

# TEÓRIA FILMOVEJ HUDBY

*JURAJ LEXMANN*



Ústav hudobnej vedy  
Slovenskej akadémie vied  
Bratislava 2006

Vo Vlačilovej dráme *Údolie vínel* (čes., 1967, h. Z. Liška) vidno krivavú bitku medzi rytmickými a pomalými pastiermi s množstvom zabíjajúcich. I hudba je skomponovaná tak, aby svojou dynamikou zodpovedala obrazovej dramatickosti. Je však štyľovo odvodená zo stredo-vekej polyfónie, ktorej je v zásade cudzí akýkoľvek naturalizmus. Nestupňuje drastickosť akcie, dodáva pocit vážnosti, dôstojnosti.

K záberom vojnových bojov v dokumente *Nicholas Winton: Sila ľudskosti* (SR-ČR, 2001, režia V. Mlnáč) znie pokojná hudba s chrým hobojoým sólom. Na pozadí vojnového urpenia „vľčča“ táto hudba príbehu pozitívne city zodpovedajúce humanistickému konaniu, ktoré viedlo k záchrane 669 židovských detí.

Bežné sú prípady hudobného maskovania obrazového pohybu. Napríklad priľis pomalý pohyb kamery, keď jeho účelom nie je pomalosť, ale dlhšie ponechanie faktov predkamerovej reality v obraze, sa maskuje hudbou síce tiež pokojnou, ale s dostatočným vnútorným pohybom: hudobný pohyb nahrádza absentiujúci pohyb kamery a diania v obraze.

## g) Obrazovo-hudobný asociatívny kontrast

*V rovine štyľovej charakteristiky*

Doménou asociatívneho kontrastu, vzniku pomerne kontrastných syntaktických významov, je najmä rovina štyľovej charakteristiky.

V Jakubiskovej tragikomédii *Kristine roky* (slov., 1967, h. W. Bukový) znie ľudový tanec a študent vývarnicra jazdí podľa neho po ateliéri na bicykli. Obrazovo-hudobné spojenie je dosť recesistické, hudba akoby tu v akademickom prostredí parodovala módný „folklorizmus“ v prostredí intelektuálov.

Kudelkov dokument *Príležitosť* (slov., 1965, h. d. režisér) o tragických povodiach na južnom Slovensku sa končí montážou záberov ťažkej práce so zemínou, detailov namáhaných strojov a špinavých sporených tvárí unavených strojníkov a šoférov. Proti všetkým konvenciám znie pritom hudba Händlovho *Concerta grossa F dur* pre organ a orchester. Tak hudba asociuje istú „slávnosť“ a monumentalizuje dôležitosť práce týchto mužov.

**Ako konvencionalizovaný symbol**

Na princípe asociatívneho kontrastu fungujú všetky spósoby symbolizovania hudbou.

V českom psychologickom príbehu *Zrkadlo pre Kristinu* (1975, r. J. Svoboda, h. P. Hapka) musí zranená športovkyňa dlhé týždne ležať doma. Často počutí, ako sa sused učí hrať na klavír stupnicou. Pre neúspešnú liečbu lekári usávajú predĺžiť príkaz ležať. A tu ako symbol emocionálne silne pôsobí fakt, že sused sa tú stupnicu konečne už po toľkých týždňoch naučil, ale Kristína ešte stále nemôže vsať.

Vo Vlačilovom *Údolí vínel* (čes., 1967, h. Z. Liška) vidno hudbu v prítomnosti mladej ženy, po ktorej tuží. Avšak hudba odvodená z gregoriánského chorálu jednoznačne pripomína jeho stav: je mŕtveou, pesmice sa ozývajú. Hudba tak veľmi výrazne reprezentuje citovú dle mu mladejho muža. Pochodne aj istá ponauka na Čajkovského ľudskú hudbu v poctivom

## 2. Princípy obrazovo-hudobnej korešpondencie

príbehu *Trápenie* (čes., 1961, r. K. Kachyňa, h. J. Novák) reprezentuje vysnený duševný svet dievčatka z vidieckeho prostredia, ktoré nesie z krčmy dve fľašky piva, ale pohybuje sa ako baletka.

Sem patria aj prípady využitia známych skladieb a hymien ako symbolov referenčného významu.

Napríklad úryvok Beethovenovej *Osmadovej symfónie* v závere drámy *Conrack* (USA, 1974, r. M. Ritt, h. J. Williams, L. v. Beethoven) oiažku ďalšieho osudu nešťastných detí.

S asociatívnou spoliučaťou diviaka počíta stihový dokument Dušana Hanáka *Papierové blavy*, sugestívne svedectvo o štyridsiatich rokoch totality v povojnovom Československu. Dobové oficiálne spravodajské zábery sa dostávajú do konfrontácie s výpoveďami prenasledovaných ľudí. Dobové „budovateľské“ piesne, v textoch i v hudobnom výraze plné falšného optimizmu, sa dostávajú do konfrontácie s utrpením, ľudskou tuposťou a porušovaním ľudských práv.

**Ako autorizovaný symbol**

Herzov psychologický film *Deň pre moju lásku* (čes., 1976, h. P. Hapka) je postavený na príbehu, že mladým rodičom zomre štvorročná dcérka. Manželia to ťažko prežívajú. K záberom pohrebu dieťaťa znie mlá hudba so zvonkohrou, vôbec nie smutná. Asociuje spoločne strávené chvíle doma pri oprave starých bicích hodín, čo sa dieťaťa veľmi páčilo. Tým sa zdorazňuje rodičovská bolesť viac než nejakou smutnou pohrebnou hudbou.

*V rovine hudobného výrazu*

Americká dráma *Obchodník s diaždžom* (1956, r. Anthony, h. A. North) je príbehom mladej ženy, ktorá sa nemôže vydať. Dost neúprimný rozhovor s bratmi, ktorí jej chcú dohodit' ženicha, uzavrie Luisa jasným a trpkým doznaním: „nie som pekná“. Vtom však nastúpi veľmi jemná, lyrická hudba, ktorá síce kontrastuje s momentálnym pocitom nešťastia, ale smertuje niekde inde. Asociuje akýsi čistý svet Luisiných túžob, ktoré neskôr vyjadrí slovami: „Chcela by som utrobit' niekoho šťastným, aby mi povedal, kto som ja, a ja jemu, kto je on“.

*Š. Koníček: Šerif za mrežami*

vocal sax. alto

organ piano

el. bass

drums

nástrojmi a nosateľské sólo trubky. Keď sa v závete filmu testanec dozvie rozhodnutie obnoveného procesu, že naďalej zostáva vo väzení, hudba už naplno asociuje jeho túžbu. Vo filme nie je nijaká ženská postava, no o to sugestívnejšie tu pôsobí ženský hlas ako personifikácia slobody.

#### Ako komický činiteľ

Keď v Chaplinovom *Zlatom opojení* (USA, 1925, hudba Ch. Chaplin) Charlie s Veľkým Jimmom už dlho trpia hladom, zjedľa Charlieho topánku. Napriek zúfalej situácii, ktorá je zrejmá z Jimmovej nešťastnej tváre, znie lahodná operetná valčíková hudba. Konverguje to s Chaplinovým hereckým prejavom, ktorý topánku servíruje podľa spoločenského bontonu v elegantných reštauráciách. V rozpore s biedou, ktorú vidí divák, hudba asociuje bohaté prostredie.

#### V rovine redínych vzťahov

Čudná hudobná asociácia je v spomenutom Chytilovej podobensťve *Onove strnání rajských jímě* (češ., 1976, h. Z. Liška). Róbert na povale vtrazi do stúpa, na ktorom visia staré dychovkové nástroje. A tie vydajú zo seba aj zvuk: nielen štrnganie plechu, ale krátky hudobný úryvok – akési „zjajknute“ dychovky.

#### V rovine hudobnej naratívosti

V českom dokumente *Leať Janáček* (1976, r. J. Jirěš) znie hudba z kvarteta *Lisý diáblně*, inšpirovaná umelcovým vzťahom k pani Kamile. Mýšlienku lasky poeticky asociuje záber registrového tiahla starého organa s vývarne pekným nápisom „viola d'amore“.

V japonskej science-fiction *Godzilla* (1954, r. I. Honda, h. Akira Ifukube) sa vedec vysloví: „Kiež by som nebol nikdy urobil ten vynález.“ V tom zaznie smutná náboženská pieseň detského zboru v danom kontexte zreteľne asociujúca predtuchu smrti.

### 3. Hudba ako signál

Kvôli názornejšiemu poukázaniu na hĺbku problematiky z hľadiska obrazovo-hudobnej syntaxe uvedme úvod drámy *Drak sa vracia* (šlov., 1967, r. E. Gréčner, h. Ilija Zeljenka).

Začiatok filmu je pre analýzu výhodný preto, lebo divák nie je ešte ovplyvnený predchádzajúcou akciou. Prvé zábery spolu s hudbou vedú divákovu zameranosť „otvárať“ príbeh.

Prvý záber filmu je dlhý (2 min. 6 sek.) pomalá kruhová panoráma hôr. Záber je tmavejší tonality. V zhode s tým synesteticky spolupôsobia hlboké tóny violončel a kontrabasov. Podobne aj pomalý hudobný pohyb pôsobí v zhode s pomalým pohybom kamery. Poltónové či celotónové clustery v nižšej polohe signalizujú dramatické napätie akéhosi vážneho, „ťažkého“ príbehu.

V 33. sekunde vojde do záberu ohnuvajúci tmavý kýpeť stromu. Vtedy nastúpi 10. takt hudby, čím nastupuje novej hudobnej myšlienky susťredí divákovu pozornosť na kýpeť, zdôrazní sa tým jeho emocionálno-znaková hodnota – reprezentovanie čohosi „zlomeného“, „ohnutého“, „obnazeného“, „scernalého“, „zničeného“. Vyššia poloha huslí je synesteticky v rozpore s tmavou farbou, vysťupuje ako nový samostatný výrazový prvok, pomal filmový obraz. Na proti tomu zostupne glissandá sú synesteticky v zhode s „ohnutím“ kýpeťa.

Podobnú funkciu nadobúda aj hudobný nástup č. 2 (1 min. 13 sek.) – do záberu vojke zložený stróm, Descendenciá rytmika a ostré disonancie troch trbok v taktie predtým vytvárajú dojem „volania“ v priestore a sú z hudobno-tektonického hľadiska anticipáciou k vzostupným behom violončel a kontrabasov, ktoré akoby „pinašali so sebou“ zlomený stróm.

Od tohto miesta je už hudobná dynamickosť a dramatickosť markantne nad obrazom, v ktorom len pomaly a pokojne pokrakuje panoráma po okolitých horách. Hudobný pohyb sa stáva znakom diania v zobrazovanom priestore: Hudba *signalizuje* dramatické udalosti. Filmový divák začína tušiť markantnú dynamickosť udalostí, o ktorých ešte nič nevie. Ak centrovane smýšľa husli sul ponticello v č. 2 a nasledujúce zostupné behy huslí v č. 3, sú pohybovo natoľko jednoznačné, takže takmer až nehudobným spôsobom drammatizujú.

Zvuk pozáun forte pôsobí svojou charakteristickou „drsnosťou“. Silnejšia dynamika je voči predchádzajúcej hudbe znakom „vystúpenia do popredia“ a aj fakt zreteľne artikulovaného melodického pohybu je z tektonického hľadiska akýmsi vyvrcholením predchádzajúcich, primárne sonorických plôch. Striedanie osminových kvintol s dlhšími hodnotami je negáciou metrickej pravidelnosti, pôsobí znepokojujúco. Celková vzostupná povaha melódie pôsobí gradujúco. Naproti tomu smerovane k tónu *b* trubícového zvonu a konečne unisono je prvejším javom smerovej tendencie ku konkrétnejmu výškovému bodu a chvíľkovému „splýnutiu“.

Zvuk trubícového zvonu pôsobí mimohudobnou symbolikou prostredníctvom zvukovej podobnosti s vežovým zvonom, keďže v konvencii kresťanských tradícií sa zvuk zvonu viaže na kľúčové životné udalosti, vrátane smrti. Spolu pôsobí pritom aj „údernosť“ príznačná pre bicie nástroje. Celkovú výrazovú tendenciu zdôrazňuje rytmická ascendentia trubícového zvonu.

Stále je hudobné dianie sémanticky nad obrazovým, lebo kamera len pomaly panoramuje po okolitých horách bez nejakých obzvlášť akcentovaných momentov.

Až nasledujúci hudobný celok č. 5 (1 min. 57 sek.) nastúpi zase synchronne s obrazom: do záberu znovu vojke spomenutý tmavý kýpeť (kamera od tých čias urobila panorámu o kácie tušiť „prírodnosť nejakých síl“, zatiaľ neznámych).

Počas hudobného celku č. 6 (2 min. 6 sek.) nastúpi interiérový záber, polodetail – ženskej ruky kladú pokrievku na hriec. Záberom sa začína prvá hraná sekvenca filmu – Eva, Si ločná svetelná tonalita. A späť ich aj hudba, plynulo pokrakujúca. Tu ešte viac vystupuje do popredia zvukový a pohybový rozpor medzi obrazom a hudbou, dynamicky markantné hudobné dianie sa uskutočňuje ponad komorne ladenú obrazovú akciu: Eva sa pohybuje pomaly, aj pohyb kamery je pomalý. Z hereckej akcie cítiť „jemnosť“ mladej ženy. V záberoch prevláda tmavá farba. Je zrejme tichý vidiecky večer; do popredia vystupuje moment „domáckej intimitosti“. Eva si rozpusť dlhé čierne vlasy a znovu zasťrí do nich hrebček. Vidno čiernu mačku pohybujúcu sa v kuchyni, vidno oheň v plečke. Naproti tomu hudba tvorí ostrý preťusovaný pohyb huslí vo vyššej polohe (č. 6), ktorý je v rozpore s pohybovou väčšosťou obrazu. Zvuk trbky konvenčne sa viažuci skôr na exteriérové prostredie; zvuk drammatizujúce zostupné glissandá žien, šum „prískretých hlasov“ (č. 8), gradujúca melodická téma; zvuk zvonov... Je to hudobné dianie – voči obrazu markantne dynamickjšie – ktoré reprezentujúce udalosti odohrávajúce sa v priestore zrejme mimo Evy a jej domova, avšak navodzujúce myšlienku udalostí vzťahujúcich sa na Evín intímny svet. Hudba pôsobí na princípe asociatívneho kontrastu.

### 3. Hudba ako signál

*Eduard Greher:  
Drak sa vracia*



Trikrát zopakovaný krátky stupnicový beh flauty pikoly v č. 9 sa synesteticky viaže na hrebeň a mačku (cez synestetickú podobnosť tónového radu s radom na hrebeni, prípadne podobnosť krátkeho vzostupného hudobného zvuku s mňaukaním mačky). Hudba zdôrazňuje emocionálny-znakovú hodnotu týchto faktov.

Eva sa obzrie, a na to je ostro nasrtnutý prudký transfokátorový nájazd na tvár Martina Lepiša, ktorého prezývajú Drak. Zábery spája asociatívna väzba: žena je v intimitosti domova a v protipohľade je tvár muža v exteriéri. Vzápätí zaznie silný ruch paholkového voza a začína sa epické rozvíjanie príbehu už bez hudby.

## 4. Subjektívna a objektívna hudba

O subjektívnej a objektívnej hudbe má zmysel hovoriť tam, kde je zobrazený človek, jeho myslenie, či vôbec: svet jeho zážitkov.

Subjektívna hudba je istou obdobou *subjektívnej kamery*, keď tvorcovia predkladajú divákovi realitu tak, ako ju vidí dramatická postava – teda objektív zastupuje živý pohľad dramatickej postavy, pohybuje sa miesto nej v priestore.

V americkom filme *Okeno do neba* (1975, r. L. Peeterse, h. Ch. Fox) musí mladá športovkyňa po ťažkom zranení chrbtice celé týždne ležať nepohnuté dolu tvárou. Ak ju príde niekto navštíviť a priblíži sa k nej, pacientka mu vidí len nohy na podlahe a divák prostredníctvom subjektívnej kamery to vidí tiež tak. Keď príde lekár, zdá sa, že pacientka sa zhovára s jeho veľkým bledým topánkami, len v zrkadle vidno vzdialenú lekárovu tvár z podlažiu.

Za subjektívnu možno považovať tú hudbu, ktorá reprezentuje subjektívny zážitok dramatickej postavy. Za objektívnu možno pokladať hudbu, ktorá reprezentuje spoločné stanovisko tvorcu, komentátora a diváka.

V rozličnej miere pritom, od prípadu k prípadu, vystupujú do popredia buď referenčné či emocionálne významy hudby (keď hudba sama osebe vyjadruje konkrétnejšie obsahy), alebo syntaktické významy. Často totiž stačí sama prítomnosť hudby alebo jej nástup, začiatok, aby signalizovala nejaký subjektívny zážitok postavy.

Napríklad matka zranenej športovkyne v spomenutej dráme *Okeňo do neba* vysloví pred lekárom nádej, že jej dcéra „bude ešte môcť chodiť“. Lekár ju s láskavou taktnosťou opraví, že dcéra, že jej dcéra „bude – žiť“. Nástup hudby spojený so záberom tváre ustarostenej matky stačí na to, aby divák pochopil, že až teraz si matka naplno uvedomuje rozsah zranenia a tragédie.

Vo francúzskej dráme *Náimada* (1993, r. B. Tavernier, h. P. Haim) dievča zapletené do zločinu po výsluchu povie: „Teraz, keď som vám už všetko povedala, mohli by ste ma pustiť.“ Policajt mlčí, len pomalé akcentované akordy orchestra signalizujú trpké poznanie dievčat, že aj ona zostane uväznená.

#### Povaha a miera diváckovej účasti

Kvôli dôslednosti a sprísneniu pojmu subjektívnej hudby si treba uvedomiť, že tzv. „zážitok“ filmovej postavy je len film, keď postava môže svojím subjektívnym životom žiť len v predstave tvorcu a diváka. A teda i znakový vzťah medzi „zážitkom“ filmovej postavy a hudbou sa uskutočňuje len prostredníctvom diváckeho subjektu. Uskutočňuje sa dvojakým prevodom, lebo divák musí 1. esteticky prijať a pochopiť hudbu a 2. v kontexte s hudbou pochopiť postavu. Vieme, že obidva prevody sú značne relatívne, vágne, a preto každá dôslednejšia analýza subjektívnej hudby predpokladá skúmanie na pragmatickej úrovni.

Do znakového procesu medzi hudbou a zážitkom filmovej postavy tak vstupuje celý divákov skúsenostný komplex a rozhodujúciimi sú také kategórie ako sugestívnosť diváka, jeho predpoklady sympatizovať s postavou, jeho inteligencia, vzťah k umeniu, hudobné činitele a pod.

Filmová teória rozoznáva tri druhy diváckeho prístupu k zobrazovanému: divák je fiktívne 1. pozorovateľom, 2. účastníkom príbehu a 3. stotožní sa s postavou.<sup>10</sup> Až pri treťom stupni môže hudba naplno fungovať ako subjektívna, keď hudba zasahuje emocionálnu vrstvu diváckovej psychiky, on si však svoj vlastný hudobný zážitok transformuje na emocionálny zážitok filmovej postavy, s ktorou sa vo svojich predstavách stotožňuje.

<sup>10</sup> Porov. KUCERA, J.: *Strihová skladba*, 1965.

V súvislosti so subjektívnou hudbou je aktuálna i Jungova dichotómia *extrovert* a *introvert* aplikovaná vo filmovej teórii.<sup>11</sup> Extrovert chápe filmové dielo ako hru, ľahko sa necháva strhnúť zápletkou, neanalyzuje. Introvert hľadá v zobrazovanom paralely s vlastnými skúsenosťami, myšliením a čítaním. Introvert ľahšie chápe umelecký zmysel diela, extrovert ho neľadá.

V medznych prípadoch môže tú istú hudbu extrovert pochopiť ako *objektívnu*, ak v jeho estetickom chápaní ešte viac dramaturgie bezak napínajúv príbeh, a introvert ako *subjektívnu*, keď hudobný účinok prostredníctvom svojho estetického chápania vzťahuje na zobrazovanú postavu, s ktorou sa vo svojich predstavách stotožňuje. A ak hovorme o medznych prípadoch medzi *subjektívnou* a *objektívnou* hudbou vo filme, treba poznamenať, že ich je veľa, sú bežným normálom. I v tomto zmysle sa uplatňuje výrazová neurčitost', oscilácia, pre filmovú hudbu taká typická.

Rozlišovanie medzi subjektívnou a objektívnou hudbou je dôležitým kritériom už aj v procese tvorby. Týka sa to najmä hudobného skladateľa, ktorý je akýmsi prvým divákom ešte nehotového filmu, vžíva sa do filmového príbehu, viac či menej s filmovou postavou sympatizuje, stotožní sa s ňou, vie sa vžiť do jej situácie, myslenia a čítania a tento svoj estetický postoj vyjadri či zdôrazní svojou hudbou.

#### a) Subjektívna hudba

Množstvo príkladov subjektívnej hudby možno ľahko nájsť v starších filmoch. Ich názornosť však súvisí s tolko kritizovanou „opisnosťou“ staršej filmovej hudby.

##### A Streetcar Named Desire

Poučná je jedna sekvencia Kazanovej drámy *Elektrická žinová Tazba* (USA, 1951, h. A. North). Titulná postava Blanche vniesla do rodiny svojej sestry a švagra veľký nepokoj, manžela sa kvôli nej ostro pohádajú. V tom výjde nič netušiacca Blanche z kúpeľne, v dobrej náde, chorobne sústredená len na seba a na svoj pôvab. Jej radosť zdorazňuje v zmysle subjektívneho zážitku veselá hudba tanečného charakteru. To však ostro kontrastuje so zábermi manželov mlčiacej po hádke. Až keď sa švager Stanley rozčúli, náhla zmena hudby na dramatickú signalizuje Blangino trpké prečinnutie, že je v rodine nevítaným hosťom.

Hrdina Krejčíkovej psychologicko-dramy *Svedomie* (čes., 1948, h. J. Šust) žije v strachu, že ho odhalia ako vinníka tragickéj autonohody. Keď ho priateľ z kriminálnej polície zavolá „na slovíčko“ k sebe do bytu, kráča hrdina za zvuku takej dramaticky „vypáťej“ hudby, že jeho strach musí prežívať aj divák. Hudba prestane znieť až vtedy, keď sa ukáže, že policajt sa chcel len pochváliť svojím rozkvitnutým kaktusom.

Veľmi pôsobivý prípad subjektívnej hudby v zmysle syntaktického a umeleckého významu je v sovietskom filme *Cigáni idú do neba* (1976, r. E. Loteanu, h. J. Doga). Nebezpečným manévrom zachráni Babulja svojho priateľa Zobara priamo spod šibence, ale sám pritom zahynie. Zobar kope svojmu záchrancovi hrob, pričom znie cigánska ľudová pieseň. Nie je to žiadna pohrebná hudba, predsa však dojímavovo pôsobí svojou orientálnou nostalgou, prí-

<sup>11</sup> Porov. PONOMAREVA, E.: *Psychologie ve vzťahu k umění, jmenovitě filmovému*, 1964, s. 120 a n.

znacnou pre cigánske piesne. I kamera zabermi podvečernej oblohy s ťažkými mrakmi, zdôrazňuje istú nostalgickú situáciu z hľadiska Zobara.

*Cigáni idú  
do neba*



**Tvorivé možnosti subjektívnej hudby** Treba poznamenať, že konotačná aktivita podmienená situatíou v konfliktovostiou býva pri subjektívnej hudbe obzvlášť silná. Preto môžu do dramaticky funkčného znakového vzťahu vstúpiť všetky prvky, ktorými hudba vôbec disponuje, ba otvárajú sa možnosti tvorby nekonvenčnej hudby a nekonvenčných obrazovo-hudobných spojení.

Príklad, ako do znakového vzťahu vstupuje agogika hudby, je v anglickej dráme *Nárvat ná morníka* (1976, r. J. Gold, h. C. Davis). Černošská žena sa veľmi zľakne, keď si jej muž so švagrom čítajú zlomyseľný list namierený proti jej miešanému manželstvu. Nevykonnúť na európsky spôsob kritického myslenia obáva sa počarovania, ale keď vysvitne, že to len ktosi chce urobiť dobý obchod, trochu sa upokojí. Tieto duševné procesy nie sú natoľko zreteľné z mimiky černošky, ako ich modeluje hudba: ostiňajúce rytmy bicích nástrojov, odvodené z afričských bubnových hudieb, sa tempovo stupňujú až k vrcholu a zasa sa pozvoľna spomaľujú, aby ku koncu trochu pripomínali upokojujúci sa tep srdca.

Vyjadrenie pociťového sveta postavy je najčastejším dôvodom využitia asynchronónu.

Po šesťmesačnom odličení vyhľadá v Leloucheovej dráme *Žit' a nšit'* (franc., 1967, h. F. Lail) reporter ženu v zimnom rekreačnom stredisku, nájde ju pri večernom posedení s tancom. Divák vie dobre pochopiť duševné rozpoloženie filmovej postavy: reporter zažil vo Vietname hrozné zabíjanie, sám sa dostal do zajatia a aj jeho vzťah k vlastnej žene je zlo-

#### 4. Subjektívna a objektívna hudba

žitý. Je prirodzené, že sa nevie zžiť s bezstarostnou náladou rekrantov, medzi ktorými je jeho žena. Tento moment cudzoty zdôrazňuje nostalgická dramaturgická elektronická hudba, ktorá je v úplnom rozpore s prostredím rekrantov – veď tí tancujú zrejme podľa inakšobanálnou bezstarostnosťou ostatných.

Výrazne subjektívnu podobu má expresionistická hudba v Jansenevej dráme *Stella Polaris* (Norsko, 1993, h. A. Nordheim). Je zväčša v príkrom rozpore s akciou a mohli by sme ju analyzovať ako prípadý divergentného, prípadne impresívneho kontrastu. Zodpovedá to celkovej poetike filmu, v ktorom sa retrospektívne spomienky na udalosti z detstva, vojny a ľubostného vzťahu predstavujú nielen tak, ako sa skutočne odohrali, skôr s istým citovým obsahom. Napríklad keď usmiaty vojak hravo roztočí dlevaťko, drastická hudba vyjadruje skôr subjektívnu spomienku na strach, ktorý hrdinka v detstve prežívala. Aj do spomienok na hry pri mori a pekné chvíle s milovaným mužom vnáša táto dráždivá hudba pocit tragizmu.

#### b) Objektívna hudba

**Hudobný komentár** Niektorí teoretici píšú o filmovej hudbe v úlohe „komentára“.<sup>12</sup> V zhode s etymologickým pôvodom a bežnými význammi tohto slova malo by ísť o hudbu, ktorá ako komplementárna zložka **objasňuje** zobrazované udalosti, navodzuje autorom zamýšľané pochopenie a emocionálne prežitie filmových významov, prípadne nejakú svojisky informuje o priebehu zobrazovaných udalostí.

Zbytočné komentovanie vedie k neraz kritizovanému pleonazmu, ktorý bol časťou chybu starších filmových hudieb. Na druhej strane však k myšlienke o hudobnom komentovaní viedli aj progresívne názory o obrazovo-hudobnom kontrastu.

Problematika hudobného komentovania súvisí s filozofickým chápaním sémantickú povahy hudby vôbec. Ak vyjadrovanie patrí medzi základné estetické funkcie hudby, tak niet dôvodu považovať hudobné komentovanie vo filme za nejaký anachronizmus. Treba len, aby sa uskutočňovalo hudobne hodnotným filmovo špecifickým spôsobom, pomocou širokého registra vyjadrovacích možností hudby.

<sup>12</sup> Porov. J. S. N. A. Z. *Estetická muzika filmovej*, 1964, s. 182–89, stat' *Hudba ako základ autorského komentára*.