

pině vzniklé na počátku třicátých let a složené z Havlových generačních vrstevníků (např. arch. Vladimír Grégr, Antonín Hartvich, Jan Hejman, ing. dr. Štěpán Jež, doc. dr. Josef Kliment), která se soustředila kolem časopisu *Demokratický střed* a vytkla si za cíl předložit plán reformy volebního systému a získávat pro mladou generaci více prostoru ve veřejném životě.

Vzpomínky Václava M. Havla by byly neúplné, jestliže bychom přešli jednu z významných stránek veřejné podnikatelské činnosti jeho rodiny. Od prvního desetiletí 20. století se Havlové zajímali o film a brzy přešli od slov k činům. 3. 12. 1909 se konalo první filmové představení nově založeného Bia Lucerna a o několik let později začala filmová společnost Lucernafilm točit české hrané filmy. A to byl také počátek pozdější úspěšné dráhy filmového podnikatele Miloše Havla, která byla přerušena až nacistickou okupací a následným znárodněním československé kinematografie.

Pod názvem *Bohatýrský život Miloše Havla* vypráví Václav M. Havel příběh svého bratra, který se již ve svých osmnácti letech ujal v předposledním roce první světové války řízení Bia Lucerna a do filmového obchodu vstoupil v roce 1919 prostřednictvím nově založené filmové půjčovny Americanfilm. Ukazuje ho jako úspěšného filmového obchodníka, který věřil stejně jako jeho otec „ve vývoj a velkou budoucnost kinematografie“ (s. 55) a který se kromě toho zajímal i o ostatní vymoženky moderní techniky. To se projevilo v době nástupu zvukového filmu, kdy Miloš Havel uvedl v roce 1929 v Biu Lucerna první zvukový film v Československu *Lod' komediantů*. Tehdy inicioval i výstavbu velkých zvukových ateliérů na Barrandově, kde ve třicátých letech působil jako jeden z předních organizátorů výroby českých filmů a čelný představitel pražského společenského filmového života. Tím však také skončila šťastnější etapa jeho života a filmového podnikání. Po válce mu byla zakázána jakákoliv práce v českém filmu a bylo proti němu zavedeno trestní stíhání pro jeho údajnou proněmeckou činnost za války. Nic na tom nezměnil ani fakt, že díky Lucernafilmu se podařilo za protektorátu uchovat českou filmovou tvorbu při životě a řada významných spisovatelů, dramaturgů a filmových libretistů byla uchráněna před odesláním na práci do Německa zaměstnáním v tzv. dramaturgickém sboru, který zřídil Miloš Havel při Lucernafilmu. Pozdější uvěznění a odchod Miloše Havla do exilu pak byly jen trpkým dovršením nepřízně osudu.

V dalších vzpomínkách se Václav M. Havel vrací k počátkům Bia Lucerna a jeho fungování v éře němého a zvukového filmu. Připomíná filmy, které patřily ve své době v Lucerně k nejnavštěvovanějším a zmiňuje se i o osobních stycích s předními českými filmovými herci, režiséry, kameramany a filmovými architekty. I zde dbá o faktickou správnost (jednou z mála nepřesností je tvrzení, že prvním českým zvukovým filmem bylo *Obrácení Ferdyše Pištory* Josefa Kodíčka z roku 1931)² a stylistickou uměřenost svých vzpomínek. Díky tomu patří *Mé vzpomínky* Václava M. Havla ke knihám, které nelze opomenout. Pro filmového historika jsou pak Havlovy paměti cenné jako osobní svědectví o „filmové“ historii rodiny Havlových.

Pavel Zeman

Vladimír Bor o svém životě a práci

Vladimír Bor: *Hudba – film – kritika*.

Panton, Praha 1990, 240 stran, 50 il.

Zcela utajeným titulem vydavatelství Českého hudebního fondu Panton je kniha *Hudba – film – kritika* vydaná v roce 1990, jejíž distribuce byla zřejmě zkomplikována společenskými změnami.

2) Prvním českým zvukovým filmem byl film režiséra Friedricha Fehéra *Když struny lkají* z roku 1930.

mi postihnuvšími i knižní trh. Už jen pro autorovu osobnost si tato práce zaslouží nebýt přehlédnuta.

Vladimír Bor (nar. 1915) je neodlučně spjat s poválečným vývojem znárodněné kinematografie a jeho činnost v ní je bezesporu přínosná. Svědčí o tom výsledek jeho dramaturgické profese – sto padesát hraných filmů (z let 1947 – 1987) a dvacet realizovaných scénářů (např. filmy *Morgiana*, *Sestřičky*, *Pozor, vizita!* aj.). Vedle toho působil řadu let jako pedagog na FAMU (analýza filmového scénáře) a je rovněž autorem řady knih. Jeho literárním počátkům předcházela několikaletá novinářská zkušenost v bulvárním Pražském listu, která pokračovala funkcí filmového a hudebního referenta v Mladé frontě (1946 – 1951). Psaní se věnoval až do nedávné doby a jeho publikační aktivity můžeme stopovat na stránkách deníků *Práce*, *Lidové noviny*, *Lidová demokracie* a časopisů *Záběr*, *Scéna*, *Kino*, *Film a doba*, *Hudební rozhledy*, *Filmová práce*, *Kulturní politika* aj. Specifické rodinné zázemí – otec, divadelní režisér, matka, operní pěvkyně – jej vybavuje hudebním vzděláním, ale jeho studium hudební vědy, estetiky (FF UK) a práv přerušuje uzavření vysokých škol nacisty.

V poválečném období Bor následuje rozhodnutí převážné části mladé generace: podílet se svou prací na budování společnosti, postavené na „nových“ principech v okupací poznamenaném, lidovědemokratickém státu. Šlo o dobově příznačnou masovou euforii, která byla zneužita pro nástup komunistů k moci v roce 1948. Vladimír Bor se brzy po válce zapojil do vášnivých odborných debat, vyvolaných znárodněním filmového průmyslu a usilujících vymezit úlohu nově vznikající filmové tvorby ve společensko-kulturním rámci za uplatnění všech uměleckých kritérií. „Bojovali jsme proti kýči, což mělo někdy i dosti donkichotské podoby, nicméně jsme sváděli onen zápas ve svatém nadšení a v pevném přesvědčení, a také náš cíl se zdál dosti správný.“ (s. 17)

Téma, kterému se Bor počal systematicky věnovat, bylo funkční spojení jeho dosavadních znalostí – komplementární vztah hudby a filmu. Na stránkách denního i odborného tisku se zabýval významným podílem hudebních skladatelů úzce spolupracujících s filmem; dovolával se přitom řady jmen tvůrců světově proslulých (Šostakovič, Prokofjev, Stravinskij, Chačaturjan, Milhaud aj.), včetně domácí tradice zahrnující například B. Martinů, O. Jeremiáše, J. Křičku aj. Publikace nazvaná *O filmové hudebnosti* (Čs. filmové nakladatelství 1946) patří zpracováním této svébytné problematiky k prvním svého druhu – vedle známé průkopnické knihy A. M. Brousila *Česká hudba v českém filmu*. Spolu se skladatelem Štěpánem Luckým píše Bor monografii o významné skladatelské osobnosti animovaného filmu, nazvanou lakonicky *Trojan* (SNKLHU 1958). Mnohem později vycházejí *Operní večery* (Panton 1981, 1985) a svérázný almanach dějin studentského humoru *Recese* (Paseka 1993).

Kniha *Hudba – film – kritika* je vyústěním autorovy činnosti a měla by tedy podat shrnující informace o problematice, které se Bor již dlouhá léta věnuje. Výsledek však přináší četné problémy předurčené již samotným názvem knihy. Ten je sice zdánlivě výmluvný, ale může svěst k mylnému pochopení, že půjde o syntézu uvedených pojmů. Ve skutečnosti nám autor v jednom svazku předkládá dva zcela samostatné, ne však rovnocenné oddíly – podstatnou část knihy zaujímá oddíl nazvaný *Film a hudba*, druhou část pak tvoří doplněk pod názvem *O kritice*. Vedle hybridního uspořádání celku má kniha blíže neurčitelný charakter v samotné obsahové náplni: klasický postup „po osobnostech a po filmech“ střídají vzpomínky generačního, autobiografického rázu, korespondence a velmi časté citace vlastních dobových článků. Jednotlivým prvkem je podle předmluvy autorova zkušenost v oborech, které se „mohou zdát různorodými elementy, v mém případě však spolu souvisely“ (s. 4). Zvolenou metodu obhazuje autor slovy: „Teoretikem nejsem, ale když člověk dělá praxi čtyřicet let, poznává rozpory, problémy, rizika a snad i umění tohoto druhu činnosti.“ (s. 195) Podstatná část textu vznikla v polovině osmdesátých let, avšak najdou se vložené pasáže staršího i novějšího data. „Současný“ komentář, bohužel, často slouží pouze k nutnému spojení citovaných materiálů. Autor vědomě rezignoval na ambici podat hlubší nástin celé problematiky a včlenit ji do širšího kontextu.

Způsob, jakým ke čtenáři přistupuje, se dá nejlépe vystihnout pojmem „vyprávění“. Vskutku, Bor v jednotlivých kapitolách vypráví a dle nahodilého výběru řadí tematické okruhy pěkně „za sebe“. Kniha je tak srozumitelná a přístupná především laickému čtenáři, pro odborníky bude tento přístup asi příliš popisný.

Poutavé je vyprávění o poválečné době a jejím entuziasmu, s jakým se na kulturní frontě „bojovalo“ a soutěžilo o co nejlepší výsledek; pořádaly se konference o filmové hudbě, hojně se schůzovalo a besedovalo s kulturními referenty čerstvě znárodněného průmyslu. Dále je popsána plejáda našich hudebních skladatelů (Burghauser, Fišer, Mácha, Rychlík, Sommer, Sternwald, Šust aj.) a jejich leckdy rozsáhlý podíl na konkrétní tvorbě. Dílo zvláště výrazných osobností (Burian, Havelka, Liška, Srnka, Trojan) podtrhuje autor citacemi svých vlastních dobových kritik. Aktuální pasáž, zjevně dopsaná později a tematicky nesouvislá, je věnována období šedesátých let. Autor zde popisuje svou plodnou spolupráci s Jiřím Šeborem ve společné dramaturgické skupině utvořené kolektivem sdružujícím spisovatele Jiřího Frieda a Františka Kožíka, Věru Kalábovou, Václava Šaška a Radovana Kalinu. Teoretický rámec má autorovu vyprávění dodat obsáhlá citace článku polské teoretičky Alicje Helmanové, publikovaného česky v Panoramě zahraničního tisku v roce 1967. V dalších kapitolách se Bor nesystematicky zabývá různými hudebněfilmovými žánry, aniž by čtenáři blíže specifikoval odlišnosti jednotlivých žánrových typů – muzikálu, adaptace operního díla, životopisného filmu o hudebním skladateli, filmu s folklórní tematikou či hudebního uměleckého dokumentu.

Nemá smysl zde podávat podrobný výčet recenzí, v nichž se Bor v průběhu let vyjadřoval na stránkách deníků a časopisů k domácím i zahraničním filmům. Některé jeho starší, citacemi revokované texty již pozbyly aktuálnosti a jejich hodnota je dnes především historická. Například v recenzi Demyho originální filmové opery *Paraplíčka ze Cherbourg*, nazvané *Demyho podivný vynález* (Film a doba 1/65), je obsahová stránka filmu obviňována z banálnosti, zatímco o autoru hudby Michelu Legrandovi nepadne ani zmínka.

Je poněkud bizarní, k jak skeptickému názoru na vztah hudby a filmu dospěl Vladimír Bor, někdejší kritik na tyto otázky specializovaný, na sklonku své profesionální dráhy: „Hudba je (při všech svých možnostech) ve filmu vlastně cizorodou.“ (s. 190) Po tomto odhalení již zcela bezpečně přijmeme jeho vyznání, že nejlepší filmová hudba, kterou poznal v dětství, je Rossiniho předehra k Lazebníku sevillskému u „kovbojky“ s Tomem Mixem.

Doplňek *O kritice* se zabývá její publicistickou větví. Pokouší se vymezit pozici kritikova subjektu v tvorbě limitované podmínkami totalitního režimu. Oddíl zahrnuje čtyři kapitoly kompilované z názorů F. X. Šaldy, V. Mrštíka, K. Čapka aj. (Zdrojem citací byla Čítanka české literární kritiky sestavená F. Buriánkem.)

Kniha není vybavena žádným rejstříkem a trpí faktografickou nedůsledností, což pochopitelně snižuje její užitnou hodnotu. Nutno bohužel konstatovat, že působí dojemem nahodile, ne příliš promyšleně sestaveného celku. Je proložena množstvím fotografií, které ovšem někdy jen velmi vzdáleně souvisejí s textem. Nevábná grafická úprava připomíná smutný standard velké části knižní produkce z nedávného období. Potěšitelný je nicméně alespoň sám fakt, že se zde v knižní podobě pokusil shrnout své celoživotní profesionální zkušenosti filmový kritik, scenárista a dramaturg – úkaz bohužel velmi ojedinělý.

Tomáš Tomáš