

Formotvorná úloha zvuku

Zvuková zložka sa (vedľa iných svojich funkcií) významným spôsobom podieľa na **výstavbe formy** audiovizuálneho diela. Pomáha prehľadnosti tvaru a ozrejmuje zmysel celku. Napríklad zdanlivo nesúrodé zábery spojené jednou zvukovou plochou majú vnútornú súvislosť, ktorú je treba pochopiť. Alebo významovo odlišné úseky možno naopak zmenou zvuku zreteľne členiť. Pri zmene charakteru zvukovej plochy spolu so zmenou záberu divák pozná už od prvého okamžiku, že predchádzajúca sekvencia skončila a začína niečo iné. Filmový zvuk má teda schopnosť **spájať i rozdeľovať**.

Formotvorná sila zvukovej zložky sa uplatňuje aj ďalšími spôsobmi. Zvukom možno ozrejniť **spojitosť vzdialených partíí** v priebehu diela, vytvoriť **gradáciu, vrchol, záver**, podporiť **filmový rytmus** atď. Konceptia zvukovej zložky musí mať preto na zreteli aj výstavbu konkrétnej filmovej formy.

Veľký význam vo formovej výstavbe diela má **rozvrh zvukových plôch**. Tektonické členenie zvukovej plochy sa spravidla logicky spája s členením obrazovým. Neznamená to však, že zvuk mechanicky obrazu podlieha. Rozhranie zvukových plôch sa nemusia vždy presne kryť s rozhraním obrazových sekvencií. Zvuk môže (samozrejme odôvodnene) obraz predbiehať, môže byť pretiahnutý do nasledujúcej sekvencie, alebo tvoriť spojovací článok preklenujúci šev susediacich častí (obyčajne hudba).

Dôvodom pre zmenu zvukovej plochy vo vnútri obrazovej sekvencie samozrejme nemôže byť nedostatok zvukového materiálu. **Neodôvodnená zmena** zvukovej plochy predstavuje nefunkčný zásah do diela. Ak napríklad hudba nelogicky končí niekde vo vnútri sekvencie, alebo je na náhodnom mieste vystriedaná inou hudbou, márne hľadáme dôvod takejto zmeny. Takéto narábanie so zvukom svedčí o nedostatku zmyslu pre funkciu filmového zvuku a dokazuje, že dotyčnému dielu riadna zvuková koncepcia chýba.

Každý **vstup** novej zvukovej plochy aj jej **koniec** je potrebné umiestňovať uvážlivo. To platí aj o zvukovom podklade pod hovoreným slovom. Predstava, že hudbu pod komentárom vôbec nepočujeme, že s ňou teda možno skončiť, alebo znovu začať kedykoľvek, je mylná, zavádzajúca.

Zvuková koncepcia nemusí vždy reagovať zmenou zvuku na každú novú obrazovú sekvenciu. Účelnosť takýchto zmien je potrebné zväžiť. Časté zmeny, najmä rýchle striedanie rôznych hudobných charakterov, na seba zbytočne upozorňujú a mnohokrát narúšajú plynulosť a jednotu celku. (V prípadoch, kedy je to možné, najmä u plôch s hudbou, sa osvedčilo viazať obrazové pasáže jednou zvukovou plochou do väčších celkov. Napríklad v krátkometrážnej tvorbe sa vyskytujú vydarené riešenia filmu akoby vyrozprávaného jedným dychom, kedy celú plochu filmu viaže zvuk jednotného charakteru, napríklad vhodná hudba, ktorá sa ani pri väčšej dĺžke „nepočúva“. Jej úlohou je tu udržiavať jednotnú pocitovú rovinu, a nie zbytočne zdôrazňovať drobnejšie formálne členenie.)

Je dobré si tiež uvedomiť, že hudba potrebuje ku svojmu vyzneniu dostatočne dlhú plochu. Obyčajne nepôsobí vhodne, ak podkladová hudba je po niekoľkých taktach prerušená ešte skôr, než sa mohla rozvinúť. I keď plochy zvuku v takýchto prípadoch zodpovedajú obrazu rozmerom i charakterom, celkový výsledok nemusí celkom uspokojovať, vyhovovať. Rozdrobenosť kompozície a prílišná zvuková pestrosť sa tak môžu prejavovať nepriaznivo.

Rozmer a proporcie zvukových plôch spoluvytvárajú celkový charakter diela, pretože významne ovplyvňujú filmový rytmus a spád. Môžu sa takisto podieľať na výstavbe krivky napätia (napríklad postupným skracovaním, či naopak predlžovaním za sebou radených zvukových plôch).

Zámernou disproporciou rozmerov kontrastných zvukových partíí je možné niektoré miesta účinne zdôrazniť (napríklad veľmi krátkou zvukovou plochou zasadenou do sledu dlhších partíí iného zvuku). Najmä hudba, ak je nápadne krátka, pôsobí dramaticky, ako nedohovorená, ako naliehavý otáznik či výkričník. Ak však disproporcie zvukových plôch zjavne nevyplývajú z tvorivého zámeru, a teda nie sú myšlienkovým opodstatnené, vzniká nebezpečenstvo porušenia prirodzeného rytmu plôch.

Pri kompozícii zvukovej zložky je potrebné mať na zreteli taktiež nebezpečenstvo **nadmerného použitia hudby**, ktorá sa objavuje okrem iného v populárno-vedeckých filmoch so

zvukovou skladbou typu *komentár + hudba*. Obyčajne tu ide o reťazec hudieb nasledujúcich bezprostredne za sebou, a teda nepôsobia výrazne. Účinnejšie býva, ak sa vo zvukovom prúde hudba strieda s inými zvukovými prostriedkami.

Otázka nadmerného použitia hudby – niekedy ešte aj nefunkčne použitej – je však problémom aj u hraného filmu, a to najmä v televíznej dramatickej tvorbe. Nadmerným používaním sa hudba devaluje. A v mieste, kde je potrebná, aby skutočne zapôsobila, potom stráca na účinnosti.

V zásadných otázkach formy zvukovej skladby audiovizuálneho diela môžeme nájsť inšpiráciu v skladbe hudobnej. Výstavba formy autonómnej hudobnej kompozície sa zakladá na princípoch **jednoty a kontrastu**. Pôsobia tu protichodné formové sily, ktoré možno nazvať silami dostredivými a odstredivými. **Dostredivé sily** stabilizujú, zjednocujú, majú tendenciu zotrvať, spájať (napríklad ak sa hudobný motív uvedený skôr znovu vracia, trvá tá istá tónina, rovnaké tempo, metrum – takt, hrajú tie isté nástroje...). **Odstredivé sily** prinášajú do skladby zmenu, kontrast, vzruch (objaví sa nový motív, zmení sa tempo, rytmus, orchestrácia, hudobný štýl...).

Prítomnosť oboch týchto protikladných síl je v kompozícii nevyhnutná. Vzťah medzi nimi vytvára potrebné formové napätie, ktoré udržiava pozornosť vnímajúceho. Vhodne stanoviť tento pomer je však náročná umelecká úloha. Nadvláda jednotiacich síl sa môže v diele prejaviť prílišnou stagnáciou, naopak nadmerná prevaha kontrastu predstavuje nebezpečenstvo chaotického vyznenia, únavy poslucháča z nadmerného počtu nových informácií atď.

K dostredivým silám posilňujúcim jednotu audiovizuálneho diela patrí predovšetkým **princíp opakovania**. Rozlišujeme opakovanie *bezprostredné*, t.j. **repetíciu** (*a-a*), a návrat po niečom inom, t.j. **reprízu** (*a-b-a*). Obidva postupy sa v účinku líšia.

Jednoduchá repetícia (opakovanie zvukového motívu dva-, eventuálne trikrát za sebou) má obyčajne *zdôrazňujúci efekt*.

Pri **viacnásobnej repetícii** motívu spravidla vystupuje do popredia *mechanický stereotyp* tohto prostriedku. Mnohopočetným opakovaním možno cielene vyvolať pocit mechanickosti, stagnácie, ale aj vytvoriť účinnú zvukovú gradáciu. Neobyčajne sugestívne pôsobí, ak stereotypne opakovaný prvok graduje pomocou postupnej, sledovateľnej zmeny len jediného zvukového parametra (napríklad mierne zosilňovanie alebo zrýchľovanie, zhusťovanie, zvyšovanie atď.). Jedinečným príkladom takéhoto sugestívneho postupu v oblasti hudobnej tvorby je *Bolero, op. 81* Maurice Ravela z roku 1928. Celá táto orchestrálna kompozícia predstavuje jednoliatu gradáciu tvorenú len miernym terasovitým dynamicko-farebným narastaním zvuku využívajúc pritom zvukové možnosti symfonického orchestra v celom rozpätí jeho dynamiky a v širokej palete jeho odtieňov, a to bez zmeny melódie, rytmu, tóniny, harmónie či tempa.

Ostinátne (tvrdošijné) opakovanie motívu sa môže stať základom kompozičného štýlu, napríklad v repetičnej minimalistickej hudbe. Ako u každého mechanického postupu však aj tu hrozí nebezpečenstvo negatívneho účinku vyvolaného podstatnou stratou informatívnej hodnoty.

Takéto radikálne vyprázdnenie obsahovej informácie pociťujú kultivovanejší poslucháči ako traumatizujúcu psychickú ujmu, najmä ak ide o repetovanie technikou *zvukovej slučky*. Samostatne znejúca slučka sa vždy prezradí svojou stereotypnosťou bez akéhokoľvek náznaku vývoja. Jej strojová mechanickosť môže u poslucháčov vzbudzovať silno negatívne emotívne reakcie. Napríklad v rozhlasovej hre s názvom *Veľká denná hudba* (podľa poviedky Adolfa Branalda, 1958 [1991]) sa názorne predviedzal drastický experiment: odsúdenému väzňovi púšťali do cely nepretržite opakovanú zvukovú slučku s prvými štyrmi taktami Mozartovej *Malej nočnej hudby* a sledovali, ako dlho dokáže odolávať, než sa psychicky zrúti.

Repríza plní vo zvukovej zložke dôležitú *scelujúcu funkciu*. Ak sa v priebehu audiovizuálneho diela objaví určitý zvukový motív niekoľkokrát oddelene, nielenže naberá oproti ostatným zvukovým plochám väčšiu váhu. Návrat zvukového motívu, ktorý zaznel už skôr, preklenuje a prepája ako most časovo odľahlé body audiovizuálneho diela, zjednocuje rôznorodý zvukový a obrazový materiál a zdôrazňuje vnútorné súvislosti. Charakter motívu sa tak presadzuje výraznejšie a môže posilňovať základné ladenie celého diela.

Repríza je buď **doslovná**, alebo vo forme **variačných obmien**. Vo filmovej hudbe sa často využíva možnosť obmeňovať ústrednú melodickú myšlienku (tému) a prispôbovať ju momentálnej

potrebe. Veľakrát takémuto prispôsobeniu stačí mierna premena charakteru hudobnej myšlienky, napríklad pomocou výškovvej transpozície, zmeny tempa, metra alebo inštrumentácie.

Návrat zvukového motívu môže byť aj *významovo zaťažený*, ak sa dôsledne viaže k určitej postave, situácii, prostrediu či idei. Takýto druh reprízy je tzv. **leitmotív** ([lajt-]; z nem.) alebo **príznačný motív**. Psychologický účinok zvukového leitmotívu je založený na dôslednom združovaní určitého vnemu auditívneho s vnemom vizuálnym (napr. melódia hracích hodín + stará dáma). Ak sa takáto dvojica zvukového a obrazového motívu objaví v priebehu filmu viackrát, fixuje sa v myslí diváka natoľko, že potom už len samotný zvuk dokáže vyvolať predstavu svojho nezobrazeného náprotivku. Ako leitmotív sa samozrejme môže uplatniť aj iný druh zvuku (napr. určitý vracajúci sa ruch alebo úryvok dialógu).

Jednou zo základných požiadaviek kladených na zvukovú kompozíciu audiovizuálneho diela je **úmernosť**. Ak majú byť zvukové prostriedky naozaj funkčné, musia byť použité vo vhodnej miere. Aj akákoľvek krásna hudba, pokiaľ sa donekonečna opakuje, stráca svoj pôvodný účinok a môže sa divákovi až sprotiviť. Najmä princíp leitmotívu je citlivý na prekročenie únosnej miery použitia. Prílišným spoliehaním sa na efekt príznačného motívu sa môže dobrý nápad zmeniť na nudné kliše, dôsledkom je potom strata napätia a stagnácia vývoja.

Zmenenému opakovaniu zvukového motívu toto nebezpečenstvo spravidla nehrozí. Variačné zmeny zachovávajú myšlienkovú jednotu, ale zároveň prinášajú kontrast najrôznejšími premenami odtieňov, výšky, tempa, rytmu a pod. V hudobnej skladbe sa na variačné spracovanie volí výrazná melodická myšlienka zvaná téma.