

Hudba písaná pre film predstavuje už takmer 100 rokov pestovaný špecifický druh, v ktorom prichádza k prepojeniu vizuálneho vnemu s hudobným. Väčšinou býva toto prepojenie ex post, najprv sa zrealizuje filmový obraz a potom sa „ozvučí“ skomponovanou hudbou. Tým sa hudbe prisudzuje komplementárny charakter, ktorý nemusí korešpondovať s tým, čo sa deje na plátne. Ale už od éry nemého filmu na úsvite vývoja kinematografie jestvovala súvislosť medzi priebehom akcií filmového záznamu a volenou hudbou. Vyplýva to z viacerých analógií medzi štruktúrou filmového umenia a špecifickými dispozíciami hudby – časová procesualnosť, rytmicko-metrická organizácia, pohyb v priestore, farebnosť, členenie priebehu na sekvencie, činiteľ perspektívy, možnosti kontrastu, prepojenie statickej a dynamickej formy, a pod. Tieto analógie sú východiskom pre osobitú teóriu filmovej hudby, ktorá zameriava pozornosť na síce podobné, ale predsa len odlišné spôsoby voľby a využívania hudby k filmu – od čisto ilustratívno-deskriptívnej podoby až k synchronizácii významových jadier hudbou umocneného filmového príbehu.

Túto úvahu som na úvod svojho oponentského posudku zvolil preto, lebo pri prvom kontakte s predmetnou dizertačnou prácou Věry Morgan sa mi polovica jej názvu: *Česká filmová hudba 60. let* spájala s povinnosťou autorky predstaviť kľúčový pojem “filmová hudba” z hľadiska jej druhovo-žánrovej špecifickosti. Mohla pritom starostlivo pracovať s už pomerne bohatou literatúrou orientovanou k tejto problematike, navyše keď jej tituly uvádza v Zozname literatúry a pripomína ich (iba stručným pohľadom) v kapitole „Stav pramenů a literatury“ (s. 8–17) . Myslím napr. na práce Jiřího Pilku, Zofie Lissy, či Juraja Lexmanna, z ktorých nesporne mohla čerpať pri koncipovaní svojej dizertácie.

V 1. kapitole (v rozsahu neceljej strany) síce uvádza „druhy“ filmovej hudby – hudbu „diegetickú a nediegetickú“ (teda reálne prítomnú a sprievodnú), ako aj „hudbu pôvodnú a archívnu“, čo je veľmi povrchné delenie, idúce mimo spomínanej špecifickosti filmovej hudby. Z ďalšieho textu dizertácie vyplýva, že autorka sa sústredila na druhé kľúčové slová v názve práce: „evropská artificiální avantgardná hudba“ s predpokladom ich aplikácie na diela z českej kinematografie vzniknuté v 60. rokoch, kedy väčšina zdrojov tzv. avantgardnej hudby prenikala plodne do českého skladateľského prostredia. Preto členenie jej najrozsiahlejšej 2. kapitoly (s. 19 – 111) sa venuje pohľadu do vybraných partitúr hudby k českým (československým) výlučne hraným filmom, kde predpokladala, ako uvádzajú názvy jednotlivých kapitol, použitie techník „dodekafónie, atonality, pnnktualizmu, aleatoriky, minimalizmu, témbrovej hudby, elektroakustickej hudby a využitia ľudského hlasu“. K dispozícii mala úctyhodný počet 32 filmov zo zvoleného desaťročia. To, že pritom pracovala (podľa údajov na s. 134–135) len s 10 partitúrami, vyplýva, že väčšinou musela upustiť od tradičnej analýzy zapísanej hudby, bez ktorej by napr. nemohla identifikovať konkrétne série (napr. dodekafonicky koncipovaná hudba Jana Klusáka sa z hľadiska techniky asi veľmi neodlišuje od iných skladateľových diel z oblasti koncertnej hudby). Bola tak prirodzene nútená pozorne sledovať konkrétne filmy z hľadiska práve ponúkaných špecifik filmovej hudby.

Napriek spomenutému metodologickému nedostatku som musel pri čítaní jednotlivých podkapitol a najmä pri kapitole 3. venovanej „komplexnej analýze“ hudby J. Klusáka k filmu „Každý den odvahu“ oceniť schopnosť autorky využiť vlastnú vnímavosť i muzikalitu pri vyzdvihnutí práve tých špecifických kvalít, ktoré „kontrapunkt“ obrazu a zvuku vo zvolenom druhu – na pôde filmovej hudby - prináša.

Dovolím si Mgr. Morgan položiť ako východisko k obhajobnej diskusii pár otázok:

1. Aký má názor na systematiku filmovej hudby použitú v základnej práci Zofie Lissy?
2. Neuvažovala o možnosti využiť princípy obrazovo-hudobnej korešpondencie a špeciálne typy „kontrapunktu“ prezentované v práci slovenského muzikológa Juraja Lexmanna?
3. Prečo nesiahla aj k českým dokumentárnym filmom?
4. Neuvažovala zahrnúť do svojho pozorovania aj české filmy pre deti (napr. z režisérskej produkcie J. Zemana)?
5. V čom spočíva rozdiel medzi „dodekafóniou“ a „atonalitou“?

Ako som vyššie uviedol, dizertačná práca Mgr. V. Morgan vznikla ako výsledok autorkinho citlivého sledovania jednotlivých filmov, so snahou o hľadanie súvislostí medzi ich dejom, konaním postáv a jednotlivých situácií a použitou hudbou. Nezvolila teda pozíciu muzikológa-teoretika, ktorý považuje za potrebné predstaviť z metodologického hľadiska vybranú problematiku v jej kľúčových dimenziách, ale pri riešení zvolila repertoár v sledovanej dobe (60. rokoch minulého storočia) avantgardných kompozičných techník a postupov a vyberala tie filmové diela, ktoré sa jej videli najpriliehavejšie pre zodpovedanie otázky (s. 139) „do akej miery sa tieto techniky a postupy uplatnili v hudbe vo filme“, pričom predpokladá, že na jednej z vrcholových fáz vývoja českej kinematografie po roku 1945 sa podieľali aj českí skladatelia komponujúci hudbu k vybraným filmom. Tento zámer sa jej podarilo naplniť a tak, napriek niektorým výhradám, navrhujem predmetnú dizertačnú prácu Mgr. Věry Morgan: *Česká filmová hudba 60. let 20. století ovlivněná evropskou uměleckou avantgardní hudbou*, hodnotenú známku „C“, pripustiť k obhajobe a po jej úspešnom priebehu (vrátane zodpovedania uvedených otázok) udeliť autorke titul Ph.D..