

třeba ocenit Frídovy literární schopnosti, při vší 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

Nadi Földváriové mají velkou poznávací hodnotu (viz. např. studii *Prostriedky napätia v hudbe slovenského vojnového filmu*; Slovenské divadlo 1989, č. 1).

Funkce rozsáhlejších monografických studií o filmové hudbě je ovšem nezastupitelná. Nejde jen o rozvíjení metodologických stránek výzkumu či o aplikaci moderních metod na konkrétní materiál; v tomto ohledu by té hrstce zainteresovaných odborníků mohla koneckonců docela dobře stačit zahraniční literatura. Má-li se však v našem prostředí kultivovat a rozvíjet myšlení o filmové hudbě, musí být k dispozici snadno dostupné zdroje poučení a otázky filmové hudby se musí stát i předmětem soustavné popularizace, a to zdaleka ne jen směrem k laické veřejnosti, ale stejně tak i směrem k filmovým i hudebním kruhům. Publicistika obou těchto oborů nabízí mnoho dokladů o tom, jak okrajové místo zaujímá filmová hudba v povědomí kritiků i teoretiků. Filmová kritika vnímá hudbu ve filmu zpravidla jen jako doplňkový prostředek, který má náladotvornou nebo i jen „náladupotvrzující“ funkci, a věnuje jí minimální pozornost. Stejně ji odbývají i řídce se vyskytující teoretické práce (viz např. příslušnou pasáž Galiny Kopaněvové v knize *Řeč dramatu II. Film a televize*; Praha, Horizont 1988). Muzikologickým kruhům je alespoň třeba přiznat určitou iniciativu. Problém jejich přístupu k filmové hudbě tkví v nedocenění (a někdy přímo přehlížení) faktu, že hudba znějící ve filmu je součástí jiného, svébytného znakového systému než samostatná hudební skladba a že tu tedy nutně musí platit jiná kritéria. (Vzpomeňme na diskuse muzikologů o práci s Mozartovou hudbou v *Amadeovi* Miloše Formana.) Je to zdánlivě pátová situace: filmová publicistika se hudbě vyhýbá proto, že její fundovaná reflexe vyžaduje hudební vzdělání, a z analogických důvodů se zase publicistika hudební vyhýbá filmu. Navíc se filmová hudba může z ryze hudebního hlediska někomu jevit jako oblast málo zajímavá (jde přece o účelovou hudbu ve služebném postavení, absurdně limitovanou délkou záběrů), ba dokonce umělecky nesvéprávná. Je to osud typický pro všechna pomezí témata, která vyžadují zvláštní specializaci a mezioborovou komunikaci.

V českých zemích byla reflexe filmové hudby vždy závislá na víceméně soukromém zájmu několika jedinců; žádné badatelské pracoviště ji do svého výzkumného programu nezařadilo. Když pak těch několik specialistů obrátilo v průběhu šedesátých let svou pozornost jinam, problém filmové hudby jako by přestal existovat. Za dvacet let se v české publicistice neobjevil prakticky ani jediný jejich následovník. Za takové situace je ovšem nutno návrat jednoho z nich k problematice filmové hudby s úlevou uvítat.

Jiří Pilka (nar. 1930) je jedním z muzikologů, kteří se v padesátých a šedesátých letech věnovali filmové hudbě v celé řadě článků i delších studií. Dnes patří v českých zemích k nejrenomovanějším znalcům této problematiky, zvláště pak jejích historických aspektů. Více než zde recenzovaná publikace měla by toto tvrzení doložit — doufejme, že zanedlouho — jeho připravovaná monografie o vývoji české filmové hudby (spoluautorem je Antonín Matzner).

Pilkova práce *Jiří Srnka a jižní Čechy* je vlastně částečně remake. Již v roce 1957 vyšla Pilkovy v Knihnici Hudebních rozhledů velká studie *Filmová hudba Jiřího Srnky*. Návrat k tématu ovšem přinesl značné rozšíření záběru. Předmětem autorovy pozornosti je nyní dílo již uzavřené, dílo vznikající v rozpětí dvacátých až sedmdesátých (resp. počátku osmdesátých) let. Padá zde také omezení na filmovou hudbu,

autora zajímá skladatelovo dílo v jeho celistvosti. Těžiště Srnkovy tvorby spočívá ovšem ve skladbě pro film. V letech 1936 – 1945 psal Srnka prakticky jenom filmovou hudbu (případně scénickou nebo hudbu k rozhlasovým hrám). Přirozeným důsledkem toho je, že skladatelova koncertní tvorba zůstává trvale ve stínu. Připomenout ji, ne-li přímo rehabilitovat, bylo Pilkovou ctižádostí.

Projekt publikace vznikl z iniciativy Jihočeského nakladatelství, které tak získalo nový titul do ediční řady Postavy jihočeské kulturní minulosti. Regionální akcent byl zřejmě pro autora natolik závazný, že jej vtělil i do názvu celé publikace, ačkoliv se materiál knihy tak úzkému vymezení vzpírá. Pilka se sice k jihočeským motivům v Srnkově životě i díle pravidelně vrací, ale leckterá z těchto „jihočeských“ pasáží je zjevnou úlitbou objednavateli.

Rozpaky však nevyvolává samo regionální ohraňování šířeji uchopeného tématu, jako mnohem spíše lokálně patriotický charakter jeho zpracování. Popisné faktografické pasáže zde často dostávají prostor na úkor kritické analýzy. Autor má pohříchu sklon k uhlazování rozporů, všechen svůj nemalý stylistický um vynakládá na oslabování či zamlžování konfliktů. Životní pouť tvůrce zdá se tak být hladká a bezproblémová. Klást pronikavější otázky, které by snad mohly celkový obraz problematizovat, jako by nebylo vhodné. „Záměr této práce není vědecký, sleduje popularizační cíle,“ vysvětluje Pilka v poznámce k přílohám (s. 183). Ale proč by práce populárního charakteru nemohla být pojata problémově a vnímavěji sledovat sporné otázky? Populární portréty slavných rodáků si zpravidla libují v oslavně nostalgickém tónu a nevzrušivém líčení běhu života, ale Pilkova monografie tento subžánr přece jen přesahuje a větší ignorování jeho zvyklostí (resp. zlovyků) by bylo celé knížce prospělo. Pozornější čtenář může z několika náznaků postřehnout, že mezi Pilkou a Srnkou byl přímý příbuzenský vztah, který měl na oslabení vůle ke kritickému a strážlivě věcnému hodnocení jistě svůj podíl.

Text místy vyvolává otázky, které bohužel nechává nezodpovězené. Co například způsobilo, že skladatel, který spojil celý svůj život s hraným filmem, skončil jako dvašedesátiletý svou spoluprací s ním již v roce 1969, ačkoliv měl před sebou ještě více než desetileté tvůrčí období? Od protektorátních let byl Srnka pravidelným spolupracovníkem Otakara Vávry, jemuž po válce zhudebnil téměř všechny jeho filmy až po *Kladivo na čarodějnice*. Proč tato spolupráce nepokračovala? Do monografie tohoto typu by patřily i společenské postoje skladatele, tím spíše, že jim autor pro období protektorátu určitou pozornost věnuje. Ne tak již v poválečném období, tolik bohatém na tragické zvraty a tak konfliktním pro samorostlejší umělecké osobnosti. Stylista Pilkovy úrovně by dokázal leccos uložit mezi řádky, jestliže bylo v době vzniku rukopisu vyloučeno, aby o těchto otázkách psal otevřeně.

Obdobnou asymetrii ovšem nalezneme i ve sledování kontextů filmové hudební a pro ni už lze sotva najít zdůvodnění. Zatímco se nám dostane přehledného výkladu o stavu filmové hudby ve třicátých letech, kdy Srnka do této branže vstupoval, marně hledáme obdobné pasáže u kapitol o poválečném období, k dispozici je pouze výčet jmen nových filmových skladatelů (s. 88–89). Ve svém oboru zaujímal Srnka suverénní postavení jistě do poloviny padesátých let. Pak se situace začala měnit: stoupala roční produkce hraných filmů, rostla konkurence v nové generaci, ale hlavně začal být ve filmové hudbě překonáván symfonismus, který byl Srnkovou doménou. Šedesátá

léta jsou již zcela ve znamení žánrové i stylové různorodosti. Srnkova filmografie z této dekády je ve srovnání s předchozí téměř o polovinu kratší (u krátkých filmů je tento pokles ještě daleko a daleko výraznější). Zjevně se tedy změnila skladatelova pozice v oboru, jistě i proto, že se filmové (tedy i filmové hudební) umění začalo ubírat jiným směrem. Srnka je v šedesátých letech ještě podepsán pod významnými filmy Vávrovými, ale s představiteli mladé a střední generace filmařů, kteří celému desetiletí vtiskli tvář, již nespolupracoval. Tento umělecko-historický kontext, který by dodal obrazu Srnkova tvůrčího vývoje potřebnou plasticitu, zůstal Pilka čtenářům dlužen, ačkoliv bychom pro takový úkol jen s obtížemi hledali autora povolanějšího.

Těžiště celé práce spočívá ve stručném analytickém popisu Srnkových kompozic, zejména filmových. Pilka postupuje chronologicky jen při sledování koncertní tvorby; u filmů volil způsob produktivnější. Rozčlenil filmy typologicky (zvláště pro období do roku 1945 a zvláště pro období poválečné) podle charakteru úkolu, jaký před skladatele kladly. Samostatně pojednával zejména filmy s jihočeskou tematikou a sledoval na nich Srnkovo sepětí s hudební tradicí jižních Čech. Vybraným titulům zastupujícím jednotlivé skupiny vždy věnoval zevrubnější pozornost, i když právě v jejich výběru zůstaly nevyužity některé možnosti. Ze skladatelovy tvorby z šedesátých let se například zabývá *Romanci pro křídlovku*, ne však již *Zlatou renetou* a *Kladivem na čarodějnice*, o nichž pouze konstatuje, že se v nich Srnka v rámci možnosti scénáře „vyrovnával (. . .) se soudobými hudebními proudy včetně náznaků dodekafonie“ (s. 107). Právě *Kladivo na čarodějnice* nabízelo jistě zajímavé srovnání s husitskou trilogií, které by mohlo říci mnoho o proměně pojetí historického filmu i hudby v něm. Filmy, v nichž skladatel usiloval o stylově moderní výraz (Pilka se podrobně věnuje pouze *Krakatitu*), vzbuzují navíc zvláštní zvědavost i proto, že Srnka zjevně nebyl žádným experimentátorem a netradiční hudební směry 20. století mu zůstávaly cizí (což také Pilka decentně naznačuje). Právě v Srnkově tradicionalismu tkví možná jedna z příčin jeho míjení se s mladšími generacemi filmařů.

Zvláštní ocenění zasluhuje autorův zájem o Srnkovu tvorbu pro televizi. Vymezil jí sice prostor malý, ale i tak je toto upozornění na další novou oblast „účelové“ hudby důležité. Pilka zmiňuje večerníčkový seriál *Broučci*, hlavní pozornost však právem věnuje seriálu *F.L. Věk*, největšímu televiznímu úspěchu skladatele.

Na Pilkově knížce je patrné, že jí předcházela velmi důkladný sběr materiálu a jeho pečlivá dokumentace. Hodnotu publikace nemálo zvyšují přílohy, obsahující úplný soupis Srnkova díla (včetně televizní a scénické hudby) i kompletní Srnkovu diskografii. Rozhodně slouží autorovi ke cti, že navzdory populárnímu charakteru knížky opřel text v první řadě o primární prameny (partitury, filmy, gramofonové desky, korespondence z pozůstalosti) a ne — jak je v podobných případech běžné — jen o literaturu k tématu.

Návrat Jiřího Pilky k otázkám filmové hudby nepřinesl nové metodologické podněty a neznamená ani kritickou revizi rozšířených představ o skladatelově významu. Pilka nicméně doplnil Srnkův profil o výběrové zhodnocení nefilmových kompozic a hlavně se zasloužil o vytvoření a částečné zpřístupnění solidní materiálové základny, která je patrně největším přínosem celé práce.