

Citované filmy:

Ahoj, babičko, je nám dobře (Szia nagy, jól vagyunk; Zoltán Füredi, 1999), *Archaické torso* (Archaikus torzó; Péter Dobai, 1971), *Auta a lidé* (Autók és emberek; Géza Böszörményi, 1973), *Auto* (Autó; Géza Böszörményi, 1974), *Bagatela* (Egy bagatell; Gábor Bódy, 1971), *Cesta za odměnu* (Jutalomutazás; István Dárday, Györgyi Szalai, 1974), *Ctěný adresát* (Tisztelt cím; Lívia Gyarmathyová, 1971), *Čtyři bagately* (Négy bagatell; Gábor Bódy, 1975), *Dej, krále, vojáky* (Adj király katonát; Pál Erdőss, 1982), *Dopisy výherci ve sportce* (Levelek az öttalálathoz; Pál Schiffer, 1971), *Dózsův lid* (Dózsa népe; Ferenc András, 1972), *Dva portréty* (Két portré; András Kovács, 1964), *Fotografie* (Fotográfia; Pál Zolnay, 1971, 1972), *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, 1967), *Individuální příklad* (Egyedi eset; Györgyi Szalai, 1974), *Juniorové* (Ifivezetők; Gábor Bódy, 1971), *Když jsem byl ještě šťastný* (Amikor még boldog voltam; János Koltai, 1970), *Klub osamělých* (Magányosok klubja; Lívia Gyarmathyová, 1976), *Konkurs* (Miloš Forman, 1963), *Lehké ublížení na těle* (Könnyű testi sértés; György Szomjas, 1983), *Leptinotarsa* (Mihály Buzás, József Szolnoki, 1996), *Mozaiky z uhlí* (Mozaikok szénből; Iván Lakatos, 1964), *Muzikanti* (Zenészek, János Vészi, 1980), *Mužský portrét* (Férfiportré; Imre Gyöngyössi, 1964), *Ne tak zhurta* (Álljon meg a menet; Lívia Gyarmathyová, 1973), *Nebledni* (Ne sápadj; Gyula a János Gulyás, 1981), *Něco jiného* (Valami más; Pál Erdőss, 1972), *Nenahýbejte se z oken* (Kihajolni veszélyes; János Zsombolyai, 1976), *Neslušné snímky* (Illetlen fotók; Géza Böszörményi, 1970), *Noční píseň psa* (Kutya éji dala; Gábor Bódy, 1983), *O něčem jiném* (Věra Chytilová, 1963), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), *Obrazy a lidé* (Képek és emberek; Sándor Kovács, 1964), *Obtížní lidé* (Nehéz emberek; András Kovács, 1965), *Odcházím* (Taking Off; Miloš Forman, 1971), *Opravedový Mao* (Az igazi Mao; Szilveszter Siklósi, 1996), *Ostrov na pevnině* (Sziget a szárazföldön; Judit Eleková, 1969), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Počítáme s tvým během na dlouhou trať* (Hosszú futásodra mindig számíthatunk; Gyula Gazdag, 1969), *Poslech* (Meghallgatás; András Jeles, 1969), *Pracovní show* (Munka-show; György Dobray, 1970), *Prasklina* (Hasadék; János Hollós, 1995), *Přece voda je pánem* (Azért a víz az úr; Gyula a János Gulyás, 1980), *Přijetí za člena* (Tagfelvétel; László Vitézy, 1972), *Rekruti* (Regruták; Pál Erdőss, 1973), *Rodinné ohniště* (Családi tűzfészek; Béla Tarr, 1977), *Ropáci* (Jan Svěrák, 1987), *Rozhodnutí* (A határozat; Judit Emberová, Gyula Gazdag, 1972), *Scvrkávající* (Töpörödő; Közgáz Vizuální Brigáda, 1991), *Setkání* (Találkozás; Judit Eleková, 1963), *Slečny učitelky* (Tanítókisasszonyok; János Rózsa, 1971), *Spříznění volbou* (Karel Vachek, 1969), *Svatební cesty* (Nászutak; György Szomjas, 1970), *Šedé přátelství* (Szürkebarátság; Sándor Simó, 1966), *Škola pro řečníky* (Szónokképző iskola; Elemér Ragályi, 1972), *Šťěstí* (Boldogság; Miklós Csányi, 1968), *Tajuplný muž* (Egy titokzatos férfi; László Egyed, 1995), *Úder holí na vlastní žádost* (Botütés saját kérésre; János Rózsa, 1972), *Výběr* (A válogatás; Gyula Gazdag, 1970), *Zpět do města* (Vissza a városba; László Mihályfi, 1969), *Zpráva WAPRA* (A WAPRA-jelentés; Tibor Kocsis, 1995), *Zvědavost* (Kíváncsiság; Gábor Oláh, 1965), *Životopis* (Žyciorys; Krzysztof Kiesłowski, 1975).

Úvahy o hudbe a filmovej hudbe

Vladimír Godár: *Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku.*

Vydavateľstvo Scriptorium Musicum, Bratislava 2001, 180 stran, náklad neuveden.

V diele *Luk a lýra. Šesť pohľadov na hudobnú poetiku* renomovaného slovenského hudobného skladateľa a teoretika Vladimíra Godára máme zriedkavú možnosť stretnúť sa s myšlienkami, ktoré sa netýkajú iba procesu vytvárania umeleckého diela, reflexie teoretickej a kultúrnej situácie súčasnosti, ale aj hlbšieho bezprostredného kontaktu s kontextom histórie estetického myslenia. Jedinečnú syntézu spomenutých stanovísk autor vo svojich úvahách dotvára a prehĺbuje

osobným, kritickým a hlavne nadmieru úprimným pohľadom. Ak hovoríme hneď na začiatku o natoľko zvláštnej kategórii, akou je úprimnosť, je potrebné zdôrazniť, že je podmienená mimoriadne rozsiahlymi znalosťami autora, preto sa (miestami) trpká osobná skúsenosť nikdy neobracia voči pertraktovanému médiu hudby a neskresťuje vzácne postrehy. Naopak, sprostredkúva intímnu blízkosť neprehliadnuteľného významu, ktorý hudba nadobúda v kontexte súčasnej kultúry. Godár vychádza z predpokladu previazanosti hudby so svetom slova a svetom čísla – akoby vytvárala prienik fázovaného času slova so svetom mimočasového čísla –, preto sa hudba stáva v duchu slov Clauda Lévi-Straussa „centrom ľudskej kultúry“.

Zodpovedá to aj osobnej skúsenosti, veď ako Godár zdôrazňuje, i svet jeho mladosti bol sprvu väčšmi spätý s číslom a slovom. K hudbe ho vlastne priviedli vonkajšie okolnosti, ktoré vyplynuli zo sociálnej traumy, determinujúcej celú jeho generáciu (ročník 1956). Podnietil ju nástup neslobody a teroru 21. augusta 1968 a živilo ju aj nasledovné obdobie normalizácie. Poslednou manifestáciou slobody sa stali priestory rockovej hudby (festival vo Woodstocku, Hendrix, Morrison), do ktorých lož nevstúpila. Ideály, akokoľvek nerealizovateľné, ktoré sa s ňou spájali, priamo kontrastovali s desivou každodennosťou sedemdesiatych rokov. Prekonať tieto časy Godárovi pomohlo iba priateľstvo niekoľkých rovesníkov a vzácných ľudí. Preto Godár svoju výpoveď v publikácii predkladá aj ako generačnú výpoveď tej generácie, „ktorá ešte stále patrí k „najmenejším““. Stáva sa tak prirodzenou obhajobou ideí, postojov i diel, voči ktorým slovenské kultúrne prostredie v období rokov 1980 – 2000 neprejavilo práve priateľské sklony. V bezprostrednom inšpiratívnom kontexte sa Godár hlási najmä k šiestim harvardským prednáškam Igora Stravinského *Hudobná poetika*, ale aj Aarona Coplanda *Music and Imagination*, Leonarda Bernsteina *The Unanswered Question* či Umberta Eca *Six Walks in the Fictional Woods*.

Prvú časť *Súčasný kompozičný agnosticizmus a hominizácia hudobného média* venuje kríze súčasného hudobného umenia, charakterizovanej nezaujmom o súčasnú tzv. vážnu hudbu, banálnosťou tzv. populárnej hudby a odumieraním tzv. ľudovej hudby. Priepasť medzi vážnou hudbou a poslucháčstvom je celosvetovým javom a nemožno ho vysvetliť iba pasivitou poslucháčov, zlým systémom hudobnej výchovy na školách a pod.. Aj keď väčšine neprofesionálneho publika je blízka hudba Stravinského, Janáčka, Martinů, Hindemitha, „kameň úrazu“ tvorí dedičstvo Schönbergovho skladateľského odkazu, pri ktorom u poslucháča vzniká pocit viny, pretože sa nudí, prípadne pocit hanby, pretože „nerozumie“. Podľa autora k spomenutej nezrozumiteľnosti viedli predovšetkým mimohudobné racionálne podnety a motívy, ktoré významne prispeli ku konštitúcii dodekafónie, teda metódy komponovania s dvanástimi len na seba sa vzájomne vzťahujúcimi tónmi: „Umocňujúcim predpokladom vzniku dodekafonickej metódy bola snaha o totálnu sémantizáciu hudobnej štruktúry v podobe „pantematizmu“. Poslaním kompozície sa stalo uskutočnenie postulátu vnútornej homogenosti kompozície, ktorý sa stal synonymom hodnotnosti skladateľského procesu a synonymom hodnoty jeho produktu, a konkrétne sa prejavoval snahou vedieť o každom tóne, prečo ho autor napísal...“ (s. 14). Ide o racionalizačný postup, ktorý možno porovnať napríklad s renesančným kontrapunktom, ale v dodekafónii pôsobil racionalizačný princíp ako riadiaci metodický princíp, v renesancii racionalita vystupovala v služobnej úlohe.

Rovnako dôležitú úlohu však zohralo aj presvedčenie skladateľov, že tvorba v Schönbergovom duchu tvorí vrchol nevyhnutného historického vývoja. Spájalo sa s maximalistickou požiadavkou, aby hudobné dielo bolo etickou spoločenskou výpoveďou, pričom skutočná hudobná významovosť sa z diel vytrácala: „Tu možno hľadať i korene začlenenia číselného symbolizmu, číselného mysticismu (špecifické konštrukcie základných sérií), pretože nijaké vedomie neznesie sémantické vákuum, teda ani hudobné“ (s. 16). Samotný percipient sa ocitol v pozadí záujmu. Dôsledkom ovládnutia kompozičného priestoru axiomatizáciou a algoritmizáciou bola postupná degenerácia hudobnej predstavivosti a „jazyk“ umenia, ktorý je významovo neosvojiteľný. Zjednodušené

povedané, kompozičná práca sa zbavila predstavivosti a preniesla sa na papier, išlo teda o akcentovanie a fetišizáciu hudobného zápisu, ktorý bolo možné verifikovať iba vizuálne a nie sluchovo (hudobným vedomím).

Podobným spôsobom ako k poslucháčovi, sa hudobné myslenie postavilo aj k interpretovi, od ktorého sa žiadala iba „strojovo presný“ prednes bez interpretačného prínosu. „Vývojový oblúk mimohudobného interpretovania historickej pravdy sa teda klenie od Schönbergovej *Klavírnej suity*, op. 25 – v ktorej prvýkrát v dejinách autor vedel o každom tóne, prečo ho napísal – až po Cageovu skladbu *4'33" pre klavír*, v ktorej neodzníe nič...“ (s. 22). Presvedčenie o nevyhnutnej historickej pravde, ktorej pochodeň nesie výlučne skladateľská elita Schönbergových dedičov, viedlo, popri purizme, k neschopnosti prekročiť hranice vlastného uzavretého sveta, k názoru, že hudba sa vyčerpala a všetko už bolo skomponované, k nezáujmu o dialóg, teda k tragicky rezignovanému osudu súčasnej vážnej hudby. Východisko z bludného kruhu, podľa autora, umožňuje iba prekročenie spomenutých úzkych ideologických ohraničení. Krízu schönbergovského dedičstva však nemožno absolútne stotožniť s krízou hudby: „Práve vďaka tomu, že hudobné dielo nie je homogénnym celkom, akceptujeme v istom zmysle i schönbergovské úsilie, a práve preto ho vnímame vo významovom viacrovinovom prieniku trojuholníka, ktorého vrcholmi sú heroizmus, tragickosť a – absurdnosť. Možno v jeho diele cítime tragickú veľkosť preto, lebo je heroické a nezmyselné. Možno práve preto tu cítime heroizmus, lebo je tragické a absurdné. A možno práve preto tu cítime absurdnosť, lebo heroizmus a tragickosť nevytvárajú predpoklady pre svoje prekročenie...“ (s. 26).

V druhej časti *Aticizmus a azianizmus v hudobnej poetike. Homogénnosť a nehomogénnosť hudobného diela* sa Godár venuje verbálne formulovanej argumentácii poetík: „V ponímaní antickej poetiky a rétoriky predstavuje aticizmus (*atticum genus dicendi*) ideál archaickej antickej jazykovej čistoty, ideál umiernennej jednoduchosti, ideál jasných žánrových hraníc a štýlovej homogénnosti výpovede. Naproti tomu azianizmu (*asianum genus dicendi*) sa pripisuje – keďže aticizmus vzniká ako odklon od prítomnosti a návrat k osvedčeným normám ‚klasikov‘ – akceptovanie jazyka v danej živjej, t.j. nejednotnej a priestorovo heterogénnej podobe, ideál expresívnej, nezvyčajnej či patetickej výpovede, popretie žánrových hraníc a štýlovej klasifikácie“ (s. 30). Godár upozorňuje na to, že dodnes treba brať do úvahy (historický) vplyv rétoriky na myslenie o hudbe (napr. porovnáva Matthesonovo členenie hudobnej skladby v diele *Der Vollkommene Cappelmeister* z roku 1739 s Quintilianovými *Institutiones oratoriae* z 1. stor. n. l.), ale aj na to, že ide o hlbší prejav dvoch protikladov, artikulovaný v umeleckej kultúre v najrozmanitejších podobách (apolónske – dionýzovské; klasické – romantické). Prenáša sa i do dvadsiateho storočia v podobe sporov avantgárd a reštaurácie; progresu a návratu; europocentrizmu a univerzalizmu a pod.

Možnosť analogickej dichotómie v oblasti hudby nastáva až po vzniku média notácie. V súčasnej hudobnej tvorbe ide opäť o rozpor normatívneho a nenormatívneho prístupu, otvorenosti či uzavretosti voči vonkajším podnetom. Nové aspekty tradičného sporu prináša súčasné prehodnotenie stanovísk evolučných teórií – aj do oblasti hudobného myslenia prenikla napr. Darwinova koncepcia prirodzeného výberu, Spencerova koncepcia prechodu od jednoduchosti k zložitosti – t.j. presvedčenia o životnosti jedných útvarov a neživotnosti druhých. O „práve na život“ možno hovoriť iba pri originálnych autoroch a dielach; neživotnosť a efemérnosť prináleží tzv. neoriginálnym epigónom, „druhoradým“ autorom a pod. Ide o stanoviská, ktoré sa stále uplatňujú aj v teoretickej argumentácii končiaceho dvadsiateho storočia. Pôvodné „večné“ presvedčenie teórií devätnásteho storočia o originalite „vrcholných“ tvorcov však jednoducho nezodpovedá modernej materiálnej analýze a nezaujatému pohľadu, podmienenému výskumom zbaveným predsudkov: „Dejinné periódy sa dodnes interpretujú ako životné priestory mnohých ‚kleinmajstrov‘ a hŕstky veľikánov – tvorcov diel, z ktorých neskoršia veda či didaktika odvodzuje kánonické princípy.

Hudobná archeológia odhaľuje skôr skutočnosť, že dobrodružstvo objavovania je skôr dielom „kleinmajstrov“ a veľikáni sú syntetici či zavrhnutiahodní „zlodeji“, univerzalisticky spájajúci všetky dobovo dostupné zdroje“ (s. 40).

Tretia časť *Stravinskij a Borges. Pokus o dvojportrét* je venovaná pohľadu na oboch umelcov, z hľadiska paradoxnej reakcie. Paradoxná reakcia chráni vedomie človeka pred neznesiteľným tlakom momentálnej situácie. V rozsiahlej štúdii sa autor zaoberá myšlienkami oboch veľikánov vo vzťahu k osobnému životu a umeleckému dielu – pristupuje k nim z viacerých aspektov. V štyroch častiach štúdie (*Paradoxná reakcia, Paradoxná štruktúra, Paradox času, Paradox paradoxu*) sa venuje pochopeniu životnej situácie človeka vo svete, ktoré sa formuje vo vzťahu k predstavám a ideálom; a ktoré je konfrontované s tvrdými životnými podmienkami, osobným smútkom a bolesťou. Godárov komentár k myšlienkam Stravinského i Borgesa v každom momente prekračuje tieto užšie vymedzenia a ilustruje tému názormi mysliteľov antiky, stredoveku, renesancie, ale napríklad aj budhizmu či iných náboženských smerov, pričom sa nevyhýba širším kultúrnym zovšeobecneniam, ktoré rezonujú v mysli dnešného človeka. Predmetom jeho záujmu sa pochopiteľne stáva i paradox samotný, jeho význam pri uchopení sveta; pri racionálnych pokusoch zmocniť sa plynutia či „večnosti“ času. Otázka vnútornej vyrovnanosti človeka v súvislosti s faktom bolesti, utrpenia a smrti má stále zásadný a osudový zmysel, preniká napríklad v podobe Neznámeho (paradox ho vlastne reprezentuje) do myslenia i umenia: „Priatie paradoxu ako východiska nie je rezignáciou, ale podmienujúcim predpokladom vzniku syntetickej kvality harmónie, predpokladom premeny labyrintu na hominizovaný kozmos, je cestou, ktorá umenie navracia skutočnosti, lebo paradox je látkou, z ktorej je sformovaný vesmír, človek i jeho symboly“ (s. 88).

Vo štvrtej časti *Analýza vplyvu – kompozícia s modelom* rieši nemenej zaujímavý problém umeleckej originality, eklekticismu a imitácie, ktoré predstavujú dva aspekty umeleckej tvorby. V historickom zmysle sa viažu k úlohe vzoru, aký napríklad pre celý rad umeleckých disciplín predstavoval svojho času Cicero a jeho myšlienky. Úlohu imitácie (pochopenú v širšom zmysle – ako preberanie určitých prvkov, akceptovania určitého vzoru alebo štruktúry) v historickom kontexte nemožno obmedziť iba na úzke didaktické ciele – sama postupne nadobudla celý rad foriem a spôsobov (napr. kompozíciu s vedomým, podvedomým, uvádzaným, zamlčaným modelom). Jedným z jej dôsledkov (autor ich taxatívne uvádza šesť) bolo napríklad sformovanie paradigmatickej väzby (myslenia v kompozičných druhoch) v rámci hudobného umenia. Odlišný postoj vyplynul v dvadsiatom storočí z nastolenie dodekafonickej metódy, ktorá sa tento princíp (kompozície s modelom) pokúsila dôsledne odstrániť (ako prekonaný anachronizmus) z kompozičného vedomia Európy. Návrat k tradícii umožnili až myšlienky polyštýlovosti sedemdesiatych rokov a nástup postmodernej osemdesiatych rokov (sprevádzaný návratom historického vedomia, hrou s technologickými a sémantickými kontextami), pričom za najväčšieho predstaviteľa a zástancu idey kompozície s modelom autor považuje Igora Stravinského.

Autor sa v štúdii vyslovuje i k (politickej a kultúrnej) situácii na Slovensku, v ktorej sa odrazil nános predchádzajúcich období, najmä kalcifikácia umeleckého myslenia, podmienená ždanovovskými päťdesiatimi rokmi, odmäkom novotnovskej éry, husákovskou normalizáciou, havlovskou nežnou revolúciou i hudecovskou nacionalizáciou, pričom tento (generačný) spor s pozmenenou muníciou prebieha na Slovensku dodnes: „Neurotizujúce odstreľovanie prejavov postmodernej (kompozícia s modelom) zástancami pradávnej avantgardy (to, čo sme robili, keď sme boli mladí) zo zákopových pozícií, ktoré zakrývajú rozhľad a gumujú pamäť, zakrýva skutočnosť, že prvé prejavy kompozície s modelom sa objavili práve v tvorbe predstaviteľov avantgardy šesťdesiatych rokov (azda len nie proti ich vôli?)...“ (s. 111).

V piatej časti *Je ne suis pas compositeur* sa venuje zmene postavenia básnika a hudobníka v súčasnosti, inšpirovanom vyhlásením básnika Leonarda Cohena o tom, že dnes už nikto nechce byť

básnikom a netúži ani po tomto pomenovaní; a knihou *Je suis compositeur* Arthura Honeggera a podobným uzáverom o skladateľovi. Zánik skladateľa súvisí priamo so zánikom hudby a úvaha o smrti hudby sa, podľa autora, vinie celými dejinami hudby: „Reflektovaná smrť hudby nie je akýsi vyveštený či apokalyptický bod... Hudba vlastne paradoxne umiera neustále – umiera v tom momente, keď zmizne oná vnútorná homeostáza rozumu a citu, keď sa stráca pozitívne spoločenské prostredie. Hudba sa však tiež neustále rodí, pretože je funkciou života“ (s. 118). Godárovi ide predovšetkým o komponovanú hudbu, akou vlastne európska hudba je – a skladateľské myslenie je zvláštnym druhom myslenia, ktoré presahuje aj do iných oblastí.

Godár v tejto štúdii vtípne dokazuje, koľko podnetov vlastne priniesla znalosť kompozičného umenia osobnostiam, ktoré zaraďujeme do mimohudobného sveta. Nejde pritom o osobnosti zanedbateľné. Príkladom môže byť Boris Pasternak, ktorý opustil médium hudby napriek tomu, že v nej nepochybne vynikal, podobne ako neskôr opustil filozofiu, aby sa napokon stal spisovateľom. Hlboká znalosť hudobnej problematiky si však našla svoj výraz v literárnom diele *Doktor Živago*. Ide o dielo, ktoré – určite nie náhodou – predstavovalo hlboký podnet i pre román českého spisovateľa Milana Kunderu *Nezneseľná ľahkosť bytia*. Obe diela – Pasternaka i Kunderu – predstavovali otvorenú konfrontáciu s politickou mocou, ale analógie životov oboch spisovateľov siahajú ešte ďalej – spájajú sa so serióznym, ba až výnimočným hudobným vzdelaním, ktoré nadobudli už v mladosti; s prepuknutím básnického talentu v období dospievania, pričom profesionálna orientácia na mimohudobný svet (u Kunderu rozhodnutie pre štúdium filmovej réžie a scenáristiky na FAMU) ich hudobné myslenie nepochovala. Celý rad Kunderových myšlienok pretkáva odkaz na postupy skladateľov (napr. Janáček, Schönberga), i na architektonickú konštantu vlastného diela – čísla sedem, ktoré sa týka diel *Žart*; *Život je inde*, a na sedem častí redukuje aj *Smiešne lásky*. (Kundera dodatočne našiel zdôvodnenie členenia na sedem častí vo svojom *Kvartete*, a sprostredkované v Beethovenovom *Sládkovom kvartete cis mol op. 131*.) Znalosť kompozície a Wagnerovho diela pomohla pri analýze mýtu Claudovi Lévi-Straussovi, pretože iba tak mohol mýtus stotožniť s hudobnou kompozíciou, „kladúc mýtus do súradníc hudobného, t.j. partitúrového systému“ (s. 130).

V hudobnej rodine vyrastal i Friedrich Nietzsche, ktorý sa tiež venoval kompozícii – jeho dielo, najmä v počiatočnom období ovplyvnil obdiv k Wagnerovi, načas i blízkeho priateľa. Dodnes diskutovaná roztržka medzi oboma, ktorá Nietzscheho poznačila na celý život, mohla mať zásadný podnet aj v neakceptovaní Nietzscheho kompozičných schopností Wagnerom: „Nietzsche kedysi venoval Cosime Wagnerovej k narodeninám svoju novo skomponovanú skladbu *Nachklang einer Sylvesternacht*... Keď si túto skladbu Cosima spolu s Hansom Richterom prehrávala, Wagner musel prejsť do susednej miestnosti, tam padol na zem a váľal sa od nezadržateľného rehotu... Klavirista a skladateľ Nietzsche nerezignoval na kompozíciu, on bol zo skladateľského raja vyhnaný, pričom plamenné meče cherubov nahradil Wagnerov teutónsky rehot“ (s. 136).

Hudba a aktívna znalosť kompozície podmienili i názory Theodora Wiesengrunda Adorna, ktorého ovplyvnil najmä jeho vzťah k Schönbergovi a viedol ho k nastoleniu polárnej kontrapozície progres – regres, t.j. Schönberg – Stravinskij. Pytagorove názory o hudbe motivovali Johanna Keplera, a pytagorovsko-platónska túžba po vyjadrení harmónie vesmíru sa odrazila v dvadsiatom storočí i v myslení Alberta Einsteina, ktorého láska k husliam sa stala povestnou. Súvislosti s hudbou inšpirovali i iné osobnosti, či už to bol Karl Raimund Popper alebo Marvin Minsky. Preto autor dospieva k záveru (opačnému voči proklamovaným tézám o nehodnosti skladateľského povolania), že skladateľské myslenie nemožno považovať za historickú či aktuálnu zbytočnosť, lebo už vyššie spomenuté príklady ukazujú (aj v súvislosti s predpokladanou smrťou hudby), že: „skladateľské myslenie oplodňujúco zasiahlo nielen hudbu, ale aj priestory slova fázovaného v konkrétnom čase i mimočasového čísla, ktorých spoločným menovateľom je usporiadaný zvuk.

Ešte stále je totiž najúčinnnejším realizátorom onej pytagorovsko-platónsko-keplerovsko-einsteinovskej idey harmónie zvuk usporadúvaný ľudskou myslou. Hudba je tá najzbytočnejšia vec, akú človek vytvoril – naozaj si vieme predstaviť svet bez hudby?“

V poslednej (šiestej) časti *Poznámky k filmovej hudbe* venuje Vladimír Godár pozornosť oblasti, ktorá sa prelína s jeho tvorbou. Z jeho slov vyplýva, že cestu k filmovej hudbe musel objaviť sám: „V dobách mojich štúdií sa filmová hudba považovala za priemyselnú oblasť. Desať rokov som študoval hudobnú kompozíciu, kontrapunkt, harmóniu, tektoniku, inštrumentáciu, hudobné dejiny, no o filmovej hudbe nepadlo počas štúdia ani slovo... meno génia československej filmovej hudby Zdenka Lišku tu nezaznelo ani raz...“ (s. 153). Godár svoje úvahy a spomienky otvára paradoxnou myšlienkou Leonarda Bernstiena, že filmová hudba je dobrá vtedy, keď si ju človek neuvedomuje. Principiálne s ňou nesúhlasí. Je v rozpore nielen s jeho skúsenosťou diváka, ale aj tvorca. Postupne popisuje vlastnú prácu a vlastne i rozmanitý svet skladateľských úloh na jednotlivých filmoch, ku ktorým hudbu komponoval (ide o vyše dvadsať filmov), početné bizarné situácie v ktorých sa ocital, i výsledky, s ktorými bol či nebol spokojný: „Médium hudby i médium filmu obsahujú časový rozmer, preto je ich koordinácia možná, čas filmu však nie je totožný s časom hudby, nie sú navzájom zastupiteľné a kompromisy kvôli výsledku treba robiť z oboch strán. Ak si režisér vopred neujasní samotnú funkciu filmovej hudby, výsledok nemôže byť uspokojujúci. Ak skladateľ nepochopí sémantiku narácie, dopadne to ešte horšie. Univerzálna schopnosť hudby viazať sa s inými médiami nepredstavuje v skutočnosti nič konkrétne, z čoho by sa dalo vychádzať. Slovník, ktorý používa režisér-nehudobník, je pre hudobníka-skladateľa dešifrovateľný len vtedy, keď dešifruje celostnú intenciu diela.“ (s. 159). Zvlášť intenzívny pocit pochopenia a spolupráce mal s Jaroslavom Rihákom (CUDZINCI), so Sašom Gedeonom (NÁVRAT IDIOTA), a viaže sa k nemu i desaťročné spolupráce s Martinom Šulíkom (NEHA, VŠETKO ČO MÁM RÁD, ZÁHRADA, ORBIS PICTUS a iné). Osobitne však hodnotí posledný Šulíkov film KRAJINKA, ktorý vznikol v podmienkach faktickej neexistencie slovenského filmu: „Spomínaný rozpad slovenského filmu zvonka vyzerá ako zničenie technickej základne či absencia finančnej podpory filmu (možno dokonca ako filmárska neschopnosť), zvnútra znamená zánik jednotlivých filmotvorných remesiel, fortieľa, tvorivej atmosféry, stratu presvedčenia, viery v zmysel tvorby i reálnu emigráciu do priestorov, kde má tvorivá práca ešte možnosť prežiť... Nech už je **Krajinka** akákoľvek, v skutočnosti nemožno o nej vôbec hovoriť, lebo slovenský film už umrel a na pohreboch sa zbytočne nerozpráva. To nie je nijaké alibi, to je dnešná skutočnosť...“ (s. 165).

Preto i záver *Poznámok k filmovej hudbe* (obsiahlejších ako tu možno spomenúť) je úprimný – ladebný skôr do trpkého tónu, ak vôbec možno toto eufemické slovo v tejto súvislosti použiť: „Všetky filmy, na ktorých som spolupracoval pred rokom 1989, sa vyrábali v absurdnej atmosfére hrozby možného zákazu. Bez jedinej výnimky. Táto atmosféra musela plodiť odpor a tento odpor sme často chápali ako postačujúcu príčinu pre zrod nového artefaktu. No filmárom tvoriacim po prevrate dýcha na chrbát smrť samotného média...“ (s. 171).

Som zvyknutý na to, že čítanie knihy sa skončí zhasnutím svetla. Godárova kniha je aj v tomto výnimkou – končí sa hudbou. Nosič CD, s jednoduchým názvom *Komorná hudba*, ktorý je k nej doslova „prilepený“ obalom, akoby čarovný svet jeho myšlienok posúval svojím citlivým znením do ešte väčšej hĺbky a meditatívna čistota tónov chcela prehovoriť o blízkosti priateľa a múdrego muža. V tejto knihe a v tejto hudbe som ho našiel.

Oliver Bakoš