

TÉMA 7: Psychologické aspekty audiovizuálního díla

Podání výkladu o filmové hudbě z hlediska psychologického je v celé jeho šíři problematické. Odborné publikace zaměřené na filmové umění většinou podobný výklad směřují na vybraná psychologická kritéria týkající se filmu obecně. Z důvodu komplexního působení audiovizuálního díla ani není příliš žádoucí postupovat jinak. V případě méně častého zaměření na hudbu se pak čerpává spíše z metod obecné hudební psychologie. Ta se ale naopak v drtivé většině případů nezaobírá hudbou coby částí většího (filmového) komplexu, ale jako autonomním druhem umění, tedy na základě vztahu hudební psychologie a muzikologie.

V takto koncipovaných hudebněpsychologických publikacích bývá nejčastěji tematizována problematika hudebního vývoje jedince, neurofyziologických základů hudebních činností, role hudby v každodenním životě, talentu či hudebního sluchu. Ačkoli se jedná o předpoklady, bez kterých by vnímání hudby ve filmu ani nemohlo dostatečně fungovat, jde o oblast, jejíž zaměření se vzdaluje tématu filmové hudby, mimo jiné z důvodu vystavění textů na základech technických či fyziologických, nikoli uměleckých. Přesto lze i v obecných výkladech o hudební psychologii nalézt množství paralel vhodných jak pro hudbu obecně, tak pro její filmovou adaptaci. Jako příklad uveďme v první řadě *hudební percepci* neboli vnímání.

Stejně jako před půlstoletím, kdy významný český muzikolog Jiří Pilka vydal útlou, ale cennou publikaci *Tajemství filmové hudby*, je i dnes vnímání filmové hudby častým diskuzním tématem. Vznikají otázky, zda lze vytrhávat filmovou hudbu z kontextu filmu, zda tím nepostrádá svoji funkci nebo zda má být na pozadí filmu vůbec vnímána. Citovaný autor tvrdí, že hudba pomáhá vytvářet nálady, dokreslovat různé situace a umocňovat prožitek z filmového díla. Divák ji citově vnímá, ale její podíl na působivosti filmu si leckdy vůbec neuvědomuje.⁷⁸

S ohledem na různou obsahovou závažnost filmů můžeme vnímání hudby v nich obsažené dělit na tři složky: *vědomé*, *nevědomé* a *polovědomé*. Uvážíme-li pak, že vědomá percepce díla je už u hudby samotné relativně náročnou záležitostí, lze počítat s jejím vědomým vnímáním v rámci filmu pouze u diváků, kteří s tímto záměrem daný film od začátku sledují a soustředí se pouze na jeho zvukovou složku. Taková situace však není obvyklá, ba dokonce žádoucí. Při běžném sledování filmových děl se proto setkáváme spíše s nevědomým a polovědomým vnímáním hudby. Souvisí s tím otázka povahy filmu, charakteru či žánru hudby a její nápadnosti, ať už záměrné či bezděčné. Jde také o míru plynulosti spojení obrazu s hudbou.

⁷⁸ PILKA, Jiří. *Tajemství filmové hudby*. Praha: Orbis, 1960, obálka knihy.

V této souvislosti by bylo vhodné poukázat na celostní působení filmového díla na pozornost vnímatele. Celá řada filmů totiž v konečném důsledku klade nemalé nároky na psychiku diváka. Říká se, že právě hudba pomáhá dotvářet konečnou podobu filmu a je jakýmsi pojítkem mezi jeho dějovým pozadím, myšlenkami a náladami. Měla by proto být vytvořena tak, aby nevystupovala jako další separovaná složka filmu, které divák musí věnovat zvláštní pozornost, snad s výjimkou hudebních filmů (→ Téma 9). Tím bychom v podstatě našli možnou odpověď na již položenou otázku, zda má divák hudbu ve filmu vůbec vnímat. Nelze ovšem podobné závěry zobecňovat, a to především z toho důvodu, že hudba plní ve filmu různé funkce a záleží tedy vždy na konkrétní situaci a tvůrčím záměru. Vzhledem k možným skrytým i zjevným významům může nastat situace, kdy má hudba podstatný vliv na pochopení děje nebo jeho další směřování (→ Téma 5). Vědomé vnímání hudby na pozadí obrazu je pak v tomto případě žádoucí.

Představa o hudbě by měla převážně splývat s povědomím o celém filmu, což lze hodnotit jako ideální poměr hudby a obrazu, kdy zvuková složka podpoří děj, ale nezastíní ho. Nelze zde opět nevzpomenout značně kontroverzní a ve druhé polovině minulého století často diskutovanou problematiku podprahového obsahu. Jeho aplikace, která předpokládá podvědomé působení, bývá nejčastěji spojována s televizní reklamou a jako taková využívá nejvíce vizuálních podnětů, ačkoli i hudba může svým způsobem podobné zprávy umocnit. Možnost kombinace vizuálního a auditivního působení filmu tak za jistých okolností představuje vhodný prostředek k jejich šíření, odhlédne-li se od morálního pozadí podobných praktik.

V mnoha odborných a zvláště populárně-naučných publikacích se dozvíme, že hudba je pomocníkem citů. Podobná tvrzení ale bývají kritizována za svoji přílišnou náklonnost k čistě sentimentálnímu výkladu citů, což můžeme i nemusíme přijímat. Považujeme-li city zjednodušeně řečeno za komplex prožitků a na ně navazujících reakcí, lze vyložit jejich význam pro vnímání hudby mnohem širěji. U filmů pak to platí dvojnásob. Již samotný obraz působí na lidské prožívání nemalou měrou, stejně jako se to děje u výtvarného umění, které se principiálně od kineticky podmíněného filmového plátna tolik neliší. Ve spojení s hudbou však bývá emoční prožitek při sledování filmu mnohem silnější. Hudební prožívání je proto další oblastí hudební psychologie, která má své opodstatnění i v rámci výzkumů filmové hudby.

Není účelné podrobně popisovat, jaké stavy či procesy vznikají a probíhají při sledování filmu. Důležité je, že předpoklad jejich přítomnosti je oproti izolovanému poslechu hudby opět zintenzivněn množstvím současně působících psychických stimulů, které filmové dílo na jedince přenáší. Dokonce můžeme v tomto případě hovořit o zesílení dojmu z hudby pomocí obrazu, nikoli naopak, což bývá častějším případem.

Nelze také opomenout velmi prozaické faktory, které ovlivňují intenzitu filmového vnímání, jako je momentální emoční stav a nálada diváků.

Emoce, komplexní pojem, na nějž je možno nahlížet z různých hledisek, bývá důležitou součástí hudebně-filmové tvorby. V oblasti uměleckých oborů se ustálil pojem *estetické emoce* (*estetické city*). Jejich spojení s hudebním prožíváním nabízí mnoho rozličných podob, i když se v případě filmové hudby mnohdy mluví jen o oné sentimentální povaze. Navíc nelze jejich působení nijak unifikovat, už jen z důvodu toho, že každý jedinec může danou scénu či úsek hudební skladby vnímat odlišně. Proto se také emoce v praktickém slova smyslu obtížně interpretují, přestože ve filmové produkci existuje řada zavedených postupů k jejich vyjádření.

Psychologie řadí uvedené estetické emoce, tedy prožívání spojené s uměleckými díly, do tzv. vyšších emocí. Ty většinou v konečném důsledku nelze odtrhnout od jednodušších, avšak nikoli méně důležitých projevů emocí nižších, kam se řadí pocity libosti a nelibosti, spjaté se základními potřebami člověka a také s afekty.⁷⁹

Romantické filmy i filmy s vážnými tématy, kde je úhlavním elementem láska, mají rozhodně svůj prvotní impulz zaměřit právě na ony sentimentální projevy nižších emocí. Díky jistým kompozičním klišé a podmanivým hudebním podkresům v nich bývá dosaženo vysokého stupně emočního prožívání u diváků. Dalo by se debatovat o tom, zda nemá v tomto případě hudba větší vliv na jejich rozpoložení než film samotný. Mnoho filmů navíc úspěšně využívá známých písni coby ústředních motivů a jejich hudební materiál je pak v obměněné podobě umístěn na další místa filmu, čímž se hudebně stmeluje jeho výraz hudební i emoční.

Poněkud protichůdnou skupinou jsou akční filmy a snímky z již vícekrát zmíněné oblasti fantasy a science-fiction. V nich je zapotřebí podtrhnout heroický ráz či nebezpečné situace, v nichž se hlavní hrdinové nachází a ze kterých nakonec většinou po urputných bojích vyvážnou. V těchto scénách je divák stržen již samotnou akcí, a když se k ní navíc přidá monumentální či tajemná hudba, napětí ještě vzroste. Příkladné a aktuální jsou v tomto ohledu oblíbené filmové adaptace komiksových příběhů a jejich postav, oplývající unikátními či nadpřirozenými schopnostmi, jako je Superman, Batman či novější Captain America.

Každá z těchto výrazných postav bývá situačně doprovázena charakteristickým hudebním tématem, se kterým je posléze nejčastěji pracováno na principu příznačného motivu. Klíčová však může být i hudba následující po zdolání hlavního úkolu nebo dopadení, případně zlikvidování záporné postavy. Ta může evokovat vítězství, pocit štěstí a hrdinství, které je slyšet například z takto užitého hudebního tématu ve filmech o Indiana Jonesovi. Dějové vyvrcholení

⁷⁹ Srov. SEDLÁK, František a Hana VÁŇOVÁ. *Hudební psychologie pro učitele*. Praha: Karolinum, 2013, s. 344–345.

bývá provázáno i libým pocitem diváka, způsobeným jednoduše řečeno uvolněním příběhového napětí. Z hlediska *gestalt psychologie* zde hudba pomáhá v navození pocitu ukončení, následujícím po dějovém vyvrcholení.⁸⁰ Vše je ale podmíněno dějovým spádem a celkovým vystavěním koncepce filmu. Mnohem menší emoční působení lze očekávat ve filmech dokumentárního či komediálního charakteru. Někdy se také divák setká se záměrným porušením plynulého dějového a hudebního vývoje, což může vést k různorodým reakcím.

Se silným emočním prožíváním v rámci sledovaného filmu může v nemalé míře souviset i vliv filmové hudby na prožívání jedince z hlediska *motivačního*. Řeč je o takovém typu hudebního doprovodu, který díky svému filmovému zasazení evokuje pocity odhodlání a doslova zvyšuje hladinu adrenalinu. Lze hovořit o zvláštním druhu úzce sémanticky zaměřené hudby, který následně i bez vizuálního podnětu navozuje u zasvěcených jedinců pocity fyzického vyburcování, motivace k lepším výkonům.

Typicky využívají motivační hudbu filmy ze sportovního, závodního či bojového prostředí. Jako příklad zmiňme hudební doprovod ke snímku *Ohnivě vozy* [*Chariots of Fire*, 1981] a ke kultovnímu filmu z prostředí boxingu *Rocky* [1976], především pak skladby *Gonna Fly Now* a *The Eye of the Tiger*.

Z hudebního hlediska bývá využíváno různorodé instrumentace, ovšem s typickým motivickým materiálem podporujícím majestátní, až hymnický zvuk. Pro dosažení motivačního efektu se obecně vžíly hudební prostředky udržující postupné napětí, dynamické i harmonické. Tempo skladby zde není vždy rozhodující. Důležité je, aby divák cítil vnitřní napětí scény až k jejímu obrazovému i hudebnímu vyvrcholení. Tato funkce hudby je zde nezastupitelná a nelze s ní počítat pouze jako se zvukovou kulisou. Filmy podobného zaměření se však díky svým lehce kýčovitým způsobům vyjádření emocí stávají zdrojem ironizujících či humorizujících citací.

Navazující oblastí, kterou se zabývá hudební psychologie a která může mít využití i při analýze filmové hudby, jsou *tělesné projevy* vznikající při uměleckém vnímání. Nejde ani tak o samostatné odvětví hudební psychologie, jako spíše o podstupeň emocí a hudebního prožívání. Nejčastěji se hovoří o fyzických a fyziologických projevech působících současně.

Hudební psychologové v této souvislosti zmiňují nejrůznější povahu těchto projevů, od zrychleného pulsu, tedy i zrychleného dýchání, až po pohyby těla.⁸¹

V našem tématu jsou tyto proměnné opět rozšířeny o vizuální dimenzi, která má samozřejmě potenciál zmíněné tělesné i psychické projevy zintenzivnit. Filmoví tvůrci vědomě

⁸⁰ Více viz FERKOVÁ, Eva. *Hudobná analýza: Teória a stručné dejiny*. Bratislava: AEPRESS, 2007, s. 76.

⁸¹ Více viz např. HALLAM, Susan., Ian. CROSS a Michael THAUT. *The Oxford Handbook of music psychology*. New York: Oxford University Press, c2009, s. 121–130.

využívají například obrazového/dějového tempa ve spojení s tempem užití hudby k docílení kýžených reakcí u diváků. S tím souvisí i záměrné užití hudebních prostředků k umocnění okamžitých psychických i fyzických reakcí jedince, zejména v „temněších“ filmových žánrech. Vizuální šok je zjednodušeně řečeno podpořen sluchovým vjemem náhlého hlasitého či jinak sluchově nelibého zvuku.

Některými autory bývá v případě takového vzájemného působení vizuální a auditivní složky užíváno termínu *synestézie* v jeho obecnějším významu.⁸² Z čistě psychologického pohledu je tento pojem možné interpretovat též jako smyslové souznění. Mnohdy se hovoří o tzv. barevném slyšení či v našem případě o zvukovém vidění. Hudební převzetí synestetických přístupů je příkládáno nejčastěji Alexandru Nikolajeviči Skrjabinovi a později Arthuru Blissovi. V rámci filmové hudby by pak množství zasvěcených jistě jako průkopníky podobných praktik uvedlo Bernarda Herrmanna a jeho hudbu k filmům Alfreda Hitchcocka.

U hororového žánru je také zapotřebí věnovat pozornost zvláštnímu účinku, který vyvolává ticho. Ve vypjatých scénách nejednou absence hudebního doprovodu působí jako velice zvláštní a účinný prostředek vyvolání napětí. Jedná se možná o určitý paradox, kdy je ticho nositelem významu. Ve filmu, kdy je znějící hudba logickou součástí, je však její náhlé vypuštění sice nečekaným, ale žádoucím prvkem. Podobně může působit nesourodé hudební podkreslení zdánlivě uvolněné scény (kontrapozice), kdy jedinec ambivalentně vnímá obraz i jeho hudební pozadí. Na základě této nesourodosti je pak s rostoucím napětím očekáván nějaký dějový zvrat.

Vedle zmíněného bývá v hudební psychologii příkládána poměrně velká důležitost otázky paměti, jednomu z hlavních témat psychologie.

Paměť, ať už v obecném nebo hudebním smyslu, představuje předpoklad, bez kterého by většina funkcí filmové hudby a filmu samotného ztrácela smysl. I když se nabízí již položená otázka vnímání filmové hudby na pozadí filmu, s čímž paměťové operace rozhodně souvisejí, nelze neuvést přinejmenším roli paměti při návratech hudebních motivů v průběhu filmu.

V současnosti je poměrně kontroverzní záležitostí užívání zavedených kompozičních postupů pro konkrétní filmové žánry, především v hollywoodské produkci. Děje se tak směrem k naddimenzování hudebních ploch a zvukových efektů na úkor nosné a zapamatovatelné hudby. Na druhou stranu existuje velké množství starších i soudobých filmů, které uplatňují osvědčené leitmotivické a jiné tradiční postupy k vytvoření celistvého hudebně-filmového výrazu. Přitom se skutečně jedná o motivickou práci, ne jen o doslovné opakování vybraného hudebního celku. Příkladem jsou jednotlivá díla s výrazným ústředním motivem (*Casablanca*, *Titanic*, *Beowulf*,

⁸² Srov. DONNELLY, Kevin J. (ed.). *Film music: critical approaches*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, c2001, s. 3.

...) a také filmové série. V nich obvykle hudební témata prostupují celou ságou, dokonce i v případě, že se na jejich vytváření podílí v průběhu let více autorů.

Typickým případem vícedílné produkce, kde se příznačné/vzpomínkové hudební motivy promítají po desetiletí takřka beze změn, jsou *Hvězdné války* (*Star Wars*, 1977–2019). Dalším, i když méně hudebně celistvým zástupcem jsou filmy o Harrym Potterovi (2001–2011), které si přes značné změny v obsazení skladatelů (od třetího dílu) zachovaly přinejmenším ústřední téma, spojující jinak odlišné vize hudebního doprovodu. Zajímavostí je, že pro finální sekvenci posledního dílu celé řady bylo užito stejného hudebního materiálu, jenž zněl na konci dílu prvního, čímž se hudební výraz celé série dodatečně upevnil. Zmíněná důležitost hudební paměti zde pak hraje nezpochybnitelnou roli, pokud se má tento autorský záměr naplnit.

Pro bystré posluchače pak připravili menší test i tvůrci filmu *Fantastická zvířata a kde je najít* [*Fantastic Beasts and Where to Find Them*, 2016] coby volného retrospektivního pokračování potterovských příběhů. Vedle množství paralel v ději a postavách pojících oba příběhy lze nalézt propojení i v hudbě Jamese Newtona Howarda, která místy odkazuje na stěžejní hudební témata Johna Williamse. Podobně vzdali hold témuž skladateli i tvůrcům prvního filmu o Jurském parku autoři nového zfilmování, *Jurského světa* [*Jurassic World*, 2015].

Z velkého počtu oblastí hudební psychologie zmiňme snad ještě triádu termínů *vkus*, *postoj* a *preference*. Třebaže může být každý z nich vyložen různými způsoby, ve filmové hudbě se v souvislosti s nimi nejčastěji hovoří o žánrovém zaměření, kterému jsme se již věnovali.

Vzhledem k psychologickému i sociologickému pozadí filmové hudby se lze zaměřit zejména na hudební preference. I když můžeme za určitých podmínek předpokládat, že jedince motivuje ke zhlédnutí filmu žánr užití hudby, mnohem pravděpodobnější je, že filmový divák přijímá (mnohdy i pozitivně) hudbu jím nepreferovaného či přehlíženého žánru díky tomu, že je vhodně zasazena do filmového děje a svými prostředky odpovídá jeho charakteru. Příkladem mohou být prvky rockové hudby v akčních filmech či přeneseně v počítačových hrách.

Dalším typickým a mnohem rozšířenějším příkladem je použití symfonické hudby ve snímcích dobrodružného a romantického charakteru. Již vícekrát vzpomínaný vztah klasické a filmové hudby se pak promítá i do této oblasti. Některé výzkumy navíc poukazují na možnost, že posluchači akceptují i komplikovanější klasickou hudbu ve formě zvukové kulisy.⁸³ Moderní kompoziční postupy tudíž mohou být lépe stravitelné a kladněji hodnocené na pozadí filmu než v rámci izolovaného poslechu.

⁸³ CRHA, Bedřich, et al. *Postoje vysokoškolských studentů v České republice k artificiální hudbě prvních dvou třetin 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 213–223.