v níž Thornhill prchá před opakovanými útoky práškovacího letadla na vyprahlé, pusté a sluncem zalité planině. Hitchcock výtečně vygradovanou sedmiminutovou scénu zamýšlel jako popření typického klišé filmů noir, v nichž se osudová setkání vždy odehrávají v noci a v temných uličkách.

Film *Na sever severozápadní linkou* bývá ve výčtu společných úspěchů Alfreda Hitchcocka a Bernarda Herrmanna často přehlížen. Zřejmě proto, že jejich společnou

doménou jsou tragédie s vážnou, temnou a těžkou atmosférou, zatímco *Na sever severozápadní linkou* je lehká romantická komedie se silným milostným prvkem a doslovným „happy endem“.

Někteří kritici jsou však názoru že jde dokonce i o podřadnu hudbu. Například Roy M. Prendergast označuje hudbu k filmu za "jeden z Herrmannových slabších pokusů motivického pojetí filmové hudby" a o předešlé píše: "Hlavní motiv se opakuje do nekonečna a posluchače zachraňuje od smrti nudou jen pokaždé se měnící orchestrální zabarvení." Současná kritika se od Prendergastova pohledu podstatně liší. Dnes je film *Na sever severozápadní linkou* považován za velmi komplexní ukázkou Herrmannovy tvorby s bohatým motivickým vývojem, originální instrumentací, a fascinujícími rytmy. V mnoha směrech je tento film typickým příkladem hudebního výrazu Bernarda Herrmanna a může být užíván jako příkladná studie pro společnou práci Herrmann – Hitchcock.

Pro zvukovou stopu filmu je typická absence hudby v momentech, kdy by v klasickém hollywoodském filmu nemohla chybět. Herrmann zhudebňuje prázdné mezery mezi nejnapjatějšími momenty a nechává důležité akce bez hudby tak, že se publikum může soustředit na dialog nebo akci.

První hudební doprovod ve filmu zazní v momentě, kdy Vandammovi komplicové vytáhnou v restauraci na Rogera zbraň, i když jsou divkům představeni poměrně dlouho předtím. Úvodní záběr padouchů, by byl obvykle doprovázený hudbou, protože je to ve filmu první náznak něčeho nekalého. Místo toho Herrmann čeká až do chvíle, než je zcela zřejmé, že jde o zločince. Přichází s hudbou v momentě, kdy se v rukou padoucha objeví zbraň, která takto získává na důležitosti.

Když se Roger a Vandamm poprvé se setkají, navzájem se pečlivě zkoumají. Setkání také není podkresleno hudbou, třebaže jde o představení hlavního darebáka. Ticho ve scéně vytváří nepříjemné napětí které by hudba mohla zakrýt. Síla hereckých výkonů k vyjádření napětí stačí. Herrmann se zde pečlivě vyhýbá filmovému klišé sdělit "darebákovským" motivem, kdo je tu hlavní antagonista.

Bohužel, ne všechny Herrmannovy plány byly uskutečněny podle jeho představ. Opileckou automobilovou honičku chtěl Herrmann původně ponechat nepodkreslenou. Hitchcock ale zřejmě vycítil, že jde o problémovou scénu, které by hudba mohla pomoci. A tak je přes scénu umístěná nedotčená předešlá. Zajímavé je, že předešlá pokrývající titulky

je sestříhaná verze a jedinný její čistý motiv je použit na místě, kde žádná hudba být neměla. Automobilová honička je i tak jednou z nejslabších scén ve filmu. Zadní projekce je nezajímavá, osvětlení a expozice tmavé, zvukové efekty nepřesvědčivé a scéna nemá žádnou logickou stavbu nebo vrchol. Nebýt toho, mohla dobře fungovat bez hudby. Herrmannova přehra sama je však dost silná na to, aby svým závratným rytmem a nelibozvučnou harmonií dodala napětí scéně, která ho jinak má velmi málo.

Jedna z nejdůležitějších scén, která zůstala bez hudby, je první setkání Rogera s Evou ve vlaku. Obvykle se při prvním náznaku romantického vzplanutí hned začíná milostné téma, předurčující budoucí stav jejich vztahu. Herrmann se tomu vyhnul z několika důvodů. Charakter Evy se ve filmu neustále mění. Ačkoli se nejprve jeví kladně, později je Roger přesvědčený, že pracuje pro Vandamma a pouze jej zneužívá. To mění i naše vnímání postavy. Když nakonec zjistí, že Eva je vládní agentkou, sympatie se k ní vrací. Kdyby ji Herrmann představil milostným tématem, publikum měl by mělo tendenci věřit, že je celou dobu na Rogerově straně a všechno dobře dopadne. Takto však Herrmann připustil rozpolcenost její povahy, což nám dovolí měnit názor spolu s Rogerem.

Herrmann nakonec milostné téma uvede zajímavým způsobem. Když Roger vstoupí do jídelního vozu, kde na něj čeká Eva, je slyšet romantickou houslovou melodii. Je to však hudba se zdrojem v obraze. Hudba sice romantická, ale stále ne „jejich“ téma. Jde o nejvíce melodický, libozvučný a přímočarý motiv ve filmu. Uvedení milostného tématu jak zdrojové hudby také pomohlo zakrýt přechod z nelibozvučné, tónově zmatené a napjaté hudby, kterou Herrmann napsal zbytek filmu. Kdyby v tomto bodě uvedl milostné téma jako nediegetickou hudbu, znělo by to, jako by náhle vstoupila z jiného filmu.

Ve scénách zobrazujících rozvíjející se milostný vztah klade Hitchcock silný vizuální důraz na ruce hereců. Tyto záběry jsou vždy doprovázeny hudbou a naznačují význam konce filmu. Ve vrcholné sekvenci na Mount Rushmore, Roger drží Evu visící nad propastí. Nakonec se mu podaří ji vytáhnout a časovou zkratkou se dostáváme ze skály na lůžko ve vlaku. Herrmann tento střih doprovází milostným tématem.

Nejvíce vzpomínaná scéna v *Na sever severozápadní linkou* je však sekvence s práškovacím letadlem. Většina filmových skladatelů by se dívali na tuto scénu jako na příležitost předvést své kompoziční schopnosti. Nicméně Herrmann odmítal vycházet jakýmkoliv poptávkám vstříc. Původně sice napsal skladbu nazvanou "The Highway",

která měla pokrývat část, kdy Roger očekává příjezd "Georgea Kaplana", ale ani ta nebyla nakonec ve filmu užita.

Hitchcock již v expozici filmu uvedl, že Roger je ryze společenský člověk a cítí se nejlépe v přečpaných podmínkách města (titulní sekvence na ulici) a cítíme nebezpečí ve chvílích, kdy je sám. V sekvenci práškovacího letadla, Hitchcock začíná širokoúhlým záběrem otevřeného zemědělského prostranství, symbolizující jeho úplné osamocení. V tomto dlouhém záběru je slyšet jen Rogerovo nejisté přešlapování a sem tam projíždějící automobily. Na obzoru se objevuje letadlo. Muž čekající na autobus poznamená: „To je zajímavé, to letadlo práškuje tam, kde žádné pole není.“ a nastoupí do autobusu. Začíná vrcholně dramatická scéna, kdy se Roger na volném prostranství snaží uniknout neznámému nepříteli, vtělenému do tak neškodné věci, jako je práškovací letadlo. Celá scéna je podkreslená jen přibližujícími se zvuky letadla. Až v momentě srážky práškovacího letadla s cisternou se opakuje téma předešlého.

Dalším příkladem diegetické hudby je Rogerovo zpívání *Singing in the rain*, když předstírá sprchování v hotelovém pokoji u Evy.

Když Roger později ve filmu navštíví aukci, hudba je použita jako úvod do scény, ale hlavní konfrontace, tj. rozhovor s Evou, Vandammem a Leonardem, stejně jako následný pěstní souboj, je zanechaná bez podkreslení. Až při jeho komplikovaném úniku slyšíme "journey music". Tato situace už neskýtá žádnou silnou konfrontaci, jen úzkostlivé očekávání.

Podobně jako v případě kantáty ve filmu *The men who knew too much*, použil nyní Hitchcock zvuku letadla k překrytí nedůležitých informací (tzv. Mac Guffin pozn.). Agent FBI „Profesor“ sděluje Rogerovi celé špionážní tajemství Vandamma, divák se však tyto okolnosti nikdy nedozví a pravděpodobně je nezná ani sám Hitchcock. Gradující ruch letadla je tu použitý jako kontrapunkt, když se Roger dozví, že Eva je agentka FBI.

Hudba k závěrečné scéně na Mount Rushmore byla pravděpodobně komponovaná dodatečně. Herrmannova partitura sekvenci neobsahovala, ani když už na ní střihači pracovali. Scéna je doprovázená šesti kratšími motivy, které společně pokrývají plnou sekvenci. Nejdelší motiv, Herrmannem vtipně nazvaný "na skále", začíná uprostřed pronásledování a končí když Vandammův přísluhovač shodí Rogera ze skály. Originální

hudba pro tuto scénu už neexistuje, ale třísnovová redukce z trezoru MGM ukazuje, že značná část hudby musela být vystřižena mezi nahráváním a konečným mícháním.

Je zajímavé, že ve filmu není celkově více než hodina hudby, zatímco film trvá přes dvě hodiny. V žánru akčního, dobrodružného filmu se jedná o pozoruhodně malé procento. Dokazuje to jak Herrmannovu sebekázeň, tak jeho přesvědčení, že hudba by neměla stát v cestě akci. Zajímavé je i to, že většina motivů je krátkých, často méně než jednu minutu. Znovu to poukazuje na Herrmannovu nechuť k zbytečné hudbě.

Poznámky:

Mac Guffin:

Alfred Hitchcock: „Je to úskok, trik, finta, anglicky tomu říkáme „gimmick“. Tak to je celá záležitost s Mac Guffinem. Jak víte, Kipling často psával o Indech a Britech, jak bijovali proti domorodcům na afghánské hranici. Ve všech špionážních příbězích odehrávajících se v takovémto prostředí šlo pokaždé o krádež plánů nějaké pevnosti. A to byl právě ten Mac Guffin. Je to tedy jméno, které se dává určitému druhu akce; ukrást listiny, ukrást dokumenty, ukrást nějaké tajemství. Ve skutečnosti na tom vůbec nezáleží a přátelé logiky hledají v Mac Guffinovi marně nějakou pavdu. Při své práci jsem měl vždy na zřeteli, že „listiny“, „dokumenty“ nebo „tajemství“ pevnosti musí mít obrovský význam pro postavy filmu, ale, že jsou naprosto nedůležité pro mne jako vypravěče....Můj nejlepší Mac Guffin – mám tím na mysli nejprázdnějšího, nejméně existujícího, nejsměšnějšího – je ve filmu Na sever severozápadní linkou. Je to špionážní film a scénář klade jedinou otázku: copak ti špioni vlastně hledají. Ve scéně na chikagském letišti vysvětluje muž od CIA všechny podrobnosti Carymu Grantovi, který se ptá na člověka, jehož ztělesňuje James Mason: „A co dělá?“ – Odpověď: „Dejme tomu, že se zabývá dovozem a vývozem.“ – „A co prodává?“ – „Nic zvláštního, jenom vládní tajemství.“ Jak vidíte, tady jsme zredukovali Mac Guffina na jeho nejryzejší projev: na nic. (Truffout, str. 75)

3.4 Psycho (Paramount, 1960)

Následující kapitola se opírá o hudební rozbor v textu Jany Janulíkové (Janulíková, 2002), hudební partie jsou citovány doslovně.

Pravděpodobně nejproslulejším snímkem Alfreda Hitchcocka až do dnešních dnů je *Psycho*. Hitchcock zde zašel pravděpodobně nejdál ve své snaze šokovat diváka, když po třetině filmu zavraždil hlavní hrdinku, se kterou se měl divák od začátku identifikovat, jak naznačují všechny použité prostředky - postava Marion Craneové neopouští až do scény své smrti plátno, všechny události vnímá divák jakoby jejíma očima. Hitchcock používá dokonce prostředky jako subjektivní flash forward ve zvukové stopě během Marioniny jízdy autem, kdy si představuje reakce jednotlivých postav na to, že odcizila v práci peníze. Přesně čtyřicet sedm minut po úvodních titulcích následuje bezohledná a do té chvíle ničím nemotivovaná likvidace „hlavní hrdinky“.

Hitchcock natočil *Psycho* černobíle, ve vlastní produkci s televizní technikou i štábem za pouhých šest týdnů a s neuvěřitelně nízkým rozpočtem osmi set tisíc dolarů. Také Herrmann si počínal šetrně, neboť zkomponoval partituru určenou pouze pro redukováný orchestr. V žádném případě však nešlo o levnou hudební kulisu, neboť Herrmannova hudba k *Psychu* představuje rovnocennou součást celku, další dimenzi filmu, jejíž obsah se kontrapunkticky proplétá s dialogy a obrazy.

Podobně jako Hitchcock i Herrmann komponoval „černobíle“, když film opatřil výlučně hudbou pro smyčce. Návrat k čisté barvě smyčcového orchestru, kterým Herrmann přiznává inspiraci symfonickou hudbou 19. století (zřetelné jsou ozvuky Mahlerových symfonií), je možné chápat i jako odmítnutí experimentů s jazzovými orchestry, které často podnikali jeho hollywoodští kolegové. Opatřit film, jakým je *Psycho*, pouze smyčci, se může na první pohled zdát svazující. Ve skutečnosti se smyčcová instrumentace, stojící na dvojznačnosti violoncellových akordů a melodických linek houslí, trefila do základních motivů, procházejících všemi rovinami filmu – rozpolcenosti a víceznačnosti.

Hudební partitura k *Psychu* je postavena na šesti základních motivech. „Minifráze“, dlouhé sotva několik sekund, umožňují prostřednictvím mnoha variant nejen přizpůsobovat se ději, ale i budovat významotvorné mosty mezi obrazovými sekvencemi. Dlouhé, rozvláčné houslové linie, budované z těchto drobných motivů, udržují dramaticnost a jsou

bohatě prokládány disonantními intervaly. Scény extrémního násilí podtrhuje hudební pohyb, zasahující extrémní polohy zvukového spektra.

Herrmannova partitura buduje své významy od prvních záběrů. Důraznost vodorovných linií, roztínajících úvodní titulky, je zesilována ostře, až agresivně rytmizovanými akordy. Pravidelně pulzující téma se rozvíjí do nervního preludie, jehož tóny se ženou neúprosně a s jakousi brutalitou vpřed.

„Hudbu k úvodním titulům jsem psal ještě předtím, než Saul Bass dělal animaci. Já i Hitchcock jsme pevně přesvědčení, že po hlavních titulcích víte jistě, že musí přijít něco hrozného. Hlavní titulková sekvence vám to jasně říká. Její funkce je nastolit drama. A k tomu nepotřebujete údery činelů.“

Následuje pozvolný nájezd kamery do okna hotelového pokoje Marion a Sama, který doprovází řada klesajících a následně stoupajících akordů. Tento motiv se objevuje na několika místech filmu, a to v souvislosti s pozorováním, od prostého dívání se až po voyerismus a také v momentech, kdy se postavy setkávají s nepříznivými okolnostmi.

Rytmický neklid a monotónní opakování kratičkových hudebních úseků motivu nechává vyznít Marionino morální dilemma před uskutečněním krádeže peněz. Neúnavné kroužení kolem jednoho tónu vyvolává dojem váhání, nerozhodnosti. Tato záměrná neukotvenost koresponduje s neklidem a psychickou rozpolceností Marion. Po jejím náhodném setkání s šéfem přeruší kolísavé obcházení prudce, bez hudebního připravení ostrý akord violoncell. Nástup tohoto motivu potvrzuje Marionino rozhodnutí vydat se na cestu zločinu. Motiv se ve filmu vyskytuje dvakrát a vždy na něj navazuje zpěvná melodická linka. Když Marion prchá s ukradenými penězi, zní to jako zvrhlé radostné opojení z páchaného zločinu. Poprvé je toto spojení slyšitelné už při úvodních titulcích, které tak vlastně předznamenávají uskutečnění zločinu.

Je zajímavé, že původně měla být scéna ve sprše bez hudby. „Jen zvuk sprchy“, říkal Hitchcock. Pak odjel kamsi na dovolenou a Herrmann se rozhodl ke scéně něco natočit. Když pak po návratu uslyšel Hitchcock štěkávé smyčcové glissy s následnými pizzicaty a kontrabasy, o největší legendě hororu bylo rozhodnuto.

Herrmann napsal zcela jistě nejpůsobivější zvukovou partituru doprovázející scénu vraždy v dějinách filmu. Vrcholná scéna *Psycha* se vyznačuje kromě skvělé obrazové a střihové kompozice také dokonale promyšlenou zvukovou stopou – směsicí hudby a

skutečných i uměle vytvořených ruchů. Nediegetická hudba v kombinaci s ruchy vytváří kontrast napětí. Bernard Herrmann zde plynule přechází ze smyčcových pasáží do nehudebních zvuků a naopak. Hudba a ruchy se nikdy nepřekrývají, tzn. nezaznívají současně ve stejné intenzitě – jeden faktor vždy převažuje.

Po zvukové stránce lze považovat za počátek vražedné scény moment, kdy Marion, rozhodnutá vrátit peníze, dokončí kontrolu své finanční situace. Je zřetelná gradace zvukové intenzity. Marion se zvedá od stolu, trhá papír na malé kousky (šustění papíru) a útržky vyhazuje do toalety (splachování). Sundává župan, zouvá pantofle, vstupuje do sprchy a zatahuje za sebou závěs (šustění igelitu). Zvuky jsou vygradovány hukotem silného proudu vody. V momentu vlastního vražedného útoku zvuková kompozice vrcholí změť zvuků: k výkřikům bránící se oběti a agresivnímu sekání nože se připojují ohlušující pisklavé housle posazené do extrémních výšek, nepříjemných pro lidské ucho.

Přesun v žánru se zrcadlí i v hudbě. První polovinu filmu jsme přesvědčeni, že sledujeme zlodějský příběh. Hudební motivy pomáhají vytvořit sounáležitost s Marion. Po jejím zavraždění se i hudební motivy přesouvají k motivu motelu a postavě Normana Batese, jedinou výjimkou je montážní sekvence Arbogastova pátrání po motelech (používá se stejný motiv jako při Marionině „zlodějské“ jízdě autem).

Herrmann později trval na tom, že jeho hudba zachránila *Psycho*. Hitchcock nebyl s hrubým sesřihem spokojený a měl ho v úmyslu sestříhat do hodinového formátu a vysílat ve svém televizním pořadu. Poté, co viděl tentýž film s Herrmannovou hudbou, změnil názor.

3.5 Ptáci (The Birds, Universal 1963)

Zhýčkaná lvice salonů, notoricky známá šprýmařka Melanie Daniels (Tippi Hedren) potkává v San Franciském obchodě se zvířaty sarkastického advokáta Mitche Brennera (Rod Taylor). Mitch Melanii zná, ale předstírá, že si ji spletl s prodavačkou. Chce od ní koupit pár andulek pro svou mladší sestru k narozeninám. Melanie se rozhodne oplatit mu vtip tím, že papoušky koupí a doveze mu je až domů, do klidného pobřežního města Bodega Bay. Brzy poté co přijede, je napadená rackem. Tato bizarní příhoda je ale jen začátkem série útoků rostoucího počtu ptáků. Postupně jsou i další lidé ohrožováni

různými druhy ptáků. Vystrašení obyvatelé zatloukají okna před nálety racků, posílají děti domů ze školy do bezpečí, uchylují se pro pomoc do bufetu, aut, telefonních budek. Na konci filmu se všichni lidé vystrašeně skrývají zabarikádovaní ve svých domovech.

Ptáci jsou největším Hitchcockovým experimentem na poli užití zvuku a hudby ve filmu. Hitchcock tu totiž nepoužil žádnou hudbu, která by ptačí teror posílila. Věřil, že nejúčinnější a nejděsivější bude co nejrealističtější zvuková složka, tedy pouze ruchy, křik ptáků a jejich lidských obětí.

Hitchcock poprvé začal uvažovat o použití elektronických zvuků namísto hudby v dubnu 1962. Tehdy jej oslovil Remi Gassmann, spolukonstruktér přístroje nazvaného „studio tratonium“. V podstatě se jednalo o předchůdce mnoha moderních klávesových nástrojů. Zařízení umožňovalo nahrávat jednotlivé ruchy a poté s nimi manipulovat pomocí kláves. To Hitchcockovi dovolovalo zpracovávat zvuky způsobem, který mohl budit velmi muzikální dojem.

Potenciál tohoto vynálezu Hitchcocka i Herrmanna zaujal. V roce 1962 se Hitchcock a Herrmann společně vydali do západního Berlína prozkoumat možnost použití „studio tratonia“ ve filmu. Byla to velmi úspěšná cesta, později na ni Herrmann pohlížel jako na nejpříjemnější dobu strávenou s Alfredem Hitchcockem. Vycházeli spolu velmi dobře a sdíleli nadšení z nových možností tohoto stroje. Herrmann se pak stal hlavním poradcem filmu. Jako konzultant spolupracoval jak s Hitchcockem, tak s Remi Gassmannem a rozhodoval, kde a jak použít tento efekt na místo tradiční hudby.

Během různých sekvencí útoků hraje zvuk velmi výraznou roli (ječící děti, křik ptactva). Sekvence, která uplatňuje pravděpodobně nejvíce subjektivní použití zvuku a vyvolává u diváků pocit ohrožení, je útok na dům Brennerových. Postavy čekají v zabarikádovaném domě a velmi pomalu začínají slyšet různé zvuky, od třepetání křídel k švitoření a potom krákání, křiku, až se rozvinou v útok. Co se montáže týče, mohla být tato sekvence součástí němého filmu, nebýt faktu, že výsledný vjem je díky užití zvuku pro diváka až děsivě realistický.

V *Ptácích* experimentuje Alfréd Hitchcock velmi zajímavě s tichem. Je tu sekvence, ve které je Tippi Hedrenová je napadena v podkroví. Hitchcock řekl, že chtěl vytvořit tichou vraždu. Ve scéně vraždy v *Psychu* chtěl mít původně jen zvuk proudící vody, bodání nože a výkřiky Janet Leighové. Bernard Hermann jej svou hudbou přiměl změnit názor.

V *Ptácích* už ale Hitchcock vytváří velmi intenzivní sekvenci násilí bez jakékoliv hudby, jen zlověstným zvukem pleskání ptačích křídel a hvízdáním větru.

V Truffautových Rozhovorech Hitchcock charakterizuje zvukovou stopu Ptáků v následující pasáži: „Francios Truffaut: „Rozmluva o Ptácích by byla kusá, kdybychom se nezmínili také o zvukové stopě. Není tam žádná hudba, ale zvuky ptáků byly vypracovány jako opravdová partitura. Mám na mysli ryze zvukovou scénu, kdy rackové přepadnou dům.“

Alfred Hitchcock: „Když jsem tu scénu útoku točil zvenčí, přičemž vystrašení lidé byli uvnitř, potíží spočívala v tom, jak vyjít z ničeho a dosáhnout u herců, aby reagovali, protože tenkrát jsme ještě neměli zvuky křídel a křik racků. Vyžádal jsem si proto do natáčecí haly bubínek, mikrofon a reproduktor a pokaždé, když herci hráli scénu úzkosti, úderu na bubínek jim pomáhaly při reagování. Potom jsem požádal Bernarda Herrmanna, aby se ujal supervize zvuku v celém filmu. Když slyšíme hudebníky, jak komponují nebo jak zpracovávají skladbu orchestrálně, nebo když hudebníci ladí nástroje, není to hudba, ale zvuky. Něčeho takového jsme použili v celém filmu. Hudba tam není.““ (Truffaut, str.162)

Dokonce i úvodní titulky zůstávají podkresleny jen ptačími ruchy. Jediná melodie, která ve filmu zazní je píseň, kterou zpívají děti ve škole, zatímco Melanie čeká před školou. Veselá písnička „Ristle-tee, Rostle-tee“ má původně jen asi čtyři sloky. Scénárista Evan Hunter byl donucen napsat řadu dalších slok, aby píseň pokryla celou pasáž. Diváci sledují, jak se na hřišti za zády nic netušící Melanie tiše slétají vrány. Tato zlověstná scéna působí v kontrastu s dětským zpěvem ironicky a drasticky zároveň.

ZÁVĚR

Alfred Hitchcock patřil mezi nejvýznamnější filmové tvůrce všech dob. Jeho práce se zvukovou stopou byla stejně novátorská jako jeho vyjadřování se obrazem, či práce se scénářem. Zejména filmy, vytvořené ve spolupráci s Bernardem Herrmannem, mohou být inspirací pro dnešní tvůrce snahou vzdorovat konvenčním vyjádřením a neustále překvapovat. To platí i tehdy vnímáme-li dnes Hitchcockovy tehdy nekonvenční přístupy jako archaické a málo překvapivé. Není Hitchcockovou chybou, že jím vymyšlené postupy byly neustálým citováním a vykrádáním zdánlivě zbaveny oné myšlenkové originality svého tvůrce. Citovat Hitchcockovy postupy je totiž mnohem snazší než se jimi ve vlastní tvorbě nechat inspirovat.

PŘÍLOHA

Režijní filmografie Alfreda Hitchcocka:

Filmy jsou řazeny chronologicky podle data vzniku, nejsou zde zařazeny rané filmy, na nichž se Alfred Hitchcock podílel pouze scenáristicky a rovněž díla televizní (např. Seriál Alfred Hitchcock's Hour). Uveden je vždy původní název, v závorce pak následuje český distribuční název.

Number 13 (1922) (nedokončeno)

Always Tell Your Wife (1923)

The Pleasure Garden (Bludiště lásky, 1925)

The Mountain Eagle (1926)

The Lodger (Příšerný host, 1927)

The Ring (Světový šampion, 1927)

Downhill (Na šikmé ploše, 1927)

Champagne (Rozmary bohaté ženy, 1928)

Easy Virtue (Žena se špatnou pověstí, 1928)

The Farmer's Wife (Farmářova žena, 1928)

Sound Test for Blackmail (1929)

Blackmail (Její zpověď, 1929)

The Manxman (...a neuved' nás v pokušení, 1929)

Elstree Calling (Radio revue, 1930)

An Elastic Affair (1930)

Juno and the Paycock (Juno a páv, 1930)

Murder! (Proces Mary Baringové, 1930)

The Skin Game (Boj na nůž, 1931)

Mary (1931)

Rich and Strange (1931)

Number Seventeen (1932)

Waltzes from Vienna (1933)

The Man Who Knew Too Much (Muž, který věděl příliš mnoho, 1934)

The 39 Steps (1935)

Secret Agent (1936)

Sabotage (Sabotáž, 1936)

Young and Innocent (Mladý a nezkušený, 1937)

The Lady Vanishes (Zmizení staré dámy, 1938)

Jamaica Inn (1939)

The House Across the Bay (1940)

Rebecca (Mrtvá a živá, 1940)

Foreign Correspondent (Zahraniční dopisovatel, 1940)

Mr. & Mrs. Smith (Pan Smith s manželkou, 1941)

Suspicion (Podezření, 1941)

Saboteur (Sabotér, 1942)

Shadow of a Doubt (Ani stín podezření, 1943)

Voyage (Bon Voyage, 1944)

Aventure malgache (1944)

Lifeboat (Záchranný člun, 1944)

Watchtower Over Tomorrow (1945)

Spellbound (Rozdvojená duše, 1945)

Notorious (Pověstný muž, 1946)

The Paradine Case (Případ Paradineová, 1947)

Rope (Provaz, 1948)

Under Capricorn (Pod obratníkem Kozoroha, 1949)

Stage Fright (Hrůza na jevišti aka Tréma, 1950)

Strangers on a Train (Cizinci ve vlaku, 1951)

I Confess (Zpovídám se, 1953)

Dial M for Murder (Vražda na objednávku, 1954)

Rear Window (Okno do dvora, 1954)

To Catch a Thief (Chyťte zloděje, 1955)

The Trouble with Harry (Potíže s Harrym, 1955)

The Man Who Knew Too Much (Muž, který věděl příliš mnoho, 1956)

The Wrong Man (Nepravý muž, 1956)

Vertigo (Vertigo aka Závrať, 1958)

North by Northwest (Na sever severozápadní linkou aka Směr severo severozápad, 1959)

Psycho (Psycho, 1960)

The Birds (Ptáci, 1963)

Marnie (Marnie, 1964)

Torn Curtain (Roztržená opona, 1966)

Topaz (Topaz, 1969)

Frenzy (Zběsilost, 1972)

Family Plot (Rodinné spiknutí, 1976)

Hudební filmografie Bernarda Herrmanna:

Filmy jsou řazeny chronologicky podle data vzniku, nejsou zde zařazeny díla televizní. Uveden je vždy původní název, v závorce pak následuje český distribuční název.

Citizen Kane (Občan Kane, 1941)

The Devil and Daniel Webster (1941)

The Magnificent Ambersons (Báječní Ambersonové, 1942)

Jane Eyre (Jana Eyrová, 1944)

The Falcon in Mexico (1944)

Hangover Square (1945)

Anna and the King of Siam (1946)

The Ghost and Mrs. Muir (1947)

"Studio One" (1948) televizní seriál

Portrait of Jennie (1948)

The Day the Earth Stood Still (Den, kdy se Země zastavila, 1951)

On Dangerous Ground (1952)

5 Fingers (1952)

The Snows of Kilimanjaro (Sněhy Kilimandžára, 1952)

White Witch Doctor (1953)

Beneath the 12-Mile Reef (1953)

King of the Khyber Rifles (1953)

Garden of Evil (1954)

The Egyptian (1954)

Prince of Players (1955)

The Kentuckian (1955)

The Trouble with Harry (Potíže s Harrym, 1955)

The Man in the Gray Flannel Suit (1956)

The Man Who Knew Too Much (Muž, který věděl příliš mnoho, 1956)

The Wrong Man (Nepravý muž, 1956)

Williamsburg: The Story of a Patriot (1957)

A Hatful of Rain (1957)

Vertigo (Vertigo, 1958)

The Fiend Who Walked the West (1958)

The Naked and the Dead (1958)

The 7th Voyage of Sinbad (Sindibádova dobrodružství aka Sedmá Sindibádova plavba, 1958)

North by Northwest (Na sever severozápadní linkou aka Směr severo severozápad, 1959)

Blue Denim (1959)

Journey to the Center of the Earth (Cesta do středu Země, 1959)

Psycho (Psycho, 1960)

The 3 Worlds of Gulliver (Gulliverovy cesty, 1960)

Mysterious Island (Tajemný ostrov, 1961)

Tender Is the Night (1962)

Cape Fear (Mys hrůzy, 1962)

Jason and the Argonauts (1963)

Marnie (Marnie, 1964)

Joy in the Morning (1965)

Fahrenheit 451 (451° Fahrenheita, 1966)

La Mariée était en noir (Nevěsta byla v černém, 1968)

Twisted Nerve (1968)

Bitka na Neretvi (Bitva na Neretvě, 1969)

Backtrack! (1969)

Bezeten - Het gat in de muur (1969)

Endless Night (1971)

The Night Digger (1971)

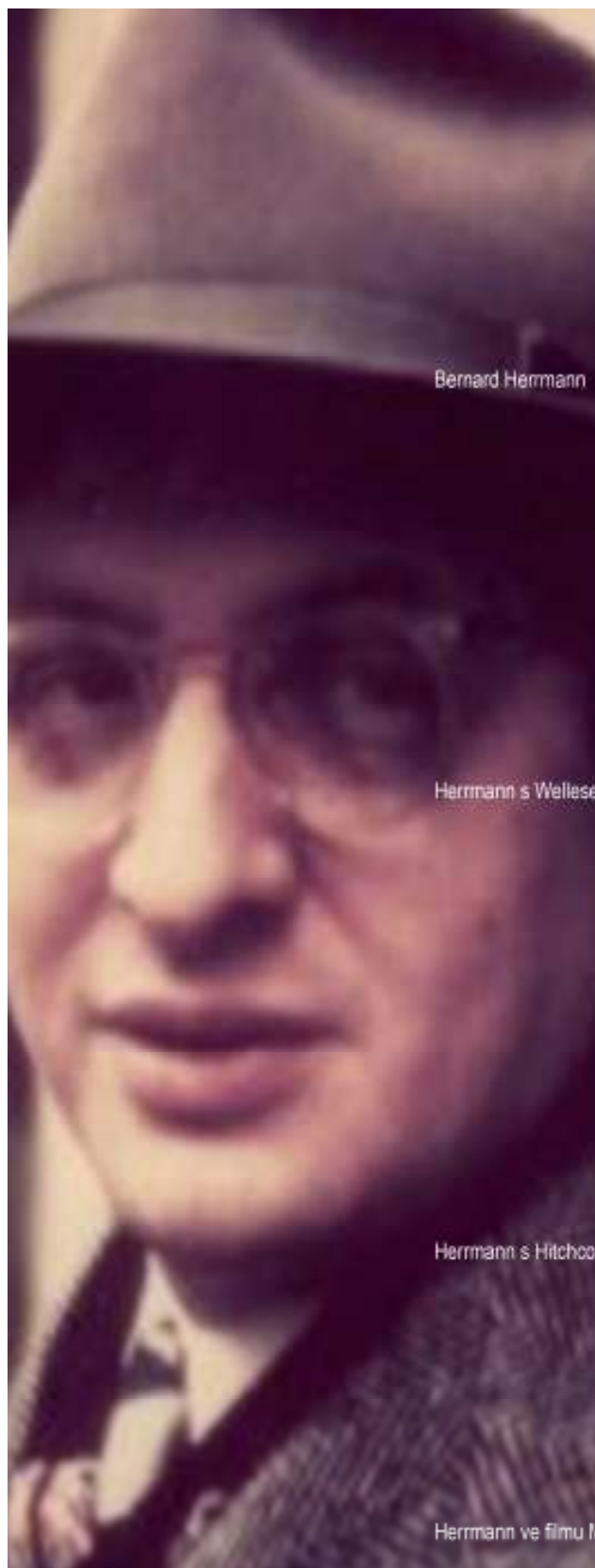
Sisters (Sestry, 1973)

It's Alive (1974)

Taxi Driver (Taxikář, 1976)

Obsession (1976)

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Bernard Herrmann



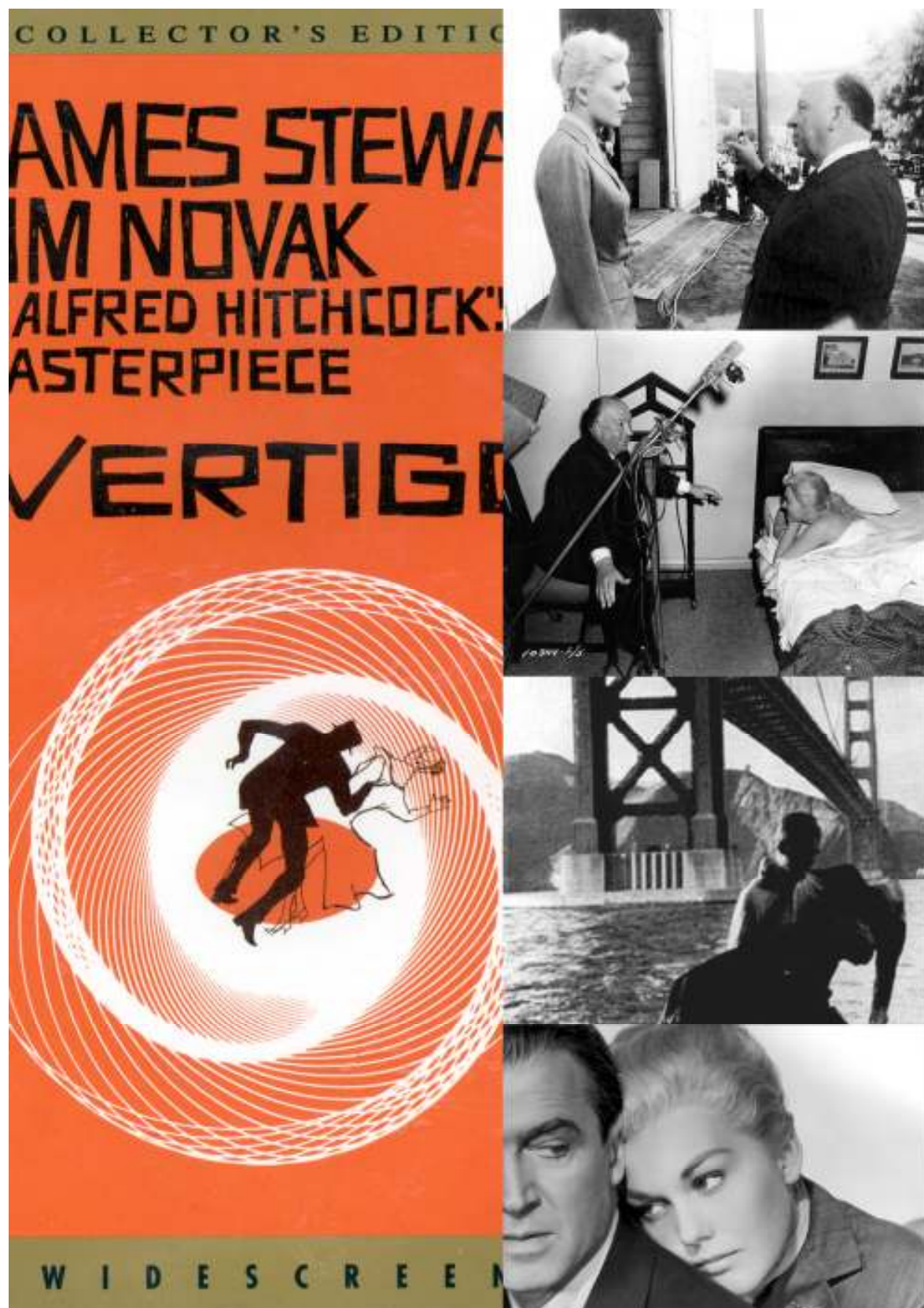
Herrmann s Wellesem

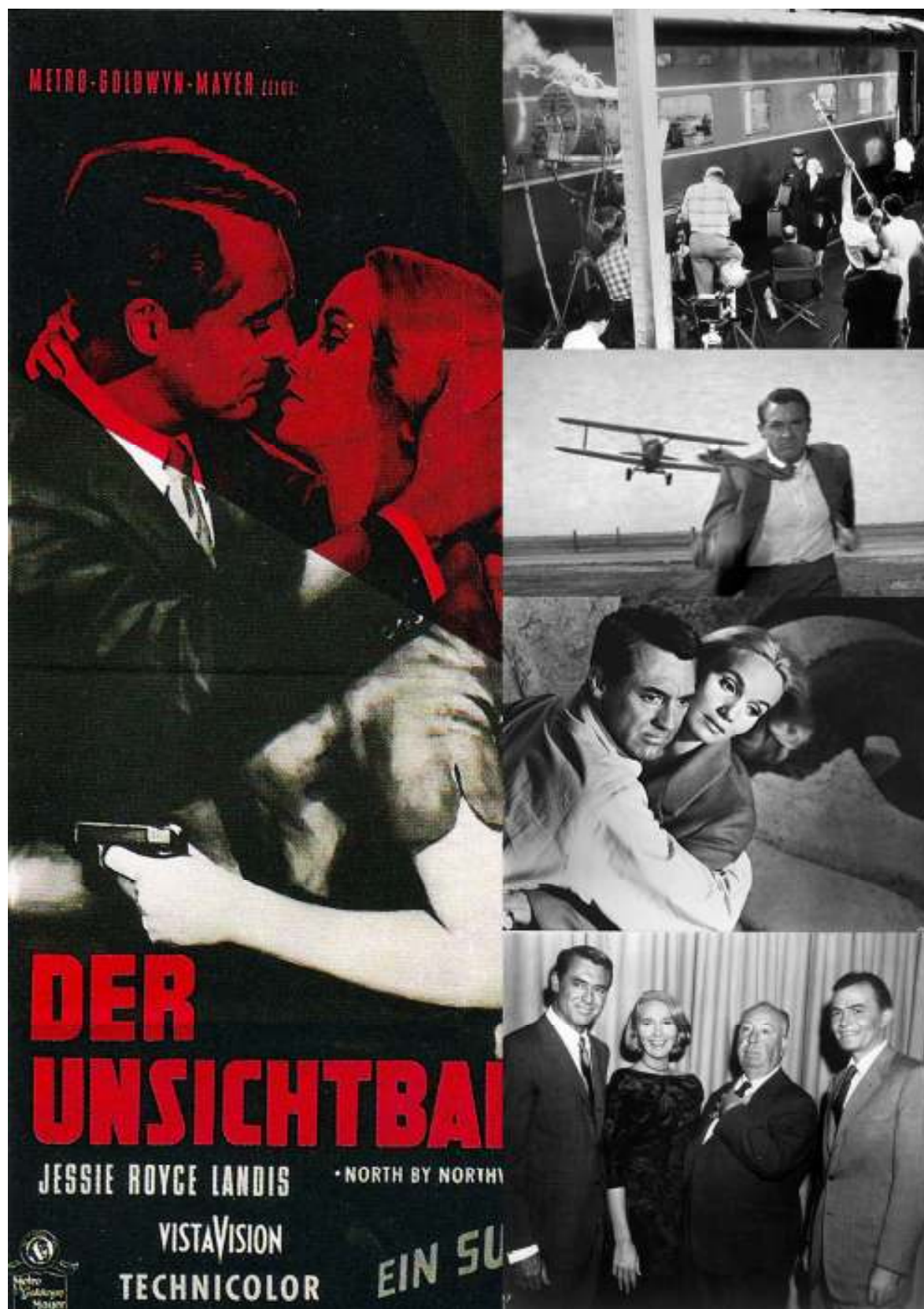


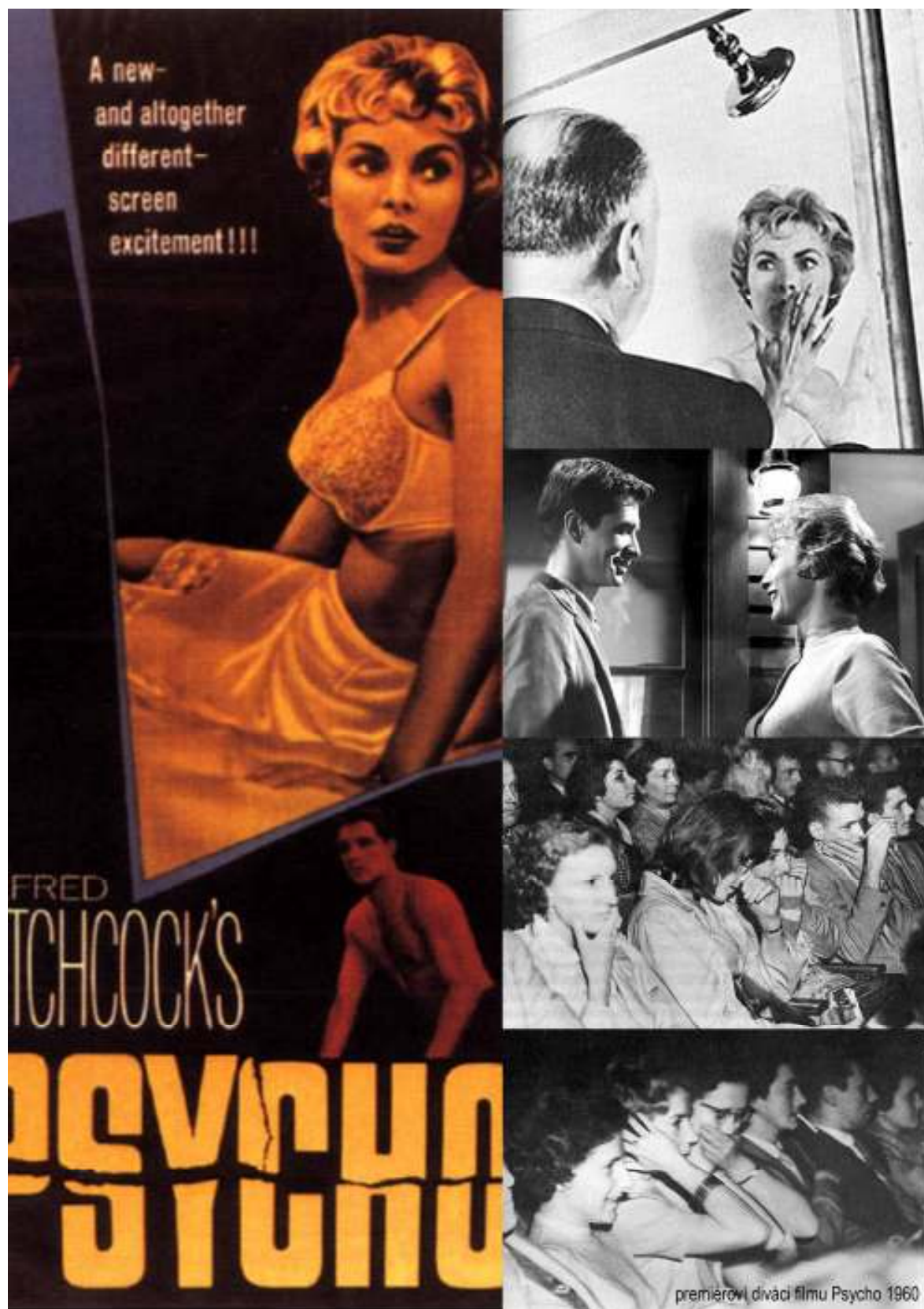
Herrmann s Hitchcockem



Herrmann ve filmu Muž, který věděl příliš mnoho









POUŽITÁ LITERATURA

Robin Wood: Alfred Hitchcock a jeho filmy; Orpheus 2003

Rozhovory Hitchcock - Truffaut; Československý filmový ústav, 1987

Alain Garel, Francois Porcile: Hudba a film; Akademie múzických umění v Praze 1999

Jana Janulíková: Hudba k vraždě, Bernard Herrmann / Psycho; Cinepur č. 19

Krzysztof Loska: Hitchcockova montáž ve službách napětí; Cinepur č. 25

Donald Spoto: Vertigo; Cinepur č. 8

<http://www.uib.no/herrmann> (The Bernard Herrmann Society)

<http://www.imdb.com> (The Internet Movie Database)

<http://www.csfd.cz> (Česko – Slovenská Filmová Databáze)

<http://www.artfilm.cz>