

TÉMA 6: Umělecké pozadí filmové hudby

Film jako specifická oblast tvůrčí činnosti bývá zařazován do sféry umění. Jedná se o umění nejmasovější a nejvíce spjaté s životním stylem a proměnami společnosti, stejně jako s technologickým vývojem. Bývá někdy nazýván uměním 20. století, byť si film svoje místo „mezi múzami“ musel postupně vydobýt a průběžně čelit mnohým kritikám. V porovnání s klasickými zástupci umění totiž představuje nejmladší odnož, která v sobě ale zároveň integruje výsledky a principy dříve vzniklých druhů. Vedle toho je film uměním typicky vícevrstevným, to znamená, že obsahuje jak složku vizuální a zvukovou, tak i společenskou či filozofickou.

Oproti samostatně vnímaným zástupcům umění, jako je literatura nebo malířství, film povětšinou klade větší nároky na pozornost vnímatele, který se musí vypořádat s více smyslovými dojmy působícími současně.

Je na místě také podobnost s již dávno vzniklými principy týkajícími se dramatické, konkrétně operní sféry. Řeč je o wagnerovském principu tzv. *Gesamtkunstwerku*, který zjednodušeně řečeno přiděluje všem složkám dramatického umění stejnou důležitost a dílo takto vzniklé je výsledkem jejich vyrovnané součinnosti. Přestože filmoví teoretikové přistupují k Wagnerovu odkazu podmíněně, například v diskutabilní vyrovnanosti složek, která je odvislá nejen od filmového žánru, či jejich zastoupení,⁷⁰ určitou návaznost na tento princip nelze popřít.

Není však objektivní zmiňovat pouze vliv starších druhů umění na film a nikoli opačně. Řada autorů uvádí ne jeden argument zpětného působení filmu. Děje se tak jak ve smyslu světelného designu, kdy se pracuje s přímým „fokusem“ na určité místo na jevišti, případně na postavu po vzoru stříhových záběrů filmu, tak i scénografické výstavby, gestikulace a pohybů herců, které se redukuje a zintimňuje, a samozřejmě se zpětný vliv filmu dotýká i hudby.⁷¹

Jednou z nejdůležitějších funkcí umění je *funkce estetická*. Její výsadní postavení je dáno tím, že určuje uměleckou kvalitu díla, i když je estetické hodnocení velice složitým a mnohdy dosti subjektivním procesem. Důležitou roli v něm totiž hrají také zaužívané a staletými prověřené postupy a dobové trendy.

Nehledě na přívlastek „estetické“ je ostatně jakékoli hodnocení filmu stavěno před několik překážek. Jeho komplexní pojetí totiž předpokládá velmi obsáhlé znalosti a zkušenosti

⁷⁰ STOPPE, Sebastian (ed.). *Film in Concert: film scores and their relation to classical concert music*. Glückstadt: VWH, Verlag Werner Hülsbusch, 2014, s. 11–12.

⁷¹ Srov. např. LISSA, Zofia. *Ästhetik der Filmmusik*. Leipzig: Henschelverlag, 1965, s. 384–392.

hodnotitele v různých oblastech audiovizuálního umění, tedy nejen v hudbě. Předpokládá-li se naopak hodnocení filmové hudby jako takové, musí být stanovena pevná kritéria. Někdo může totiž dané dílo hodnotit z hlediska souznění a přiléhavosti hudby vzhledem k dění na plátně, případně naopak funkční odlišnosti mezi obrazem a zvukem, jiný zase obrací svoji pozornost na užité prostředky a originalitu.

Rozdílná kritéria budou stanovena i při hodnocení odbornou veřejností oproti výkladu filmové hudby ve školním prostředí. Claudia Gorbman pojala hodnocení filmové hudby obecněji a sestavila pět typů náhledů na hodnocení filmové hudby dle zaměření a cíle. Prvním je typ hudební, který se zaměřuje výhradně na hudební stránku filmového doprovodu. Následuje typ konzumní či obchodní, zaměřený na cílovou skupinu ve smyslu hodnocení zvukové kvality, interpretace, ale také na sestavení a uspořádání hudebních stop na vydaném „soundtrackovém“ nosiči (či v jeho virtuální podobě) nebo jejich úplnost vzhledem k hudební stopě filmu. Třetí je typ akademický. Představuje zájem o funkčnost hudby v daném filmu a jeho hudebně-filmovou analýzu. Poté zbývá ještě typ kulturní a mainstreamový. Zatímco hodnocení kulturní se zaměřuje na specifika kulturně-společenská, případně historická, mainstreamový typ hodnocení odpovídá klasické filmové či hudební kritice s důrazem na poskytnutí obecného obrazu a shrnutí kvalit hudby daného filmu ve smyslu popularizačním.⁷²

Jistou nejednoznačností v definici vykazují filmová tvorba vzhledem k estetickému vymezení. *Estetično*, tedy pojem shrnující různé typy estetických kvalit, vyčleňuje tradičně tři oblasti krásna. První z nich jsou přírodní jevy, kam se řadí i krása člověka. Tyto jevy ovšem nelze spojovat s tvůrčí činností lidí. Ta se projevuje teprve ve druhé oblasti krásna, kterou zastupují mimoumělecké výtvořiny. Konkrétně se může jednat o řemeslné výrobky, stavby či nejrůznější užitkové produkty. Poslední oblastí estetična je samotné umění čili estetická hodnota uměleckých děl.⁷³

Na první pohled jsou tři zmíněné oblasti krásna obsahově dosti izolované. Přesto však mezi nimi existují společné prvky, a to zejména u mimouměleckých výtvořin člověka, stejně jako u třetí a zároveň nejzávažnější estetické oblasti, kterou je umění. Přírodní jevy spolu s lidskou krásou hrají v estetickém cítění lidí nezastupitelnou roli a tvoří jakýsi základ pro vznik krásna. Element lidské tvůrčí činnosti na druhou stranu nabízí mnohem větší možnost propojení zbylých

⁷² Srov. GORBMAN, Claudia. The State of Film Music Criticism. *Cinéaste*. Cineaste Publishers, 1995, 21(1/2), 72–75.

⁷³ Srov. VIČAR, Jan a Roman DYKAST. *Hudební estetika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební fakulta, 2002, s. 11–12.

dvou oblastí, které mohou být v určitých případech vzájemně podmiňující. S takovýmto dvojsečným charakterem se lze setkat právě u filmového průmyslu. Zde totiž ve vzájemné symbióze vzniká produkt, za kterým stojí na jedné straně řemeslná práce režisérů, kameramanů, scénáristů a mnoha dalších profesí, na straně druhé pak umělecké kvality filmu vznikající součinností emočního náboje, kvalit zkomponované hudby, hereckých výkonů, vizuálního zpracování a v neposlední řadě uchopení námětu filmu. V mírně přeneseném významu však lze tvrdit, že dobré zvládnutí řemesla je vždy podmínkou vzniku umění.

Problematika filmové hudby někdy bývá zmiňována ve spojení s jistými negativními faktory, které ji provázejí více či méně v průběhu celého jejího vývoje, ať už z hlediska čistě hudebního či estetického.

Jedním z hlavních a nejčastějších témat kritiky na úkor filmové hudby bývá její závislost na klasické hudbě (→ Téma 3). Odborná i laická veřejnost, většinou v čele s představiteli a stoupenci právě klasické hudby, považují mnohá filmová hudební díla za pouhé parafráze děl klasických skladatelů. Jedná se o velice problematické soudy, které se sice mohou zakládat na mnohých pravdivých argumentech, nemusejí však vždy zohledňovat všechny aspekty vzniku filmového díla, včetně plnění požadavků režiséra či producenta.

V těchto souvislostech bývá opět vzpomínáno na skladatele Gustava Holsta, jehož orchestrální suita *Planety (The Planets)* z 20. let minulého století inspirovala mnoho mladších skladatelů, především pro svoji typickou hudební stylizaci, v níž vytvořil prvotní dojem, hudebně-sémantickou základnu vesmírného prostředí (viz předešlé téma). Zvláštní pozornost si zaslouží především část *Mars*. Zde se totiž objevuje ona později hojně užívaná bohatá instrumentace s výraznými rytmickými prvky, „forte“ žesťových nástrojů v pevných dlouhých tónech nápadně odkazujících k mytickému významu této planety coby symbolu války.

To vše se ve značné míře promítlo do sci-fi snímků hollywoodských filmových studií, kde autoři jako John Williams, Jerry Goldsmith, James Horner nebo Alex North stojí evidentně za Holstovým odkazem. Vzájemná mezigenerační inspirace a jistý eklekticismus mezi tvůrci ale nebývá ničím neobvyklým a netýká se to jen hudby filmové.

Nelze samozřejmě popřít, že hudba ve filmu využívala v jeho počátcích mnohdy necitlivě prostředků klasické hudby. Vzpomeňme hudební antologie k doprovodům němých filmů (→ Téma 2). Ty v podstatě uměle vytvářely nové významy v hudbě původně směřující ke zcela odlišným uměleckým cílům. Vysoké umění transformovaly do podoby prosté hudební kulisy.

Autorská filmová hudba poté díky stěžejním skladatelským osobnostem začala formovat svůj vlastní jazyk, byť v závislosti na klasické hudbě. Pro mnohé je možná i dnes filmová hudba produktem přebírání cizích postupů, obzvláště ta symfonická. Je ale známo, že v profesionální

hudební tvorbě po staletí fungují vedle novátorských směrů určité ověřené postupy, které jsou dalšími generacemi přebírány či dotvářeny. Přitom se na ně nenahlíží jako na plagiáty, jelikož představují pouze dílčí elementy v množství jinak originálních a umělecky stejně hodnotných postupů daného autora.

Jinou perspektivu nabízí téma tvůrčích skupin spojených určitým uměleckým ideálem nebo zaměřením. V období romantismu se například hovoří o Beethovenových epigonech, kteří se hlásili k jeho tvůrčímu odkazu. Vytvářeli tím díla v základu neoriginální, nicméně nelze tvrdit, že by se jednalo o podřadnou či řemeslně špatně odvedenou práci. I ve filmové hudbě můžeme nalézt takové seskupení autorů, kteří si poměrně zachovávají tvůrčí osobitost, přestože vycházejí z určitých společných kompozičních ideálů a jejich hudba pak logicky (záměrně) vykazuje společné znaky. Příkladem zde může být již zmíněná společnost Remote Control Productions založená Hansem Zimmerem.

Počínání některých filmových skladatelů rovněž vyplývá čistě ze skutečnosti, že drtivá většina z nich náležela a zčásti dodnes náleží do skupiny tvůrců klasické (koncertní) hudby. Prosté napodobování ze strany filmové hudby je tedy z mnoha úhlů pohledu relativní.

Ačkoli není příhodné pouze obhajovat filmové skladatele, častou praxí režisérů nejen z hollywoodských studií bývají dočasné hudební stopy, které jsou posléze předány skladatelům jako vodítko pro jejich práci (→ Téma 4). Urputnost některých režisérů pak způsobuje právě invenční sterilitu takto vyprodukovaného doprovodu, kdy se většinou jen kopíruje nálada a zaměření dočasné hudby bez větších nároků na vlastní přínos skladatele. Nakonec to ale bohužel bývá právě skladatel, kdo stojí na pranýři.

Zajímavé je rovněž to, že takovouto mírou kritiky bývá většinou zaplavována pouze jedna odnož filmové hudby, tedy klasická, respektive symfonická. Ostatní žánry filmové hudby, kterých je vzhledem k rozrůzněnosti filmových děl nespočet, nebývají tak často terčem negativního hodnocení, alespoň ne ve vztahu k uměleckému napodobování jiných děl. Bylo by možná výhodnější nazírat na filmovou hudbu klasického (tradičního) rázu jako na součást klasické hudby, která má pouze odlišné funkční zařazení.

V tomto případě se jedná hlavně o autorskou hudbu, tedy takovou, která je vytvořena přímo pro účely daného filmu. Hodnotí-li se také druhý typ filmové hudby, tedy hudba archivní, sestavená jako soubor skladeb různých autorů, vyvstává opět otázka její umělecké hodnoty. Tento postup může působit pohodlně až nedbale, pouze s povrchní návazností na film. V nemalém množství případů je ale opak pravdou. Pokud jde o tvůrčí sémanticky podmíněný záměr, bývá výběr skladeb proveden pečlivě vzhledem k povaze a sdělení filmu. Za zhotovení

kompilačního soundtracku, jehož počátky sahají téměř do poloviny minulého století, většinou zodpovídají režiséři.⁷⁴

V „čisté“ podobě, kdy je zvolená neautorská hudba vybrána účelně pro daný snímek, můžeme kupříkladu vnímat skladby Gustava Mahlera v jednom z prvních filmů s takto koncipovanou hudební složkou, kterým je Viscontiho *Smrt v Benátkách* [*Morte a Venezia*, 1971], natočený podle stejnojmenné novely Thomase Manna. Neautorská hudba samozřejmě nesmí být opomínána v biografických či historických filmech. Snímky jako *Amadeus* [*Amadeus*, 1984] nebo *Hrát z listu* [*Impromptu*, 1991] představují zcela jinou odnož práce s nepůvodní hudbou. Je jí zde užito jako prezentace tvorby osobností, kterým jsou tyto filmy věnovány. Ty mohou být přímo zařazeny do děje coby hlavní hrdinové (viz výše uvedené tituly), nebo vystupují skrytě v určitých scénách či vedlejších dějových liniích. To je případ Fryderyka Chopina, jehož hudba plní vedle skladeb jiných autorů (L. van Beethoven) různé funkce ve filmu *Pianista* [*Le Pianiste*, 2002].

Poměr autorské a neautorské hudby může být ve filmech proměnlivý. Stává se dokonce, že autorskou hudbu zastupuje pouze jediná skladba, která se může opakovat jako leitmotiv na různých místech filmu. Z hlediska celkového množství hudby pak převažuje druhá skupina.

Na druhou stranu tvoří v případě neautorských hudebních podkladů výjimku titulní písně, které se v podobě samostatného uvedení bez spojitosti s obrazem a celkovou hudební koncepcí filmu mohou jevit jako samoučelná hudební čísla. Ve skutečnosti se ale v konečném důsledku jedná o mnohem více, nehledě na to, že jsou většinou vytvářeny pro daný film.

Vzhledem k tomu, co bylo zmíněno, není překvapující, že se v debatách o filmové hudbě objevuje i problém duality tzv. artifiční a nonartifiční hudby, ačkoli je otázkou, nakolik lze objektivně srovnávat funkci hudby koncertní a filmové. I přes nemožnost jasného vymezení jednotlivých hudebních žánrů dle tohoto kritéria, které je dnes typicky užíváno středoevropskou hudební teorií, může být na filmovou hudbu opět nahlíženo jako na pomezí oblast. Vztáhneme-li ono vývojově podmíněné a výkladově složité „art./nonart.“ čistě na funkce užití hudby, nikoli jen na hudební žánr (což bývá poměrně častým nešvarem), pak skutečně nelze filmovou hudbou jednoznačně zařadit pouze do jedné kategorie.

Jedná-li se o prosté hudební podkreslení romantického filmu, které zde plní pouze funkci jakéhosi „katalyzátoru sentimentality“ bez hlubšího sémantického přesahu, nebo je divák konfrontován s diegeticky užitou hudbou dokreslující prostředí zábavních podniků nebo vesnické tancovačky, jistě lze hovořit o jeho nonartifiční povaze. I zde nás však dostihne

⁷⁴ Více viz NEUMEYER, David (ed.). *The Oxford handbook of film music studies*. New York: Oxford University Press, 2014, s. 291–302.

relativita takového soudu. Vzpomeňme na typické užití písně *It's a Most Unusual Day* v Hitchcockově filmu *Na sever severozápadní linkou* [*North by Northwest*, 1959] (→ [Téma 5](#)). V konkrétní scéně filmu se jednalo o hudební pozadí restauračního zařízení, kde by hudba nemusela mít žádný hlubší význam. Opak ale byl pravdou. Přestože tato hudební hříčka v podobě skrytého odkazu užitá neměla na vyznění děje významnější dopad, pro pozorného posluchače představovala vyšší významovou rovinu.

Rozkolísanost filmové hudby tedy může stát mezi jeho funkčně-obsahovou stránkou a zčásti samozřejmě i žánrovým zaměřením, které předpokládá různou úroveň uměleckého zpracování či interpretace. Poslední poznámkou k definování filmové hudby je informace, že umělecká hudba mnoho autorů vysvětluje ve smyslu strukturnosti a systémovosti, profesionalizace či institucionální a teoretické základny. Mnohdy bývá uváděna i potřeba notační fixace hudby. Jakkoli kontroverzní mohou být tyto aspekty co do důležitosti v uměleckém vyjádření, jistě není těžké si udělat představu o slabinách teorie „art./nonart“.

Dalším neméně frekventovaným tématem již dlouho provázejícím hodnocení uměleckých děl je problematika kýče. I když se tento fenomén objevuje tradičně ve spojitosti se staršími druhy umělecké produkce, nelze se od něj oprostit ani při hodnocení filmové tvorby. Přispěly k tomu také analytické aktivity významných osobností „moderní“ estetiky a sémiotiky, jako byl Umberto Eco. Uchopení této problematiky však v sobě skrývá mnohá úskalí. Prvním a zároveň nejpodstatnějším z nich je samotná definice pojmu kýč. Přestože se o vyřešení tohoto problému pokoušelo mnoho teoretiků oborů estetiky, filozofie i muzikologie, vymezení znaků, rozsahu jejich působnosti a podmínek vzniku téměř vždy vykazuje nedostatky nebo je v rozporu s jiným výkladem.

Běžně se kýč definuje jako něco, co je pouze zdánlivě líbivé, bez umělecké hodnoty. Někdy se v tomto duchu hovoří o tzv. intenzivním uměleckém přechodu, kdy umění přechází v neumění.⁷⁵ Jindy se, zvláště v estetických spisech, objevuje přívlastek „esteticky defektní“. Řada autorů se nicméně snaží vyvarovat přímé definici (!) a uvádějí spíše obecné vlastnosti kýče. Zřejmě nejznámějším z nich je především v českém prostředí Tomáš Kulka, který se zabývá právě problémy současné estetiky, jako je hodnocení uměleckého díla, definice umění, problémy kýče a podobně. V jeho podání má kýč tři základní vlastnosti, pomocí kterých lze opisem problematický výklad kýče alespoň zčásti objasnit.

První vlastností kýče je, že se týká témat, která jsou všeobecně považována za krásná nebo mají silný emocionální náboj. Druhou vlastnost představuje podmínka, že téma, které kýč

⁷⁵ Viz VOLEK, Jaroslav. *Základy obecné teorie umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968, s. 18.

zobrazuje, musí být okamžitě identifikováno. Poslední určující a možná i nejobtížněji rozpoznatelnou vlastností kýče je, že neobohacuje asociace spojené se zobrazeným tématem.⁷⁶ Na základě toho by bylo možné konstatovat, že rozpoznání kýče v umělecké tvorbě na základě daného popisu může být stejně složité, jako poskytnout jeho platnou definici.

Vztáhne-li se tato velice specifická problematika na filmovou hudbu, jistě by v mnoha případech došlo k úsudku, že je v ní obsaženo mnoho kýčem označitelných výtvorů, ne-li že je produktem tzv. mid-cultu neboli střední kultury. Ta povětšinou pouze přebírá postupy „vyšších“ umění a snaží se tak uměle nabýt na vážnosti a kvalitě. Na první pohled totiž v mnoha filmových žánrech vystupuje hudba pouze coby onen citový katalyzátor a nejednou bývá užito osvědčené instrumentace či kompozičních postupů pouze pro efekt. Hudba mnohdy svojí přílišnou popisností a zvolenými prostředky navozuje atmosféru dané scény, aniž by k tomu bylo zapotřebí jakékoli dějové či situační návaznosti. Má pak velice podbízivý prvoplánový charakter, který má společné jádro s Kulkovou druhou a částečně i třetí vlastností kýče. Tato skutečnost bývá ostatně vytýkána i klasické hudbě programního charakteru, pokud použitá stylizace nedává příliš prostoru pro posluchačovu fantazii a sama mu prozrazuje, co si má v daném místě skladby představovat.

V ohromném penzu filmů, které bylo od doby vzniku tohoto umění vyprodukováno, však nelze mluvit pouze o očekávaném romantickém působení filmů, příkladně s tematikou lásky a přátelství nebo s dnes velice populárním akčním zaměřením filmů, ve kterých zejména americké filmové ateliéry nezapomínají na hojnou dávku patriotismu a mezikulturní či rasové hyperkorektnosti. Zaměříme-li se pro ilustraci na film *Titanic* [1997], je evidentní, že přes pozlátko komerční hollywoodské produkce, která v dnešní době dostává lehce pejorativní charakter, působí na diváka v průběhu filmu nejen faktor hlubokého citového vzplanutí mezi dvěma pasažéry, doprovázeného hudebním tématem titulní písně, ale rozhodně také skutečné historické pozadí této nešťastné plavby a monumentalita celého příběhu. Emoční působení tohoto filmu možná způsobilo mimo jiné to, že už samotný poslech použité hudby způsobí v zasvěceném posluchači citové pohnutí, které v sobě koncentruje směs pozitivních a negativních emocí vztažených k celému příběhu a osudu lidí, kteří byli svědky či oběťmi této katastrofy.

Ve prospěch filmové hudby mluví rovněž fakt, že filmový průmysl je, jak již bylo nejednou konstatováno, komerční masovou záležitostí a hudba zde může plnit i jiné funkce. Její použití ve prospěch emotivnosti a atraktivity určitých scén by se tudíž dalo považovat za

⁷⁶ Srov. KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst, 1994, s. 41–52.

opodstatněné, byť umělecky méně hodnotné. Sám Eco ve svém díle *Skeptikové a těšitelé* (*Apocalittici e integrati*) vydaném poprvé v roce 1964 připouští, že pokud má hudba způsobit jistý druh tělesné či duševní stimulace a daří se jí to, nelze ji nazývat kýčem, pokud byla pro tento účel zkomponována a neaspiruje na v tomto případě nedosažitelné vyšší umělecké uplatnění.⁷⁷

Řadě situací by možná odpovídal výrok, že hudba je pouze natolik kýčovitá, nakolik je kýčovitý film, ve kterém zní, i když by se jistě i v tomto ohledu našla řada výjimek, kdy ztvárnění děje či vizuální působivost zvyšují kvalitu snímku a kompenzují hudební nedostatky a naopak. Závisí to v mnoha ohledech na různém tvůrčím potenciálu režiséra a skladatele. Navíc nelze ani zde zapomínat na zásadní element, kterým je sám hodnotitel. Přestože existují platné a obecně uznávané standardy pro hodnocení filmových děl, faktor osobnosti diváka není radno brát na lehkou váhu. Stává se poměrně často, že se kritikou a odborníky zatracovaný snímek těší velké popularity diváků. Je pak na zvážení, do jaké míry má daný film plnit umělecké předpoklady, pokud je určen spíše k pobavení diváka. Vždyť i leckteré zásadní dílo světové hudební literatury ve své době a při tehdejší praxi sloužilo pouze k pobavení posluchače či interpreta a nemělo větší (dnes možná často uměle) přisuzované umělecké ambice, ať už se jednalo o středověké madrigaly, klasicistní serenády či svého času komické opery.

Celkově lze říci, že je filmová hudba oblastí hudební tvorby, jejíž kvalita zpravidla (ne výhradně) kolísá přímo úměrně s kvalitou filmu a většinou i s vynaloženými prostředky. Množství filmových děl je enormní, a je tedy více než pravděpodobné, že vedle „bestsellerů“ vzniká i podstatné množství nekvalitních výtvorů stejně jako v jiných druzích umění. Významnou roli při hodnocení filmu, ať už z hlediska hudebního či estetického, hraje rovněž komerční charakter většiny děl, což je průvodní jev vzniku téměř každého filmu a nelze jej brát jako omezení, protože je to ve většině případů jeho účel. Navíc se nejedná vždy o limitující faktor vzniku kvalitní a umělecky hodnotné hudby.

⁷⁷ Více viz ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Svoboda, 1995, s. 141.