

Literární obzor

K dějinám slovenské filmové hudby

Juraj Lexmann: *Slovenská filmová hudba 1896 – 1996*.

Ústav hudobnej vedy SAV – ASCO Art & Science, Bratislava 1996, 259 s., náklad neuveden.

Badatelská péče o hraniční tematické oblasti, k jakým bezesporu náleží též problematika filmové hudby, bývá v malých národních kulturách nezdědka spjata s několika málo jedinci a její kontinuitní rozvíjení je proto věc krajně nejistá. V českých zemích kupříkladu jako by se zájem o tuto sféru vyčerpal již v šedesátých letech. Naproti tomu na Slovensku vznikala série závažných prací o filmové hudbě teprve od konce sedmdesátých let. Hlavní zásluhu má na tom muzikolog a skladatel **Juraj Lexmann**, mj. autor významné knihy *Teória filmovej hudby* (Bratislava 1981). Lexmann byl posléze přizván do týmu zpracovávajícího dějiny slovenského filmu, aby dal svou teoretickou erudici do služeb projektu historiografického. Podílel se na sbornících *Slovenský hraný film 1946 – 1969* (Bratislava 1992) a *Slovenský hraný film 1970 – 1990* (Bratislava 1993) a svůj úkol završil knižním přehledem vývoje slovenské filmové hudby vydaným v krátkém sledu za sebou hned ve dvojí verzi. Ta starší z roku 1994 je spíše rozsáhlou podkladovou studií pro zpracovatele dějin slovenského filmu a vyšla v neformální ediční řadě spolu s dalšími podkladovými studiemi knižního rozsahu.¹⁾ V novější verzi své práce Lexmann text jednak rozšířil o významné pasáže týkající se například každodenní praxe hudebněfilmového provozu a jednak v rámci hlavních kapitol i přeskupil, aby oblasti hraného a dokumentárního, příp. i animovaného filmu mohl sledovat souběžně v kratších časových úsecích. Přibylo také cenných dokumentačních příloh – vedle přehledu slovenských filmových hudeb tu zájemce najde soupis diplomových prací slovenských studentů o filmové hudbě, soupis ocenění za filmovou hudbu a velmi praktický přehled tvorby jednotlivých skladatelů pro slovenský film zahrnující jak sféru hraného filmu, tak i filmu dokumentárního a animovaného.

Juraj Lexmann má ke studiu filmové hudby mimořádné předpoklady hned několikerého druhu. Jako absolvent hudební vědy doceňuje význam systematické historiografické práce a má smysl pro vnímání hudebněhistorických souvislostí. Harmonická a formová analýza hudebního materiálu je mu zjevně denním chlebem, k čemuž jistě podstatnou měrou přispělo jeho skladatelské školení a vlastní hudební tvorba. Ale nedosti na tom – Lexmann má za sebou několikaletou praxi filmového střihače, jako hudební dramaturg spolupracoval na 1300 filmech včetně filmových periodik, sám napsal hudbu asi ke stovce dokumentárních a animovaných filmů a další zkušenosti načerpal navíc i jako režisér dokumentárních filmů a zpravodajských šotů. Pro historika filmové hudby je to průprava vskutku jedinečná.

Právě letité zkušenosti s tvůrčí, výrobní i provozní praxí zanechaly v Lexmannově práci hluboké stopy a objektivně zrovnoprávnily aspekty často opomíjené s tradičně preferovanými tématy. Provoznímu zákulisí se tak dostalo stejného prostoru jako dějům na osvětleném jevišti. Do dějin slovenské filmové hudby tak vstoupil dosud bezejmenný „kompars“, který se u Lexmanna proměňuje v konkrétní osobnosti střihačů či zvukových mistrů (autora kupříkladu pravidelně zajímá, kdo z nich měl hudební vzdělání). Také technické faktory zde vystupují pravidelně do

1) Juraj Lexmann, *Film na Slovensku a hudba. Roky 1896 – 1990*. Nadácia FOTOFO, Bratislava 1994, 304 s., náklad 200 výtisků. Dále srov. Rudolf Urc – Marian Veselý, *Slovenský animovaný film*. Bratislava 1994; Eva Dzúriková, *Dějiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. Bratislava 1996.

popředí, zvláště pokud rozšiřovaly, nebo naopak limitovaly možnosti práce s hudbou. Dozvíme se třeba takový podstatný detail, že až do nástupu magnetického záznamu (1955 – 1956) mohly být jako archivní hudba pro týdeníky a dokumentární filmy používány pouze ty skladby, které již existovaly na optickém záznamu. To byly v první řadě původní filmové hudby, takže skladby slovenských i českých skladatelů k hraným i dokumentárním filmům se mnohonásobně opakovaly v týdenících a ve značné části dokumentární produkce. Stejná praxe se uplatňovala i později, jen hudební fonotéka se vydatně rozšířila – o rozhlasové nahrávky.

Z výpovědí pamětníků se pak Lexmann snaží rekonstruovat dobové rutinní postupy. Kupříkladu v padesátých letech vypadaly takto: „Postupne sa vytvorili akési vnútroštúdiové konvencie vhodnosti hudieb k jednotlivým témam, ktoré akceptovali režiséri a vedúci pracovníci, a z nich vyplývajúce klasifikácie: oddeľovali sa budovateľské hudby vhodné na ťažký priemysel, iné na ľahký priemysel, krajinkové neutrálne hudby, interiérové alebo exteriérové hudby, schôdzkové hudby a pod. Príklady konvenčných spojení: na zjazdy bola vhodná hudba z Čajkovského 5. *symfónie*; na smútok Sukov *Asrael* (3. časť), Beethovenova *Eroica* alebo Janáčkov *Taras Bul'ba*; k spomienkám na partizánov a na iné vážne veci Bartókovo *Allegro barbaro*; na budovanie Jurovského hudby; na prácu polky a kvapíky; na poľnohospodárske brigády a JRD Těšíkove polky; na šport Těšíkove kvapíky; na výstavy medzihra z opery *Carmen*, Musorgského *Obrázky z výstav* alebo sólový klavír, na satiru a zosmiešňovanie sa používalo džezové blues, na módné prehliadky alebo krasokorčuľovanie elektrický organ Ota Čermáka a pod. K dispozícii boli aj americké skladby Irvinga Berlina. Vychádzalo sa z predpokladu, že americké a sovietske hudby nespádali pod európsku sieť ochrany autorských práv, neboli chránené.“ (s. 74) Hle, jak se v každodenní výrobní praxi nadále udržovaly principy *Illustrationsmusik* z časů němčiny.

Vývoj původní filmové hudby sleduje Lexmann především ze dvou hlavních hledisek – osobnostního a slohového. Defiluje tak před námi celá plejáda skladatelů, z nichž někteří věnovali filmu podstatnou část své tvorby, pro jiné to byla zase jen letmá známost. V dobách nízkého počtu hraných filmů měl Lexmann čas věnovat prostor každému z nich; s nárůstem produkce to však přestal být udržitelný postup, a autor proto přechází ke globálnějším charakteristikám skladatelského stylu s vyzdvížením nejzávažnějších děl a uvedením několika málo konkrétních příkladů. Vznikla tak poněkud problematická disproporce, která vlastně neúměrně akcentuje období padesátých let, jakkoliv jde ve slovenském kontextu o období výjimečným tím, že se v něm konstitovala slovenská hraná tvorba a každý jen trochu úspěšný počín zákonitě působil jako následovníhodný vzor. Pozoruhodné a ostře kontrastní s praxí v českém filmu je Lexmannovo upozornění na silné tendence k artificialitě filmové hudby. Slovenský film totiž začal hned od počátku spolupracovat s mladými profesionálně školenými skladateli z oblasti vážné hudby. Za zmínku stojí také bohatá a rozsáhlá spolupráce slovenských filmařů s českými skladateli, z nichž patřili k nejvyhledávanějším Zdeněk Liška a Štěpán Koníček.

Slohové proměny filmové hudby vnímá Lexmann v kontextu vývoje moderních hudebních směrů a na organizaci hudebního materiálu ukazuje změny v celkovém přístupu k hudbě ve filmu. V padesátých letech, kdy v dokumentárních filmech zněla hudba prakticky pořád a i v hraných filmech měla veliké plochy, vytvářeli skladatelé prokomponované symfonické partitury s tradičním hudebněformovým myšlením na bázi pozdněromantické harmonie. Šedesátá léta přinesla radikální změny inspirované nejen skladebnými technikami Nové hudby, ale i vývojem filmové řeči, která s hudbou začala šetřit. Ve filmech se objevovaly krátké hudební plochy, stoupl význam sonoristických kvalit hudby. Díky přízpůsobivosti nových kompozičních technik filmovému vyjadřování zanikl starý rozpor mezi principem stříhové skladby a formovou procesualností tradičních hudebních kompozic. Do filmové hudby pronikla také daleko širší škála hudebních žánrů (zejména z oblasti populární hudby), která ostatně korespondovala s bohatým žánrovým vývojem

filmové tvorby šedesátých let. K dalším charakteristickým znakům tohoto období patří budování vazby mezi žánrem filmu a slohem filmové hudby na principu kontrapunktu, který mohl výsledný tvar díla obohatit sémanticky i emocionálně. Léta sedmdesátá a osmdesátá již jen rozměňovala a opakovala zisky minulosti, posun nastal spíše jen v technickém zázemí tohoto oboru. (Počátkem osmdesátých let se nahrávání filmové hudby ke slovenským filmům přesunulo konečně z pražského FYSIA do nově zřízeného Domu zvuku v Bratislavě.) To vše jsou závěry, jež Lexmann získal z rozsáhlého vzorku analyzovaných titulů.

Juraj Lexmann umí uchopit hudbu do slov. Jeho charakteristiky žánru, slohu či kompozičních technik jsou zcela věcné a hudebně vzdělaný čtenář si o vývoji filmové hudby na Slovensku může z jeho textu odnést velmi konkrétní představu. Autor snad zůstal něco dlužen standardní historické heuristice, zvláště v kapitolách věnovaných starším obdobím, ale v ohnisku tématu, tj. při práci s vlastním hudebním materiálem se již snažil využít všech dostupných pramenů včetně partitur. Zaznamenal také cenná svědectví řady pamětníků, z nichž někteří již nejsou mezi námi. Jde o práci zásadního významu jak pro dějiny slovenského filmu, tak pro dějiny moderní slovenské hudební kultury.

Ivan Klimeš

Český a slovenský film v Centre Pompidou

Velká retrospektiva, která od loňského října do začátku března probíhala v pařížském „Beaubourgu“ a která podala průřez celou historií českého a slovenského filmu, mohla – a měla – být významnou událostí. To, že jí docela nebyla – chyběli k tomu jak diváci, tak ohlasy v tisku – přitom příliš nepřekvapí: vzrůstající úpadek smyslu pro kulturní minulost a **paměť**, zájmu o všechno, co přesahuje aktualitu dne – a to i ze strany specialistů – je bohužel pro současnost charakteristický, a nejen v oblasti filmu. Je to ale jediné vysvětlení? Bližší pohled na výběr předvedených filmů i na jejich prezentaci o tom dovoluje pochybovat; tak sporné je, zda přehlídka sama – přes své bohatství – skutečně splňovala představu „události“ svou koncepcí a živostí svého ducha.

Všechno úsilí se tu ve skutečnosti soustředilo jen na historickou a informativní stránku programu, založeného navíc na příliš ustálených hlediscích, na čistě konvenčních jistotách o tom, co v českém a slovenském filmu tvoří hodnoty a podstatné tendence; žádné zvláštní osvětlení, žádný objevný pohled nepřišel oživit masu shromážděných filmů a informací, která tak uvízla v nehybnosti a šedi nerozlišené sumy. Mechanické rozvržení katalogu na texty pokrývající postupně – v témž obecném duchu – jednotlivá historická období (plus zvláštní oblasti „experimentálního“, animovaného a dokumentárního filmu) v tomto smyslu odráží „plošný“ charakter projekcí, jak v Beaubourgu probíhaly, a při nichž se lhostejně střídaly – dokonce bez jakékoli chronologie – filmy značně rozdílné kvalitou i duchem. Seskupení snímků podle estetických nebo tematických afinit, zdůraznění významu některých mimořádných děl, dvě nebo tři diskuse na „krucialní“ témata (v katalogu nebo před obecenstvem) mohly přitom všechno změnit; nikdo však, zdá se, na nic takového nepomyslel. Vágnost hodnotících kritérií, kterou lze za touto „nezaujatostí“ tušit, bohužel nepostihla jen obraz, jež přehlídka poskytla o českém a slovenském filmu dnes, a jehož mezery – na příklad zarážející nepřítomnost Jana Svěráka – lze zčásti vysvětlit nedostatkem