

Jedním z nejrozšířenějších recenzentských nešvarů bývá absolutizování vlastní představy o posuzované publikaci bez ohledu na autorký záměr. Abychom předešli podobným nedorozuměním, dejme nejprve slovo jednomu z pořadatelů této knížky. Hned v úvodu totiž Valentin Knor upozorňuje, že se v tomto případě nejedná o Frídovu monografii, že kniha má být jen „připomenutím výrazné osobnosti předního filmového historika a publicisty, spoluzakladatele filmového archivu ČSFÚ a, především, vzácného člověka“ a zároveň vyslovuje přání, aby pro ty, kdo jej neznali, byla „podnětem k bližšímu seznámení s touto mezinárodně uznávanou osobností filmové historiografie a filmového archivnictví“ (s. 7). Nuže, sám patřím mezi ty, kteří již nestihli poznat osobně Myrtila Frídu a rovnou se přiznám, že právě z toho důvodu bych před sebou raději viděl jeho monografii, ale . . . (viz výše).

Jaký Myrtil Frída tedy vystává před čtenářem této publikace? Především je to sympatický obraz nesmírně vtipného člověka, recesisty, pro něhož je humor prostě životní potřebou — to s dostatečnou přesvědčivostí dokládají vlastní Frídovy fotografie (např. „Jsem vám velmi nakloněn“ nebo „Jsem vám velmi zavázán“, s. 21), dopisy Jiřího Voskovce a Jana Wericha, a jako o takovém o něm hovoří vlastně všechny zde publikované vzpomínky. Jasná je také jeho úloha jako filmového archiváře — jeho zakladatelská práce ve filmotéce, zapojení do mezinárodních organizací filmových archivů atd., o tom všem není možné pochybovat.

Jak je to ale s Frídou — historikem? Zde, jak se domnívám, pořadatelé sborníku již tak šťastnou ruku neměli právě proto, že nechtěli vytvořit monografickou práci. Osobně laděné vzpomínky zařazené v první části publikace totiž většinou jen obecně hovoří o jeho velikých znalostech, o množství filmů, které shlédl, a shodují se v jeho charakteristice jako „filmového fanouška“. Ale pozor, fandovství přece není věda, řekne si opatrný čtenář a vzpomene slavného výroku historika Josefa Pekaře, že základem historické práce je skepse. V tomto náhledu jej pak ještě utvrdí vzpomínka Eileen Bowserové, kurátorky oddělení filmu Muzea moderního umění v New Yorku, podle níž bylo Frídovi vytýkáno, že „jeho nevýhoda jako filmového historika byla v tom, že do oboru vnášel nadšení filmového fanouška“ (s. 30). Zbývá tedy seznámit se s antologií autentických Frídových textů v druhé části knihy. Bohužel pro laického čtenáře bude tato partie zřejmě představovat jen souhrn publicistických poznámek, vzpomínek na některé osobnosti, medailonků tvůrců apod. Pořadatelé vůbec nezodpověděli svůj výběr zařazených ukázek, které ani nejsou tematicky utříděny, ale mechanicky seřazeny v chronologickém pořadí podle doby svého vzniku nebo prvního publikování — pak ovšem jsou vzpomínky na Jindřicha Brichtu a Jaroslava Brože proloženy medailónkem Binga Crosbyho. Co je ale horší, chybí jakkoliv stručné zhodnocení Frídovy historické práce, její zařazení do kontextu naší filmové historiografie a prostě celá standardní výbava každé antologie (i když „nechce být monografií“). Tento neseriózní dojem je pak ještě zesílen amatérskou podobou bibliografických údajů, a to jak u publikovaných ukázek, tak v závěrečné bibliografii. Tady je ale

třeba na vysvětlenou a na Frídovu obranu uvést (kromě poukazu na jeho trvale cenné encyklopedické a katalogové práce) několik zásadních poznámek.

1) Skutečnost, že většina zde publikovaných Frídových textů nepůsobí na první pohled dojmem vědecké práce, není vinou jeho, ale odpovědnost za to nese obecný stav naší filmologie. Ta si totiž za dlouhá léta svého trvání nedokázala vytvořit publikační platformu pro vědecké studie a autoři, byť sebeerudovanější, byli prostě tlačeni k běžné publicistice se všemi jejími nešvary. Charakteristické ostatně je, že i v tomto sborníku „nejodbornější“ práce (studie o britské kinematografii v letech druhé světové války a portrét režiséra Alfréda Radoka) ve své době nenalezly uplatnění a jsou zde publikovány poprvé.

2) I když tak neučinili pořadatelé sborníku, je možné na tomto místě alespoň ve stručnosti upozornit na moderní a pro současnou badatelskou práci stále inspirativní Frídův přístup k filmovým dějinám. Frída se předně nikdy nestaví do nadřazené pózy estétského či přeintelektualizovaného posuzovatele; ví, že základem filmové produkce i pramenem obliby filmu na celém světě jsou díla obvykle s určitou přezíravostí označovaná jako komerční. Ale pozor, zcela nenápadně nám Frída sdělí, že i na komerci musí být kladeny určité požadavky, když např. velikost umění Douglase Fairbankse vysvětlí srovnáním s ostatní tvorbou podobného druhu, tím, že za jeho projevem „se skrývala jistá umírněnost a inteligence, která chyběla jak Johnymu Weismüllerovi, tak i všem ostatním filmovým Tarzanům“ (s. 119). A dále, přes svou imponující znalost filmů a speciální filmové literatury, která je znatelná z každé řádky jeho textů, je Frídovi jasné, že podstata filmového dějepisectví nespočívá jen v popisu či hodnocení starých snímků, ale je mnohem hlubší než toto obvyklé antikvářství. Uveďme jako pars pro toto jeho přístup závěrečné zhodnocení Rodolfa Valentina. Historický význam tohoto slavného filmového milovníka spatřuje v tom, že jeho „zjev, herecký projev a samozřejmě i jeho role zůstanou sociologickým dokladem o celé jedné uzavřené éře filmového podnikání, o zálibách, přáních a vkusu filmových diváků z let, kdy slovo biograf mělo ještě příděch nádherného dobrodružství“ (s. 131).

3) Pro českého filmového historika mají ovšem Frídovy práce ještě další hodnotu než čistě faktografickou nebo metodickou, je jich totiž možno se zdarem využít i k rozhojnění pramenné základny naší práce. Zde mám na mysli samozřejmě vzpomínky na některé významné osobnosti naší kinematografie (Jindřich Brichta, Karel Smrž, Jaroslav Brož) nebo medailónky, v nichž jsou vzpomínky jiných reprodukovány (např. stať „Poklady pana Pišvejce“ zachovávající postřehy bývalého majitele putovního kina o vkusu tehdejšího publika: „Podaří-li se vám do toho ještě dostat chudého sirotka nebo otce, pozdě pykajícího za svůj hřích, máte vyprodáno, zaručeně vyprodáno,“ s. 89). Frída navíc nevynechal jedinou příležitost, aby do svého vyprávění nevčlenil domácí problematiku. Tak v kapitole o britské válečné kinematografii nalezneme informaci o tamní činnosti našich režisérů a naprosto pravidelně se dovídáme o ohlasech zmiňovaných filmů v našem prostředí. Přehled vývoje filmové detektivky pak obsahuje i pasáž o protektorátním zásahu proti reklamě na promítání Psa Baskervillského, kdy si publikum slova propagačního letáčku „stopa vede do Blaníku“ nespojilo pouze s názvem známého pražského biografu a vidělo v nich „přinejmenším odvážnou zprávu o brzké akci blanických rytířů“ (s. 85). V neposlední řadě je pak

třeba ocenit Frídovy literární schopnosti, při vši lehkosti nesklouzávající nikdy do laciných klišé. Lze jen litovat, že člověku takových znalostí, erudice, schopnému nazírat dějiny filmu v obecných souvislostech nebyla dopřána možnost, aby se mohl soustředit k syntetické práci, že byl donucen rozmělnit své schopnosti v běžné publicistice.

Takové neradostné konstatování, spadající ovšem na vrub organizace naší filmové vědy a nikoliv Frídův, by nebylo dobrým zakončením tohoto zamyšlení. Dodejme tedy, že profesor Pekař ke stáru svou charakteristiku historické práce doplnil v tom smyslu, že k její podstatě patří kromě zdravé skepse i láska. Koneckonců Frídova charakteristika vzpomínkové knihy Václava Wassermana, na níž oceňuje „vypravěčské umění, v němž se mísí pochopení a úcta k práci filmových průkopníků s laskavým humorem a lehce ironickým nadhledem, který je v odstupu času nezbytný“ (s. 169) se plně vztahuje i na jeho vlastní práci.

Jiří Rak

* * *

Knížka o skladateli filmové hudby

Jiří Pilka: *Jiří Srnka a jižní Čechy.*

České Budějovice, Jihočeské nakladatelství 1988, 195 stran, náklad 800 výtisků.

Stranou centra, v zátíší jihočeského regionu, se objevila knížka, která by neměla zůstat přehlédnuta. Pozornost odborné veřejnosti zasluhuje zejména proto, že jde o jeden ze vskutku nemnohých titulů přerušujících mlčení o otázkách filmové hudby. Od vydání knihy Milana Kuny *Zvuk a hudba ve filmu* (Praha, Panton 1969) zůstalo toto pole prakticky ležet ladem. To, co se v českých zemích na toto téma v dalších letech publikovalo, skýtá velice smutný pohled na zcela zanedbanou, teorií i kritikou ignorovanou oblast. Nejenže neexistuje soustavný výzkum, ale i pozornost publicistická je bohužel naprosto výjimečná. Sporadicky se objeví rozhovor s některým skladatelem, ještě sporadičtěji letmý rozbor hudby nějakého filmu a dost. Jedinou větší prací o této problematice jsou — nemýlím-li se — skripta Vladimíra Bora *Hudební filmy a muzikál* (Praha, AMU—SPN 1981). Částečně jsou otázky filmové hudby zastoupeny alespoň v encyklopedické literatuře, například v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby* (Praha, Supraphon 1980) nalezneme poměrně rozsáhlé heslo „hudební film“ z pera Antonína Matznera, slovník československých filmových tvůrců *Filmové profily* Šárky a Luboše Bartoškových (Praha, ČSFÚ 1986) zase obsahuje 31 portrétů filmových skladatelů. Problematiku filmové hudby (a hudby v biografiích) okrajově reflektuje i reprezentativní dílo české muzikologie *Dějiny české hudební kultury 1890/1945 I. — II.* (Praha, Academia 1972—1981). Na Slovensku je situace o poznání příznivější, hlavně zásluhou Juraje Lexmanna, autora významné práce *Teória filmovej hudby* (Bratislava, Veda 1981), mapující přehledně celou problematiku a přinášející řadu metodologických podnětů. Rovněž historicko-analytické příspěvky