Jakub Kudláč

Film, hudba a čas

Teze:

- Jednou z funkcí, které hudba ve filmu plní, je změna prožívání času.
- Hudba existuje výlučně v čase a vynucuje si zvláštní prožívání času - trvání, jak jej popisuje Henri Bergson.
- Zkušenost trvání se pak přenáší na prožívání filmu samotného, čímž hudba může výrazně přispět k plynulému a hladkému prožitku.

Text:

Hudba ve filmu může plnit velice různé funkce: od emotivního naladění, vytváření nejrůznějších druhů ilustrace či kontrapunktu, leitmotivického formování vyprávění až k abstraktním atmosférám na pomezí zvukového dizajnu, které spoluvytvářejí svět, v němž se teprve odvíjí vlastní drama. Dnes mne bude zajímat primárně ohled, který je relativně málo diskutovaný, a sice způsob, kterým hudba mění prožívání času, a to nejen ve filmu. Tento způsob je sice subtilní, zůstává však neustále působícím prvkem filmové hudby.

Hudba má bytí výlučně v čase. Nelze uvažovat o zastaveném obrazu hudby (jak bychom mohli uvažovat u filmu), hudba může existovat jenom v trvání, v jakémsi průběhovém modu, který neumožňuje v klidu spočinout na jejím určitém aspektu. Hudba se dává posluchači vždy jako pohyb, jako nezastavitelný proud, jako tvar, řečeno s Heideggerem, vržený do času. Nelze vidět obraz hudby v jejím přirozeném médiu, tedy ve zvuku (typické obrazy hudby jsou partitura či sinusoida, ty však náleží grafickému médiu), zkrátka hudba je s časem spjatá bytostně, nelze ji vyrvat z trvání, aniž bychom ji ztratili. Situace se tu snad podobá paradoxu letícího šípu Zenóna z Eleje, v každém okamžiku sice můžeme analyzovat pozici šípu, nicméně za cenu ztráty pojmu pohybu samotného. Podstatou hudby je tedy

trvání.

Není proto překvapením, že základní teoretickou naukou o hudbě je nauka o formách. Všechny ostatní obory hudební nauky (kontrapunkt, harmonie, instrumentace atd.) se totiž v posledku podílejí na tvorbě hudební formy. Formou v hudbě rozumíme obvykle abstrakci od konkrétního hudebního materiálu a zkoumání jejího tvaru v čase. Harmonie či kontrapunkt popisují různé způsoby jak nakládat s hudebními elementy, nicméně teprve nauka o formách nám dává celkový pojem času, který před námi leží. Harmonie, jakkoli komplikovaná sama v sobě, není popisem pouze statických vertikálních vztahů. Jejím cílem je stavba v rozměru horizontálním: budování celků v čase. Kdybychom se pokusili vytvořit hierarchii různých oblastí hudby, stála by na jejím vrcholu právě nauka o formách, která zahrnuje nauky ostatní, protože je abstraktem času, v němž probíhá skladba. Nauka o hudebních formách obvykle pracuje se schematickým zachycením série kontrastních dílů, které považujeme za hybný faktor hudební formy (zpravidla nový materiál, variaci nebo opakování). Typicky například většina Chopinových nokturn probíhá ve formě A - B - A', kde jednotlivá písmena označují kontrastní témata. Musíme si však položit otázku, zda nás tento přístup, jakkoli užitečný a didaktický, spíše nesvádí na scestí. Totiž jakoby se protivil naší první intuici o hudbě, která je spojena s pojmem trvání. Podívejme se tedy, co toto trvání vlastně představuje.

Trvání není nevinným pojmem; na sklonku devatenáctého století francouzský filosof Henri Bergson vydal pojednání *O bezprostředních danostech vědomí*, ve kterém rozlišil dvě koncepce časovosti. Kritizuje představu času jakožto uniformního metronomu, který sám stojí objektivně vně jakéhokoli děje, a může tak být mírou všech pohybů, zkrátka pojetí času jakožto něčeho, čím lze za pomoci hodinek měřit události. Tato tradiční představa sahá daleko do historie až k Aristotelovi, který ve čtvrté knize *Fyziky* charakterizuje čas jako číslo pohybu. Právě s tímto časem se v rámci základních a středních škol setkáváme na hodinách fyziky, s tímto časem se konfrontujeme, když se snažíme stihnout schůzku či když nás tlačí termín. Je však tento čas tím, co doopravdy prožíváme, když například vnímáme hudbu nebo si hovíme v zahálce?

Bergsonův přínos k fenomenologii času spočívá v rozvedení postřehu, že tento aristotelský přístup k času je pouhou reprezentací času, která nemá nic společného se samotným prožíváním času. Zejména pod tíhou praktického obstarávání každodennosti jsme povýšili čas, který je vlastní fyzikálním experimentům spíše než prožívání, na dominantní koncepci času. Je to čas, kterým lze měřit rychlost, efektivitu, výkonnost, čas objektivizovaný

a objektivní, čas, který je neutrální anempatickou mírou, nikoli však životem. Bergson říká, že jsme čas uvěznili do prostoru, že náš čas "zprostorovatěl". Základním rysem tohoto času je uniformní míra (například vteřiny), kde jsou všechny jednotky této míry stejné. Proto také je tento zprostorovatělý čas homogenní.

Naproti homogennímu času staví Bergson prožívání času v trvání. Trvání není měřitelné na vteřiny, protože je samo nedělitelné. V rámci trvání dochází ke změně kvalit, které pokaždé přetvoří barvu a vůni onoho trvání, nelze je však smysluplně dělit do homogenizované míry. Bergson tu popisuje zkušenost času, která je radikálně jiná než čas měřitelný hodinkami a argumentuje, že tato zkušenost s časem jakožto trváním je původní, zatímco koncepce času jako čísla pohybu, jako homogenizované objektivní míry, je následnou pragmatickou konceptualizací původnější zkušenosti trvání.

Je až zarážející, jak přesně popisuje Bergsonovo trvání způsob, jakým zakoušíme čas hudby. Na první pohled by se mohlo zdát, že čas hudby je dokonale homogenizován; hudební věty lze rozložit do taktů, takty zas lze dělit na jednotlivé doby, doby lze dál v podstatě *ad infinitum* dělit na stále menší jednotky (osminy, šestnáctiny, dvaatřicetiny atd.), což je přístup principiálně identický s dělením času na roky, měsíce, dny, hodiny, vteřiny. Nicméně hudební čas, navzdory této analogii, se chová překvapivě. Například ve čtyřčtvrťovém metru mají jednotlivé doby rozdílnou barvu (typicky: první doba je těžká, druhá doba lehčí, třetí doba je těžká, ale lehčí než první, čtvrtá doba je nejlehčí). Podobně i takty v periodických větách mají svou charakteristiku, hudebník nemusí počítat, aby věděl, v kterém taktu se nachází (typicky to platí pro jazzové, bluesové a rockové standardy), kde přijde kontrast či jiná změna, prostě *cítí* specifickou barvu času. Každý díl času, ve kterém hudební skladba probíhá, má svou nezaměnitelnou charakteristiku. Čas zde není pouhou prázdnou schránou, nýbrž aktivním činitelem. Takto vnímaná časovost skladby implikuje, že hudební skladba tvoří ve vědomí nedílnou jednotu. Hudba vytváří oblouk, zceluje původně oddělené momenty do nedělitelného celku, a najednou mizí všudypřítomná časomíra a na jejím místě se objevuje trvání, a tedy čas prožívaný kvalitativně, nikoli kvantitativně.

Jistě bychom mohli argumentovat, že každý prožitek umění má tento charakter. To je nesporně pravda, avšak hudba má tuto vlastnost tvorby trvání nejvýraznější. Důvodem toho je, že hudba na rozdíl od jiných umění nemá žádný vlastní sémantický obsah. Obraz, film nebo poezie vždy alespoň v možnosti poukazují k něčemu jinému. Obraz může zobrazovat konkrétní či smyšlené obsahy vnějšího světa, poezie užívá metafor, které jsou funkční právě

proto, že poukazují k něčemu mimo jazyk sám. Hudba naopak neoznačuje nic mimo sebe sama, a připisujeme-li hudbě sémantické obsahy, činíme tak jenom metaforicky. Programní hudba, tj. hudba s mimohudebním významem, je v naší kultuře výrazněji přítomná teprve od romantismu, a jak víme, stojí a padá na zveřejnění svého programu. Ruku na srdce, kolik z nás by z poslechu hudby pochopilo, že se jedná o popis řeky, kdyby jí Smetana nepojmenoval *Vltava*? A právě tento ohled, tj. že hudba neoznačuje nic z vnějšího světa, způsobuje, že její charakter trvání vystupuje do popředí, že je to vlastně jediný způsob, jak lze vnímat hudbu. U obrazu může naši pozornost vyrušovat nahodilý poukaz na vnější svět. Sémantický aspekt těchto artefaktů může strhávat naši pozornost směrem k plánování a obstarávání, tedy směrem k prožívání času jako čísla pohybu. V případě poslechu hudby jsme však konfrontováni s čistým strukturovaným časem, s čistým trváním, hudba nás odvrací od času jakožto čísla pohybu a vtahuje nás do času jakožto trvání, neobsahuje žádný vlastní sémantický poukaz, který by nám vnucoval myšlenku na svět vně hudby.

A právě v tomto efektu hudby na lidské vědomí dlí jeden z jejich přínosů filmu. Dobře známá praxe, že hudba dokáže pomoci překlenout drobné nejasnosti či neobratnosti filmového vyprávění, zrychlit individuální pocit plynutí času a vtáhnout diváka do filmu, je umožněna tím, že hudba vnucuje divákovi prožívání času jakožto trvání a toto prožívání se následně přenáší i na prožívání samotného filmu. Zkrátka pomáhá umlčet vnější svět, svět tikajících hodinek, hrozivě se blížících povinností, svět spěchajícího a rozplánovaného jednání.

V dějinách filmu s tímto svébytným charakterem hudby pracuje mnoho tvůrců. Historicky vzato je klasický Hollywood s typickou technikou *underscoring* prvním velkým prorokem tohoto přístupu. Filmy jako King Kong, Jih proti Severu či Casablanca vytvořily úspěšný přístup, z něhož vyrůstá mainstream své doby a který i spoluurčuje mainstream současný. Na tento styl totiž po nádherné a divoké stylové odbočce šedesátých let navazují od poloviny sedmdesátých let filmy jako Čelisti, Hvězdné války nebo ET, které opět udávají tón použití hudby mainstreamovým způsobem.

To se ovšem netýká pouze filmové hudby, ale filmového zvuku jako celku. Dobrý mistr zvuku přistupuje ke zvuku podobně jako skladatel ke skladbě. Snaží se v první řadě postavit formu, určit obecná pravidla jak zpracovat film, a až poté řeší problémy konkrétních detailů. Jistěže filmový zvuk musí být v první řadě komplementární obrazu, tedy nesmí rušit iluzi adekvátnosti zvuku k obrazu, není-li k tomu dramaturgický důvod, ale rovněž musí být muzikální, po stránce hudebně-formální i barevné.

V rámci studia KZT se snažíme rozvíjet muzikalitu studentů v různých rovinách. Nepřímo skrz práci v dílnách konzultací rozdělaných projektů, a rovněž přímo, tj. předměty zaměřenými na prohlubování citu pro hudební formu.

Primárně je to v dvousemestrálním předmětu *Hudební praktikum*, kde studenty seznamujeme s dvěma základními způsoby, kterými evropská hudba formuje čas. V prvním semestru se seznamujeme s monotematickými formami imitačního kontrapunktu (invence, preludia, fugy apod.), v druhém pak s formami polytematickými (malá písňová forma, sonátová forma). Tyto dva přístupy tvoří fundament prakticky celé evropské hudební kultury. Jako výstup pak studenti předkládají vlastní kompozici, v prvním semestru expozici fugy, v druhém expozici sonátové formy. Podstatou tohoto cvičení samozřejmě není vychovat skladatele či jakkoli suplovat studium kompozice, která není obsažena ani v profilu absolventa KZT. Naši studenti jsou sice často hudebně aktivní, většinou však míří k profesi zvukového mistra, a proto nejde tolik o konkrétní výsledek z perspektivy kompoziční techniky (to patří na jinou školu), jako spíš o specifickou zkušenost s formováním času. Tato zkušenost kultivuje cit studentů pro formální stavbu celků v čase, a tak může posléze obohatit a zkvalitnit jejich vlastní filmovou tvorbu.

Ve své umělecké praxi se již dlouhá léta, od gymnaziálních dob, věnuji scénické hudbě. Ať už je to film, divadlo či rozhlas, vždy jde o spojení dramatu (ať už v podobě obrazu nebo slova) a hudby, synestezii dvou nesourodých složek. Každá jedna scénická hudba pro mne představuje prostor pro zkoumání inovativních estetických a technologických možností, prostor pro svobodnou hru, která je nevyhnutelnou podmínkou tvorby.