

## **Posudek oponenta**

**Ivana Poláková: První léta Filmového symfonického orchestru (FISYO).  
Bakalářská práce, Katedra filmových studií FF UK, Praha 2017, 49 s.**

Bakalářská práce Ivany Polákové přináší velmi cenné informace o dosud neprobádaném tématu a je založená na pečlivém studiu primárních i sekundárních pramenů. Studentka vysvětlila historický význam Filmového symfonického orchestru a stručně nastínila okolnosti vzniku jeho předchůdců. Následně popsala fungování samotného FISYO, a to s důrazem na základní organizační faktory, tedy složení, vedení, platební a smluvní podmínky, spolupráci s dalšími složkami zestátněného filmu. Hlavním zdrojem se jí kromě standardních příruček stal archiv studia Barrandov, kde je možné dohledat mimo jiné i smlouvy s hudebníky a skladateli.

Za cenné poznatky pro filmovou historii považuji mimo jiné popis spolupráce mezi orchestrem, dirigentem, skladatelem a filmovým studiem. V této souvislosti je důležitým zjištěním fakt, že orchestr nahrával hudbu prakticky k celé produkci zestátněného filmu (ve fondech NFA ovšem lze objevit tvrzení správy FISYO z r. 1947, že k angažmá cizího tělesa přeci jen občas docházelo: „při výslovně jazzových partiích je třeba najmouti speciální orchestr“). Podstatný je i poznatek, že i přes centrální řízení docházelo v mnoha případech k různým nesystémovým řešením, například ke zrychlenému nahrávání. (V NFA je možné najít stížnosti O. Pařízka na spěch, který jej nutí k „při synchronu improvizovat, což vždycky vznáší na celý orchestr velkou nervositu“.)

Práce je přehledně a logicky členěná a splňuje vytyčený cíl. Nabízí podněty k nové interpretaci dějin české filmové hudby z institucionálního hlediska, byť sama se drží svého deskriptivního záměru a nepouští se do interpretací ani širších kontextualizací. Za užitečnou považuji biografickou přílohu s portréty dirigentů, kteří působili ve filmovém orchestru ve sledovaném období.

Přesto musím autorce i při zohlednění takto deskriptivně postaveného záměru vytknout několik nedostatků v historickém výkladu. Ve svém výčtu vývojových fází se nepokouší vysvětlit důvody a bližší okolnosti některých klíčových událostí a drží se holého konstatování. Když například píše, že FOK „získal smlouvu s vedením filmové produkce“, nabízí se otázka, s jakou produkcí, proč zrovna v roce 1935 a proč získal FOK takto výsadní postavení, případně zda za vznikem orchestru nestála nějaká širší diskuse. Udělala si autorka plošnou rešerši filmového tisku (což lze provést snadno s využitím systému Kramerius)? Totéž platí pro vznik tělesa Prag-Film Orchester: co to znamenalo, že „nahradil“ FOK, proč se to stalo a do jaké míry tento fakt souvisel s fungováním německé firmy Prag-Film spíše než s potřebami českého filmu? O hledání příčin se autorka pokusí až ve spojitosti se vznikem FISYO, když bez bližšího upřesnění a zdrojování spekuluje, že to ze strany zestátněného filmu „byl pravděpodobně ryze praktický krok, jelikož se filmoví výrobci vyhnuli výběru orchestru, což byla minimálně nadbytečná časová zátěž“ a že „bylo také předem dané finanční ohodnocení hráčů orchestru, nebylo tedy již nutné řešit s řediteli jednotlivých orchestrů platové podmínky“. Zde mi ovšem chybí zasazení historie FISYO do kontextu institucionálního vývoje československé kinematografie po zestátnění, kdy do struktur ČEFIS a posléze ČSF byly postupně začleňovány nejrůznější firmy a sektory kinematografického průmyslu, kdy do stálého pracovního poměru přecházela většina filmových pracovníků. Podobné smlouvy a pracovní podmínky byly použity i pro další filmové profese, přičemž důležité odlišnosti se týkaly těch profesí, které mohly zůstat na volné noze (předpokládám, že to byli i skladatelé).

V práci postrádám alespoň elementární mezinárodní srovnání (o srovnání se pokusila revize FISYO z r. 1947, která konstatovala, že počet hudebníků tělesa je příliš vysoký a že „k synchronu obyčejných filmů se používá normálně orchestru o 40–50 hudebnících [...] nejen u rakouského, německého, maďarského, ale jest směrodatný [...] i u amerického a anglického filmu“), pokus o nalezení zahraničních metodologických vzorů a nastínění pozdějších vývojových fází (byť ty nemohly být na ploše bakalářské práce pokryty).

Kromě chybějících kauzálních vztahů a vysvětlení příčin klíčových vývojových změn mi v textu chybí i některé dílčí informace (které vypisuji jako náměty k diskusi při obhajobě):

- začlenění FISYO do organizační struktury ČSF a vztah ke Svazu hudebních skladatelů ad. profesním organizacím;
- okolnosti ustavení profese hudebního režiséra a jeho zapojení do procesu nahrávání (např. v r. 1965 se v ČSF projednával „návrh na studium hudební (zvukové) režie na hudební fakultě AMU, předložený děkanátem hudební fakulty“);
- vazba nahrávání hudby na celkový proces tvorby zvukové stopy – například na fázi míchání zvuku, které na rozdíl od hudebního nahrávání mohlo používat více kanálů již od r. 1933 (autorka nedostatečně pracuje s literaturou o dějinách filmového zvuku, vč. vzpomínek zvukařů);
- jak se v dobové terminologii členily typy hudby z produkčního hlediska? (např. *Instrukce o práci výrobního štábu v jednotlivých etapách výroby filmu* z r. 1949 zmiňuje 3 druhy hudby).
- změny v hlavních standardech a normách hudebně-nahrávací praxe: co se změnilo na práci orchestru vlivem technického rozvoje ad. vnějších okolností (např. v r. 1959 měl ČSF 1. a 2. mixážní studio, velké a malé hudební studio, postsynchronní studio, jejich vybavení bylo považováno za zastaralé).
- jak tyto změny mohly ovlivnit hudební styl?
- drobný faktografický doplněk: jak a od kdy byla uváděna jména hudebního skladatele, orchestru a dirigenta v titulcích (zakotvovala to nejpozději směrnice z r. 1965)

Práce bohužel obsahuje zbytečné gramatické chyby (příjmy se využívali, platy se pohybovali, chyby v interpunkci ad.).

I přes tyto výhrady hodnotím práci jako zdařilou a **doporučuji** ji k obhajobě. S ohledem na náročnou práci s prameny a na nezpracovanost tématu navrhuji hodnocení známkou **velmi dobře**.

V Praze 28. 8. 2017

doc. Petr Szczepanik, Ph.D.