

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Bakalářská práce

2014

Jakub Makarovič

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ



Jakub Makarovič

**Prvky hudebního orientalismu v západní
filmové hudbě**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Mgr. Matěj Kratochvíl, Ph.D.

Praha 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24. června 2014

.....
Jakub Makarovič

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Matěji Kratochvílovi, Ph.D. za jeho cenné rady, trpělivost a ochotný přístup.

Obsah

1 ÚVOD	7
2 ZÁPAD A VÝCHOD	8
2.1 Zrod orientalismu	8
2.2 Principy orientalismu.....	10
2.3 Ozvuky orientalismu a mediální obraz islámu	11
3 ORIENTALISMUS V EVROPSKÉ VÁŽNÉ HUDBĚ	13
3.1 Základní znaky hudebního orientalismu	14
3.2 Hudební orientalismus dnes	14
4 VYBRANÉ FILMY A JEJICH TVŮRCI.....	16
4.1 Argo.....	17
4.1.1 Ben Affleck	17
4.1.2 Alexandre Desplat	18
4.2 Lawrence z Arábie	20
4.2.1 David Lean	20
4.2.2 Maurice Jarre.....	21
5 DĚJ FILMŮ A SKUTEČNÁ HISTORICKÁ SITUACE	23
5.1 Argo.....	23
5.1.1 Íránská islámská revoluce a zajetí amerických rukojmí v Teheránu	23
5.1.2 Argo a jeho pohled na věc	24
5.2 Lawrence z Arábie	26
5.2.1 Arabské povstání a plukovník T. E. Lawrence	26
5.2.2 Filmová legenda Lawrence z Arábie	27
6 ANALÝZA HUDBY A OBRAZU VE VYBRANÝCH ČÁSTECH FILMŮ ARGO A LAWRENCE Z ARÁBIE	29
6.1 Argo - Alexandre Desplat	30

6.1.1 Analýza.....	30
6.1.2 Zhodnocení.....	36
6.2 Lawrence z Arábie - Maurice Jarre	38
6.2.1 Analýza.....	38
6.2.2 Zhodnocení.....	46
7 KOMPARACE OBOU DĚL A CELKOVÉ ZHODNOCENÍ.....	48
8 ZÁVĚR.....	53
9 POUŽITÁ LITERATURA A OSTATNÍ ZDROJE.....	54
9.1 Internetové filmové zdroje.....	56
9.2 Prameny	57

1 Úvod

Vztah Západu a Východu, zejména muslimského Blízkého východu, je jedním z nejpálčivějších problémů současného světa. V západní společnosti se prosadil fenomén islamofobie, která vyjadřuje pocity nadřazenosti a zároveň strachu z muslimů. Média v celém západním světě jsou plná stereotypů ohledně islámu, jehož mediální obraz je veskrze negativní. Takový obraz se ve velké míře formuje především díky televizi a filmu. Tato práce se podrobněji věnuje právě západnímu filmovému zobrazení světa Východu, s důrazem na filmovou hudbu, která má na celkovém stereotypním vyznění mnohdy určující podíl.

Úvod práce nastiňuje vývoj vztahu Západu a Orientu, jak ho ve své koncepci orientalismu předkládá Edward Said.¹ Orientalismus je podle Saida uměle vytvořený systém, jehož prostřednictvím se Západ k Orientu vztahoval a určitým svázaným stereotypním způsobem ho vykládal. Současný stav vztahu západní společnosti a islámu je podle něj jen přímým důsledkem orientalistického vidění Východu, které v pozměněné podobě prostřednictvím médií přetrvává dodnes. V navazující kapitole je rozebrána studie Dereka Scotta,² která sleduje, jak se orientalistické principy uplatňovaly v evropské vážné hudbě. A právě nalezení orientalistických postupů v hudbě vybraných filmů je samotným cílem práce.

Podstatu práce představují následující kapitoly, ve kterých jsou nejprve ve stručnosti představeny vybrané snímky a jejich tvůrci. Jedná se o snímky *Argo* (Ben Affleck, 2012) a *Lawrence z Arábie* (David Lean, 1962). Vybrány byly proto, že se oba odehrávají na Blízkém východě, čemuž odpovídá i jejich hudba. Základem práce jsou následující analýzy hudby a obrazu v obou filmech, konkrétně v jejich předem zvolených částech. Poslední kapitola shrnuje získané poznatky a srovnává obě filmová hudební díla, s důrazem na rozbor orientalistických postupů u obou soundtracků.

¹ SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu*, 459 s. (dále jen Orientalismus)

² SCOTT, Derek B. Orientalism and Musical Style. In *The Musical Quarterly*, s. 309-335 (dále jen Orientalism and Musical Style)

2 Západ a Východ

Antagonistický vztah Západu a Východu má dlouho historii, která se sahá až do antiky. Již v homérských eposech lze pozorovat vymezení těchto oblastí, Orient se zde etabloval jako zásadní protipól Západu, vzdělaná řecká civilizace stála proti hrozbě Persie, ztělesňující mocný, ale zároveň méněcenný Východ. V Evropanech se vždy spojoval pocit opovržení, nenávisti a nadřazení nad orientálci, zároveň však pocit strachu z jejich síly.³ Strach z Orientu byl zejména strachem z islámu, který od svého vzniku v 7. století mohutně expandoval. Protiklad Orientu a Okcidentu tak byl posilován střetem dvou velkých monoteistických náboženství, křesťanství a islámu. Tento střet lze ilustrovat na příkladu křížových výprav, které představovaly velké spojení sil západního křesťanstva a přispěly tak k růstu vědomí evropské identity, ale též k negativnímu vymezení vůči sousednímu muslimskému světu.⁴ Said takto charakterizuje celý koncept orientalismu, jehož prostřednictvím se Západ vyzemoval vůči Orientu a tím získával vlastní kulturní a mocenskou identitu.⁵ Svět křesťanství a islámu se kromě křížových výprav nejvýrazněji střetl zejména kvůli tureckým výbojům do Evropy v raném novověku. Osmanská říše byla od 14. století největší vojenskou silou muslimského světa a Turek se pro Evropu stal největším nepřítelem, ztotožňovaným s celým islámem a samotným Muhamedem.⁶ Strach z islámu však byl způsobený také jeho nepochopením. Evropané islámu nikdy zcela nerozuměli, brali ho pouze jako scestnou verzi nebo imitaci křesťanství s falešným prorokem.⁷ Muhamed se stal věčným objektem urážek a znevažování, například i v jednom z nejvýznamnějších děl evropské literatury, v Dantově *Božské komedii*, kde je umístěn do nejhorší části pekla.⁸ Islám se pro Evropu a Západ stal věčným traumatem, které se ještě silněji projevilo v druhé polovině 20. století.

2.1 Zrod orientalismu

V 18. století došlo k novému rozložení sil ve vztahu Orientu a Okcidentu, kdy započala nepochybná převaha západních mocností. Osmanská říše už dávno nebyla pro Evropu oním strašákem, který by jí neustále hrozil a stala se pouhou nedůležitou „východní otázkou.“⁹ Ostatní muslimská území a další země Orientu se postupně dostávaly pod evropskou nadvládu, která byla dovršena po první světové válce, kdy si Británie a Francie

³ Orientalismus, s. 74

⁴ KROPÁČEK, Luboš. *Islám a Západ: historická paměť a současná krize*, s. 28 (dále jen *Islám a Západ*)

⁵ Orientalismus, s. 14

⁶ *Islám a Západ*, s. 48

⁷ Orientalismus, s. 78

⁸ *Islám a Západ*, s. 35

⁹ PALMER, Alan Warwick. *Úpadek a pád Osmanské říše*, s. 1

podmanily arabská území uvolněná rozpadem poražené Osmanské říše¹⁰. Pocity strachu v 18. století nahradilo radostné rozechvění z neznámé exotiky, kterou musí orientalisté prozkoumat a poznatky předat západnímu čtenáři. Opovržení však přetrvávalo a spojilo se s vůlí vládnout Orientu. V tomto století se vyvinul tzv. moderní orientalismus, který měl za úkol Orient nejprve poznat a poté ovládnout. Nadvláda je podle Saida důsledkem a logickým vyústěním poznání, znalost totiž dává člověku moc.¹¹ Vědecké práce o Orientu byly v té době politicky motivované a díky nim se mohl plně prosadit západní imperialismus. V průběhu celého 19. století tak orientalismus završil svoji proměnu z vědeckého diskursu v imperiální instituci.¹² Ve vývoji antagonistického vztahu Orientu a Okcidentu hrálo toto období podstatnou roli, koloniální nadvláda nepochybně zanechala v paměti muslimských společností mnoho nepříjemných vzpomínek na boje o vlastní nezávislost.

Orientalismus byl záležitostí především dvou významných evropských velmocí, Británie a Francie. Po druhé světové válce jejich výsadní postavení převzaly Spojené státy americké. Ačkoliv je mezi orientalismem americkým a britským rozpětí více než sto let, jeho vyznění i politické vyjádření je identické. Orientalismus totiž dle Saida ospravedlňuje politickou nadvládu tím, že vyjadřuje Západ jako kulturně a rasově nadřazený zbylému světu.¹³ Orientalisté tvrdili, že západní civilizace se dokázala v dějinách naučit vlastní samosprávě, zatímco Orient se nese ve znamení despotismu a absolutní vlády, není schopen vlastní samosprávy. Proto ji na sebe vzali Evropané a později v pozměněné podobě Američané, což prý bylo prospěšné jak pro Orient, tak pro samotný Západ. Nikdo se však už neptal Orientu, zda o takovou „pomoc“ stojí, zda ji vůbec chápe a vidí v ní nějaké výhody.¹⁴ Tento typ uvažování můžeme spatřit jak v politice Británie a Francie 19. století, tak v té americké ve 20. století, která jen poupravila hlavní motivaci svých snah ve jméno zajišťování světového míru. Profesionální britské orientalisty v Indii a francouzské v Indočíně jen vystřídali poradci Pentagonu a Bílého domu, kteří používají týchž stereotypů, jež mají ospravedlnit moc a násilí.

Ve 20. století se vztah Orientu a Okcidentu ještě více vyostřil. Orient už není chápán v původním významu a neoznačuje celý Východ, ale zejména muslimský Blízký východ. Začala se prosazovat islamofobie, která vyjadřuje nadřazenou přezíravost nebo až nenávisť

¹⁰ Islám a Západ, s. 65

¹¹ Orientalismus, s. 44

¹² Orientalismus, s. 113

¹³ Orientalismus, s. 44

¹⁴ Orientalismus, s. 45

odpor a také strach z muslimů, zvláště pak Arabů.¹⁵ Vůbec tak nezasahuje např. Indonésii, stát s nejpočetnější muslimskou populací. Islamofobie byla budována staletými konflikty Západu a Východu a nejvíce se rozšířila po druhé světové válce ve spojení zejména s arabsko-izraelskými válkami a s nástupem Spojených států na pozici největší světové velmoci a největší autoritě v oblasti orientalismu. Kromě zmíněného palestinsko-izraelského konfliktu se stalo dalším katalyzátorem protiislámských nálad zajetí zaměstnanců americké ambasády v Teheránu po islámské revoluci v roce 1979.¹⁶ Následovaly další střety, ale rozhodující událostí, která vyvolala dosud historicky největší vlnu islamofobie, byly nepochybně teroristické útoky na Spojené státy ze září roku 2001. Tento nebývalý rozvoj protiislámských nálad souvisí s negativním mediálním zobrazováním muslimů, což je podrobněji rozebráno v další části práce.

2.2 Principy orientalismu

Edward Said orientalismus charakterizuje jako způsob, jakým Západ vládl Orientu, poznával ho, spravoval a svoji činností dokonce sám vytvářel.¹⁷ Orient označoval území na východ od Evropy, jak z hlediska zeměpisného, tak morálního a kulturního. Byl však vytvořen jen imaginativně, v myslích Evropanů, jako jejich odvěký rival. Orient byl v západním myšlení slovem obklopeným širokým polem významů, asociací a konotací, jež spíše než ke skutečné oblasti Orientu odkazovaly na pole orientalismu. Na tomto poli působili jednotliví autoři a neustále se vzájemně ovlivňovali a vztahovali jeden k druhému. Orientalismus je tedy druh diskursu s vlastními vědomostmi, slovníkem a vědou a jeho prostřednictvím byl Orient vykládán, zkoumán, hodnocen i spravován specifickými žádoucími způsoby.¹⁸ Orientalismus představuje ustálené názory na „klíčové aspekty“ Orientu a jeho obyvatel, které jsou neměnné. Orientalističtí autoři se tak vždy snažili pouze prokázat platnost těchto pravd, potvrdit tento již předem známý a neměnný Orient v očích západní společnosti. Tím byl nadále orientalizován, byl přetvářen v „pravý“ Orient, docházelo k celkové schematizaci.

Podle Saida je jednou z největších chyb orientalismu jím uplatňovaná generalizace. Všichni orientálci byli vnímání jako generalizovaná a především poznaná skupina lidí s určitými neměnnými vlastnostmi, byli přesným opakem ušlechtilého Evropana.¹⁹

¹⁵ Islám a Západ, s. 138

¹⁶ Islám a Západ, s. 139

¹⁷ Orientalismus, s. 13

¹⁸ Orientalismus, s. 231

¹⁹ Orientalismus, s. 51

Orientalismus je tak samostatný a uzavřený systém, kde věci jsou tím, čím jsou, jednoduše proto, že to tak je a je to neměnné. Vlivem generalizace také došlo ke stírání rozdílů mezi jednotlivými obyvateli Orientu, nedělaly se rozdíly mezi Arabem, Peršanem nebo muslimem. Orientalismus je v neposlední řadě také vůle porozumět odlišné kultuře a v tomto porozumění ji ovládnout, přivlastnit si jí do správy.²⁰ Již byla řeč o moderním orientalismu, který se prosadil v 18. století a jehož rozvoj započal Napoleonův vpád do Egypta v roce 1798. Zde se prostřednictvím teorie poznání a ovládnutí zrodila myšlenka přivést spolu s vojáky také téměř celou francouzskou akademii. Tak se vědecký orientalismus proměnil v nástroj imperiální politiky.

2.3 Ozvuky orientalismu a mediální obraz islámu

Otázka koloniální nadvlády byla po druhé světové válce stále více zpochybňována a Evropa nakonec i přes několik vojenských střetů dostala požadavkům svrchovanosti většiny území Orientu. Jak již bylo řečeno, na její místo přišla nová velmoc, Spojené státy. Také bylo zmíněno, že z orientalismu se vlivem většího mediálního zájmu postupně stal fenomén „nového rasismu,“ plně se prosadila islamofobie. Proti-muslimské nálady jsou posilovány stereotypním obrazem zejména arabských muslimů v médiích.²¹ Západní zpravodajství podrobně informuje o teroristických útocích nebo o vypjaté situaci v muslimských zemích, jako je Irák, Libye a Sýrie, internet je plný drastických videí z válečných zón Blízkého východu. Vlivem generalizace pak teroristické činy několika skupin či jednotlivců a podobně menšinová skupina islámských fundamentalistů v očích západní společnosti určují vlastnosti všech muslimů.

Ve filmech, v televizi a v tisku jsou muslimové spojováni s terorismem, fundamentalismem, nenávisť, fanatismem nebo se svatou válkou a také s utlačováním žen.²² Jsou zobrazováni jako rozlícený dav, zbavený jakékoli individuality a osobních rysů. Jde o zachycení kolektivního hněvu a iracionálních gest ve jménu fanatického islámu, který je naprosto ovládá.²³ Problém však není samotné zobrazování muslimů jako teroristů nebo násilníků, ale fakt, že žádné jiné zobrazení neexistuje. Když už se ve filmu nebo televizi

²⁰ Orientalismus, s. 47

²¹ Orientalismus, s. 321

²² SHAHEEN, G. Jack. *Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture*, s. 2

²³ Orientalismus, s. 323

objeví muslim, má právě tyto vlastnosti a všechny jeho činy se dějí ve jménu islámu. Je naprosto přehlížena obyčejná a početná muslimská populace.²⁴

Ve většině amerických filmů muslimové zosobňují teroristu, jako např. *Boeing 737 v ohrožení* (Stuart Baird, 1996), utlačovatele žen, př. *Bez dcerky neodejdu* (Brian Gilbert, 1991), nebo člena násilnického a fanatického davu, jako ve snímku *Argo* (Ben Affleck, 2012). Podobný příklad lze nalézt i v prostředí českého filmu a televize. Na konci roku 2013 byl odvysílán 10. díl seriálu *Sanitka 2* režiséra Filipa Renče, který obsahoval velmi kritizovanou scénu s neznámým rozzuřeným muslimem.²⁵ Ta obsahuje typické stereotypní zobrazení muslima násilníka, který na ulici pobodá lékaře, který se snaží pomoci jeho zraněné ženě a musí jí při tom částečně vyhrnout její tradiční muslimský oděv. Tím je kromě muslimovy násilnosti ukázána také jeho zaostalost, lpění na tradicích a fanatismus. Podobné výjevy vytvářejí v myslích lidí určité představy, které ovlivňují a určují jejich vnímání, hodnocení i postoje vůči muslimům. Arabští muslimové jsou vlivem médií většinou západní společnosti vnímáni především jako cizinci, je zdůrazněna jejich odlišnost, která je chápána negativně, jako potenciální hrozba.²⁶

Stereotypní vnímání islámu má tedy dlouhou a bohatou historii a nejvíce se rozšířilo právě v evropském orientalismu v 18. a 19. století. Ve stejnou dobu se stereotypní orientalistické postupy začaly objevovat také v evropské vážné hudbě.

²⁴ SHAHEEN, G. Jack. *Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture*, s. 8

²⁵ FILA, Kamil. Renčova logika 2: Divoký muslim, In *Respekt*

²⁶ KŘÍŽKOVÁ, Martina. Neviditelná menšina: Analýza mediálního obrazu českých muslimů, In *Cizinci, naši a média: mediální analýzy*, s. 52

3 Orientalismus v evropské vážné hudbě

Derek Scott navazuje na koncepci Edwarda Saída a jeho orientalismus. Popisuje orientalismus hudební, tedy ztvárnění světa Východu v západní vážné hudbě. Podle Saída evropská kultura poosvícenské doby Orient nejen ovládla, ale dokonce jej sama politicky, sociologicky, vojensky, ideologicky, vědecky a umělecky vytvářela.²⁷ Scott právě na příkladu evropské vážné hudby ukazuje platnost Saidových závěrů i pro oblast umění. Shoduje se s ním v myšlence, že orientalismus je proces vzájemného působení mezi jednotlivými autory, což způsobuje, že orientalisté často více odkazují na starší autory a zažité myšlenky a soudy, než se opírají o skutečný Orient.²⁸ Orientalistický hudební styl tak spíše přežíval v zažitých formách, než by se vztahoval k opravdovým hudebním etnickým postupům.²⁹ Hlavním cílem orientalistů totiž nebylo reflektovat reálný Orient, ale potvrdit již existující schémata a představy o něm.³⁰ To platí i v hudebním orientalismu, jednotliví skladatelé se inspirovali u těch předchozích a tak vlastně vznikl zcela nový hudební styl. Ani východní, ani západní. Nešlo o napodobeninu reálné etnické hudby, ale o zobrazení této hudby Západu. Západní orientalistická hudba tak mohla být pro posluchače z Orientu podobně „cizí“ jako pro nás.³¹

Ostatně už samotný pojem Orient je čistě záležitostí představ Evropanů, kteří ho vymezili jako svého kulturního rivala a protikladnou sílu. Orientem bylo všechno na východ od Evropy, která se vnímala jako kulturně nadřazená.³² V orientalistickém hudebním stylu proto šlo o zvýrazňování těch prvků nezápadní hudby, které se té západní nejméně podobají, čímž byl kladen důraz na odlišnost a podřadnost hudby Orientu.³³ V Evropanech se spojovaly pocity nadřazenosti nad Orientálci s čistě romantickými představami o exotickém východě. Proto se evropští diváci tak rádi vydávali prostřednictvím opery do této neznámé a dobrodružné exotiky, jejíž hudebně dramatické ztvárnění zároveň značilo její podřadnost.

Orient byl orientalisty vlivem všeobecné generalizace vnímán jako jednolitý celek, poznaný svět, jehož vlastnosti jsou neměnné.³⁴ Proto i v hudebním orientalismu většinou chyběla jakákoliv větší kulturní diferenciacie a přetrvala běžná zaměnitelnost jednotlivých

²⁷ Orientalismus, s. 13

²⁸ Orientalismus, s. 25

²⁹ Orientalism and Musical Style, s. 309

³⁰ Orientalismus, s. 81

³¹ Orientalism and Musical Style, s. 326

³² Orientalismus, s. 44

³³ Orientalism and Musical Style, s. 313

³⁴ Orientalismus, s. 50

lokalit, jako např. Peru a Persie.³⁵ Pro potřeby opery, která se odehrává v Orientu, tak nebylo nutné přesně určit její umístění, běžně stačilo pouze ukázat, že jde o neznámé a exotické prostředí. Ostatně právě v operách se evropský orientalismus projevoval nejdokonaleji, až již v podobě zmíněné generalizace Východu, nebo chováním postav, kdy orientálci byli ve shodě s tehdejšími orientalistickými stereotypy zobrazováni jako násilníci a sexuální náruživci.³⁶ Mezi nejznámější opery z prostředí Orientu patří Verdiho *Aida* (1871), Straussova *Salome* (1905) nebo Pucciniho *Turandot* (1926).

3.1 Základní znaky hudebního orientalismu

Orientalistický styl měl podobně jako celý diskurs orientalismu svá zažitá pravidla a postupy. Základní charakteristikou etnické odlišnosti je především mollové ladění a užití aiolského, dórského nebo frygického modu. Dále užívání celotónových stupnic nebo naopak půltónové chromatické harmonie a pro vzdálenou Čínu samozřejmě pentatoniky. Dalším typickým prvkem je vokální melismatický bezeslovný zpěv, který upozorňuje na ryze emocionální chování představitele Východu, které stojí v protikladu k racionálnímu uvažování lidí na Západě. Mezi orientalistické postupy patří také neustálý synkopický rytmus, prázdná harmonie s paralelními postupy v kvartách, kvintách nebo oktávách, zdobené melodie, trylky a disonantní ozdobné tóny, přeskakování mezi pomalými, romantickými melodiemi a energickou hudbou, ostinato, trioly, harfové glissando a arpeggio a také zvýšení počtu dvouplátkových nástrojů, hoboju nebo fagotů a navýšení sestavy bicích, zejména tamburín, trianglů a gongů.³⁷ S klasickým západním orchestrem se tedy dá vytvořit orientální zvuk těmito postupy, ale účinné je také užití různých typů orientálních nástrojů. Díky zmiňované všeobecné generalizaci však není vždy třeba najít nástroj přesně lokálně odpovídající, většinou stačí pouze exotický zvuk.³⁸ Na závěr je potřeba dodat, že není vůbec podstatné, zda všechny tyto praktiky v etnické hudbě existují, v diskursu orientální hudby prostě jsou. A je také důležité, že jsou kontextové, žádné tyto praktiky samy o sobě orientalistické nejsou, pokud tak nejsou myšleny a použity.

3.2 Hudební orientalismus dnes

Některé z těchto stereotypních orientalistických praktik se dále recyklují ve filmové hudbě. Již byla řeč o tom, že v dnešní době jsou stereotypy o Orientu a především islámu

³⁵ Orientalism and Musical Style, s. 312

³⁶ Orientalism and Musical Style, s. 325

³⁷ Orientalism and Musical Style, s. 327

³⁸ Orientalism and Musical Style, s. 316

posilovány médii. Vlivem působení filmu, televize, tisku nebo internetu se arabský muslim stal nedílnou součástí západní masové kultury.³⁹ A právě ve filmu nebo v televizi jsou stereotypní obrazy arabských muslimů podpořeny stereotypní hudbou. Západem jsou muslimové vnímáni jako kulturně odlišní a tomu odpovídá i odlišná hudba při jejich zobrazování, viz zmiňovaná scéna rozzuřeného muslima v českém seriálu *Sanitka 2*, kterou doprovázela „typická“ arabská hudba.⁴⁰ Orientalistická filmová hudba tedy západnímu divákovi oznamuje, že se dívá na zástupce jiné kultury. Ta ale není v pokračující tradici hudebního orientalistického stylu příliš specificky rozlišena. Dále se uplatňuje velká generalizace a tak hudba vždy přesně neodráží etnickou hudbu příhodnou pro místo, kde se film odehrává, ale snaží se pouze prvoplánově dosáhnout určitého exotického zvuku. I proto je v západní filmové hudbě jedním z nejvyužívanějších exotických nástrojů arménský dvouplátkový nástroj, zvaný *duduk*.⁴¹ Je otázkou, zda západní filmová hudba obsahuje i další orientalistické prvky.

³⁹ SHAHEEN, G. Jack. *Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture*, s. 2

⁴⁰ FILA, Kamil. Renčova logika 2: Divoký muslim, In *Respekt*

⁴¹ COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*, s. 504 (dále jen *Dějiny Filmové hudby*)

4 Vybrané filmy a jejich tvůrci

Konkrétní výběr filmů *Argo* a *Lawrence z Arábie* byl proveden s ohledem na několik důležitých skutečností. Zaprvé se oba snímky odehrávají v prostředí, označovaném jako Orient, zároveň také oba disponují na první poslech orientálně znějícím soundtrackem. Snímky od sebe dělí na rok přesně padesát let vývoje filmového média, proto se analýzou jejich hudby dá ukázat, jakým způsobem se filmová hudební tvorba poměnila. Oba snímky dále zobrazují velmi důležité události ve vývoji světa Západu a Východu, ať už vrchol britské koloniální politiky a Arabské povstání v *Lawrencovi z Arábie* nebo důležitý zásah do americké suverenity v *Argu*, který vyvolal první vlny americké islamofobie. V neposlední řadě je důležité, že obě díla reprezentují důležité okamžiky vlastní národní historie. Britové zfilmovali příběh o významné postavě anglických dějin a Američané se vrátili k důležitému strategickému úspěchu své diplomacie. A konečně, oba dva snímky jsou díky své kvalitě vhodným studijním materiálem, oba získaly Oscara za nejlepší film roku a také v případě *Lawrence z Arábie* Oscara za nejlepší hudební doprovod a nominaci na Oscara v této kategorii v případě *Arga*. Díky tomu tyto filmy a hudba v nich použitá oslovily široké publikum.

Bylo řečeno, že některé znaky hudebního orientalismu, tedy západního stereotypního ztvárňování hudby Východu, se v pozměněné podobě dodnes objevují ve filmové hudbě. V další části práce se ukáže, zda tento závěr platí i pro filmy *Argo* a *Lawrence z Arábie*. Nejprve je ale nutno zevrubněji představit osobnosti režisérů a hudebních skladatelů obou snímků.

4.1 Argo⁴²

USA, 2012

Režie: Ben Affleck

Scénář: Chris Terrio

Kamera: Rodrigo Prieto

Střih: William Goldenberg

Hudba: Alexandre Desplat

Hrají: Ben Affleck (Tony Mendez), Bryan Cranston (Jack O'Donnell), Alan Arkin (Lester Siegel), John Goodman (John Chambers), Victor Garber (Ken Taylor) a další

Ceny Akademie (Oscar), 3: Nejlepší film, Střih, Scénář

4.1.1 Ben Affleck⁴³

Nar. 15. srpna 1972, Berkeley, Kalifornie, USA

Ben Affleck se jako mladý ve filmovém světě proslavil svým scénářem k filmu *Dobry Will Hunting* (Gus Van Sant, 1997), za který spolu se svým nejlepším kamarádem Mattem Damonem získali Oscara. Poté se rozjela i jeho herecká kariéra, avšak na rozdíl od Damona se nikdy nestal respektovaným hercem, ale spadal spíše do průměru. Když v roce 2007 režíroval svojí prvotinu *Gone, Baby, Gone*, ukázalo se, že místo průměrného herce může být uznávaným režisérem.

Benjamin Geza Affleck se narodil v roce 1972, jeho matka byla učitelka a otec sociální pracovník, mladší bratr Casey Affleck se stal rovněž hercem. Když mu byly tři roky, rodina se přestěhovala do Cambridge ve státu Massachusetts, kde se na střední škole seznámil právě s Mattem Damonem. Navštěvovali spolu hodiny herectví a Affleck získal také menší role v televizních seriálech a také několika filmech. Za zmínku stojí především dva snímky Kevina Smithe, *Flákači* (1996) a *Hledám Amy* (1997). Rolí ale nebylo mnoho a nebyly ani příliš dobře placené a tak se oba dva herci, kteří spolu tou dobou také bydleli, rozhodli vyřešit nedostatek velkých rolí po svém. Napsali scénář o geniálním, ale problematickém

⁴² V kapitole 4.1 jsou použity tyto zdroje:

Argo: Profil filmu, In *Česko-Slovenská filmová databáze*

Argo: Film Profile, In *Internet Movie Database*

⁴³ V kapitole 4.1.1 jsou použity tyto zdroje:

Ben Affleck: Biography, In *Internet Movie Database*

POMOTHY, Martin. Ben Affleck: Biografie, In *Česko-Slovenská filmová databáze*

MARX, Rebecca Flint. Ben Affleck: Biography, In *AllMovie*

matematikovi z Bostonu, ve kterém budou hrát hlavní role. Scénář i díky pomoci Kevina Smithe zakoupila produkční společnost Miramax a režie se ujal Gus Van Sant. *Dobrý Will Hunting* měl skvělé ohlasy u kritiky, vysloužil si devět nominací na Oscara a i díky proměněné nominaci za scénář otevřel oběma cestu do Hollywoodu. Ben si najednou mohl z rolí vybírat a následující léta pro něj byla herecky nejúspěšnější. Hrál v kasovních hitech Michaela Baye *Armageddon* (1998) a *Pearl Harbor* (2001) nebo Oscary ověřeném snímku *Zamilovaný Shakespeare* (1998). Znovu také spolupracoval s Kevinem Smithem a Mattem Damonem ve filmu *Dogma* (1999). Jeho další filmy ale už tak finančně úspěšné nebyly a nevedly si dobře ani u kritiky, Affleck byl navíc zaškatulkován jako klasický hollywoodský „hezounek“ z romantických komedií. Po komiksovém propadáku *Daredevil* (Mark Steven Johnson, 2003) a několika dalších nepovedených filmech se v médiích více propíral jeho osobní život a herecká kariéra byla v útlumu.

Affleck, zklamaný tímto vývojem se snažil pozvednout kariéru tak, jak ji začal. Napsal scénář k detektivnímu thrilleru podle povídek Dennise Lehana *Gone, Baby, Gone* (2007) a usedl i na režisérskou židli. Film, ve kterém hlavní roli ztvárnil mladší Casey Affleck, získal výborné ohlasy u kritiky i diváků a tak Ben v režii pokračoval. *Město* (2010) bylo taktéž dobře přijaté na obou frontách a kariéra tak byla znovu nastartovaná. V roce 2012 přišel zatím vůbec největší režisérský úspěch, Affleck obdržel Zlatý Glóbus za režii snímku *Argo*, které měsíc poté získalo Oscara za nejlepší film roku. Ben Affleck se po patnácti letech vrátil tam, kde jeho kariéra začala, na oscarové pódium.

4.1.2 Alexandre Desplat⁴⁴

Nar. 23. srpna, 1961, Paříž, Francie

Filmový hudební skladatel Alexandre Michel Gérard Desplat se narodil v roce 1961 v hlavním městě Francie. Již od mala byl okouzlen hudbou i filmem a tak mezi jeho hlavní vzory patřili filmoví skladatelé, jako Bernard Herrmann, Nino Rota nebo Maurice Jarre. V pěti letech začal studovat hru na piano, později hrál také na trumpetu a flétnu. Získal tradiční hudební vzdělání na konzervatořích ve Francii a ve Spojených státech, ale byl výrazně ovlivněn i jihoamerickými a africkými učiteli a umělci. Nejprve skládal hudbu pro kočovnou divadelní společnost, ale poté se projevila jeho vášeň pro film a začal pracovat na

⁴⁴ V kapitole 4.1.2 jsou použity tyto zdroje:

RUHLMANN, William. Alexandre Desplat: Biography, In *AllMusic*

BUCHANAN, Jason. Alexandre Desplat: Biography, In *AllMovie*

FLEKAL, Radek. Alexandre Desplat: Biografie, In *Česko-Slovenská filmová databáze*

krátkometrážních a televizních filmech a nakonec i na filmech celovečerních. Zejména šlo ale o nízkorozpočtové francouzské televizní filmy, kterých dokázal Desplat za rok natočit až osm. Mezi nejvýraznější snímky jeho evropské tvorby patří *Hodina prasete* (Leslie Megahey, 1993), *Poloviční šance* (Patrice Leconte, 1998) a *Čti mi ze rtů* (Jacques Audiard, 2001). Průlomovým filmem, kterým si Desplat získal pozornost hollywoodských filmařů, bylo na Zlatý Glóbus za nejlepší hudbu nominované drama *Dívka s perlou* (Peter Webber, 2003). Od té doby jeho hvězda stoupala, stále více tvořil pro americký filmový průmysl a v roce 2005 se podílel na hitech jako *Casanova* (Lasse Hallström) nebo *Syriana* (Stephen Gaghan), další nominace na Zlatý Glóbus. Rok poté zaznamenal první proměněnou nominaci na Zlatý Glóbus díky snímku *Barevný závoj* (John Curran, 2006) a také první nominaci na Oscara za film *Královna* (Stephen Frears, 2006).

Alexandre Desplat je bezpochyby jedním z nejúspěšnějších skladatelů své generace. Od roku 2006 posbíral již šest nominací na Ceny americké akademie, např. za úspěšné filmy *Podivuhodný případ Benjamina Buttona* (David Fincher, 2008), *Králova řeč* (Tom Hooper, 2010) nebo *Argo* (Ben Affleck, 2012). Je to velmi činný skladatel, skládá hudbu až pro pět a více filmů ročně a za svou dosavadní kariéru již složil hudbu k více jak sto snímkům. Kromě práce na dvou dílech kouzelnické série *Harry Potter* a jednom dílu ze ságy *Stmívání* pracuje Desplat spíše na menších a umělečtějších filmech, které doprovází svojí specifickou rozjímavou hudbou. Na rozdíl od tradiční melodické filmové hudby, která se přesně odvíjí od dění na plátně, tvoří Desplat spíše doplňkovou náladotvornou hudbu, která zaujme svojí barvou a strukturou. To může souviset s tím, že velkou část své kariéry tvořil v Evropě, kde mají filmoví skladatelé ve své tvorbě více svobody.

4.2 Lawrence z Arábie⁴⁵

VB, 1962

Režie: David Lean

Scénář: Robert Bolt, Michael Wilson

Kamera: Freddie Young

Střih: Anne V. Oates

Hudba: Maurice Jarre

Hrají: Peter O'Toole (Lawrence), Omar Sharif (Sherif Ali), Anthony Quinn (Auda Abu Tayi), Alec Guinness (princ Fajsal) a další

Ceny Akademie (Oscar), 7: Nejlepší film, Režie, Střih, Hudba, Kamera, Výprava a Zvuk

4.2.1 David Lean⁴⁶

Nar. 25. května 1908, Croydon, hrabství Surrey, Velká Británie

Zem. 16. dubna 1991, Londýn, Velká Británie

Režisér, scénárista a producent David Lean se narodil v roce 1908 a vyrůstal v ortodoxním křesťanském prostředí, kde bylo filmové umění zakázáno, přesto se stal jedním z nejslavnějších filmových tvůrců. Filmovému umění se učil postupně, začínal ve 20. letech jako poslíček filmového štábu a později obsluhoval klapku. Ve 30. letech, kdy se začal rozvíjet zvukový film, se dostal na pozici střihu a byl považován za jednoho z nejlepších střihačů. První režisérská příležitost přišla až ve 40. letech, kdy se jako neoficiální asistent režie podílel na snímku *Major Barbara* (1941). Poté začal spolupracovat s Noëlem Cowardem, což znamenalo jeho průlom ve filmové branži. Spolu natočili film *Moře, náš osud* (1942) a v dalších letech Lean režíroval trojici filmů podle Cowardových divadelních her, *Ten požehnaný rod* (1944), *Rozmarný duch* (1945) a legendární *Pouto nejsilnější* (1945), za které obdržel svojí první nominaci na Oscara za režii. Vzápětí potvrdil svůj režisérský vzestup adaptacemi dvou her Charlese Dickense, *Velké naděje* (1946) a *Oliver Twist* (1948).

Po několika dalších filmech přišlo jeho nejslavnější období, ve kterém se soustředil na velkorozpočtové filmy. V roce 1957 se ve spolupráci s producentem Samem Spiegelem pustil

⁴⁵ V kapitole 4.2 jsou použity tyto zdroje:

Lawrence z Arábie: Profil filmu, In *Česko-Slovenská filmová databáze*

PENDERGAST, Tom a PENDERGAST, Sara. *International dictionary of films and filmmakers*

⁴⁶ V kapitole 4.2.1 jsou použity tyto zdroje:

EDER, Bruce. David Lean: Biography, In *AllMovie*

BÁŇA, Marek. David Lean: Biografie, In *Česko-Slovenská filmová databáze*

do režie svého prvního úspěšného velkofilmu *Most přes řeku Kwai* (1957), adaptace románu Pierra Boulleho o zajatcích v japonském pracovním táboře za druhé světové války. Snímek, ve kterém zazářili herci jako Alec Guinness, Jack Hawkins a William Holden, získal sedm Oscarů, včetně toho za nejlepší film a nejlepší režii. Pět let poté natočil svůj vůbec nejslavnější a dnes nejocenovanější film, *Lawrence z Arábie* (1962), který získal taktéž sedm Oscarů, opět i za režii a nejlepší film roku. Tento film se stal vrcholem žánru vysoko rozpočtových historických eposů na počátku 60. let a znamenal také první spolupráci s hudebním skladatelem Mauricem Jarrem. Dalším velkým hitem, znovu nominovaným na Oscara za nejlepší režii, byla romance z prostředí Ruské revoluce, adaptace románu Borise Pasternaka, *Doktor Živago* (1965). Přesto, že trvá dlouhé tři hodiny, stal se jedním z nevydělečnějších filmů 60. let a zajistil tak Leanovi pozici jednoho z nejúspěšnějších režisérů té doby. Další film, *Ryanova dcera* (1970) si nevedl dobře ani u diváků, ani u filmových kritiků a tak si lehce rozladěný David Lean od filmu na delší čas odpočinul. Jeho poslední film, *Cesta do Indie* (1984), byl opět úspěšný na všech frontách a Lean si za něj připsal další nominaci na oscara za režii a také za adaptovaný scénář.

David Lean, zvolený v roce 2002 Britským filmovým institutem devátým nejlepším filmovým režisérem všech dob, zemřel na rakovinu ve svých třiaosmdesáti letech v roce 1991. Byl to velký perfekcionista, který vždy vyžadoval kompozici obrazu přesně odpovídající vlastním představám a jeho hlavní devizou byla práce s postavami a jejich psychikou, což uplatnil jak ve svých raných komorních filmech, tak i v neznámějších historických eposech.

4.2.2 Maurice Jarre⁴⁷

Nar. 13. září 1924, Lyon, Francie

Zem. 29. května 2009, Los Angeles, Kalifornie, USA

Maurice Alexis Jarre, jedna z nejrespektovanějších osobností ve filmovém průmyslu, proslavený zejména díky spolupráci s Davidem Leanem, se narodil v roce 1924 v Lyonu. Na rozdíl od mnoha hudebníků, kteří se hudbě věnovali již od dětství, Jarre začal mnohem později. Zprvu studoval na pařížské Sorbonně inženýrství, ale v roce 1940 se i proti vůli svého otce vydal na hudební dráhu studiem kompozice, harmonie a hry na bicí na

⁴⁷ V kapitole 4.2.2 jsou použity tyto zdroje:

RUHLMANN, William. Maurice Jarre: Biography, In *AllMusic*

ERICKSON, HAL. Maurice Jarre: Biography, In *AllMovie*

Maurice Jarre: Biografie, In *Česko-Slovenská filmová databáze*

LECLAIR, François, Maurice Jarre: Biography, In *Internet Movie Database*

Conservatoire de Paris. Po dostudování konzervatoře hrál v několika divadlech na bicí a také na Martenotovy vlny. Roku 1951 se stal hudebním ředitelem pařížského divadla Theatre National Populaire, pro které zároveň komponoval scénickou hudbu k divadelním hrám. V této době byl Jarre představitelem soudobé vážné hudby, psal partitury zejména pro symfonický orchestr, ale experimentoval i s elektronickou hudbou. Jeho hudba byla charakteristická častým užitím perkusí etnických hudebních nástrojů.

Postupně se začal skládat hudbu i pro televizní projekty a krátkometrážní a dokumentární snímky, jako *Hôtel des Invalides* (Georges Franju, 1952) nebo první celovečerní film *Oči bez tváře* (Georges Franju, 1960). Průlom v jeho kariéře filmového skladatele znamenala spolupráce s režisérem Davidem Leanem na velkofilmu *Lawrence z Arábie* (1962). Soundtrack k tomuto filmu je dodnes považován za jeden z nejlepších a Jarremu tehdy přinesl velké mezinárodní uznání a také prvního Oscara. Další dvě zlaté sošky za nejlepší hudbu získal díky pokračující úspěšné spolupráci s Leanem, konkrétně za filmy *Doktor Živago* (1962) a *Cesta do Indie* (1984). Hudba k filmu *Doktor Živago* dosáhla velkého úspěchu, zřídka kdy dosaženého plně instrumentálním symfonickým soundtrackem. Ústřední téma se totiž v podání skupiny Raye Conniffa dostalo do amerického žebříčku nejúspěšnějších singlů roku. Kromě zmíněných filmů si Jarre vysloužil dalších šest nominací na Oscara za filmy *Neděle ve Ville d'Avray* (Serge Bourguignon, 1962), western *Život a doba soudce Roye Beana* (John Huston, 1972), epos o vzniku islámu *Ar-Risalah* (Moustapha Akkad, 1976), dále filmy *Svědék* (Peter Weir, 1985), *Gorily v mlze* (Michael Apted, 1988) a romantický *Duch* (Jerry Zucker, 1990). Jarre byl velmi plodný autor, který od 60. do 90. let točil více než tři filmy ročně a spolupracoval se slavnými režiséry, jako William Wyler (*Sběratel*, 1965) Alfred Hitchcock (*Topaz*, 1969) Franco Zeffirelli (*Ježíš Nazaretský*, 1977) nebo Wolfgang Petersen (*Můj nepřítel*, 1985).

Maurice Jarre podlehl v neděli 29. března 2009 rakovině v kalifornském Malibu v L. A. Krátce před tím dostal na německém festivalu Berlinale cenu za celoživotní dílo, což bylo zároveň jeho poslední veřejné vystoupení.

5 Děj filmů a skutečná historická situace

Vybrané filmy reprezentují důležité události ve vývoji světa Západu a Východu, Arabské povstání roku 1916 a Islámskou íránskou revoluci roku 1979. Děj obou snímků je sice založen na skutečných událostech, ale jak to u podobných projektů bývá, realita byla v rámci scénáře výrazně redukována a pozměněna. A velká část těchto změn se opírá o klasické mediální orientalistické stereotypy.

5.1 Argo

5.1.1 Íránská islámská revoluce a zajetí amerických rukojmí v Teheránu

Íránská islámská revoluce z roku 1979 a s ní spojená krize amerických rukojmí v Teheránu byla jedním z důležitých mezníků vztahu Západu a Východu a jeho směřování ke konci 20. století. Byla to jedna z prvních situací na Blízkém východě, která byla na Západě široce mediálně komentovaná a vyburcovala zájem západních médií o celý islám, ličený nadále pod tučnými titulky jako hrozba západnímu světu. Ruku v ruce se vzednutím mediálního zájmu o tuto oblast se také objevovala stále rostoucí islamofobie a protiislámská nálada v celé americké, potažmo západní společnosti.⁴⁸

Revoluce je datována do roku 1979, ale napjatá situace v zemi vrcholila několika studentskými demonstracemi již v roce 1978. Byly to demonstrace proti režimu šáha Mohammada Rézy Páhlavího, který stál za špatnou hospodářskou situací země a prostřednictvím tajné policie SAVAK vytvořil z Íránu policejní stát. Byl to také odpor proti globálnímu šíření západních, hlavně amerických hodnot a proti sblížení země se Spojenými státy.⁴⁹ Nastal jakýsi návrat ke kořenům, k tradicím a zejména k víře. Proto se hlavní jednotící figurou šáhových odpůrců stal šiitský duchovní ajatolláh Rúholláh Chomejní, jehož režim nejprve uvěznil a později vyhostil ze země. A právě při jeho slavném příletu zpět do země 1. února 1979 revoluce vzplála naplno. Jejím výsledkem bylo nastolení vlády islámských šiitských fundamentalistů, přestože se na jejím rozpoutání podílely i levicové a liberální síly, resp. všechny složky opozice proti režimu šáha Páhlavího. Došlo k vytvoření islámské republiky, státu, založeném na islámských principech a právu šarí'a, které je dodnes Západem kritizováno za svůj extremismus.⁵⁰

⁴⁸ Islám a Západ, s. 139

⁴⁹ Islám a Západ, s. 127

⁵⁰ AXWORTHY, Michael. *Dějiny Íránu: říše ducha - od Zarathuštry po současnost*, s. 195

V listopadu roku 1979 poté napadli radikální studenti velvyslanectví USA v Teheránu a zajali tamější diplomaty. Útok vyvolala zpráva o tom, že Spojené státy povolily svrženému šáhovi vstup do země, aby zde podstoupil léčbu rakoviny. Zajetí nakonec bylo schváleno i z nejvyšších míst a trvalo více než rok. Neúspěšné vyjednávání i pokusy o záchranu znamenaly na straně USA pád prezidenta Cartera a velké nepřátelství k Íránu, potažmo všem muslimům.⁵¹

5.1.2 *Argo* a jeho pohled na věc

Úvodní titulková sekvence v *Argu* nabízí krátké shrnutí historické situace Íránu, která vyvrcholila revolucí a také následného útoku na americkou ambasádu. Poté je v krátkosti předložen i samotný útok, kombinující reálné historické záběry s těmi filmovými. Celý děj snímku *Argo* se ovšem nesoustředí na americké rukojmí, ani na situaci v Íránu, ale na šest uprchlých Američanů, kteří se ukrývají v domě kanadského ambasadora a na plán jejich záchrany. Ten vymyslí hlavní hrdina filmu, agent CIA Tony Mendez (Ben Affleck), který navrhne dostat je ze země pod falešnými identitami, jako skupinu kanadských filmařů, natáčejících pro Hollywood sci-fi s názvem *Argo*. Vydá se tedy do Teheránu a po několika dramatických událostech nakonec šestici Američanů dostane zpět do jejich vlasti.

Je trochu s podivem, že se snímek vůbec nevěnuje zbylým padesáti rukojmím na americké ambasádě, přestože ti byli v mnohem horší situaci. A přesto, že všichni tito lidé dále zůstávali v zajetí, po záchraně šestice uprchlíků sledujeme šťastné a spokojené tváře členů CIA a dalších Američanů, jako kdyby tím byla celá situace v Íránu vyřešena. Už to ukazuje, že film *Argo* je spíše dobrodružným hollywoodským příběhem na motivy skutečných událostí, než přesnou reprezentací historicko-politické situace. Celý film se snaží vypadat, jako historicky korektní, což je potvrzováno zmíněným úvodním informačním prologem s prostřihy skutečných záběrů útoku na ambasádu a také závěrečným titulkovým srovnáváním filmových a reálných fotek, zobrazujících hlavní protagonisty, ale i obyčejné ozbrojené muslimy nebo pálení americké vlajky. S touto snahou o realističnost je však v rozporu mnoho zcela vymyšlených dějových zvrátů, které slouží především jako dramaturgický prvek. To je vcelku pochopitelným a u filmů podle skutečné události často užívaným postupem, realita není vždy tak „zábavná“, jak by si diváci přáli, proto dochází k její úpravě.⁵² Ale v takovém případě by se film neměl snažit působit stoprocentně pravdivě, o což se právě *Argo* snaží.

⁵¹ AXWORTHY, Michael. *Dějiny Íránu: říše ducha - od Zarathuštry po současnost*, s. 196

⁵² JOHNSON, Brian D. Ben Affleck Rewrites History, In *Maclean's: Weekly News Magazine*

Mnoho vymyšlených situací jde totiž na ruku stereotypnímu zobrazování muslimů v médiích a ve své snaze vypadat realisticky, tak *Argo* dále podporuje negativní vnímání islámu v západní, zejména americké společnosti. Negativní vyobrazení muslimů ale nemuselo být samotným cílem tvůrců filmu, mohlo být jen vedlejším efektem snahy dramatizovat děj. Nejdůležitější odchylky od skutečnosti se objevují převážně v druhé polovině filmu, která je de facto celá vymyšlená.⁵³ A jsou to právě tyto vymyšlené scény, které předkládají typický stereotypní obraz zfanatizovaných a nebezpečných Íránců.

Za zmínku stojí především scéna demonstrujícího davu, jímž musí projet auto se sledovanou šesticí Američanů, která míří na schůzku s představiteli íránského ministerstva kultury. Co se týče této scény, tak vůbec není jasné, proti čemu Íránci vlastně demonstrují a proč křičí na projíždějící auto a mlátí do něj. Jejich motivace není nijak vysvětlená a samotná demonstrace slouží prvoplánově jen k účelu zvýšení pocitu strachu diváka o hlavní hrdiny, kteří vůbec nevědí, co se kolem nich děje.

Při schůzce na tržišti se odehraje další nesmyslná dramatizující scéna, kdy neznámému obchodníkovi vadí, že si jedna z postav vyfotila jeho obchod, aby nakonec začal nadávat na Ameriku, což přitahuje ostatní Íránce na tržišti a vrcholí fanatickým skandováním protiamerických hesel. Ostatně celá pasáž schůzky s ministerstvem, která vrcholí hádkou na tržišti, samozřejmě není podložena skutečnými událostmi a v samotném ději vyvolává dojem zbytečnosti. Její jedinou funkcí je pouze eskalovat napětí a pocit nebezpečí. Zároveň ukázat Američany jako statečné osoby, které dokážou potlačit strach a tváří v tvář rozlícenému davu napanikařit a na druhé straně zobrazit Íránce jako fanatické, nemyslicí a především násilné bytosti s nenávistí k Americe. Motivace muslimů v obou situacích jsou velmi slabě podložené, demonstranti nemají po revoluci proti čemu demonstrovat (drželi v rukou transparenty vítězného revolucionáře Chomejního) a obchodníkovi nejprve vadí fotky, aby nakonec mohl projevit svoji nenávist k Americe, ke které se houfně přidávají další přicházející muslimové.

Dále je zcela nepravdivé, že se představitelé okupantů americké ambasády celý film usilovně snaží sestavit všechny skartované obrázky, jakoby tušili, že někdo chybí a chtěli ho dopadnout a potrestat. I tato snaha za každou cenu najít všechny Američany není historicky přesná, jen tu existovala možnost prozrazení, ale ve skutečnosti byla záchranná mise této šestice velmi poklidná a o jejich existenci nikdo z Íránců nevěděl. Neodehrál se ani konečný

⁵³ JOHNSON, Brian D. Ben Affleck Rewrites History, In *Maclean's: Weekly News Magazine*

výslech na letišti, kdy je Íránská garda vůbec nechtěla do letadla pustit, zatímco právě v ten okamžik sestavili skartované obrázky.⁵⁴ Naprosto vymyšlená je také scéna ze samotného konce snímku, kdy velitelé okupantů americké ambasády zjistí, že šest lidí chybí a vydají se na letiště, kde ještě na raněji pronásledují v autech odlétající letadlo s hlavním hrdinou a za každou cenu nechtějí dopustit, aby nad nimi Američan zvítězil.

Argo tedy zobrazuje Íránce jako fanatický dav, ať už na začátku filmu, nebo ve scéně demonstrace a hádky na tržišti, jako nesmlouvavé a nedůvěřivé úředníky, pro které jsou všichni podezřelí a také jako drsné, fanatické vojáky, kteří se svým neustále našťvaným výrazem na všechno se zbraní v ruce dohlížejí. Jedinou světlou výjimkou je íránská služebná v domě kanadského ambasadora, ta je ovšem logicky „jiná“ právě proto, že poznala hodnoty západní společnosti. Jinak se zde žádná kladnější íránská postava neobjevuje.

5.2 Lawrence z Arábie

5.2.1 Arabské povstání a plukovník T. E. Lawrence

Události první světové války na Blízkém východě byly také velmi důležité z pohledu antagonistického vztahu Východu a Západu. Byly to především dva písemné dokumenty, které způsobily pocity nepřátelství vůči evropským mocnostem. Sykes-Picotova dohoda z května 1916 mezi Británií a Francií právně uznala nezávislost arabských zemí, slíbenou za pomoc v boji proti Turkům, ale rozdělila si je na stálé sféry vlivu a získala nad nimi „mandát“ na dohlížení.⁵⁵ To bylo v rozporu se sliby o vytvoření velkého opravdu nezávislého arabského státu, což zanechalo v historické paměti Arabů mnoho hořkosti, stejně jako Balfourova deklarace z roku 1917, která prosazovala vytvoření židovského státu na historickém území Palestiny⁵⁶. K tomu sice došlo až po druhé světové válce, ale tato oblast je díky tomu dodnes místem neutuchajících arabsko-izraelských bojů.

Samotné Arabské povstání, které probíhalo mezi lety 1916-1918 bylo důsledkem několika faktů. Zaprvé, většina arabských území byla po více než čtyři sta let pod nadvládou Osmanské říše. Ta ale postupně stále více ztrácela na velikosti, a když se v roce 1914 přidala na straně Ústředních mocností do první světové války, její pád již byl nevyhnutelný. Stanula totiž proti zemím Dohody, zejména Británie a Francie, které měly s tureckým územím své

⁵⁴ BEDARD, David. *Argo: Iran hostage crisis film fiddles with the facts*, In *CTV News Vancouver*

⁵⁵ HOURANI, Albert Habib. *Dějiny arabského světa: od 7. století po současnost*, s. 315

⁵⁶ *Islám a Západ*, s. 67

vlastní plány⁵⁷. Británie využila k poražení Turků rostoucího arabského nacionalismu, kterým za pomoc nabídla ustavení samostatného státu. Bylo třeba spojit jednotlivé arabské kmene a vyvolat vzpouru. Tento úkol na sebe vzal plukovník T. E. Lawrence, který opravdu chtěl vytvořit nový arabský národ a vrátit mu jeho vliv. Svoji činností zajistil, aby beduínské bojovníci akceptovali emíra Fajsala jako svého vůdce a tzv. guerillovou válkou pomohl s poražením Osmanské říše. Jak již bylo zmíněno, po válce se však arabské naděje střetly s anglickou a francouzskou mocenskou politikou.⁵⁸

5.2.2 Filmová legenda Lawrence z Arábie

Snímek *Lawrence z Arábie* z dílny režiséra Davida Leana začíná smrtí hlavního hrdiny po motocyklové nehodě, aby následně retrospektivně představil jeho život. Zaměřuje se ale jen na samotné Arabské povstání a Lawrencův úděl v něm. Děj snímku je oproti *Argu* postaven na pravdivějších základech, přesto se i zde reálné dění dočkalo několika úprav, tentokrát ne dramaturgických, ale spíše romantizujících a zjednodušujících. Zjednodušení se týká především historicko-politické situace na Arabském poloostrově, která je v rámci příběhu vcelku logicky upozaděna, ale také redukcí mnoha historických postav, které se také na vzpouře podíleli.⁵⁹ To souvisí s druhým bodem, na postavu Lawrence je pohlíženo jako na legendu, jako na hybatele dějin, je to právě on, kdo spojil Araby a rozpoutal nacionalistickou vzpouru, kdo bojoval proti Turkům a kdo byl zhrzen nečestnou politikou vlastní země. Není zmíněno ani velké množství ostatních britských a francouzských důstojníků, stejně jako dalších samostatných bojových arabských oddílů, ničících turecké železnice.⁶⁰ Tato legendarizace však nevyplývala jen ze strany autorů filmu, ale reagovala na už existující kult osobnosti Lawrence, který tímto jen dále zesílila.

Ve snímku na rozdíl od *Arga* nalezneme podstatně méně příkladů stereotypního zobrazování Arabů. Jedním takovým momentem je historicky naprosto nepřesné vyobrazení vůdce soupeřícího kmene Audy Abu Taye, který si libuje v plenění a drancování a po ukojení svých vášní i s celým kmenem vzpouru opouští. Dále pak historicky nepravdivá scéna, kdy jeden z beduíňů nemilosrdně zabije jiného Araba jen proto, že pil z jeho studny a není ze spřáteleného kmene. Tím je ukázáno barbarství a necivilizovanost těchto lidí.

⁵⁷ PALMER, Alan Warwick. *Úpadek a pád Osmanské říše*, s. 237

⁵⁸ HOURANI, Albert Habib. *Dějiny arabského světa: od 7. století po současnost*, s. 315

⁵⁹ MURPHY, David. *The Arab Revolt 1916-18: Lawrence sets Arabia ablaze*, s. 17

⁶⁰ Tamtéž, s. 39

Snímek je ale kritický i k vlastní imperiální minulosti. Lawrence např. na rozdíl od členů anglické a francouzské armády mluví o Arabech vždy pozitivně a ne jako o zaostalých jezdcích na velbloudech. Několikrát je v průběhu filmu v rozporu se svými nadřízenými, kteří o Arabech mluví s přezíravostí, vlastní evropským mocnostem v té době. Velmi výmluvná je např. scéna ve stanu prince Fajsala, kde Lawrence zpochybňuje záměry Anglie ve snaze pomoci Arabům a naopak otevřeně přiznává, že Anglie prahne po Arábii. Tehdejší postoj Angličanů a vůbec všech Evropanů k Arabům a celému Orientu je shrnut slovy Fajsala, který má pocit, že Angličané si s nimi jen hrají, protože jsou to malí, hloupí, krutí a nenasytí barbaři. V této rovině filmu se dá kromě snahy o historickou přesnost spatřit také určitý moment pokání, vyrovnávání Anglie se svou imperialistickou minulostí. Celý velkofilm je ostatně výstavní pokladnicí anglického filmu, natočil ho slavný britský režisér David Lean a v hlavních rolích se objevili britští herci Peter O'Toole a Alec Guinness. Méně stereotypní zobrazení Arabů je také dáno tím, že snímek byl natočen v době, kdy se negativní mediální obraz islámu teprve pomalu začínal tvořit.

6 Analýza hudby a obrazu ve vybraných částech filmů *Argo* a *Lawrence z Arábie*

Podrobná analýza filmů *Argo* (Ben Affleck, 2012) a *Lawrence z Arábie* (David Lean, 1962) ve své podstatě znamená popis hudby a obrazu tak, jak následují scénu po scéně. Rozbor celého filmu touto metodou by však byl příliš rozsáhlý, proto se týká pouze jedné vybrané pasáže u každého snímku. I tak by ale mělo být dobře patrné, jaký charakter hudba má, zda tedy funguje v rámci zažitých orientalistických hudebních pravidel nebo ne a také, jak režisér s danou hudbou pracuje.⁶¹

⁶¹ Jako základní zdroje analýzy posloužily DVD obou snímků a CD s jejich soundtracky:

Argo: Motion Picture, [DVD], Burbank, Kalifornie, Warner Home Video, 2013

Lawrence of Arabia: Motion Picture, [DVD], Culver City, Kalifornie, Sony Pictures Home Entertainment, 2001

Argo: Original Motion Picture Soundtrack, [CD], Burbank, Kalifornie, WaterTower Music, 2012

Lawrence of Arabia: Complete Score, [CD], Royston, VB, Tadlow Music, 2010

6.1 *Argo* - Alexandre Desplat

Analyzovaná část začíná ve 49. minutě a končí v čase 1 hodina a 14 minut. Z pohledu zápletky jde o nejdůležitější pasáž filmu, která začíná přiletem hlavního hrdiny do Turecka a následně do Íránu. Předtím se většina děje odehrává ve Spojených státech a až od doby přiletu do exotického prostředí se v největší míře objevuje orientálně znějící hudba. Zvolená pasáž končí po vypjatých událostech v centru Teheránu, po dramatickém vyvrcholení prostřední části snímku.

6.1.1 Analýza

V čase 48:34 začíná sledovaná pasáž romantickým, pocity exotiky navozujícím pohledem na mešitu Sultan Ahmed v Turecku, kde se Mendez setkává se svým informátorem a expertem na Blízký východ. Modrá mešita, jak se tato sakrální stavba nazývá, byla pravděpodobně vybrána proto, že je to jedna z největších a nejslavnějších mešit muslimského světa a její prostory dokonale navozují atmosféru dobrodružství, které bude následovat. Hudba v této krátké turecké pasáži dotváří onen exotický, až mystický pocit z Orientu, je velmi pomalá a skládá se pouze z hlubokého basového, nejspíše syntezátorového podkresu a jednohlasé melodie, hrané pravděpodobně na určitý druh rákosové flétny. Mohlo by se klidně jednat i o íránský, tedy historicky perský *ney*. Při dialogu obou postav hudba nehraje, respektive je ztišena na hranici slyšitelnosti, což může být dáno tím, že chrám je místo rozjímání a ticha nebo prostou potřebou lepší srozumitelnosti dialogu. V další scéně stále ještě v Istanbulu míří Mendez na íránskou ambasádu a jednoduchý hudební motiv hraný na flétnu vystřídá podobně jednoduchý a krátký úsek, hraný tentokrát na strunný nástroj, pravděpodobně určitý druh loutny, např. taktéž íránský *setar*. Je však velmi těžké přesně odhalit, na jaké nástroje je hudba hraná, protože jednotlivé rodiny nástrojů na celém Blízkém východě jsou si zvukově velmi podobné, což je dáno jejich společným historickým vývojem a prolínáním jednotlivých kultur regionu. Při rozhovoru s íránským ambasadorem hudba opět nehraje a tak se zdá, že kratičké flétnové a loutnové sekvence fungují jen jako součást uvozovacího záběru. Navozují tedy autentickou zvukovou kulisu příhodnou pro prostředí, kde se hlavní hrdina nachází, což je ve filmové hudbě od 80. let hojně využívaným postupem.⁶² Na oficiálně vydaném soundtracku této části odpovídá čtrnáctá skladba z alba, která se nazývá *Istanbul - The Blue Mosque* (Istanbul - Modrá mešita).

⁶² Dějiny filmové hudby, s. 502

Poté se na krátkou chvíli děj přesouvá zpět do Spojených států, kde agenti CIA dále monitorují situaci. Při této příležitosti žádná hudba nehraje. Ta se rozezní znovu až s dalším záběrem, zobrazujícím Mendez v letadle do Teheránu. Hudba je to tentokrát už dramatičtější, slyšíme pulzující basový rytmus a jakési zpívané rytmické příděchy, ke kterým se záhy přidává ženský hlas, zpívající neurčitou, pochopitelně orientálně znějící melodii. Ta je zpívána pouze na vokál, tzn. beze slov, což vůbec neodráží perskou a arabskou hudební tradici, ve které je text tím nezákladnějším prvkem. Vokální melismatický bezeslovný zpěv je naopak jedním z nezákladnějších prvků orientalistického stylu v západní hudební tradici.⁶³ Soubor bicích se poté rozrůstá a k basovému dunění se připojuje rytmická složka dalších bicích a také se znovu objevují již použité nástroje, loutna a flétna. V tomto složení jde o hudbu velmi rytmickou, nemelodickou, navozující pocit začínajícího dobrodružství. Jedná se o část třetí skladby, *A Scent of Death* (Předtucha smrti). Mendez poté prochází teheránským letištěm a pozoruje ostatní lidi v prostoru, především letištní úředníky a všudypřítomnou armádu. Zástupci armády i letištního personálu působí nesmlouvavě a přísně, postrádají jakoukoliv mimiku a s vážnou tváří dohlížejí na chod letiště. A snad k nejpřísněji vypadajícímu úředníkovi přichází hlavní hrdina. V této scéně, kdy jsou jeho doklady velmi dlouho a pečlivě prozkoumávány, hudba v rámci dramatizace situace mizí. Jde o to, jestli bude vpuštěn do země a může se vydat na svoji záchranou misi, nebo ne. Dramatičnost se ještě zvyšuje ve chvíli, kdy kousek odtud dva členové armády vláčejí pryč neznámého muže a hádají se s jeho ženou. Křik této ženy je tak jediným zvukem, který je v tomto záběru slyšet. Mendez je nakonec vpuštěn a dobrodružství tak může pokračovat.

Při uvozujících záběrech na Teherán, jmenovitě na památník Bordž-é Ázadí, jedno z míst, kde se shromažďoval dav při revoluci, se znovu rozezní rytmická hudba. Mendez projíždí ulicemi Teheránu, prohlíží si město, ve kterém stále doznívají zvuky nedávné revoluce, která je připomínána velkým množstvím všudypřítomných transparentů. Desplatova hudba v této pasáži je charakteristická velkou rytmikou, kterou zajišťuje hlavní pulzující basová složka a několik další bubínků a tamburín, doplněných o melodickou linku, vybrnkávanou na jednu nebo více louten. U bicích je ještě mnohem složitější rozeznat jednotlivé druhy nástrojů a tak lze pouze odhadovat, že jednou ze složek této hudby je i klasický íránský *tombak*. Při pokračujícím průjezdu ulicemi Teheránu náhle hudba radikálně změní svůj styl ve chvíli, kdy Mendezovo taxi míjí nákladní auto plné ozbrojených stoupenců nového režimu a jeho pravděpodobného odpůrce, veřejně oběšeného na rameni jeřábu. Tato

⁶³ Orientalism and Musical Style, s. 310

scéna se odehrává ve zpomaleném pohybu a má za cíl vytvořit pocit neustálého nebezpečí smrti pro všechny, kteří nespolupracují s novou vládou. Ve zpomaleném záběru by pokračující energická hudba byla rušivá, a proto je nahrazena klidnou, ale zároveň naléhavou melodií, hranou určitý druh orientálních houslí a doprovázenou ženským zpěvem. Ten je znovu netextový, melismatický, kopíruje melodii houslí a připomíná nářek a zoufalství. Při pozorném poslechu je však možno zaslechnout také klasický smyčcový podkres této hudební části, housle a kontrabas a také bicí soupravu. Na albu tato hudba odpovídá druhé skladbě, nazvané *A Spy in Tehran* (špión v Teheránu).

V čase 53:58 přichází agent Mendez na íránské ministerstvo kultury, kde jsou znovu pečlivě prozkoumávány a posuzovány jeho úmysly. Tato část se také odehrává zcela bez hudby, jako zatím vždy, když probíhal důležitý dialog a kdy byla situace velmi napjatá. Jeho další postup byl pochopitelně schválen a děj se přesouvá zpět do Hollywoodu, kde se zaměřuje na Mendezovy pomocníky v případě falešného filmu *Argo*. Je to už druhá scéna ze Spojených států, ve které také není žádný hudební podkres. Mezitím se v Teheránu hlavní hrdina setkává s kanadským velvyslancem a plánují další postup. Jejich dialog není ani v tomto případě rušen hudbou. V čase 56:12 přijíždějí na kanadskou ambasádu, kde se nachází šestice napjatých Američanů, kteří mlčky čekají na příjezd jejich jediné šance na záchranu. Jelikož se v této scéně nemluví, znovu se po několika minutách rozezní Desplatův soundtrack. Hudba je to však odlišná, než jakou jsme doposud slyšeli a jejím hlavním nástrojem je klavír, doprovázený basovým syntezátorovým podkresem. Je to klidná skladba, ukazující vypjatost situace se záběry na zamýšlené a vystrašené tváře šesti zaměstnanců bývalé americké ambasády. Není náhodou, že v prostoru domu kanadského velvyslance zní čistě západní hudba, zatímco venku, na ulicích Teheránu se vždy rozezní rytmická orientální hudba. Je tím podpořena snaha ukázat odlišnost obou světů. Na albu této scéně odpovídá část skladby číslo devět s názvem *Tony Grills the Six* (Tony vyslýchá šestku). Ve chvíli, kdy se Mendez všem představí a začnou spolu komunikovat, hudba znovu ustoupí. Z toho už je jasně patrná snaha režiséra nevstupovat hudbou do dialogů, nejspíše za účelem srozumitelnosti a také gradace vypjatosti těchto dialogů. V následujících minutách se všichni seznamují s plánem CIA a agenta Mendeze a se svými falešnými identitami. V určitý moment se do dialogů přidají téměř neregistrovatelné basové tóny syntezátoru s tichou a velmi krátce trvající hrou flétny, což však předchází závěry nevyvrací. Scéna končí přesně v čase 1 hodina.

Znovu přichází krátký uvozovací záběr na Mendeze mířícího do hotelu, který přechází v podobně krátkou, několika vteřinovou scénu na ministerstvu kultury, kde si prohlíží

scénář sci-fi filmu *Argo*. K tomu opět zazní tesklivá orientální hudba, podobná té při záběrech na tureckou mešitu, tedy basový podkres se sólovou flétnou. Záhy se objeví reportáž z amerického televizního zpravodajství, na kterou se dívají pánové v Hollywoodu. Reportáž informuje o situaci v Íránu a také Afghánistánu, kde právě začíná tzv. Sovětská válka. Je zajímavé, že dokud je na scéně televizní komentátor, hudební podkres je ryze smyčcový, zahrnuje housle a pravděpodobně také violoncella, ale jakmile se zobrazí reportáž s obrázky muslimů v Íránu, Afghánistánu, ale také sovětskými tanky, smyčce vystřídá arabská flétna. I těmito zdánlivými maličkostmi je však velmi doslovně ztvárněována opozice Spojených států a světa Východu. Děj poté velmi rychle skáče znovu do Teheránu, kde se agent Mendez na hotelu připravuje na příští náročný den.

Jedná se o scénu, začínající v čase 61:11. K této scéně, přestože později agent telefonuje se svým nadřízeným, hraje po celou dobu dobrodružná rytmická hudba, podobná té z ulic Teheránu. Je slyšet několik druhů bicích a také rytmizované slabiky, rozšiřující už tak početnou složku bicích. Tyto slabiky slouží v blízkovýchodní hudbě k výuce rytmických modelů, známých v arabských zemích jako *iqa'at* a v Íránu pojmenovaných *darb*. Dají se však používat i jako samostatný „nástroj“ a právě v této skladbě jsou jasně rozeznatelné všechny tři používané slabiky *dum*, *tek* a *ka*, které zastupují určité údery na buben.⁶⁴ Slabika *dum* představuje silný úder pravou rukou do basově znějícího středu bubnu, slabika *tek* znamená slabší úder taktéž pravou rukou na okraj bubnu, který vydává vysoké tóny a nakonec slabika *ka* představuje podobný úder levou rukou.⁶⁵ Užití těchto slabik lze nalézt i na jiných skladbách v albu. Oproti zmiňované skladbě *A Spy in Tehran* zde hrají také klasické smyčce a klavír. Nelze jednoznačně usuzovat na důvod přítomnosti klavíru a smyčců v této scéně, které ozvláštňují hudbu jinak velmi podobnou té z letiště, ale může to být tím, že Mendez má na telefonu někoho, kdo momentálně pobývá ve Spojených státech, jedná se o rozhovor dvou představitelů Západu, a proto tam mohly být tyto západní nástroje použity. Na soundtracku se jedná o skladbu číslo pět, *The Hotel Messages* (Hotelové zprávy).

Druhý den ráno Mendez opět v domě kanadského velvyslance představí požadavek iránského ministerstva kultury, které vyžaduje být při tom, jak si domnělí kanadští filmaři prohlížejí exteriéry pro svůj film. Tento požadavek vyvolá u šestice Američanů strach, bojí se vyjít do ulic a předstírat svoji falešnou identitu. Po krátké hádce se většina rozhodne, že do toho půjdou, dva situaci stále zvažují. Po celou dobu opět nehraje žádná hudba, jak je ve

⁶⁴ SENN, Jeff. *Playing a Middle Eastern Percussion Instrument*

⁶⁵ MONTFORT, Matthew. Arabic Rhythm Patterns, In *Ancient Future: World Music Site*

vypjatých situacích v tomto filmu zatím běžné. Mnohem více pak na diváka dolehne tíha dialogu a strachu z možné smrti.

V čase 63:46 se obraz přesouvá do prostor bývalé americké ambasády, kde místní lidé sestavují skartované seznamy a fotografie všech členů ambasády. Nastává hrozba odhalení, že šestice Američanů chybí. Vcelku logicky se znovu vrací orientálně znějící hudba, basový zvuk syntezátoru, symbolizující hrozící nebezpečí a nad ním krátká loutnová variace, korespondující s danou kulturou. Jde o část desáté skladby, *The Six Are Missing* (Šest chybí).

Střídání obrazů a s nimi spojené hudby je v této části snímku poměrně rychlé a tak se děj hned vrací zase zpět do domu, kde se Američané připravují na svůj „výlet po památkách.“ Je třeba poznamenat, že hudba samozřejmě nemění svůj charakter náhle a přesně ve stejný moment, kdy se změní obraz nebo scéna. To by bylo poměrně rušivé a snímek by působil nejednotně. Často tak hudba představí budoucí dění a rozezní se ještě na konci scény předchozí, nebo naopak doznívá i po skončení hlavní scény, ke které pasovala. Stává se tak samozřejmě, že orientální hudba zní ještě nebo už v prostoru kanadského domu, jako v čase 64:44, kdy dochází k finální přípravě dvou Američanů v domě a také Mendeze na hotelu. Do tohoto dění už je zřetelně slyšet často používaný basový podkres, nad nímž se však objevuje ženský zpěv. Tentokrát už je to zpěv na slova, kterým samozřejmě západní divák nerozumí. To ale ani nepotřebuje, jde zde pouze o výrazový prostředek, navození atmosféry očekávání věcí příštích, klidu před bouří. Hudba a obraz v tomto snímku vždy korespondují a tak se samozřejmě z domu a hotelu vydáváme za doprovodu ženského zpěvu do ulic Teheránu. Z této scény je i díky zvolené hudbě cítit velké napětí z toho, co bude následovat.

Když hlavní hrdina v čase 65:38 vstupuje do kanadského domu, kam jde vyzvednout šestici svých spoluobčanů a přesvědčit zbylé dva Američany, aby plán podpořili a společně vyrazili obhlížet lokace na fiktivní natáčení, hudba opět utichá. Předloží jim informace ze svého soukromí, čímž si snaží získat jejich důvěru. Nakonec všichni souhlasí a v čase 66:40 nasedají do auta, kterým se vydají do centra Teheránu na schůzku s představiteli ministerstva kultury. Oproti jiným scénám ve venkovních prostorech Teheránu tentokrát žádná hudba nehraje. Režisér se tak snaží podržet atmosféru napětí, jaká vládla v kanadském domě. Následují záběry na ustrašené tváře Američanů v autě, kteří mlčky pozorují jakési venkovní demonstrace a doufají, že se nic nepokazí. Jediné, co je tak v této scéně slyšet, je zvuk motoru a hlasité skandování íránských demonstrantů, které při představě prozrazení nahání hrůzu. Situace je o to dramatičtější, že auto musí projet skupinou těchto demonstrantů, kterým se to

nelíbí a do auta mlátí a ještě zvyšují svůj řev. Pro hlavní aktéry je to opravdový očištěc a zkouška statečnosti.

Po projetí davem Íránců pokračuje v čase 68:39 scéna v autě a to stále bez jakéhokoliv hudebního podkresu. Agent Mendez všechny zkouší, jestli si správně pamatují své nové identity a kromě tohoto dialogu je stále slyšet jen zvuk motoru třesoucí se dodávkou. Hudba nezačne hrát ani ve chvíli, kdy se hlavní protagonisté setkávají s představiteli íránského ministerstva a míří společně na největší tržiště v Teheránu, tzv. Velký bazar. Místo je pochopitelně velmi hlučné a přeplněné lidmi a tak absence hudby působí podobně, jako ve scéně s demonstranty. Ještě lépe se tak divák dokáže vcítit do myslí Američanů, kterým všudypřítomný řev a velké množství podivně na ně pohlížejících muslimů vůbec nedělá dobře. Nakonec se přeci jen rozezná patnáctá skladba alba, nazvaná *Bazaar* (Tržiště), ale jen velmi potichu a tak hlavním slyšitelným prvkem scény je stále velký hluk tržiště.

Skladba začíná hrát ve chvíli, kdy si neznámý člověk pořizuje fotografie všech Američanů. Charakter hudby, její tajemnost, se pojí s tajemným fotografem, který jistě zvyšuje už tak velké nebezpečí odhalení. Hudba zahrnuje dlouhé nepřerušené tóny klasických smyčců, ale také orientálních houslí, dále tóny určitého chorálového zpěvu, velmi pravděpodobně pouze syntezátorového, který právě vytváří onen mysteriózní charakter skladby. Jednotlivé smyčce hrají disonantně, pro ucho posluchače velmi nelibě, což také zvyšuje negativní pocity z této scény. Zpočátku se jedná o nerozeznatelný shluk hudebních nástrojů, ze kterého postupně vystoupí housle a také nízko položená rákosová flétna.

Poté je scéna prostřížena jiným dějem, kdy k domu kanadského ambasadora přijíždí velitel operace na obsazené americké ambasádě. Jede si vyslechnout íránskou služku, která v tomto domě pracuje a hrozí prozrazení identity oněch šesti nových rezidentů. K tomu však nakonec nedojde. Tato scéna je neustále prostřihávána s vývojem na Velkém bazaru, kde se mezitím strhne hádka. Neznámému obchodníkovi vadí, že si jedna z postav v rámci své role producentky vyfotila jeho obchůdek. Nejprve mu vadí, že jí k tomu nedal svolení a že tu fotku chce, když mu ji poté nabídne, vyhodí ji a začne ještě více vyvádět a nadávat, že prý jeho syn byl zabit americkou zbraní. Tato probíhající hádka přitahuje pozornost ostatních Íránců, kteří se na místo stahují. Lidé se začnou pošťuchovat, Íránci nadávají na Ameriku, řev se ještě zvyšuje, hlavní hrdinové se snaží ostatní přesvědčit, že jsou Kanadčané, ale jsou davem málem umačkáni. V pozadí potichu stále pokračuje skladba *Bazaar*, ale v tom všem hluku zaniká.

Všichni se poté v čase 73:52 s úlevou vrací zpět na kanadskou ambasádu. A touto scénou analyzovaná část filmu *Argo* končí.

6.1.2 Zhodnocení

Autor hudby Alexandre Desplat podle očekávání plně nerespektuje tradiční íránskou vážnou hudbu, což je však pochopitelné, protože takové hudba by v tomto filmu nefungovala. Kromě použití orientálních nástrojů a orientálně znějících melodií, je totiž hudba čistě západní, moderní a neodráží hudbu Íránu a dalších arabských zemí, ve kterých má výsadní postavení text.⁶⁶ Desplat velmi dobře pracuje s klasickými nástroji tohoto regionu, ať už jde o flétny, loutny nebo různé druhy bubnů a k nim přidává elektronickou basovou linku a některé nástroje klasického západního orchestru, jako housle nebo kontrabas, které slouží především jako podkres v pomalých částech skladby. Je však třeba počítat s tím, že Desplat velmi pravděpodobně nepoužívá nástroje přímo íránské. Spíše si jednoduše vybral tyto typy nástrojů, běžné v kterékoliv ze zemí Blízkého východu. Soundtrack je velmi energický, rytmický, rychlý a velmi dobře fungující v rámci dobrodružného filmu, jakým *Argo* je.

Z analyzované části je také velmi dobře patrné, jak režisér snímku, Ben Affleck, pracuje s Desplatovou hudbou. Ta nezní pořád, jak to u některých filmů bývá, ale velmi často se střídají scény s burácivou, energickou hudbou, hned následované scénami zcela bez hudby, kde jsou slyšet pouze dialogy herců a zvuky okolního prostředí. Hudba také velmi často střídá charakter, zklidňuje se a zase zrychluje, nebo je použita jen malá část skladby při uvozovacích záběrech. Jedná se tedy o naprostý soulad hudby a obrazu, kdy soundtrack slouží především k navozování té správné atmosféry, kterou režisér Affleck potřebuje. Tento postup je běžný u velké většiny filmové hudby, která podkresluje, ba přímo imituje dění na plátně a pomáhá tak manipulovat s divákovými emocemi.⁶⁷ Hudba nejenom, že utváří atmosféru scény, ale také charakterizuje místo, na kterém se scéna odehrává. Proto ve scénách mimo Írán, případně mimo Turecko, ve většině filmu nezní orientální hudba. Tato hudba se rozezná téměř vždy, když se děj odehrává na místech s plnou íránskou suverenitou, na ulicích, ministerstvech, obsazené ambasádě nebo na letišti. V prostoru kanadské ambasády, ač na území Teheránu, avšak pod kanadskou suverenitou, nezní buď žádná hudba, nebo hudba spíše západní s použitím houslí a klavíru. To lze demonstrovat i na příkladech mimo sledovaný úsek, kdy např. v čase 1h 43 minut letadlo se zachráněnou šesticí Američanů opustí vzdušný prostor

⁶⁶ NOOSHIN Laudan, BROUGHTON Simon., Iran: The Art of Ornament, In *A Rough Guide to World Music: Africa and Middle East*, s. 521

⁶⁷ Dějiny filmové hudby, s. 12

Íránu a rozezní se typická západní orchestrální smyčcová a žesťová hudba. Radost, štěstí a úlevu tak zosobňují housle, violoncella a trumpety a také jedna z mála nosných a zapamatovatelných melodií ve filmu. Scéna zobrazuje radující se Američany v letadle, ve středisku CIA i v Hollywoodu, to vše za doprovodu emotivního smyčcového „zimmerovského“ souzvuku. Až když se obraz vrátí zpět do Íránu, kde je ještě dovyprávěna situace služebné v kanadském domě, objevuje se flétna. Jde o čtvrtou skladbu alba, *The Mission* (Mise).

Pokračování děje filmu v další neanalyzované části s některými předchozími závěry nekoresponduje. Energická, orientální hudba tak zní i v prostorech kanadského domu, stejně jako na území Spojených států a stejná hudba také hraje do dialogů. To je však dáno tím, že od této chvíle hudba hraje téměř pořád až do samotné záchrany Američanů. Její energičnost, rytmičnost a stálá gradace, jak v tempu, tak v hlasitosti, pomáhá eskalovat vrcholné momenty filmu a dodržování dřívějších tendencí, tedy absence hudby a neustálá změna jejího charakteru, by vyvrcholení zbytečně kouskovalo a napětí by stále upadalo.

6.2 Lawrence z Arábie - Maurice Jarre

Analyzovaná část filmu začíná ve 13. minutě a končí v čase 1h 18 min. Stejně jako v případě *Argo* jde o část, která začíná příjezdem hlavního hrdiny do nového exotického prostředí. Pasáž mapuje první kontakty Lawrence s Araby a končí ve chvíli, kdy si je všechny definitivně nakloní a po zisku pravého beduínského oblečení se stává „bílým Arabem.“

Před samotnou analýzou je třeba dodat, že oficiální soundtrack nezahrnuje všechnu Jarreho hudbu, zkomponovanou pro tento film, což však byl v 60. letech běžný postup, zvláště u podobných velkofilmů. Čtyřicetiminutový soundtrack tak ani zdaleka neodráží celkové dílo, fungující v bezmála čtyřhodinové podívané. V roce 2010, tedy téměř po padesáti letech, se ale toto slavné dílo dočkalo rozšířeného vydání a společnost Tadlow Music ve spolupráci s českým orchestrem Filharmonici města Prahy přinesla osmdesátiminutovou nahrávku, zaznamenávající většinu hudby ve filmu. Moderní nahrávací techniky navíc umožnily mnohem lépe a do nejmenších detailů zachytit Jarreho práci s exotickými nástroji, které byly na původním albu stěží rozpoznatelné. Toto rozšířené vydání tak mnohem lépe slouží pro účely detailní analýzy hudby, jejíž těžiště se však soustředí především na rozbor funkce hudby v samotném filmu.

6.2.1 Analýza

Analyzovaná pasáž začíná v čase 12:52, do té doby kromě úvodních titulků, kde je představeno hlavní téma, nehraje žádná hudba. Ta se rozezná až s prvními záběry na rozpalující se poušť, ve chvíli, kdy se hlavní hrdina vydává na svou dobrodružnou cestu za princem Fajsalem, vůdcem Arabů. Kamera zabírá vycházející slunce, jehož téma jako největšího zabijáka pouště se prolíná celým filmem a k tomu se potichu rozeznává zlověstně znějící hudba. Zprvu je slyšet pouze basový podkres, který je tvořen stupňující se hrou na tympany a v nízké poloze trylkujících smyčců a fléten. Poté se v neustálém crescendu přidávají i další žesťové a dřevěné nástroje. Sólovým zastřešením této krátké části je strunný nástroj, který nelze přesněji rozlišit, ale pravděpodobně se jedná o citeru, která může mít potřebný orientální zvuk. Nelze ani s jistotou usuzovat, zda jde o citeru evropskou nebo arabskou, např. *qanun*. Všechny nástroje dohromady hrají po jednotlivých tónech stoupající melodii, která plynule přechází do hlavního tématu v čase 13:25.

Hlavní téma je základem celého díla, ve velkém počtu variací se objevuje téměř v každé skladbě alba. Tato ústřední melodie je zároveň leitmotivem samotného Lawrence, ale objevuje se také při dech beroucích, širokoúhlých záběrech na nekonečnou poušť. Je to právě

toto téma, které tolik proslavilo Jarreho hudbu k filmu a které je ztělesněním spojení romantického symfonického orchestru a hudební exotiky. Základem tématu je orientálně znějící smyčcová melodie ve frygickém modu, podpořená zejména hrou žesťových nástrojů a samozřejmě bicích, v čele s velkými činely a tympány a také výrazným glissandem několika harf, dodávajících nádech exotiky. Frygický modus byl pravděpodobně zvolen proto, že v evropské hudební tradici je spolu s modem aiolským nejtypičtější variantou pro hudební ztvárnění Orientu.⁶⁸

Ústřední téma se v modulacích vrací ještě několikrát v následujících minutách, vždy když hlavní hrdina se svým průvodcem projíždí pouští ve vzdáleném širokoúhlém záběru. Hudba ustupuje vždy, když probíhá konverzace, ale nemizí úplně, jen změní charakter. Není tedy slyšet celý orchestr, hrající ve forte, ale spíše jen variace na hlavní téma v podání fléten, lesních rohů, trumpet a vybrnkávání na harfu, které znovu přechází do monumentálního hlavního tématu. Hudba v této části odpovídá třetí skladbě alba, nesoucí název *First Entrance to the Desert* (První vstup na poušť).

V čase 15:45 se hudba zklidňuje, hlavním nástrojem je na chvíli klarinet, který vystřídá citera a flétna. Tato kombinace podkresluje celou následující scénu, kdy za svitu hvězd kapitána Lawrence vyzpovídává jeho průvodce. Scénu doprovází drkající harfu, citera a piano a nad tím zní orientální melodie, hraná na flétnu. Flétna nejprve hraje pomalou romantickou melodií, přeskakující na několika tónech oktávy sem a tam, což může připomínat charakteristické melodické útvary arabské klasické hudby.⁶⁹ Později tato melodie plynule přejde na další z variací na hlavní téma. Celý výjev připomíná pohádky tisíce a jedné noci, ukazující tajuplnou a exotickou krajinu jezdců na velbloudech. Jedná se o skladbu číslo čtyři, *Night and Stars* (Noc a hvězdy).

Ráno při pokračujícím seznamování zní hravá, rozverná hudba, které vévodí fagoty, klarinety a vysoké zvonivé tóny zvonkohry. K tomu se čas od času přidává triangel a další menší bicí nástroje, jako ozvučná dřívka a zvonky. Tento postup jasně ukazuje, že Jarre svou hudbu komponoval podle zavedených orientalistických postupů v evropské hudební tradici, jako je např. zvýšení počtu šalmajových nástrojů a bicích, zejména tamburín a zvonků.⁷⁰ Poté se oba cestovatelé znovu vydávají na cestu a samozřejmě se vrací velmi pozměněné, ale stále

⁶⁸ Orientalism and Musical Style, s. 310

⁶⁹ NOOSHIN Laudan, BROUGHTON Simon., Iran: The Art of Ornament, In *A Rough Guide to World Music: Africa and Middle East*, s 523

⁷⁰ Orientalism and Musical Style, s. 327

velkolepé ústřední téma. To v momentě, kdy přijíždějí na nepřátelské území, vystřídá hudba, založená na basových a violoncellových trycích, které dodávají atmosféru napětí a nad nimi znovu zvonkohra a vysoké tóny klavíru. Přidávají se samozřejmě i další nástroje, zejména housle, které jsou základem každého symfonického orchestru. V čase 19:45 se spolu se záběry na hlavního hrdiny jedoucího na velbloudu po rozlehlé poušti znovu vrací ústřední melodie, tentokrát rytmičtější, podpořená tympány a kontrabasovými staccaty. To může mít souvislost s tím, že se Lawrence naučil jezdit na velbloudu a ten tak již cválá mnohem rychleji, čemuž se přizpůsobuje i tempo tématu. Když se dvojice zastaví a dá se hovoru, hudba znovu ustupuje do pozadí, aby se následně opět už poněkolkáté vrátilo hlavní téma, tentokrát ještě energičtější. Tento postup se poté opakuje ještě jednou. Na albu je tato hudba slyšet v páté části, *Lawrence and Tafas* (Lawrence a Tafas).

Už z této krátké pasáže lze poznat, že hudba vždy přesně dotváří dění na plátně. Přidává na intenzitě, když kamera zabírá rozlehlou pouštní krajinu a naopak ubírá při dialogu. Je to hudba romantického charakteru, rozmáchlá, velkolepá, ale i velmi hravá a rozverná. Jarre využívá všech nástrojů v orchestru, ale zdůrazňuje zvuk harfy, zvonků a fagotů nebo klarinetů. Hudba má čitelný nádech orientálnosti a exotiky, avšak v západním filharmonickém balení. Autor také velmi často pracuje s ústředním tématem, nabízí spoustu variací a modulací, mění tóninu a harmonii, ale i tempo a barvu. Z toho lze usuzovat na zřejmé pokračování vážné hudby romantismu a její teorie leitmotivů, která se ve filmové hudbě prosadila ve 40. letech 20. století. Hudba v předchozích deseti minutách nepřestává hrát ani při dialogu, jenom ubere na hlasitosti a změní charakter, ale dále doprovází dění na plátně. To však není ve zbytku filmu pravidlem a vysvětlením může být snaha o kontinuitu prvního Lawrenceova cestování pouští.

Od času 21:22, kdy se hlavní hrdina se svým průvodcem ocitají u pouštní studny, celých osm minut nehraje žádná hudba. Absence hudby zde funguje jako účinný prostředek k navození potřebné atmosféry, konkrétně v této scéně atmosféry pusté a především naprosto tiché krajiny. Když se z dálky začne blížit neznámý beduín, je v nastalém tichu mnohem lépe slyšet zesilující se velbloudí klusot a spolu s tímto zesilováním sílí i napětí a očekávání věci příštích. Nakonec jde o setkání pro Lawrence osudové, jeho průvodce je zabit a z neznámého vraha se má v budoucnu stát jeho nejvěrnější přítel. Hudba tak v této scéně neruší důležité dialogy a začne hrát opět až ve chvíli, kdy Sherif Ali odjíždí a zanechává Lawrence samotného v poušti.

Ten se tedy v čase 29:13 sám vydává na cestu za princem Fajsalem. Sherif Ali mu předpovídal brzkou smrt v poušti, ale Lawrence prokázal, že s pomocí kompasu může být stejně dobrým cestovatelem pouští, jako beduíni. Bez velké námahy a s dobrou náladou tak projíždí nekonečnou krajinou a tomu odpovídá i hudební doprovod. Dvoudobá rytmická hudba, která připomíná rytmus velbloudího kroku, je tvořena úderem na tympán v první době a zvonkohrou a klavírem v době druhé. Nad touto pulzující složkou zní durová melodie, která navozuje náladu výletu, spíše než namáhavé cesty rozpálenou pouští. Tuto melodii hrají střídavě různé skupiny nástrojů, od smyčců po dřevěné nebo žesťové dechové a dobře slyšitelné jsou také další zvonkohry a flétny. Durová melodie je použita proto, že přináší pocit spokojenosti a dobré nálady, zatímco mollové ladění odkazuje v západní hudební tradici spíše na pocity smutku. Jde o šestou skladbu alba, *Lawrence Rides Alone* (Lawrence cestuje sám).

Hudba velmi rychle utichá ve scéně, kdy se hlavní hrdina dostane do rozlehlých skal a začne si prozpěvovat. Jeho zpěv se pak několikrát vrací srze několikanásobnou ozvěnu a v tento moment by hudba byla rušivá. Když se ve skalách objeví další anglický důstojník, hudba při následujícím dialogu stále nehraje. Absence hudby tedy zdůrazňuje zvuky okolí, ať už jde o velbloudí krok, ticho pouště, ozvěnu, nebo v následující scéně motory prolétajících tureckých letadel a vzdálené výbuchy. Když Lawrence spolu s důstojníkem dorazí do tábora prince Fajsala, hlasitost výbuchů, střílení a křiku dosáhne vrcholu a stále neslyšíme žádnou doprovodnou hudbu, což scéně dodá na realističnosti a syrovosti. Jde o další poměrně delší část filmu, ve které není žádná hudba a kromě předchozí kratičké pasáže už jde v součtu téměř o patnáct minut.

Celá karavana se musí po bojích přemístit na jih, dále od tureckých základů a v čase 35:35 se navrací i Jarreho hudba. V této chvíli už je jasně patrné, že hraje především v momentech, kdy je hlavní hrdina v pohybu a cestuje po rozlehlé pouštní krajině. Dále také, že podkresluje, ba přímo imituje dění na plátně a pomáhá tak manipulovat s divákovými emocemi. Jako příklad může sloužit následující scéna, kdy se jednomu z Angličanů splaší velbloud a po chvíli ho vyhodí ze sedla. Hudba tuto scénku zvýrazní tím, že se po splašení velmi zrychlí, zahrnuje chromatickou stoupající a poté klesající melodii, k čemuž jsou kromě smyčců využity také elektronické Martenotovy vlny a protože se jedná o anglického vojáka, slyšíme i kratičkou trumpetovou fanfáru. Při pádu poté hudba vygraduje pozounovým a trumpetovým disonantním zatroubením, aby pak plynule přešla do nálady před splašením. Tato hudba má zatím nejexotičtější charakter, jaký byl dosud slyšet, což je dáno tím, že prvně sledujeme velkou karavanu beduíňů. Novým nástrojem na albu se stává tamburína, další

z klasických orientalistických nástrojů v západním symfonickém orchestru. Tamburína je spolu s tympány a dalšími bicími využita pro udávání rytmu, tedy tempa chůze celé karavany a nad tím je zdobná, velmi orientálně znějící mollová melodie, hraná na smyčce v plném rozsahu, tedy housle až kontrabasy a k nim se později přidávají trumpety a pozouny. Celá orientální pasáž je zakončena hrou na xylofon nebo zvonkohru, poté citeru a dále určitou orientální flétnu, taktéž novým nástrojem na albu. Jedná se o skladbu číslo sedm, *Exodus* (Exodus/Odchod).

V čase 37:40, kdy se karavana připravuje na nocování, hudba utichá, což odpovídá závěrům, že hudba zní převážně za pochodu. Utichá nadále proto, aby byla lépe slyšet zpívaná islámská modlitba, která se vznáší nad táborem. Když už v určité scéně hudba nehraje, hrát ani nezačne, dokud se scéna nezmění. Proto v pokračování této scény ve stanu prince Fajsala, ve kterém probíhá četba Koránu a poté rozhovor s Lawrenceem, Sharifem Alim a anglickým důstojníkem, hudba chybí.

Hudba znovu spustí až v čase 45:38, tedy po dalších osmi minutách bez ní. Jde o sekvenci, ve které Lawrence na celou noc opustí kemp a osamocen promýšlí příští plány. Scéna nezahrnuje žádné dialogy a tak je slyšet pouze Jarreho hudba. Ta nemá charakter ani orientální, ani romantický, ale je v ní cítit velká inspirace soudobou vážnou hudbou, tedy hudbou druhé poloviny 20. století. Nejprve zní houslové trylky ve vyšší poloze, podpořené na stejném tónu hrajícím syntezátorem, konkrétně nástrojem Ondes Martenot. K tomu se později přidávají další smyčce v nižší poloze a úder na tympány a kovový gong a několik vysokých pisklavých tónů Martenotových vln. To vystřídají rozložené akordy tentokrát velmi nízko položené, které se neustále stupňují v hlasitosti i tempu. Jedná se pravděpodobně o souzvuk kontrabasů a opět syntezátorů, podpořených zanedlouho fagoty. Nad touto basovou linkou zní smyčce a silná žesťová skupina, hrající pro ucho posluchače spíše nelibou melodii, minimálně ve srovnání s pompézním, vysoce tonálním hlavním tématem. Hudba vyvolává pocity velkého neklidu a pnutí, které zrovna prožívá usilovně přemýšlející Lawrence. Neustále se stupňující hlasitost a naléhavost hudby, ke které se na konci přidávají i velké činely a tympány, odkazuje na stále neklidnější mysl hlavního hrdiny. Tento neklid se ráno po probdělé noci promění až ve vztek, který se uvolní ve chvíli, kdy se rozhodne zaútočit na Akabu, což ovšem vyžaduje přejít vyprahlou a smrtonosnou poušť Nefud. Hudba v této části zcela nahradila mluvené slovo a nejen, že tvořila náladu scény, ale dokázala také přesně vyjádřit stav mysli hlavního hrdiny. Slyšet byla osmá skladba, *We Need a Miracle* (Potřebujeme zázrak).

Ve chvíli, kdy se svým plánem Lawrence seznamuje ostatní, hudba opět nehraje a neruší tak dialogy. To je v doposud analyzované části filmu běžným postupem. Je také pravidlem, že hudba hraje především v momentech, kdy je hlavní hrdina na cestě a stejně je tomu tak i v následující scéně, kdy se Lawrence se Sharifem Alim a dalšími muži vydávají na nebezpečnou cestu zdánlivě nepřekročitelnou pouští Nefud. V čase 51:12 se vrací energická, rytmická hudba, doprovázející scénu běžících velbloudů a natěšeného Lawrence. Při pohledu na karavanu, projíždějící rozlehlou krajinou pouště se také v několika variacích vrací ústřední melodie. Znovu tak přichází ve chvíli, kdy je hlavní hrdina v sedle, což je dalším z pravidelných postupů. Hudba má opět podobný charakter, jaký měla v předchozích částech. Rytmickou basovou složku obstarávají tympány a fagoty, dále potom klavír a nechybí ani tamburína a další velká skupina bubnů a bubínků. Nedá se odhadovat, jestli se jedná o arabské bubny, jako je např. tradiční beduínská *darbuka*. Podle zvuku jde ale spíše o klasickou bicí soupravu s velkým orchestrálním bubnem a dalšími bubínky. Nad rytmickou složkou zní zatím nejrychlejší variace hlavního tématu, které vévodí trumpety. To přidává hudbě vojenský ráz, který odkazuje na válečný charakter celé výpravy. Na albu je tato hudba slyšet v druhé polovině deváté skladby *In Whose Name Do You Ride?* (Ve jménu koho jedete?).

Když se karavana zastaví v oáze, posledním zdroji pitné vody před přechodem pouště Nefud, jak už je zvykem, hudba utichá. Po krátkém odpočinku a několika prohozených slovech se všichni vydávají na cestu a následující obrazy jsou od času 55:02 znovu doprovázeny Jarreho hudbou. Ta spustí přesně v momentu, kdy Sharif Ali ukáže na rozlehlou, až za obzor naprosto pustou část pouště. V tuto chvíli hraje hudba ještě do probíhajícího dialogu, ale je velmi tichá a předznamenává to, co se bude dít dále. Nastává totiž pekelná sluneční výheň, ze které není úniku. Hudba situaci ještě více drammatizuje, je tvořena naléhavě hrajícím orchestrem ve fortissimu v plném nástrojovém spektru. Vzrůstající naléhavost je vytvořena pomocí stoupající sekvence, tedy opakování stejného melodického úryvku o interval výše a také zmíněným fortissimem, především v sekci bicích a žesťů. Když se hudba zklidní, přejde do pomalého rytmického kontrabasového podkresu, který má znovu už poněkolkáté souvislost se stereotypním rytmem velbloudí chůze. Nad tím lze slyšet zdobnou, stále se opakující melodii hoboje, který je vystřídán flétnou, zvonkohrou a citerou. Tyto krátké, stále se opakující melodie, hrané navíc na flétnu, šalmajový hoboje a citeru jsou další ukázkou inspirace autora orientalistickými postupy v západní vážné hudbě. V dalším pokračování scény kamera sleduje unavené muže snažící se zůstat ve střehu. Největším nebezpečím při takové cestě pouští je totiž spánek, protože když jezdci usnou, mohou

spadnout z velblouda, který jim spolu s celou karavanou odjede. Když se obraz zaměří na hlavního hrdinu, divák sleduje, jak pomalu upadá do letargie, čemuž se podřizuje i hudba. Ta se totiž postupně zpomaluje s tím, jak Lawrence usíná, až zmizí úplně ve chvíli, kdy usne. Skladba, která doprovází tuto scénu, je na albu desátá v pořadí a nese název *That is the Desert - The Camels will Die* (Toto je poušť - Velbloudi zhynou).

V čase 57:43 si Sharif Ali všimne stavu Lawrence a probudí ho. Poté proběhne krátký dialog a to vše opět bez hudby. Ta se vrací záhy, kdy pokračuje zdánlivě nekonečná cesta rozpálenou pouští. Opět je v záběru celá karavana a také se objevuje jev, známý jako fata morgana, kterou způsobuje horkost vzduchu nad zemí. Hudební ztvárnění tohoto přeludu zní v podání Jarreho jako dvě oktávy klesající a poté znovu na původní úroveň stoupající chromatická linka, hraná na Ondes Martenot a housle, doprovázená proti sobě jdoucím glissandem několika harf. Jakmile se obraz vrátí do blízkého záběru na pochodující velbloudy, vrátí se i předcházející kroková hudba, a to ve stejném znění, jako v minulé scéně. Postupně ovšem rytmická složka zmizí, flétnová a hobojevá melodie graduje a ve fortissimu se přidávají žestě. To značí situaci, že je pekelná sluneční výheň téměř na svém vrcholu. Hudba poté na chvíli utichá, protože celá karavana odpočívá a většina mužů spí ve stínu svého velblouda. S velkou intenzitou se vrací hned, jakmile se všichni opět vyhoupnou do sedla a trýznivá cesta pokračuje na poslední nejsušší území, nazývané Sluneční kovadlina. Stejně jako ve scéně pochodu, kdy anglický důstojník spadne ze splašeného velblouda a v ten moment zazní hlasité trumpetové zatroubení, i zde hudba imituje obraz tím, že při pádu jednoho z mužů zazní podobné zatroubení. Hudba má jinak stále stejný charakter, tedy rytmická kroková složka a nad ní hobojevá a flétnová, stále dokola po intervalech klouzající melodie. Až ve chvíli, kdy karavana překoná nejhorší část pouště, tedy v čase 63:28, spustí při záběru na unaveného Lawrence variace na hlavní téma, které přináší pocit uvolnění a optimismu. Jedná se o jedenáctou skladbu, *Mirage - The Sun's Anvil* (Fata morgana - Sluneční kovadlina).

Optimismus ale při pohledu na velblouda bez jezdce vystřídá zděšení, že jeden muž pravděpodobně usnul, spadl a karavana mu odjela. Nastane hádka mezi Lawrence, který se chce pro na smrt odsouzeného beduína vrátit a Sharifem Alim, který toto riskovat nechce, neboť karavana se musí dostat ke studnám, než vyjde slunce. Při tomto dialogu opět nehraje hudba, jak jsme již ve filmu zvyklí. Lawrence se rozhodne zachránit nešťastného beduína sám, zatímco ostatní jedou dál a prorokují oběma jistou smrt. V čase 65:57 začíná boj o přežití pohledem na osamocené beduína, jménem Gasim, který směřuje k vycházejícímu

slunci. Tuto napínavou pasáž orámoval Jarre razantním úderem na klavír a také na gong. Následujících několik minut hraje hudba, která je charakteristická tympánovým a kontrabasovým podkřesem s podporou gongu a drženým vysokým, až pisklavým tónem syntezátoru, tedy pravděpodobně Martenotových vln. Kromě toho už je slyšet pouze jeden bubínek, který s pauzami neustále opakuje krátký rytmický prvek. Hudba náhle graduje při záběru na žhnoucí slunce, zahrnuje v crescendu hrající tympány, činely, gongy a také zmiňovaný Martenot. Poté se vrací předchozí hudba s údery bubínku při pohledu na stále unavenějšího Gasima a naproti mu jedoucího Lawrence. Tento postup s gradací hudby při pohledu na slunce a návratu do zavedeného tématu se opakuje ještě několikrát, s největším vygradováním v momentu, kdy kamera naposledy míří přímo do slunce a kdy Gasim omdlévá. Jde o skladbu číslo dvanáct, *Gasim Lost in the Desert* (Gasim ztracen v poušti). Je však třeba dodat, že jde o první skladbu, která zní jinak ve filmu a jinak na albu, kde je slyšet velmi výrazná syntezátorová melodie, která ve filmu slyšitelná není a proto není do analýzy zahrnuta.

V čase 69:09 se obraz posouvá ke studni, kam úspěšně dorazil zbytek karavany. V tento moment nehraje žádná hudba a je tak slyšet pouze dychtivě se napájející velbloudy a beduíny. Při pohledu zpět na poušť se vrací předchozí téma, které pomalu přechází v další z variací ústředního tématu ve chvíli, kdy se v dáli na obzoru objevuje Lawrence se zachráněným Gasimem. Téma je nejprve několikrát jemně ztvárněno citerou, poté přichází v podání celého orchestru a vrací se ve své majestátnosti tak, jak bylo slyšet naposledy při prvním vstupu na poušť na začátku snímku. Teď při velkolepém návratu leitmotivu hlavní postavy už může Lawrence říci, že nad pouští zvítězil. A jeho hrdinský čin mu také přinesl obdiv ostatních mužů a samotného Sharifa Aliho, který bude od té chvíle jeho věrným přítelem.

A právě tímto momentem, kdy Lawrence za svůj čin dostane pravé beduínské ošacení a pojmenování Al Lawrence a stává se tak jakýmsi bílým orientálcem, podrobná analýza končí. Posledních dvacet pět minut je zdaleka nejdélší částí filmu, ve které téměř nepřetržitě hraje hudba, což je nepochybně dáno tím, že po většinu doby je hlavní hrdina v sedle velblouda na cestě pouští. Toto je dozajista nejzákladnějším pravidlem celého filmu. Poslední analyzovanou skladbou byla část třinácté, s názvem *Lawrence Rescues Gasim - Lawrence Returns With Gasim - The Riding* (Lawrence zachraňuje Gasima - Lawrence se vrací s Gasimem - Jízda).

6.2.2 Zhodnocení

Z výše uvedeného lze vyvodit několik obecných závěrů. Především je patrné, že Maurice Jarre vsadil na velký symfonický orchestr, což bylo v 60. letech běžné, zvláště u výpravných historických velkofilmů. Do orchestru však přidal několik exotických nástrojů, jako např. citera nebo pravděpodobně rákosová flétna. Dále pak kladl velký důraz na sekci bicích nástrojů, výrazná byla především tamburína, různé druhy bubnů a bubínků a zvonkohra. Velkou důležitost měla také harfa nebo šalmajové nástroje, jako fagot a hoboj. Z toho všeho je zřejmé, že autor hudby postupoval ve shodě se západní hudební tradicí a jejím ztvárněním Orientu. Jarreho dílo téměř vůbec neodráží tradiční arabskou hudbu, která je podobně jako hudba perská založena na především na poezii. Velká důležitost poezie zde souvisí s tradicí vypravěčského umění ve společnostech nomádů v předmuslimských dobách a také s hudební recitací koránu, která se v arabských zemích prosadila později.⁷¹ Na druhou stranu Jarreho hudba svým charakterem velmi často připomíná rytmus velbloudí chůze, což je v hudbě kočovných beduínů opravdu užívaným postupem.⁷² Velkou inovací v postupech tehdejších filmových skladatelů bylo zapojení elektronických nástrojů, konkrétně tzv. Martenotových vln. Z toho lze usuzovat na inspiraci tehdejší dobovou vážnou hudbou, se kterou měl Jarre sám zkušenosti. A nakonec je třeba dodat, že nejdůležitější a také nejznámější částí díla je ústřední motiv, který je velmi často variován a objevuje se napříč celou stopáží snímku.

Režisér snímku David Lean s hudbou pracoval podle několika základních pravidel. Hudba téměř nikdy nehraje do probíhajícího dialogu a zní zejména při monumentálních širokoúhlých záběrech pouště, při pohledu na Lawrence, jedoucího na velbloudu. Při této příležitosti je také často slyšet ústřední téma a jeho různé variace. Dá se také předpokládat, že Jarre sám hudbu podřizoval už hotovému obrazu, protože hudba velmi často přesně imituje dění na plátně. Hudba dále nedoprovází bojové scény, kterým tak její absence přidává na syrovosti. Je zajímavé, že ve filmu nezní žádná diegetická hudba, tedy taková hudba, která má v obraze svůj viditelný zdroj.⁷³ To není ve filmovém světě nic neobvyklého, ale s ohledem na důležitost hudby v beduínském životě, je to zarážející. Beduínské karavany po mnoho staletí zpívají při večerních shromážděních písně, které mají kořeny ještě v dobách před příchodem

⁷¹ LODGE David, BADLEY Bill, Arab World Classical: Music, Partner of Poetry, In *A Rough Guide to World Music: Africa and Middle East*, s. 465

⁷² BADLEY Bill, Jordan and Bedouin Music: Camel Steps and Epics of the Sheikhs, In *A Rough Guide to World Music: Africa and Middle East*, s. 560

⁷³ Dějiny filmové hudby, s. 69

islámu a které představují lidovou slovesnost daného kmene. Tyto písně se vztahují ke všem jednotlivostem každodenního života v poušti, od narození, přes svatbu až po smrt.⁷⁴ Ve filmu bylo několik možností užití diegetické hudby, zejména při společné hostině dvou zprvu nepřátelských kmenů. Za absenci hudebního výstupu však nenese odpovědnost autor hudby Maurice Jarre, ale scénárista a režisér snímku.

Ve zbylé neanalyzované části filmu jsou všechny tyto postupy dodržovány. Hudba tak nehraje při dalších nastalých bitvách, ani při slavném dobytí přístavu Akaby. Stejně tak nezní při komorních dialogových scénách, např. ve stanu arabských spojenců nebo ve skrýši v jeskyni. Vždy se však vrací v momentě, kdy se hlavní hrdina vyhoupne do sedla velblouda a cestuje rozlehlými úseky pouště. Když se děj dostane do Káhiry, sídla britského velitelství, hudba taktéž po většinu doby nehraje a neruší dialogy. Novou skutečností je hudební rozlišení arabského a britského území. Když hudba po úspěšném vyjednávání Lawrence se svými nadřízenými v Káhiře přeci jen spustí, má naprosto odlišný charakter. Je slyšet neorientální, ale ryze vojenský marš, inspirovaný známým *Voice of the Guns* Kennetha Alforda. Podobně vojensky laděná hudba zní i v samotném závěru filmu, kdy po neúspěšných snahách o samostatný arabský stát zhrzený Lawrence armádním džípem opouští Arábii.

⁷⁴ BADLEY Bill, *Jordan and Bedouin Music: Camel Steps and Epics of the Sheikhs*, In *A Rough Guide to World Music: Africa and Middle East*, s. 560

7 Komparace obou děl a celkové zhodnocení

Z provedené analýzy hudby ve filmech *Argo* a *Lawrence z Arábie* je patrné, že oba dva skladatelé dosáhli stejného cíle, který však má odlišnou formu. Cílem jejich tvorby nepochybně bylo vytvoření orientálně znějící filmové hudby, která dokáže navodit autentickou zvukovou kulisu pro místo, kde se film odehrává. V případě *Argo* se jedná o Írán, u *Lawrence z Arábie* je už z názvu patrné, že jde o Arabský poloostrov. Taková lokalizace je však už příliš podrobná, důležité pro oba autory bylo spíše to, že se děj snímku odehrává na Blízkém východě. Hudební orientalismus se totiž nikdy zcela nesnažil o kulturní rozlišení Orientu, ale spoléhal na běžnou zaměnitelnost jednotlivých lokalit.⁷⁵ Proto hudba v *Argo* neodráží hudební formy Íránu a lze pouze spekulovat, zda Alexander Desplat komponoval přímo pro íránské nástroje, jako je *ney* (flétna), *setar* (loutna), *kamancheh* (housle) nebo *tombak* (buben).⁷⁶ Spíše je pravděpodobné, že ve své snaze dosáhnout exotického zvuku použil nástroje z kterékoli části muslimského světa, jejichž zvuk je pro západního posluchače znakem orientálnosti. Podobně nejspíše postupoval i Maurice Jarre, který sice ve své hudbě velmi rád používá etnické nástroje, ale sám připustil, že nejlepší možností jejich využití je skrze jejich zvuk na syntezátoru.⁷⁷ Z toho je možno usuzovat, že použití etnický přesně odpovídajících nástrojů, jako arabské *qanun* (citera) nebo *darbuka* (bubínek),⁷⁸ nebylo pro Jarreho nikdy základním aspektem jeho tvorby. Oba autoři tak nestvořili kopii íránské nebo arabské hudby, ale především hudbu orientalistickou, exoticky znějící pro západního filmového diváka. To dokazuje existenci orientalistických stereotypů ve filmové hudbě, která za posledních padesát let pouze změnila svoji formu.

Hlavní rozdíl obou soundtracků je totiž dán především rozdílným stylem tvorby, vycházejícím z odlišné doby, ve které byly napsány. Zatímco v 60. letech bylo běžné komponovat pro velký symfonický orchestr, zvláště u podobných historických velkofilmů, v roce 2012 již bylo běžnější spojení elektronických nástrojů a menšího orchestru. Tento postup, v němž základní rytmický spád je získán syntezátory, které jsou pak překryty menším melodickým orchestrem, se začínal objevovat v 80. letech a plně se prosadil v následujícím desetiletí především díky německému skladateli Hansi Zimmerovi.⁷⁹ V Desplatově hudbě ke

⁷⁵ Orientalism and Musical Style, s. 312

⁷⁶ NOOSHIN Laudan, BROUGHTON Simon., Iran: The Art of Ornament, In *A Rough Guide to World Music: Africa and Middle East*, s. 520

⁷⁷ BROWN, Royal S. *Overtones and undertones: reading film music*, s. 310 (dále Overtones and undertones)

⁷⁸ BADLEY Bill, The Gulf: Khaleeji Comeback, In *A Rough Guide to World Music: Africa and Middle East*, s. 511

⁷⁹ Dějiny filmové hudby, s. 498

snímku *Argo* je tedy téměř v každé skladbě patrná přítomnost syntezátoru, který obstarává basový podkres a teprve nad ním se odehrává rytmická a melodická složka hudby.

Ačkoliv je Jarreho velkolepé orchestrální dílo k filmu *Lawrence z Arábie* velmi odlišné od komornější Desplatovy hudby, je zajímavé, že elektronický syntezátor použili oba autoři. Zatímco v dnešní době je tedy užití syntezátoru běžné, v 60. letech to byla ve filmové hudbě věc ne příliš obvyklá. Syntezátory se díky svému specifickému zvuku objevovaly převážně v žánru sci-fi, ale Jarre byl prvním odvážlivcem, který použil elektronický nástroj v hudbě pro vysoko rozpočtový velkofilm.⁸⁰ Konkrétně se jednalo o tzv. Martenotovy vlny, nástroj zhotovený ve 30. letech Francouzem Mauricem Martenotem. Jeho hlavní devizou bylo kroužkové táhlo, které umožňovalo rychlé glissando ve velkém rozsahu a tlakově citlivý ovladač hlasitosti, vytvářející dynamické efekty.⁸¹ Nástroj využívali představitelé soudobé vážné hudby, jako Olivier Messiaen nebo Pierre Boulez. A právě ve spolupráci s druhým jmenovaným se na Ondes Martenot naučil hrát také Maurice Jarre.⁸²

Zmíněná velkolepost Jarreho hudby oproti komorněji pojaté hudbě Desplatově je dalším důležitým rozdílem. Dá se říci, že je v této rozdílnosti obsažen jeden ze zásadních rozporů filmových teoretiků v dějinách tohoto média. Totiž, zda má hudba fungovat jako autonomní hudební útvar nebo má v rámci filmu zůstat v podřízeném postavení. Jinými slovy, zda má na sebe hudba ve filmu poutat pozornost diváka, zda má být zapamatovatelná nebo tyto ambice mít nemá a má sloužit primárně jako emocionální složka.⁸³ Je patrné, že Jarreho hudba je zástupcem hudby autonomní. Tento přístup má souvislost s rozkvětem tradičních velkorozpočtových historických žánrů na počátku 60. let. Hudba ve velkofilmech jako *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959), *Spartakus* (S. Kubrick, 1960) nebo právě *Lawrence z Arábie* (D. Lean, 1962) je stejně monumentální jako samotný obraz a je mu naprosto rovnocenným partnerem. Už nestojí v pozadí, ale stává se nepostradatelnou složkou filmu. Nejen, že zvyšuje jeho účinky na diváka a zvýrazňuje emoce, ona je mnohdy přímo utváří. Filmový soundtrack přestal být podkresem, ale stal se nově určující složkou filmu a musel přinášet originální melodie a zapamatovatelnou hudbu.⁸⁴

A právě Jarreho hudba je možná nejúspěšnějším příkladem této strategie, o čemž svědčí nejenom Oscar za nejlepší filmovou hudbu, ale také třetí místo v žebříčku nejlepších

⁸⁰ Overtones and undertones, s. 310

⁸¹ GUŠTAR, Milan. Ondes Martenot, In *HIS Voice: Časopis pro současnou hudbu*

⁸² Overtones and undertones, s. 306

⁸³ Dějiny filmové hudby, s. 11

⁸⁴ Dějiny filmové hudby, s. 235

hudebních doprovodů podle Amerického filmového institutu.⁸⁵ Jen málo soundtracků filmové historie má velkolepější hudbu a málokterý má tak chytlavé a všeobecně známé hlavní téma. Velkoleposti Jarre dosáhl velkým navýšením v obsazení orchestru, především o nezvykle velký počet bicích nástrojů, zvýšením počtu harf a klavírů a také přidáním exotické citory nebo tří netypických Martenotových vln.⁸⁶ Důležitý však byl především jeho skladatelský um, díky kterému dokázal vhodně spojit západní i východní hudební vlivy do jednoho fungujícího celku a i proto se jeho dílo dá označovat za vyvrcholení filmové hudby historických eposů počátku 60. let. Hudby, která navazovala na tradici symfonické romantické skladby konce 19. století a převzala i její teorii leitmotivů, jejímž nejžárnějším příkladem právě ústřední téma Lawrence je.⁸⁷

Soundtrack filmu *Argo* zastupuje spíše kategorii hudby podřízené, která slouží primárně ke zvyšování emocionálního dopadu na diváka. A to i tím, že ve vypjatých scénách úplně chybí. Podřízenost lze ostatně demonstrovat i na práci režiséra s napsanou hudbou, o čemž pojednává následující odstavec. Alexandre Desplat složil komornější hudbu, které vévodí velký počet bicích nástrojů, elektronický syntezátor a menší orchestr, ke kterému jsou přidány exotické nástroje, jako flétna a loutna. V mnoha skladbách nebo jejich částech jsou slyšet pouze jednoduché melodické prvky, hrané na sólový nástroj. Desplatova hudba je energická, vysoce rytmická a nemelodická, spoléhá hlavně na pulzující složku rozličných bubnů, která divákovi zvyšuje tepovou frekvenci a zosobňuje dobrodružný charakter filmu. Je to tedy opravdu hudba, která vytváří atmosféru a funguje jako katalyzátor emocí diváka.⁸⁸ Jediná výraznější a zapamatovatelnější melodická hudba se objevuje až v samém závěru snímku, kdy klasický „zimmerovský“ smyčcový souzvuk doprovází scénu úspěšné záchranu Američanů.

Podobnosti lze najít v přístupu režisérů k práci s hudbou. U obou snímků je patrné, že hudba je podřízená dialogům. Při probíhajícím dialogu je buď razantně ztišena, nebo nehraje vůbec, to zejména u *Lawrence z Arábie*. Tento postup se zformoval již ve 30. letech, kdy bylo třeba přizpůsobit hudbu novým potřebám rozvíjejícího se zvukového filmu.⁸⁹ Od té doby se ztišování hudby při dialogu stalo nepsaným zákonem, který funguje u drtivé většiny filmů. Přesto i v tomto shodném přístupu určité rozdíly jsou. Ben Affleck, režisér snímku *Argo*,

⁸⁵ Dějiny filmové hudby, s. 458

⁸⁶ QUINN, Michael. Lawrence of Arabia Review, In *BBC: Music*

⁸⁷ Dějiny filmové hudby, s. 91

⁸⁸ Dějiny filmové hudby, s. 22

⁸⁹ Dějiny filmové hudby, s. 90

nakládá s Desplatovou hudbou mnohem volněji. Nechává ji objevit jen ve chvíli, kdy to potřebuje a nezdráhá se ji kdykoliv zcela utlumit, proto je z mnoha skladeb slyšet jen určitá část. To souvisí s faktem, že dnes se běžně hudba skládá v průběhu natáčení a režisér poté již hotové skladby použije ve filmu zcela podle svého uvážení. Vydaný oficiální soundtrack proto ani nemá pořadí skladeb seřazené podle toho, jak se objevily ve filmu. Oproti tomu v 60. letech bylo běžné skládat hudbu již na hrubý sestřih filmu, tedy až po skončení natáčení.⁹⁰ Proto mohl Jarre složit hudbu přesně podle potřeb filmu a mohlo dojít k precizní synchronizaci hudby a obrazu, což také vždy bylo jeho cílem.⁹¹ Jako příklad této synchronizace může sloužit postupné zpomalování rytmické krokové hudby ve scéně, kdy hlavní hrdina upadá do letargie.

Oba autoři hudebně rozlišují jednotlivá filmová prostředí. V *Argu* tak dochází k neustálému přepínání mezi orientalistickou hudbou v prostorách s íránskou suverenitou, jako jsou ulice nebo letiště a mezi hudbou neorientalistickou. Jako její příklad může posloužit zmiňovaná melodická smyčcová hudba ve scéně odletu hlavních hrdinů z území Íránu nebo ryze klavírní hudba v prostorech kanadské ambasády. Popřípadě jsou do rytmické, exotické hudby přidány některé západní nástroje, jako klavír a housle, nebo hudba chybí úplně, jako ve většině scén ze Spojených států. Orientalistická hudba se tak v největší míře objevuje až po padesáti minutách filmu, kdy hlavní hrdina přijíždí do Turecka. Podobně je tomu i ve snímku *Lawrence z Arábie*, kdy se hlavní, exoticky laděné téma objevuje až s prvními kroky hlavní postavy na poušť. Když se poté děj dostane zpět na velitelství britské armády, zazní vojenský marš, jehož variace je slyšet také v závěru snímku, kdy Lawrence cestuje armádním džípem. V průběhu jedné z výprav beduínské karavany také Jarre podpoří záběry na splašeného velblouda anglického důstojníka trumpetovou fanfárou. Oba autoři se tak svojí hudbou podíleli na zřetelném odlišení dvou světů, Západu a Východu.

Jak je zmíněno v prvním odstavci této kapitoly, oba autoři stvořili orientalistickou, exoticky znějící filmovou hudbu, která však má odlišnou formu. Orientalistické základy obou děl, konkrétně obsazení velkého počtu bicích nástrojů a také nástrojů exotických, jsou tedy shodné, ale objevují se v odlišném „balení,“ což je dáno velkým časovým odstupem obou soundtracků. Takže zatímco Jarre pouze přidal exotické nástroje a více bicích do velkého symfonického orchestru, pro Desplata se staly tyto dvě složky faktickým základem hudby, který doplnil některými klasickými orchestrálními nástroji a elektronickými prvky. Proto znějí

⁹⁰ Dějiny filmové hudby, s. 90

⁹¹ Overtones and undertones, s. 308

oba soundtracky velmi odlišně, přestože splňují jednu a tutéž funkci, kterou je charakterizace určitého exotického prostředí. Za tímto účelem také shodně oba skladatelé hudebně rozlišují prostory nebo postavy světa Východu a Západu.

Maurice Jarre svojí hudební tvorbou pro film navazoval na tradici romantického symfonismu a proto přejal i některé prvky tradičního symfonického orientalistického stylu. Kromě zmíněného přidání bicích šlo také o práci s nimi, zdůraznění zvuku tamburíny, zvonkohry nebo časté velbloudí krokové tempo tvořené tympány. Dále důraz na hru harf, jejichž počet byl také navýšen a zejména časté harfové glissando, dodávající pocity pohádkové exotiky. Byly také zvýrazněny dechové dřevěné nástroje, jako flétny nebo hoboje a fagoty. Hned v první skladbě Jarre používá houslové a flétnové trylky, další z orientalistických postupů. Takto lze vytvořit orientální zvuk v klasickém západním orchestru, ještě lepší je ale užití orientálního nástroje.⁹² A proto Jarre přidal ke svému orchestru ještě citeru, jejíž zvuk je na mnoha skladbách taktéž velmi výrazný. Orient lze dále ztvárnit mollovým laděním, v případě *Lawrence z Arábie* se jedná o frygický modus, ve kterém se odehrává ústřední melodie. Dalšími orientalistickými principy, které Jarre uplatňuje, jsou zdobné melodie, energická rytmická hudba a klouzavá chromatika, k čemuž je mimo jiné využíván Ondes Martenot.

Alexandre Desplat sice nenavazoval na symfonický orientalismus, přesto se v jeho hudbě k filmu *Argo* dají nalézt principy, které se s tímto stylem shodují. Je to samozřejmě důraz na bicí, které jsou základem této energické a rytmické hudby a dobře fungují ve spolupráci se syntezátorovým basovým podkřesem. Dále užití exotických nástrojů, konkrétně flétny, loutny, houslí a několika druhů bubnů a tamburín. Objevuje se také vokální melismatický bezeslovný zpěv, jeden ze základních prvků orientalistického stylu. Desplat se svojí neorchestrální hudbou oproti Jarremu mnohem více přibližuje lokální blízkovýchodní hudbě, nejenom větším zapojením exotických nástrojů, ale např. také užitím rytmizovaného slabikování, které se v tamější hudbě opravdu používá.

⁹² Orientalism and Musical Style, s. 316

8 Závěr

Práce se zabývala tématem orientalismu, které označuje stereotypní zobrazování světa Východu a zejména islámu a pocity nadřazenosti v západní společnosti. Orientalismus se prosadil v 18. století, ale jeho projevy jsou stále aktuální i v současnosti, kdy se pojí s negativním, stereotypním obrazem islámu v západních médiích. Jedním z cílů práce bylo hledání těchto stereotypů ve vybraných filmech *Argo* (Ben Affleck, 2012) a *Lawrence z Arábie* (David Lean, 1962). Zatímco u staršího z obou snímků se objevují v malé míře, v hollywoodském trháku Bena Afflecka jsou základním dramaturgickým prvkem filmu. Důvody pro tento rozdílný přístup jsou zřejmé. Zatímco Britové natáčeli svůj velkofilm o národní legendě v době po opuštění orientalistických a imperialistických názorů, v americké kinematografii jsou tyto stereotypy od 90. let i vlivem rostoucí islamofobie stále velmi populární.

Jednou z mnoha oblastí, ve kterých se orientalistické vidění Východu prosadilo, byla také vážná hudba. V 18. století došlo k zavedení základních hudebních postupů a pravidel, kterými byl Orient zobrazován, a bylo otázkou, zda se tyto orientalistické postupy udržely v hudbě dodnes. Druhým a základním cílem práce tak bylo hledání orientalistických hudebních stereotypů v hudbě obou vybraných filmů. Po podrobné analýze předem zvolených částí se ukázalo, že se některé tyto praktiky ve filmové hudbě opravdu objevují a dále tak podporují stereotypní vnímání islámu. Jde především o to, že oba autoři nerespektují hudbu daných lokalit, ve kterých se děj filmu odehrává, ale snaží se pouze vytvořit exoticky znějící hudbu, čehož dosahují zejména užitím exotických nástrojů a velkým důrazem na bicí složku své hudby. Přes tuto shodu jsou oba soundtracky na poslech velmi rozdílné, což ale není dáno změnami v užívání orientalistických hudebních postupů, ale vývojem samotné filmové hudby. Díky tomu, že oba soundtracky dělí celé půlstoletí vývoje filmu a hudby, lze z dosažených poznatků předpokládat, že orientalistické hudební praktiky jsou ve filmové hudbě pevně zakotvené, podobně jako jiné stereotypy v dnešním mediálním světě.

9 Použitá literatura a ostatní zdroje

- AXWORTHY, Michael. *Dějiny Íránu: říše ducha - od Zarathuštry po současnost*. Vyd. 1. Překlad Zuzana Kříhová, Jan Marek. Praha: Lidové noviny, 2009, 319 s. Dějiny států. ISBN 978-807-1069-942
- BADLEY Bill, Jordan and Bedouin Music: Camel Steps and Epics of the Sheikhs, In *A Rough Guide to World Music: Africa and Middle East*, London, Rough Guides Ltd., 2006, s. 559-562, ISBN 13: 978-1-84353-551-5
- BADLEY Bill, The Gulf: Khaleeji Comeback, In *A Rough Guide to World Music: Africa and Middle East*, London, Rough Guides Ltd., 2006, s. 510-518, ISBN 13: 978-1-84353-551-5
- BEDARD, David. Argo: Iran hostage crisis film fiddles with the facts, In *CTV News Vancouver*, [online], Bell Media, Toronto, vyd. 2013-02-22, [cit. 2014-05-20], Dostupné z: <http://bc.ctvnews.ca/argo-iran-hostage-crisis-film-fiddles-with-the-facts-1.1167994>
- BROWN, Royal S. *Overtones and undertones: reading film music*. Berkeley: University of California Press, 1994, 396 s. ISBN 05-200-8544-2
- COOKE, Mervyn. *Dějiny filmové hudby*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2011, 567 s. ISBN 978-808-7292-143
- FILA, Kamil. Renčova logika 2: Divoký muslim, In *Respekt: společenský týdeník*, [online], Praha: R-PRESSE s.r.o., vyd. 2013-11-14, [cit. 2014-02-17], ISSN 0862-6545, Dostupné z: <http://respekt.ihned.cz/c1-61234360-rencova-logika-2-divoky-muslim>
- GUŠTAR, Milan. Ondes Martenot, In *HIS Voice: Časopis pro současnou hudbu*, [online], Praha, Hudební informační středisko o.p.s., [cit. 2014-04-14], ISSN 1213-2438, Dostupné z: http://www.hisvoice.cz/clanek_1152_ondes-martenot.html
- HOURANI, Albert Habib. *Dějiny arabského světa: od 7. století po současnost*. Vyd. 1. Překlad Šimon Pellar. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2010, 566 s. ISBN 978-807-4220-593
- JOHNSON, Brian D. Ben Affleck Rewrites History, In *Macleans's: Weekly News Magazine*, [online], Rogers Media Inc., Toronto, vyd. 2012-12-09, [cit. 2014-05-20], ISSN 0024-9262, Dostupné z: <http://www2.macleans.ca/2012/09/12/ben-affleck-rewrites-history/#more-292541>

- KROPÁČEK, Luboš. *Islám a Západ: historická paměť a současná krize*. Vyd. 1. Praha: Vyšehrad, 2002. ISBN 80-702-1540-2
- KŘÍŽKOVÁ, Martina. Neviditelná menšina: Analýza mediálního obrazu českých muslimů, In *Cizinci, naši a média: mediální analýzy*. Praha: Multikulturní centrum ve spolupráci s UNHCR, 2007. s. 48-52. ISBN 8023984756
- LODGE David, BADLEY Bill, Arab World Classical: Music, Partner of Poetry, In *A Rough Guide to World Music: Africa and Middle East*, London, Rough Guides Ltd., 2006, s. 463-474, ISBN 13: 978-1-84353-551-5
- MONTFORT, Matthew. Arabic Rhythm Patterns, In *Ancient Future: World Music Site*, [online], Ancient Future, Kentfield, Kalifornie, [cit. 2014-03-13], Dostupné z: <http://www.ancient-future.com/arab.html>
- MURPHY, David. *The Arab Revolt 1916-18: Lawrence sets Arabia ablaze*. Oxford: Osprey, 2008, 96 s. ISBN 18-460-3339-X.
- NOOSHIN Laudan, BROUGHTON Simon., Iran: The Art of Ornament, In *A Rough Guide to World Music: Africa and Middle East*, London, Rough Guides Ltd., 2006, s. 519-532, ISBN 13: 978-1-84353-551-5
- PALMER, Alan Warwick. *Úpadek a pád Osmanské říše*. Vyd. 1. Překlad Olga Kovářová, Martin Kovář. Praha: Panevropa, 1996, 351 s., [8] s. obr. příloh. Zániky říší, sv. 3. ISBN 80-858-4605-5
- PENDERGAST, Tom a PENDERGAST, Sara. *International dictionary of films and filmmakers*. 4th ed. Detroit: St. James Press, 2000, 1329 s. ISBN 15-586-2449-X
- QUINN, Michael. Lawrence of Arabia Review, In *BBC: Music*, [online], British Broadcasting Corporation, Londýn, vyd. 2010, [cit. 2014-02-16], Dostupné z: <http://www.bbc.co.uk/music/reviews/pcd3>
- SAID, Edward W. *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Vyd. 1. Překlad Petra Nagyová. Praha: Paseka, 2008, 459 s. ISBN 978-807-1859-215
- SCOTT, Derek B. Orientalism and Musical Style. In *The Musical Quarterly*, [online], roč. 82, č. 2, 1998, Oxford University Press, s. 309-335, Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/742411>

SENN, Jeff. *Playing a Middle Eastern Percussion Instrument*, [online], [cit. 2014-03-13],
Dostupné z: <https://files.maya.com/maya/mayans/senn/public/handout.html>

SHAHEEN, G. Jack. *Arab and Muslim Stereotyping in American Popular Culture*, [online],
Center for Muslim-Christian Understanding, History and International Affairs, Edmund A.
Walsh School of Foreign Service, Georgetown University, 1997, [cit. 2014-02-17], Dostupné
z: [http://www12.georgetown.edu/sfs/docs/Jack_J_Shaheen_Arab_and_Muslim_Stereotyping_i
n_American_Popular_Culture_1997.pdf](http://www12.georgetown.edu/sfs/docs/Jack_J_Shaheen_Arab_and_Muslim_Stereotyping_in_American_Popular_Culture_1997.pdf)

9.1 Internetové filmové zdroje

Argo: Film Profile, In *Internet Movie Database*, [online], IMDb.com Inc., VB, [cit. 2014-05-
27], Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt1024648/>

Argo: Profil filmu, In *Česko-Slovenská filmová databáze*, [online], POMO Media Group
s.r.o., Praha, [cit. 2014-05-27], Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/299781-argo/>

BÁŇA, Marek. David Lean: Biografie, In *Česko-Slovenská filmová databáze*, [online],
POMO Media Group s.r.o., Praha, [cit. 2014-05-29], Dostupné z:
<http://www.csfd.cz/tvurce/2973-david-lean/>

Ben Affleck: Biography, In *Internet Movie Database*, [online], IMDb.com Inc., VB, [cit.
2014-05-27], Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0000255/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

BUCHANAN, Jason. Alexandre Desplat: Biography, In *AllMovie*, [online], All Media
Network LLC, San Francisco, [cit. 2014-05-26], Dostupné z:
<http://www.allmovie.com/artist/alexandre-desplat-p189501>

EDER, Bruce. David Lean: Biography, In *AllMovie*, [online], All Media Network LLC, San
Francisco, [cit. 2014-05-29], Dostupné z: <http://www.allmovie.com/artist/david-lean-p99068>

ERICKSON, HAL. Maurice Jarre: Biography, In *AllMovie*, [online], All Media Network
LLC, San Francisco, [cit. 2014-05-28], Dostupné z: [http://www.allmovie.com/artist/maurice-
jarre-p95896](http://www.allmovie.com/artist/maurice-jarre-p95896)

FLEKAL, Radek. Alexandre Desplat: Biografie, In *Česko-Slovenská filmová databáze*,
[online], POMO Media Group s.r.o., Praha, [cit. 2014-05-26], Dostupné z:
<http://www.csfd.cz/tvurce/62407-alexandre-desplat/>

Lawrence z Arábie: Profil filmu, In *Česko-Slovenská filmová databáze*, [online], POMO Media Group s.r.o., Praha, [cit. 2014-05-29], Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/5702-lawrence-z-arabie/>

LECLAIR, François, Maurice Jarre: Biography, In *Internet Movie Database*, [online], IMDb.com Inc., VB, [cit. 2014-05-28], Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0003574/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

MARX, Rebecca Flint. Ben Affleck: Biography, In *AllMovie*, [online], All Media Network LLC, San Francisco, [cit. 2014-05-27], Dostupné z: <http://www.allmovie.com/artist/ben-affleck-p426>

Maurice Jarre: Biografie, In *Česko-Slovenská filmová databáze*, [online], POMO Media Group s.r.o., Praha, [cit. 2014-05-28], Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/63012-maurice-jarre/>

POMOTHY, Martin. Ben Affleck: Biografie, In *Česko-Slovenská filmová databáze*, [online], POMO Media Group s.r.o., Praha, [cit. 2014-05-27], Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/94-ben-affleck/>

RUHLMANN, William. Alexandre Desplat: Biography, In *AllMusic*, [online], All Media Network LLC, San Francisco, [cit. 2014-05-26], Dostupné z: <http://www.allmusic.com/artist/alexandre-desplat-mn0000254147/biography>

RUHLMANN, William. Maurice Jarre: Biography, In *AllMusic*, [online], All Media Network LLC, San Francisco, [cit. 2014-05-28], Dostupné z: <http://www.allmusic.com/artist/maurice-jarre-mn0000333643/biography>

9.2 Prameny

Argo: Motion Picture, [DVD], Burbank, Kalifornie, Warner Home Video, 2013

Argo: Original Motion Picture Soundtrack, [CD], Burbank, Kalifornie, WaterTower Music, 2012

Lawrence of Arabia: Complete Score, [CD], Royston, VB, Tadlow Music, 2010

Lawrence of Arabia: Motion Picture, [DVD], Culver City, Kalifornie, Sony Pictures Home Entertainment, 2001