

filmu Alexandru poprvé spatříme, jak s vysoko podkasanou sukni řeznickou sekyrou čtvrtí zabitého koně („její nahé ruce i obličej jsou potřísněny krví“); ten obraz variuje pozdější kratička představa šileného Kristiána, který vidí její nahé tělo zavěšené na hácích za nohy. U Vančury je jemnější, praví se o ní, že byla citlivější než její sestry.

Na druhé straně je evidentní, že některé motivy filmu – mezi nimi i ty, které mají v předloze oporu slabou nebo vůbec žádnou – jsou až pozoruhodně ztvárněny v duchu vančurovského vidění. Patří sem nově pojaté složky Kozlíkovy postavy („komediant“, má „podivný sklon k divokým, nejapným žertům“), originálně pojatá figura Mikolášova těžkopádného bratra Jana („nejvíce se podobá normálnímu hospodáři“). Posílen je kontext postavy titulní hrdinky, neboť se objevuje už v úvodním obraze (Lazarova víze, kterou vidí i Mikoláš) a znovu při první Mikolášově návštěvě na Obořišti. Zde je navozena souvislost zkrvaveného těla zbitého Mikoláše, tratoliště krve kolem něho, k němuž pokleká užaslá Marketa, a pozdějšího „krvavého lože“ na tvrzišti při znásilnění Markety Mikolášem. Ve Vančurově románu se Mikoláš setkává s Marketou až při druhé, trestné výpravě na Obořiště. Dále je to třeba motiv vlků a protikladný motiv popásajícího se stáda laní v ranním lese (inspirací zřejmě byla dílčí Marketčina asociace: „Viděla líbezný háj, v němž chodívá zvěř po svých cestičkách, v němž si stáda vyhledávají pastvinu...“)⁷⁵. Vůbec bestiář filmu je mimořádně působivý: vlci, sokol, jestřábi, had (Alexandra a Adam), koně, Marketina holubice, Bernardova ovečka a později kozička...

Přes to vše se mi zdá, že ve filmové MARKETĚ převládají tmavé, přišerešené významové barvy, pochmurné, „seversky“ tísnivé ladění. Naproti tomu v textu literární *Markéty* dominuje radostná, laskavá atmosféra, zcela jí chybí i malý přídech morbidnosti. Postavu Jednoručky z filmu si u Vančury lze stěží představit (podnětem musela být vágní věta ve druhé kapitole: „Bude ztrestán jednoručkou, který se prodere z kolny a stihne nešťastníka již na kraji lesa.“)⁷⁶. Stejně tak si těžko představit náznak lesbické lásky mezi představenou a mladíčkou jeptiškou (ve scénáři) či Bernardův „sodomský hřích“ s ovečkou (jak mu ho připomíná Boží hlas). A scénu incestu už vůbec ne.

Fikční svět Vančurovy *Markéty Lazarové* se tak posunul. Vznikl pozoruhodný film, vyznačující se mnoha kvalitami, ale „věrnost duchu a obsahu předlohy“,⁷⁷ jak ji proklamovali autoři, byla zachována jen z části. Filmová verze románu směřuje k jinému obzoru.

75 Vančura, V.: *Markéta Lazarová*, s. 93.

76 Tamtéž, s. 22.

77 Bartošek, L.: *Desátá múza Vladislava Vančury*, s. 24.

Jan Černíček

Hudba k filmu Marketa Lazarová¹

Hudba k filmu *MARKETA LAZAROVÁ* je v pořadí čtyřicátým třetím celovečerním dílem filmového skladatele Zdeňka Lišky (1922–1983).² Tento neobyčejný tvůrce prakticky celou svoji uměleckou dráhu zasvětil práci pro film a kvalitou svého díla bezesporu patří mezi nejvýznamnější autory české filmové hudby vůbec.

V úctyhodné řadě přibližně sto třiceti partitur k celovečerním a středometrážním filmům a obrovskému množství filmů krátkých jsou společné práce s Františkem Vláčilem hodnoceny jako jedny z nejcennějších. Období 60. let, kdy Liška pro Vláčila vytvořil hudbu k *HOLUBICI* (1960), *ĎÁBLOVĚ PASTI* (1961), *MARKETĚ LAZAROVÉ* (1967), *ÚDOLÍ VČEL* (1967) a jako hudební dramaturg se podílel i na snímku *ADELHEID* (1969), bylo pro autora vůbec nejplodnější etapou. Zkomponoval hudbu k více než šedesáti snímkům, z nichž mnohé patří mezi stěžejní díla dekády. Hudba k *MARKETĚ LAZAROVÉ* se však svým rozsahem, koncepcí a koneckonců i dodnes trvajícím odezvou přeče jen z Liškovy tvorby trochu vymyká. Pokusme se nyní prostřednictvím analytického rozboru kompletní Liškovy partitury včetně skic a nepoužitých pasáží proniknout do struktury tohoto pozoruhodného díla.³

1 Základem tohoto příspěvku jsou kapitoly z analytické části autorovy diplomové práce *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, FF UK, Praha 2008.

2 Profil života a díla Zdeňka Lišky včetně soupisu literatury je součástí výše uvedené diplomové práce.

3 Zapůjčení partitury ze skladatelovy pozůstalosti, jež je v současnosti v majetku rodiny Liškových, zprostředkoval pan Antonín Matzner.

OBRAZ HUDBY K MARKETĚ LAZAROVÉ V LITERATUŘE

Je velkým dluhem české muzikologie, že tak zásadní a výjimečná postava české filmové hudby, jakou Liška bezesporu je, dodnes nemá vlastní monografii. V kontextu fragmentárnosti literatury o české filmové hudbě je proto celkem pozitivní, že v konkrétním případě hudby k MARKETĚ LAZAROVÉ můžeme najít relativně početnou řadu odkazů, ačkoliv se většinou jedná spíše o kusé komentáře v rámci rozsáhlejších statí.

V době vzniku MARKETY LAZAROVÉ bohužel nevyšla žádná recenze hudby k tomuto filmu a nějaké rozsáhlejší zhodnocení či komentář k Liškově hudbě nenajdeme ani v rámci dobových článků zabývajících se filmem samotným. Jako první se tak Liškově hudbě více věnovala až Zdena Škapová ve své monografické rigorózní práci o Františku Vlácilovi z roku 1977.⁴ Autorka zde hudební a zvukovou stránku dosti podrobně rozebírá již v kapitole o předchozím Vlácilově filmu *ĎABLOVA PAST* a v následujícím oddíle o MARKETĚ LAZAROVÉ jí věnuje prostor celých deseti stran. V textu se blíže zabývá především hudební a zvukovou dramaturgií, v konkrétních poznámkách o hudební složce vyzdvihuje zřejmé charakteristické rysy užití hudby, jako je velká role sboru a lidského hlasu vůbec, široká škála výrazových poloh od poklidného toku hudby až k velké expresivitě a podobně. Ohledně realizace hudební stopy přináší informaci o údajném použití originálních hudebních nástrojů a také poznámku o smíchání konečné podoby zvukové složky až ze čtrnácti pásů.⁵ V úvodní studii ke knižnímu vydání scénáře MARKETY LAZAROVÉ v roce 1998 stejná autorka opět vyzdvihuje použití hlasu a bohaté a zvukově pestré škály nástrojů.⁶ V příslušném oddíle o hudbě a zvuku však Zdeňka Lišku nezmiňuje a v hodnocení originalnosti a propracovanosti zvukových stop je jmenovitě uveden jen režisér. Konečně v rozsáhlé statí „Cesty k moderní poetice“ Zdena Škapová porovnává jednotlivé parametry filmového jazyka československých filmových tvůrců před a během 60. let, přičemž v kapitole o zvukové stránce děl vzniklých v průběhu 60. let poměrně obsírně pojednává také o MARKETĚ LAZAROVÉ a znovu vyzdvihuje míru její zvukové originality.⁷

4 Škapová, Zdena: *František Vlácil – monografická studie. Pokus o vymezení tvůrčího typu*, rigorózní práce, FF UK, Praha 1977.

5 Tamtéž, s. 199 a 197; užití originálních nástrojů však nepotvrzuje studium partitury ani svědectví zvukaře Jiřího Zobače ze samotného nahrávání.

6 Škapová, Zdena: *Literární a filmová podoba Markety Lazarové*. In: Pavlíček, František – Vlácil, František: *Marketa Lazarová*, Praha 1998, s. 7–21.

7 Škapová, Zdena: *Cesty k moderní filmové poetice*. In: Příkladná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*,

Vůbec nejpodrobnější exkurs k tématu přináší Antonín Matzner v práci *Česká filmová hudba z roku 2002*, kde se v rámci kapitoly „Zlatá éra českého filmu 1960–1969“ snímku MARKETY LAZAROVÁ a Liškově tvorbě 60. let vůbec věnuje dosti obsírně.⁸ Zdůrazňuje inovativní práci s lidským hlasem, užívání rozsáhlých zvukových ploch pro spojování dějově oddělených sekvencí, absolutní absenci smyčcových nástrojů či propracovanou kompozici zvukové složky jako celku. Ve stručných rozborech vybraných úseků filmu také charakterizuje konkrétní kompoziční a dramaturgické postupy. Autorův článek „Génius Zdeňka Lišky“ v časopise *Premiere*, jenž zmíněné statí v knize *Česká filmová hudba* časově předchází, pak jako vůbec jediný z textů přináší zmínku o užití aleatoriky ve vokálních partech.⁹

Jiný druh postřehů najdeme ve studii Petera Hamese „Marketa Lazarová“ z publikace *The Cinema of Central Europe* z roku 2004.¹⁰ Pro charakterizaci svrchované role Liškovy hudby Hames dokonce používá termín „Film-Opera“, mluví o dokonalé rovnováze v kooperaci obrazové a zvukové složky a příhodně pak zmiňuje, že kreativní přístup k hudbě a zvuku přerostl i do oblasti práce s hlasy herců. V tomto ohledu podrobněji rozebírá úvodní sekvenci filmu. Způsob, jakým použil Liška ženského hlasu k vytvoření hudebního tématu Markety, pak přirovnává k užití hlasu v partituře Vaughana Williamse pro film *BOJ O JIŽNÍ TOČNU* (Scott Of The Antarctic, 1948).

V článku „Hudební portrét Markety Lazarové“ Mikuláše Beka, který je vlastně recenzí soundtracku vydaného roku 1996, se autor soustředil na stručnou charakteristiku hudebního jazyka filmu, jenž podle něj spočívá v Liškově stylizaci středověkých modelů viděných očima Nové hudby. Podtrhuje komplexnost zvukově hudební struktury a všímá si propracované technické manipulace s hlasy v dialozích. Při porovnání s následujícím filmem *ÚDOLÍ VČEL* vyzdvihuje přítomnost avantgardních prvků a celkovou bohatost hudby MARKETY LAZAROVÉ.¹¹

Praha 2002, s. 145–147.

8 Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*, Praha 2002, s. 293–295.

9 Matzner, Antonín: *Celuloidová hudba. Génius Zdeňka Lišky*, *Premiere* 1, 2000, č. 8, s. 125.

10 Hames, Peter: *Marketa Lazarová*. In: Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*, London – New York 2004, s. 158–160.

11 Bek, Mikuláš: *Hudební portrét Markety Lazarové*, *Literární noviny* 8, 1997, č. 7 (19. 2.), s. 14.



Fotografie Zdeňka Lišky z počátku 80. let

V poměrně rozsáhlých časopiseckých medailonech věnovaných Liškovi autoři Pavel Klusák,¹² Tomáš Baldýnský¹³ a Josef Sedláček¹⁴ shodně hodnotí Liškovu hudbu k MARKETĚ LAZAROVÉ jako jeho nejpůsobivější dílo. Znovu se setkáváme s oceněním zvukové a instrumentační originalnosti, provázanosti vizuální a hudební složky a celkově nevídané významnosti role Liškovy hudby. Velké množství novinových článků,¹⁵ jež mají většinou podobu povšechného medailonu o autorovi a MARKETĚ LAZAROVÉ v nich figuruje jako jeden z nejznámějších příkladů Liškovy tvorby, pak přináší bez výjimky pozitivní pohled na tento opus.

Hodnocení hudby MARKETĚ LAZAROVÉ v příslušných statích tedy přináší zcela homogenní obraz, v pohledech jednotlivých autorů nejsou patrné žádné výraznější rozdíly. Ve všech případech je Liškova hudba ceněna velmi vysoko, zcela chybí být i jen náznak negativního komentáře. V kontextu spolupráce Lišky s Vlácilem je nazírána jako jednoznačný vrchol, v náznacích nebo i přímo explicitních formulacích najdeme hodnocení této partitury jako nejvydařenější skladatelovy práce vůbec.

I v rovině hudby se tedy setkáváme s jakýmsi „zbožštěním“ MARKETĚ LAZAROVÉ. Na rozdíl od celkového pohledu na film, kde existuje snaha o korekci takto jednoznačně pozitivního pohledu, je hudba adorována naprosto bezvýhradně.

VZNIK A NAHRÁVÁNÍ HUDBY K MARKETĚ LAZAROVÉ

O procesu vzniku samotné hudby k filmu nemáme bližší zprávy, ani rukopisná partitura v tomto směru neobsahuje žádná data a poznámky. V daném ohledu je možno se opřít pouze o fakt, že již v roce 1964 byl hotov technický scénář s fragmentárními poznámkami k hudbě a Liška tak měl možnost vytvořit si alespoň částečnou představu o povaze díla a základních požadavcích režiséra. Film vznikl několik let a skladatel tedy měl před natáčením hudby v rozmezí ledna až března roku 1967 dostatek času ke koncepční přípravě. S Františkem Vlácilem spolupracoval již na jeho dvou předchozích celovečerních filmech HOLUBICE a ĎÁBLOVA PAST a právě kongeniální realizace Vlácilova hudebně zvukového záměru v ĎÁBLOVĚ PASTI byla dost možná důvodem, proč technický scénář MARKETĚ LAZAROVÉ v porovnání s předchozím filmem obsahuje jen zanedbatelné penzum pokynů k hudební složce. Liška se v předchozí spolupráci zřejmě natolik osvědčil, že Vlácil již neměl potřebu v několikaletém předstihu podrobněji rozepisovat svou představu o hudbě a zvuku. Podle pomocného režiséra Aleše Dospivy se skladatel o látku zajímal a byl se dokonce dvakrát nebo třikrát podívat přímo na samotné natáčení. Hudbu údajně komponoval podle hotového sestříhaného filmu, produkce mu nechala vyrobit jednu kopii opatřenou barevnými značkami vymezujícími plochy pro požadovaný hudební doprovod. Tento filmový pás si Liška přehrával na svém vlastním domácím stříhačském stole.¹⁶

MARKETA LAZAROVÁ byla z důvodu technické náročnosti záznamu exteriérových scén, potažmo obsazení některých hlavních postav slovenskými herci, natáčena v podstatě jako němý film, opatřený pouze orientačními dialogy. Kompletní zvuková stopa včetně dialogů, ruchů a samozřejmě hudby tak vznikala dodatečně, postsynchronně.¹⁷ Podle dat z titulní strany rukopisné partitury proběhlo natáčení hudby v pražském studiu ve Smečkách během sedmnácti nahrávacích dnů v rozmezí od 24. ledna do 3. března 1967. Jako hudební tělesa jsou uvedena Filmový symfonický orchestr a Kühnův smíšený sbor, jako dirigenti František Belfín a Štěpán Koníček, jako zvukaři Josef Zavadil, Karel Jakl a Jiří Zobač.¹⁸ Podle Dospivy se Liška aktivně podílel i na dramaturgii

12 Klusák, Pavel: Zdeněk Liška, *Kinorevue* 6, 1996, č. 2, s. 44–46.

13 Baldýnský, Tomáš: Causa Zdeněk Liška, *Reflex* 10, 1999, č. 22, s. 56–58.

14 Sedláček, Jaroslav: Valčík pro křídlovku, *Cinema* 13, 2003, č. 1, s. 98–101.

15 Jejich soupis je součástí autorovy diplomové práce, viz pozn. č. 1.

16 Podle rozhovoru autora s Alešem Dospivou ze dne 16. 7. 2008.

17 Informace Aleše Dospivy (rozhovor ze 16. 7. 2008) a zvukaře Jiřího Zobače (rozhovor ze 6. 8. 2008).

18 Jiří Zobač v rozhovoru ze 6. 8. 2008 potvrdil účast všech zmíněných osob na realizaci hudby k MARKETĚ LAZAROVÉ, zároveň však tyto údaje upřesnil. Hlavním dirigentem byl údajně František Belfín, Štěpán Koníček měl pouze částečně doplňovat rozvrh natáčení ve dnech, kdy Belfín nebyl přítomen. Hudební režisér Josef Zavadil byl předchůdcem Jiřího Zobače a měl

zvuku a účastnil se také závěrečného mixu. Bulletin barrandovských studií *Filmové informace* doplňuje mozaiku údajů o zprávě, že v únoru 1967 ve filmovém studiu Barrandov „František Vláčil pracoval na hudebním synchronu MARKETY LAZAROVÉ“¹⁹ a k 15. březnu 1967 je film MARKETA LAZAROVÁ „v míchačkách“.²⁰ V březnovém přehledu skladatelů, kteří v příslušném měsíci pracovali ve filmovém studiu Barrandov, pak v souvislosti s Liškou najdeme následující informaci: „Zdeněk Liška sledoval nahrávání hudby, kterou napsal pro film MARKETA LAZAROVÁ režiséra Františka Vláčila a pro veselohru SVATBA JAKO ŘEMEN režiséra Jiřího Krejčíka a připravoval se na úkol napsat hudbu k filmovému přepisu divadelní hry *Piknik* režisérů Vladimíra Síse a Ladislava Smočka a k dramatu *Útek* režiséra Štěpána Skalského.“²¹ Tento pozoruhodný detail odkrývá skutečnost, že přes rozsáhlost a komplikovanost kompozice i realizace hudby pro MARKETU LAZAROVOU Liška v intenzivním tempu současně pracoval na několika dalších projektech.

PRAMENY

PARTITURA

Rukopisná partitura k MARKETĚ LAZAROVÉ má 316 stran, z toho 259 stran základní partitury a 47 stran skic a nevyužitých pasáží. Její originál je ve vlastnictví rodiny Zdeňka Lišky.

Titulní strana partitury je nadepsána „Hudba k filmu ‚Markéta Lazarová‘“, v levém horním rohu je uveden František Vláčil jako režisér, v pravém horním rohu je zakroužkováno číslo 255 označující počet popsaných stran partitury v její základní části bez skic.²² V dolní polovině stránky se nachází informace

realizovat dílčí hudební vstupy v sekvencích dokončených na sklonku roku 1965. Samotné „ostré“ natáčení v roce 1967 proběhlo v hudební režii Jiřího Zobače, Karel Jakl podobně jako Štěpán Koníček měl pouze doplňovat rozpis pracovního rozvrhu. – Hlavní zvukovou režii při mixu dialogů, ruchů a hudby měl František Fabián (pozn. aut.).

19 V únoru 1967 ve Filmovém studiu Barrandov natáčeli..., *Filmové informace* 18, 1967, č. 8 (22. 2.), s. 1.

20 Stav výroby hraných filmů ve FSB k 15. 3. 1967, *Filmové informace* 18, 1967, č. 11 (15. 3.), s. 2.

21 V březnu 1967 pracovali pro Filmové studio Barrandov hudební skladatelé..., *Filmové informace* 18, 1967, č. 13 (30. 3.), s. 1.

22 V počtu 259 stran základní části partitury jsou obsaženy čtyři nepopsané, ale očíslované strany.

L. F. Vlácil.

255.

Hudba k filmu

„Markéta Lazarová“

L. Liška, Suedby

24.-25.-26.-27. I. 1967

8.-8.-9.-II. 1967

16.-20.-21.-22.-23. II. 1967

28.-28. III. - 1.-3. III. 1968

Partitura.

Fingr - F. Belfin - Š. Kubiš

Fr. Vlácil

Karel Jakl

Jiří Zobač

o místě a době natáčení hudby a o realizačním týmu hudební stopy, které již byly shrnuty v předchozí kapitole.

Členění celé partitury je vzhledem ke komplikovanosti a mnohvrstevnatosti hudební stopy překvapivě přehledné. Jednotlivá hudební čísla jsou systematicky označena pomocí dvojic římských a arabských číslic, oddělených lomítkem. První číslice vždy označuje celou skupinu hudebních úseků náležejících do určité společné soustavy. Nejčastěji se jedná o příslušnost k jedné kapitole nebo její části, případně mají takto očíslované hudební články nějaký jiný společný jmenovatel, například instrumentální obsazení. Číslice za lomítkem označuje jednotlivé hudební položky v rámci této skupiny. V označení příslušných skupin kolísá užití římských a arabských číslic, a to zřejmě zcela nahodile. Většina hudebních úseků je na konci opatřena i informací o svém časovém trvání s přesností na vteřiny. Někde můžeme najít označení vícenásobného opakování (2x, 3x apod.), občas je k hudebnímu úseku přiřazeno označení „smyčka“.²³

Řazení jednotlivých čísel v pozoruhodné míře odpovídá reálnému sledu jednotlivých vstupů v hotovém filmu a je tedy zřejmé, že partitura vznikala na již dokončený, sestříhaný materiál. V rámci jednotlivých skupin jsou hudební čísla vzhledem k obrazu často přeházena, ale již po velmi letném seznámení je snadné se v nich zorientovat. Lze předpokládat, že dílčí nepravidelnosti ve sledu úseků jsou částečně podmíněny i čistě praktickými důvody, například příbuzností z hlediska instrumentálního obsazení nebo sazby.

Partitura odhaluje jednu překvapivou skutečnost, jež možná trochu nabourává tradovanou představu o tvorbě a realizaci hudebního a zvukového doprovodu k MARKETĚ LAZAROVÉ, podle které měla být podstatná část její koncepce a celkového výrazu dotvářena (za pomoci složité montáže hudby, ruchů a hluků) až přímo při závěrečném míchání hudby.²⁴ Tento dojem snadno vznikne při jednorázovém zhlédnutí filmu a poslechu jeho mnohdy velmi expresivní, fragmentární a komplikované hudební složky. Notový zápis ovšem svědčí o něčem jiném, nečekaně přesně totiž odpovídá pasážím v hotovém filmu; každý moment znějící hudby je možno v zápisu vysledovat.

Například tak hudebně a zvukově komplikovaný úsek, jakým je bloudění Kristiána v zatopených loukách v obrazu Biskup hennavský – druhý Blahoslavený, kde při běžném poslechu skutečně nabýváme dojmu velice sofistikované montáže několika stop s výkřiky, aleatorně koncipovanými sborovými pasá-

23 To se týká především různých akordických prodlev nebo kratších rytmických ostinát.

24 Tento předpoklad se objevuje především v novinových a časopiseckých článkách populárnějšího založení.

žemi, polyrytmickými pásmy bicích a klávesových nástrojů, je precizně zapsán jako sled ucelených a do posledního detailu propracovaných hudebních čísel, kde v komplikované partituře všechny zmíněné složky nalezneme přesně tak, jak zazní ve výsledné podobě ve filmu.

V podobně koncipované scéně Kozlíkova útěku lesem mezi Boleslaví a Roháčkem v obrazu Vlci vstupují do akordické sborové prodlevy, narušované vokálními glissandy, další vzrušeně šeptající a deklamující hlasy. Tady se už sice opravdu jedná o výsledek smíchání obsahu několika hudebních pásů, nicméně všechny znějící fragmenty opět nalezneme systematicky seřazené a zapsané v partituře, označené jednotlicí římskou číslicí III (III/1, III/2,...). Přesně odpovídají i absolutní výšky jednotlivých pasáží, nedocházelo tedy k žádným dalším zvukovým úpravám (s výjimkou umělého dozvuku), neboť Liška si evidentně dokázal veškerou náplň této velmi studiově a ruchově znějící pasáže představit a přesně zapsat již „doma“ při samotné kompozici. Výsledný tvar byl pouze nahrán a odpovídajícím způsobem seřazen, k jeho realizaci nebylo zapotřebí víc než smíšeného sboru.

Podle Jiřího Zobače, hudebního režiséra pověřeného nahráváním hudby k MARKETĚ LAZAROVÉ, byla Liškova hudba precizně časově připravena, přesně odpovídala délce a výrazu příslušných sekvencí. Vzhledem k technickým parametrům tehdejší studiové techniky bylo nutno velmi pracně a zdlouhavě připravovat přesnou zvukovou podobu jednotlivých hudebních čísel, drtivá většina efektových prací údajně probíhala v reálném čase a předcházelo jí komplikované zkoušení a hledání optimálních poměrů. Celý aparát včetně sboru byl snímán současně, v době vzniku filmu tvůrci ještě neměli k dispozici možnost plnohodnotného vícestopého záznamu.²⁵

Podrobné studium partitury tedy odkrývá, že role závěrečné mixáže byla pro vytvoření vysoce ceněné hudebně zvukové vrstvy filmu zřejmě podstatně menší, než by se dalo čekat. Studiové zpracování a detailní odměřování poměrů mezi dialogy, zvuky a hudbou při závěrečném mixu mělo samozřejmě klíčovou roli pro míru technické dokonalosti výsledného tvaru a v této fázi také nepochybně padala konečná rozhodnutí v otázkách použití a umístění hudby. Nicméně naprostá většina inovací a vlastně celá netradiční hudebně dramaturgická koncepce byla v téměř kompletním tvaru hotova již před začátkem natáčení, v okamžiku dokončení partitury.

Tuto skutečnost lze přičíst jednak obrovské Liškově invenci, klíčové jsou však zřejmě jeho praktické zkušenosti z podobně traktovaných prací k některým z předchozích filmů, kde si většinu použitých kompozičních a dramatur-

25 Informace z rozhovoru autora s Jiřím Zobačem ze dne 6. 8. 2008.

gických postupů vyzkoušel. Na partituru je tak možno nahlížet jako na výsledek neobyčejně vydařeně a invenční syntézy zkušeností z koncepčně příbuzných předchozích prací. Pro výsledný tvar mělo jistě význam i kvalitní složení nahrávacího týmu v čele s Liškovými dvorními spolupracovníky, dirigentem Františkem Belfínem a hudebním režisérem Jiřím Zobačem.

SCÉNÁŘ

V pozůstalosti Františka Vláčila, uložené v depozitáři písemných archiválií Národního filmového archivu v Hradištku, je soubor jednotek vztahujících se k filmu *MARKETA LAZAROVÁ* označen inventárním číslem III b 2/ 269.²⁶ Tento soubor dokumentů obsahuje mimo jiné rukopisný technický scénář Františka Vláčila (doplňný jeho vlastními kresbami a náčrtů scén, postav, interiérů i exteriérů),²⁷ rukopisné a strojopisné poznámky,²⁸ výtvarnou koncepci²⁹ a strojopis literárního scénáře Františka Pavlíčka.³⁰

Pro účely tohoto textu jsou samozřejmě nejcennější případné poznámky k hudbě. Rukopisný technický scénář z roku 1964 je více než třísetstránkovým souborem volně uspořádaných listů různých formátů. Kromě velkého množství náčrtů a kreseb, přinášejících dosti komplexní obraz o míře podrobnosti Vláčilových filmových představ, obsahuje také vůbec nejkonkrétnější hudebně obrazové poznámky ze všech verzí scénáře. U záběru 64D nalezneme přípisek „celý tento záběr důl. roli hudba“, u 66D³¹ si režisér zapsal: „Podstatnou funkci v těchto posledních záběrech (59–66) bude mít hudebně ruchové vyjádření (atmosféra viz B. Martinů: *Fresky Pjera dela Francesca*).“ Na jiné stránce vztahující se k této části filmu je bez zjevné souvislosti s konkrétními záběry ještě připsán soupis tří vět ze skladby *Fresky Pjera della Francesca* (*Andante poco moderato, Adagio a Poco allegro*), doplněný o *Lento allegro* z *Páté symfonie*.³²

26 Národní filmový archiv (NEA), Oddělení písemných archiválií (OPA), fond Vlácil František. Inventář z roku 2004 zpracovala Helena Malinová.

27 NEA OPA, f. Vlácil František, k. 17, i. č. 269 – Technický scénář, skica 1. varianty, cca 317 stran, rukopis s náčrtů (volné listy A4 i menšího formátu, nečíslované, některé oboustranné), 1964.

28 Tamtéž – Rukopisné a strojopisné poznámky (dialogy, náčrtů obrazů aj.), cca 70 stran, volné listy A4 i A5, nečíslované.

29 Tamtéž – Výtvarná koncepce, 43 stran.

30 Tamtéž – Literární scénář (verze Františka Pavlíčka), 160 stran, strojová kopie; Literární scénář 3. díl – Cestou k létu (epilog), varianta 1, 35 stran, strojová kopie.

31 Strany této rukopisné verze nejsou číslovány. U záběru 66D je v závorce doplňující informace „přímý záběr Alexandry“.

32 Zřejmě se také jedná o Bohuslava Martinů.

Vlácil si tedy již v přípravné fázi poznamenal konkrétní hudební impresy, které si ve spojení s představou příslušné sekvence vybavoval. Další podobně přesné údaje však tato ani žádné z dalších verzí scénáře neobsahují. Zmíněné skladby ve filmu použity nebyly, ale je vhodné poznamenat, že výsledná, realizovaná hudební podoba této sekvence svým charakterem výrazně vybočuje z celkového hudebního výrazu filmu a skladatel jí zřejmě věnoval zvýšenou pozornost.³³

Zdeněk Liška měl pravděpodobně k dispozici strojovou kopii technického scénáře z roku 1964,³⁴ který má standardní grafickou úpravu a členění. Vlastní text technického scénáře má na jedné stránce dva sloupce: sloupec vlevo se váže k obrazu, pravý sloupec obsahuje pokyny ke zvukovým stopám (hudba, dialogy, ruchy). Toto členění je zachováno i ve vydání z roku 1998,³⁵ ze kterého čerpám odkazy k číslům stran v následujících uvedených příkladech.

Při obrovském zastoupení hudby a komplikovaně traktované zvukové vrstvě filmu bylo samozřejmě zajímavé prostudovat, jak přesnou hudebně zvukovou představu Vlácil před začátkem natáčení zanesl do pokynů pro realizační tým. Je trochu překvapivé, že text obsahuje velmi málo praktických pokynů k hudební stopě. Zvuková stránka je sice o něco rozpracovanější, ale i tak text poskytuje jen poměrně stručné poznámky. Scénář k předchozímu filmu *ĐABLOVA PAST* (jedná se o podobně zvukově opulentní film jako *MARKETA LAZAROVÁ*) přitom vyniká množstvím velmi přesných a podrobně rozepsaných pokynů jak k hudbě, tak ke zvuku.

U *MARKETY LAZAROVÉ* sloupec věnovaný zvukovým stopám neobsahuje vůbec žádnou zmínku o hudbě. Občasné hudební poznámky jsou pouze integrální součástí levého, obrazového sloupce, kde jsou hudební prvky zapsány jako motivy znějící přímo v obraze. Nenacházíme téměř žádné přesnější instrukce k reálnému znění hudby, její délce, dynamice, hlasitosti, stylu. Všechny pokyny směřují k hudbě prostupující scénou a její atmosférou ve smyslu vnitroobrazové hudby, naprostá většina údajů se navíc týká jen lidského hlasu, přesněji zpěvu.

Ve scénáři nalezneme pouze dvě pasáže, kde je hudba popsána v konkrétnějších konturách a není zároveň vnitroobrazovou součástí filmu:

33 Tato sekvence, tzv. Rajská sonáta, například vůbec neobsahuje dialogovou a ruchovou vrstvu, je také jedním z mála čistě instrumentálních čísel ve filmu. Jedná se o jeden z nejsložitějších obrazově zvukových synchronů v celém filmu.

34 Tato verze je uložena ve fondu knihovny Národního filmového archivu v Praze pod signaturou S – 45 TS 2/1 a 2/2.

35 Pavlíček, František – Vlácil, František: *Marketa Lazarová*, Praha 1998. Z důvodu všeobecné dostupnosti této verze odkazuji v dalších poznámkách na její stránkování.

1) V kapitole Nanebevzetí, kdy Lazar veze Marketu na saních z kláštera zpátky na Obořiště, je ve sloupci pro obraz následující pokyn:

241 – PD. *Marketina tvář en face obrácená k obloze, Lazar zezadu.*

Marketiny oči v té chvíli obzírají jen nebesa s tančícími kmeny stromů, jejichž výše unavuje zrak a jejichž koruny ohýbá divoké jarní povětří, které se té budoucí novicce jeví jako nebeský chór. (Hudebně je komponovaný z poryvů, šumění a hry větru a rytmizovaný stupňovaným rachotem rolniček až do smyslné emfaze. Rolničky by tu měly působit poněkud neklidně až nervózně.)³⁶

2) V úvodu ke druhému svazku technického scénáře je vepsáno vysvětlení ke dvěma dodatečným úpravám v prvním dílu filmu. U první úpravy, týkající se Rajské sonáty, jež uzavírá obraz Doupě a znázorňuje milostný akt Alexandry s Adamem Jednoručkou, čteme tuto poznámku:

Sonáta je vyprávěna v ostré zkratce v 5–6 záběrech (tj. zhruba rozsah vyjmuté části) a její půvab spočívá v hudebné skladbě obrazů a jejich zvláštní kompozici. Podstatné je to, že není zřejmé, jde-li tu o nějakou vizi Kristiánovu (zdá se) či Jednoručkovu reminiscenci.³⁷

Všechny ostatní poznámky v celém scénáři se týkají toho typu hudby, který by v konkrétní situaci teoreticky mohl reálně zaznít přímo na scéně jako vnitroobrazová hudba, ale ve filmu tomu tak nakonec není a zvuková stopa pouze exponuje idealizovaný a stylizovaný otisk takové hudební představy. V úvodním obraze Přepadení je Lazar díky zázračnému zjevení zachráněn před smrtí z rukou Mikoláše a Vláčil tuto sekvenci popisuje následovně:

34 – D. *Nadhled – Lazar – v konci mrtvolka.*

Tu se stalo, že z veliké výše dolehl k Lazarovi zpěv. Podivuhodný, sladký dívčí zpěv, který na jeho tváři vykouzlí úsměvný výraz blaženého vytržení. Zmrtví zahleděn do místa, které mu ukázal bůh.³⁸

I v dalších záběrech pak celá vize pokračuje:

36 Pavlíček, E. – Vláčil, E.: *Marketa Lazarová*, s. 122 (241 – číslo záběru, PD – polodetail).

37 Tamtéž, s. 148 (D – detail).

38 Tamtéž, s. 40 (D – detail).

41 – D. *Podhled – táž kompozice jako v záběru 40 – převorka.*

Ale oči mladičké převorky jsou teď pevně zavřeny. Nechce vidět to, co vidí Mikoláš. Její odpor a pohoršení jsou však mírněny zjevnou prostotou Markétina aktu. Odvrátí se a s přijatou obětí vchází do kaple, odkud stoupá zpěv jejich družek k vrcholům extáze.³⁹

Ve filmu je celá pasáž doprovázena zvukově bohatým proudem, kde má ústřední roli právě ženský sborový zpěv beze slov, doprovázený zvukově stylizovaným pásmem zvonů a klávesových nástrojů s bohatou „chrámovou“ ozvěnou.

Při vůbec prvním uvedení postavy Markety na scénu, v obraze Dcera Lazarova, si Vláčil představoval tuto úpravu:

138 – VC. *Pohled Markety z okna – proměny oblak – stratocyrová seskupení – podtáčené.*

K nekonečným prostorům nebeského království, měnícího po vteřinách svou neskutečnou krásu, stoupá dívčí zpěv. A nedá se s určitostí říci, vznášeli se odtud tam či snášeli se shůry. Připomíná se nám však zvláštní podobnost s písní řeholnic, kterou jsme zaslechli v Lazarově vidění. Nápodobu udivuje nejen svou naivitou, ale i neobyčejnou vroucností.⁴⁰

Liška se této předložené vize dosti přesně držel, ústřední hudební téma Markety je skutečně slohově a zvukově velmi příbuzné se sekvencí Lazarova vidění v obraze Přepadení. Mimochodem, zaznívá jako hudební doprovod již během úvodních titulků.

V obraze Královský hejtman je poprvé uvedena postava hejtmána Piva a jeho vojska, táhnoucího v mrazu na trestnou výpravu proti Kozlíkovi:

180 C. *Panoráma – nadhled – postavení totožné s postavením kamery v úvodu filmu. Směr pohybu královského regimentu je opačný, než byl směr jízdy saského hraběte.*

(...) Vůz nemá postranice a cípy bílé plachty, zakrývající truchlivý náklad, courají se po zmrazcích. Podle vozu jde voják s obnaženou hlavou a zpívá žalm. Kdykoliv se krok pěchoty rozklízí, zarachotí buben, zpěvák na chvíli přestane a začne, až se zas vše srovná.⁴¹

39 Tamtéž, s. 41 (C – celek).

40 Tamtéž, s. 82 (VC – velký celek).

41 Tamtéž, s. 102 (C – celek).

181 PC. *Mírný nadhled – odzadu – jízda, eventuálně panoráma, která by pak začínala v bočním protipohledu a končila v opačném pohledu zezadu.*

Zběhlý mnich v mundúru královského pěšáka, drže ruku na ozáblém uchu, naříká svůj žal v náramných výškách. Podobá se, že je to nářek nad sebou samým, nad vojáckým údělem, který se mu připomíná hrozným mraziskem.⁴²

Zde celý obraz, trvající několik minut, nepřerušovaně doprovází rozsáhlá a v podstatě autonomní kompozice s ústředním tenorovým sólem na text žalmu *Smiluj se nade mnou*. Motorický rytmus v instrumentálním doprovodu evokuje pomalé a úmorné tempo tažení královského vojska.

Ve scéně před rozhodující bitvou mezi Kozlíkem a hejtmanem (obraz Hostina Páně – kázání) je příchod vojska pod opevněný vrch uvozen trubačským signálem:

554 – C. *Z pohledu Bernarda – les, panoráma – oblaka.*

Les dosud plný stínů skrývá však trubače, který si vede, jako by zval k zahájení lovecké kratochvíle. Hlas jeho nástroje, třístě se o sloupoví lesního chrámu, zní trojnásobně a devítinásobně a nutí mnicha pozvedat zrak ke korunám stromů a nad ně, k strmé výšině nebes, po nichž se ženou oblaka jak běloušové serafů...⁴³

Zde Liška několikrát nechal zaznít motiv královského trubačského signálu, ale na plátně původce těchto tónů nenalezneme. Zvuk a nástrojová sazba zcela evidentně nemá navodit iluzi reality, ale vnést do scény intenzivní vnější zvukový vpád odvozený z reálného prostředí, nezakrývající svou stylizaci a mimoobrazovost.

V proporcích obrovského rozsahu scénáře i samotného filmu jsou však zmínky o hudbě skutečně zkratkovité a Liška si na jejich základě mohl utvořit jen obecnou představu o požadavcích režiséra. V těch nemnohých případech, kde již ve scénáři našel přesnější pokyny k hudbě, však režisérovy záměry automaticky respektoval a velmi přesně realizoval.

42 Pavlíček, F. – Vlášil, E.: *Marketa Lazarová*, s. 102 (PC – polocelek).

43 Tamtéž, s. 216.

UŽITÍ HUDBY Z HLEDISKA KVANTITY

Pokud bychom vytvořili podrobný přehled veškerých hudebních čísel filmu MARKETA LAZAROVÁ v chronologické posloupnosti, jasně bychom viděli, že bylo zvoleno skutečně masivní nasazení hudby. Proluky mezi jednotlivými hudebními čísly jsou většinou v řádu sekund, pokud přímo plynule nepřecházejí do hudebních ploch tvořících zvukové pozadí.⁴⁴ Několikrát se dokonce setkáváme se ztišováním a opětovným objevováním se rozměrných, až několikaminutových pasáží, majících v podstatě charakter a formu autonomních skladeb.⁴⁵ V nemnoha případech, kdy najdeme větší plochu bez hudební podpory, je tohoto stavu záměrně využito jako svébytného druhu dramaturgické práce, neboť i užití ticha (ve smyslu absence hudebního doprovodu) zde má svůj dramatický účinek.⁴⁶

V době, jež byla na poli filmové hudby charakteristická odklonem od plošného a kvantitativně výrazně zastoupeného (nejčastěji plně orchestrálního) hudebního doprovodu, se tak setkáváme s přístupem, jenž by se při zběžném pohledu mohl z hudebně dramaturgického hlediska jevit jako poněkud zastaralý. Liškovo téměř frontální nasazení hudby však nemá nic společného s uniformním a ilustrativním symfonismem, vládnoucím na poli české i světové filmové hudby ještě po celé předchozí desetiletí. Významná role hudby v tomto filmu je naopak výsledkem jiného nového rysu 60. let na scéně filmové hudby, a to snahy o individuální přístup k jedinečnému charakteru konkrétní zhudeb-

44 Tyto plochy nejčastěji tvoří statické akordické prodlevy ve sborové sazbě (většinou ve velmi nízkých polohách), a to ve velmi slabé dynamické úrovni. Tento prvek lze považovat za jeden z charakteristických rysů hudby k MARKETĚ LAZAROVÉ. Jedná se o model přenesený v téměř identické podobě z předchozí společné spolupráce Lišky s Vlášilem, filmu ĎABLOVA PAST.

45 Např. obraz Královský hejtman, tzv. Rajska sonáta, v obrazech Doupě a Kantilena, přepadení Boleslavi v obraze Milost Boží. Tuto autonomnost je možné zaznamenat při sledování filmu se souběžným studiem partitury. S takto rozlehlými pasážemi je většinou nakládáno na způsob montáže jednotlivých hudebních fragmentů, realizované sofistikovanou prací s úrovní hlasitosti hudební stopy. Rozsáhlé, v podstatě samostatné a uzavřené skladby tak kontinuálně znějí, ztišují se a znovu vynořují, aniž by běžný divák tuto kontinuitu aktivně vnímal a sledoval. Podprahově je však v rámci určitého filmového úseku docíleno naprosté jednoty jedné z vrstev filmového díla – v tomto případě hudby – a jiné vrstvy tak mohou vykazovat pestřejší a po formální stránce méně homogenní tvar.

46 Největší hudební prolukou (6 minut a 49 sekund) je úvodní pasáž kapitoly Hostina Páně – kázání. Kontrastu znějící a zcela utlumené hudební stopy je v poměrně velké míře užito i v úvodních obrazech Přepadení a Doupě, ačkoliv zde jsou pasáže ticha pouze v řádu sekund.

ňované předlohy.⁴⁷ Zjednodušeně lze říci, že Vlácilův filmařský jazyk si takto masivní užití hudby vyžádal.⁴⁸ Ostatně původ zvolené dramaturgie lze nalézt už v samotném režijním záměru, v němž je možno zdůraznit některé ze základních, určujících charakteristik:

- polyfonní dějové zpracování příběhu přejatého z Vančurova románu, jež svou mnohvrstevnatostí a rapsodickou formou výrazně nabourává a komplikuje linearitu základní dějové linie
- obrazovou stylizaci, jež je v praktické realizaci založena na jedné straně na kontrastu plošných, statických záběrů panoramat i postav, a na straně druhé na pohyblivé, těkavé kameramanské technice, užívající náhlých přiblížení či oddálení, změn úhlů či protipohybu
- hluboce propracovanou psychologii postav, kde motivy jednání jednotlivých osob jsou sdělovány zastřeně, postupně, pomocí reminiscencí a symbolických obrazových asociací.

Taková koncepce v sobě bezesporu nesla nebezpečí rozpadu přirozeného rytmu filmového vyprávění či přinejmenším riziko snížení orientace diváka v dějové struktuře. Právě relativní dramaturgická rozvolněnost si přirozeně vyžádala rozsáhlé užití hudby (a také zvuku) jako podpůrného pilíře základní dramatické kostry. Hudba se zde zcela přirozeně stala významným nositelem dramatického napětí a svou promyšlenou koncepcí zároveň kontrapunktickým, podpovrchovým dějovým činitelem. V této rovině Liška dostal příležitost na velké ploše velkoryse vyklenout hudební oblouk základního souboru témat a hudebních čísel, utvářených a průběžně se transformujících ve stylu jakési velmi modifikované soustavy příznačných motivů.⁴⁹

V následujících kapitolách se pomocí rozboru jednotlivých vrstev hudební složky pokusím odkrýt základní principy jejího fungování.

47 V užití sousloví „zhudebňovaná předloha“ je určitá nadsázka, nicméně v případě mohutné stavby MARKETY LAZAROVÉ lze bezesporu nahlížet na práci skladatele, majícího před sebou dvě a tři čtvrtě hodiny dlouhou „němou předlohu“, jako v podstatě na „zhudebňování“.

48 Celá historická trilogie ĎÁBLOVA PAST – MARKETA LAZAROVÁ – ÚDOLÍ VČEL tak sice v oblasti hudby vykazuje určité společné rysy, vyplývající ostatně z žánrové příbuznosti a autorské návaznosti, celková hudební dramaturgie je však pokaždé naprosto specifická.

49 Těto základní metody práce filmových skladatelů, jež byla pro svůj povětšinou schematický charakter již od 40. let ostře kritizována především Hansem Eislerem, však Liška užívá velmi invenčně a především pouze jako jedné z mnoha užitých technik. Příznačné téma v tradičním slova smyslu je ve filmu dokonce pouze jedno, viz kapitolu Hierarchie hudebních čísel na s. 131–136.

HUDEBNÍ JAZYK MARKETY LAZAROVÉ

Výše uvedený soubor základních charakteristik filmu a funkcí jeho hudebně zvukové stopy od počátku vytyčuje dva elementární skladatelské požadavky, jež Liška jako zkušený profesionál nutně musel již při prvním kontaktu se sestříhaným obrazem, opatřeným jen pomocnými stopami dialogů a značkami pro ohraničení úseků pro hudbu, intuitivně vycítit: zaprvé požadavek soudržnosti obrovského množství hudby, doprovázejícího pestrou škálu situací, nálad, míst a charakterů, zadruhé požadavek vytvoření (ve shodě s velmi specifickou obrazovou předlohou) stylově svébytně hudebně zvukové vrstvy, jež by jednak asociovala alespoň kořeny či základní atributy středověké hudební kultury (nebo obecné představy o nich) a zároveň konvenovala s veskrze moderním Vlácilovým filmařským jazykem, oscilujícím v širokém prostoru od statických filmových obrazů až k paradokumentárním dynamickým sekvencím.

Oba tyto požadavky Liška naplnil především pomocí principu, jehož technické zvládnutí si osvojoval již v předchozích filmech. Je jím propracovaná hudebně zvuková stylizace, tedy účelně zvolená soustava parametrů z oblasti instrumentace, melodiky, harmonie, faktury, dynamiky, metroritmiky či úrovně hlasitosti, souborně vytvářející specifický hudební jazyk konkrétního filmu. Soustavu tradičních hudební parametrů Liška významně obohacuje o prvky odvozené ze zvukového a hlukového prostředí.⁵⁰

Především v novinových a časopiseckých článcích se někdy setkáváme s interpretací MARKETY LAZAROVÉ jako hudebního zjevení s geniálním skladatelským přístupem a invencí, se zcela ojedinělou zvukovou koncepcí s řadou nevidaných instrumentačních inovací a především s užitím velmi působivé hudební dramaturgie. V hodnocení kvality a propracovanosti hudby lze podobným tvrzením bezesporu přitakat, s pohledem na MARKETU LAZAROVOU jako hudební monument ostře vyčnívající z ostatní Liškovy tvorby však rozhodně souhlasit nelze.

V hudebním jazyce filmu můžeme opravdu velkou část jednotlivých parametrů hodnotit jako „šité na míru“ pro účely MARKETY LAZAROVÉ, převahu však stále mají rysy Liškova kompozičního stylu jako takového, a to především v často vyzdvihované oblasti instrumentace. Liška již byl ve druhé polovině 60. let velkým profesionálem a při zvážení celkového počtu jeho prací občas nutně i zdatným rutinérem. Přes všechnu tradovanou nevyčerpatelnou invenci a neustálý tvůrčí zápal jistě mnohokrát pracoval především efektivně a jen stěží

50 Toto zvukové prostředí je však vytvořeno uměle, studiově, je do značné míry „virtuální“, a tím celá soustava hudebně ruchově dialogových stop nabývá ještě více na své ústrojnosti.

mohl ke každému filmu vytvářet novou převratnou hudební koncepci. Naopak ve vhodných případech systematicky opakoval a rozvíjel již ověřené a osvědčené hudebně dramaturgické postupy, či dokonce přímo oblíbené kompoziční finesy a instrumentační kombinace.⁵¹ Proto i v MARKETĚ LAZAROVÉ nalézáme v až pozoruhodné míře inspiraci předešlými filmy, především žánrově příbuznou ĎABLOVOU PASTÍ.

Rozhodně nechci upozadit skutečnost, že rozsah díla, jeho obrazová krása, psychologická hloubka postav a až monumentálně koncipovaná snaha o zachycení obrazu středověkých Čech nutně musely na samotného Lišku silně zapůsobit a z těchto důvodů i pro něj byla práce na tomto snímku jistě svým způsobem jedinečná.⁵² Svědčí o tom ostatně třeba i rozsah partitury nebo indicie, že Liška i po letech zřejmě občas o kompoziční práci pro MARKETU LAZAROVOU znovu přemítal.⁵³ Skladatel zde však, v duchu velké části vrcholných uměleckých děl obecně, prokázal především schopnost mistrovsky syntetizovat výsledky svého dosavadního filmové kompozičního vývoje a začlenit je do hudebně dramaturgické struktury, vypracované na základě konkrétních potřeb tohoto filmu.

Pro přesnější zasazení MARKETY LAZAROVÉ do kontextu tvorby Zdeňka Lišky se pozastavím u vynikajícího díla, jež lze chápat jako koncepční předstupeň Liškova způsobu skladatelské práce, jenž byl posléze široce rozvinut právě v monumentální Vláčilově filmové básni. Řeč je o již několikrát zmiňovaném filmu ĎABLOVA PAST, tvořícím společně s MARKETOU LAZAROVOU a ÚDOLÍM VČEL jeho slavný historický triptych. Snímek, zasazený na počátek 18. století, je dnes nazírán jako zlomové dílo, přinášející zcela novou audiovizualizaci přepisu historické látky.

Pro Františka Vláčila i Zdeňka Lišku byla práce na ĎABLOVĚ PASTI prvním setkáním s žánrem historického filmu, zkušenosti v tomto směru naopak zastupovala dvojice scénáristů František A. Dvořák a Miloš V. Kratochvíl. Podle Aleše Dospívy si Vláčil právě při realizaci ĎABLOVY PASTI uvědomil, že jeho filmovému jazyku mnohem více vyhovuje práce v exteriérech.⁵⁴ Ve spojení teh-

51 Například jedna z jeho oblíbených kombinací klavír + zvony se často objevuje v natolik rozdílných filmech, jakými jsou HOLUBICE, VYNÁLEZ ZKÁZY (1958) a MARKETA LAZAROVÁ.

52 Jak jsem již uvedl na začátku tohoto oddílu, podle tvrzení pomocného režiséra Aleše Dospívy se Liška dokonce asi dvakrát nebo třikrát přijel podívat přímo na natáčení a o látku tak měl zřejmě nadstandardní zájem (podle rozhovoru s Alešem Dospívou ze 16. 7. 2008).

53 Ve stejném rozhovoru přináší Aleš Dospíva svědectví z nahrávání hudby k filmu OSADA HAVRANŮ (1977), při kterém skladatel údajně prohlásil, že teď již konečně ví, jak měl komponovat pro MARKETU LAZAROVOU.

54 Rozhovor ze 16. 7. 2008.

dejší úrovně zvukově záznamové techniky s Vláčilovými vysokými nároky na zvukovou složku a její dramaturgii to znamenalo, že tato vrstva filmu (dialogy, ruchy, reálné zvuky apod.) bude realizována až dodatečně ve studiu. Záznam autentického zvukového prostředí včetně dialogů tak měl pouze pomocnou funkci a byl nahrazen uměle vytvořenou soustavou, která mohla být prolnuta bohatými stylizačními ornamenty a dramaturgickými inovacemi. Tento přístup pak byl v ještě větší míře uplatněn při nahrávání hudby k MARKETĚ LAZAROVÉ.⁵⁵

Hudební dramaturgie ĎABLOVY PASTI je naprosto avantgardní a celkové zvukové vyznění svou originalitou a syrovostí dalece převyšuje MARKETU LAZAROVOU. Je ale nutno si uvědomit, že ĎABLOVA PAST se svými 85 minutami takový přístup unesla, zatímco 162 minut dlouhá MARKETA LAZAROVÁ (a to v ní oproti původnímu záměru chybí dva rozsáhlé královské obrazy) vyžadovala přece jen trochu tradičněji založenou koncepci, umožňující tvárné hudební proměny a reminiscence na nesrovnatelně rozsáhlejší ploše.⁵⁶

Ačkoliv v letech 1961 a 1962 (roky vzniku a premiéry filmu) se především na stránkách *Hudebních rozhledů* a *Filmu a doby* objevovalo do té doby nevídané množství pravidelných recenzí filmové hudby z pera hudebních teoretiků, ĎABLOVĚ PASTI není věnována ani jedna z nich. Jedinečnosti hudebně zvukového profilu tohoto filmu si tak museli povšimnout, s výjimkou hudebního publicisty Antonína Matznera, až teoretici filmoví.

Dosti obšírně se hudbou a především zvukem v ĎABLOVĚ PASTI zabývá například Zdena Škapová v již zmiňované monografické rigorózní práci o Františku Vláčilovi.⁵⁷ Z jejího pohledu se Liškovo přispění v rámci české kinematografie „nejvíce přibližuje ideální představě o spolupráci režiséra s autorem filmové hudby“.⁵⁸ Poměrně podrobně popisuje několik scén, z obecnějšího hudebního hlediska však Liškovu hudbu nehodnotí a nezařazuje. Vláčilův film jako takový

55 Aleš Dospíva uvedl, že z důvodu náročné práce v terénu se Vláčil při natáčení MARKETY LAZAROVÉ zřekl použití obtížně manipulovatelné zvukové kamery, umožňující orientační záznam zvuku, a drtivá většina nevizuálních vrstev téměř tříhodinového filmu vznikala až po natočení obrazu. Pouze z důvodu výročního vykazování výsledků práce byla v roce 1965 vytvořena verze, kde již natočené obrazy byly narychlo opatřeny provizorní zvukovou stopou a dokonce i hudbou. O té nemám žádné podrobnější informace, pravděpodobně se jednalo o nějakou provizorní kompozici nebo Liškův výběr archivní hudby.

56 Nezanedbatelná je i určitá komornost příběhu a prostředí v ĎABLOVĚ PASTI (nevadí zde tedy jednostranně založený hudebně zvukový profil) oproti širokému záběru středověké fresky MARKETY LAZAROVÉ, s její snahou o zachycení všech odstínů doby (zde automaticky vyplývá potřeba širokého rejstříku hudebních nálad a poloh).

57 Škapová, Z.: *František Vláčil – monografická studie*, s. 95–98, 102.

58 Tamtéž, s. 97.

považuje za první (zřejmě v kontextu české kinematografie), který zásadně prolomil dosavadní konvenční a nevyhovující přístup k historické látce.

Velkou pozornost věnoval ĎABLOVĚ PASTI Ivan Klimeš, a to především ve studii „Vítejte v baroku! První záběr Ďáblovy pasti“.⁵⁹ V této stati pomocí detailního rozboru úvodní sekvence odkrývá celou soustavu stylových a symbolických vrstev filmu, přinášejících nový a historicky nedeskriptivní přístup k tvorbě obrazové i zvukové stopy.⁶⁰ Doslova mluví o „zcela nové audiovizualitě historického žánru“, oprostěné od konvencí spjatých s obrazovou a hudební estetikou 19. století.⁶¹

Stejně i Petr Kopal ve své studii „Za časů Markety Lazarové...? Filmové obrazy středověku“ neopomíná poznamenat, že prvenství v oblasti obrazové zvukového popření dosavadních žánrových konvencí patří ĎABLOVĚ PASTI, a nikoliv pozdější a mnohem slavnější MARKETĚ LAZAROVÉ.⁶²

Kompoziční, technickou a slohovou stránku hudby samotné pak nejpodrobněji rozebírá Antonín Matzner v *České filmové hudbě*. Mluví o Liškově vlastním obrazu historické hudby, který rezignuje na stylové parametry pozdního baroka a namísto toho přináší spíše pozdně renesanční hudební představy, homofonní sazbu a především elektrické zvuky a studiově upravené konkrétní zvukové objekty.⁶³

Liškova vazba na základní hudební atributy zobrazované barokní doby je naprosto minimální. Skladatel zde celou soustavu vytváří nově bez jakýchkoliv dobově deskriptivních prvků, stylové obrysy hudebního doprovodu jsou odvozeny z hlubších vrstev celého díla. Tajemné a zlověstné atmosféře filmu ideálně odpovídá zvolený expresivní vokální sloh, vyrůstající z estetiky harmonicky

59 Klimeš, Ivan: Vítejte v baroku! První záběr Ďáblovy pasti. In: Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny*, Praha 2005, s. 183–196. Tomuto tématu se autor věnuje i v textu František Vlčil: Ďáblova past, *Dějiny a současnost* 5, 2003, č. 3, s. 27–29.

60 Hudbu k samotnému začátku filmu charakterizuje na straně 183 následovně: „Již k titulku se dramaticky rozezná smíšený sbor s nápadným prostorovým dozvukem, ve forte s dominantními soprány, bez textu, pouze na vokál, s tonálně neusazenou moderní melodikou a za doprovodu elektrických varhan. Stejně jako úvodní titulok neodkazuje ani moderní sloh filmové hudby deskriptivně k nějaké historické epoše. Táž hudba se klene i přes první obrazový záběr, ale v jeho průběhu se již zklidňuje i ztišuje a uvolňuje zvukový prostor jednak poutníkovým kročejům, které k nám překvapivě zřetelně z té nesmírné dále doléhají, a dále nastupujícímu hlasu vypravěče (voice over), pokračujícímu pak ještě hluboko do druhého záběru: „O našem kraji odpradáвна...“

61 Klimeš, I.: Vítejte v baroku!, s. 195.

62 Kopal, Petr: Za časů Markety Lazarové...? Filmové obrazy středověku. In: Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny*, Praha 2005, s. 57–83, zde s. 59.

63 Matzner, A. – Pilka, J.: *Česká filmová hudba*, s. 292–293.

odvážných pozdně renesančních madrigalů, spojovaný především se zvukem elektrických varhan. Těkávé elektrické hudební motivy pak v celém filmu vytváří neurotické ostinatní pásmo, jehož primární vazbě na obraz jsou upřednostněny motivy psychologické působivosti. Rozsáhle je využíváno studiově upravených ruchů a zvuků, které někdy vykrystalizují do podoby primitivního motivu (a naopak). Přibližně od scény knězovy prohlídky mlýna⁶⁴ se několikrát objevuje velmi výrazný prvek temné akordické prodlevy ve vokální sazbě, která je ve smyčce průběžně znovu a znovu exponována a tvoří psychologicky velmi působivé pozadí. Tento efekt Liška v nezměněné podobě přenesl do MARKETĚ LAZAROVÉ, kde tvoří vůbec nejčastěji užívaný hudební prvek.

Liška tedy již od počátku 60. let na poli celovečerního filmu pracoval (jednalo-li se o takto obrazově a dobově stylizovaný snímek) s principem vytváření svébytného hudebně zvukového prostředí pro konkrétní film. V ĎABLOVĚ PASTI šlo o hudebně zvukovou vrstvu tvořící zcela novou „hlukovou“ kvalitu, dodávající zobrazovanému prostředí atmosféru zlověstného neklidu a napětí (motorické motivy elektrických varhan, statické, temně znějící sborové prodlevy a podobně).

V MARKETĚ LAZAROVÉ Liška princip propracované hudebně zvukové stylizace, tedy účelně zvolené soustavy parametrů z oblasti instrumentace, melodiky, harmonie, faktury, dynamiky, metrorhythmiky, úrovní hlasitosti, prvků odvozených ze zvukového a hlukového prostředí, souborně tvořící specifický hudební jazyk konkrétního filmu, maximálně rozvinul. Stejně jako u ĎABLOVY PASTI je tato stylizace spíše než přímou vazbou na dobový charakter hudby vedena v rovině ideové inspirace výraznými atributy zobrazovaného příběhu, jeho atmosféry a doby. Liška se tedy nesnaží najít hudebně autentickou podobu ve vazbě na dobovou liturgickou a světskou hudbu, pouze se volně inspirovuje některými parametry její hudební kultury a také jejího znovuzpracování v hudbě 20. století. Do takto pouze velmi ideově a vágně vytyčené „dobové“ hudební kostry vkládá navýsost moderní hudební náplň ve smyslu hudby první poloviny a počátku druhé poloviny 20. století.

Těmi částečně převzatými a respektovanými parametry jsou, ve shodě se zobrazovanou dobou, naprostá převaha lidského hlasu (vokálního slohu), dále instrumentační a rytmicko-melodická příbuznost některých instrumentálních čísel se slohem středověké světské nástrojové hudby, případně intervalově mírné, na způsob ranné vokální polyfonie koncipované stupňovité vedení hlasů.

64 Přibližně od 25. minuty filmu.

Liškova stylizace, vedená především v rovině instrumentace, zcela přirozeně nalezla jako svoji instrumentační konstantu lidský hlas. Ten zde zaštiťuje motiv křesťanské víry stejně jako syrového pohanství, účinně napomáhá při stylizovaném zasazení hudební složky do zobrazované epochy a zároveň je ve své univerzálnosti ekvivalentem nadčasovosti zobrazovaného příběhu. Ačkoliv v partituře hrají významnou roli i bicí nástroje, je lidský hlas (ať už sólový, nebo sborový) nejvýraznějším instrumentačním prvkem, neboť je v největší míře spojen se zobrazovanými postavami a vizuálními motivy. Hned od úvodních titulků je přiřazen ke klíčovým dějovým úsekům (přepadení, únos) a je přímo spojen se zobrazovaným a zároveň dějově a výpovědně stěžejním materiálem: postavou Markety, motivem kláštera, religiozity, šílenství. Skladatel se v žádném případě nespokojil s tradiční sborovou sazbou, i když té samozřejmě využívá také. Lidský hlas se zde objevuje v celé škále svých výrazových prostředků. Poklidné vícehlasé kompozice střídají expresivní sóla, statické sborové fragmenty tvoří společně s izolovanými výkřiky zvukové pozadí scén, můžeme sledovat rozmanité spektrum artikulačních předpisů a netradičních hlasových efektů (šepot, deklamace, hlasová glissanda). Rejstřík je obrovský a kongeniálně se doplňuje s dramaturgií zvukového profilu dialogů.

K užití hlasu je ještě nutno připomenout, že je s výjimkou vojenského trubačského signálu před bitvou v druhé polovině filmu vlastně jedinou hudební entitou, kterou Vlášil zmiňuje v technickém scénáři. Již bylo řečeno, že ve sloupci určeném pro zvuk Vlášil v technickém scénáři neuvádí žádné poznámky k hudbě. Liškovi zřejmě naprosto důvěřoval nebo se s ním hodlal přesněji dohodnout až později a svou vizi zapsal pouze jako integrální součást popisu obrazu,⁶⁵ ve kterém se občas objevuje jen motiv zpěvu.

Vedle hlasu je nejvíce zapojena bohatá soustava bicích nástrojů. Ta tvoří protipól nejen ke zvukovému profilu ústřední instrumentační konstanty, tedy lidskému hlasu, ale je kontrastní i v přiřazení k odlišným motivům obrazu a děje. Oproti motivům zobrazovaných hlasem, které můžeme souborně označit jako duchovní, emocionální a symbolické (víra, láska, panenství, šílenství, zoufalství, strach, smíření, křesťanství, s náboženstvím úzce spojené postavy Markety a Kristiána), jsou zde bicí nástroje ekvivalentem prvků více světských (boj, smyslnost, vojsko, prostředí loupežnického Roháčku, postava potulného mnicha Bernarda), v obecné rovině pak symbolizují (primitivně instrumentální) pohanství v kontrastu s (vokálním) křesťanstvím. Především

65 Ostatně i poznámky ke zvuku jsou často integrální součástí sloupce k obrazu.

Handwritten musical score for three staves. The top staff is labeled '1. hlas' and has a circled '24' above it. The middle staff is labeled '2. hlas (Marketa)'. The bottom staff is labeled '3. hlas'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'. There is a circled '24' above the second staff. The page number '33' is visible in the top right corner.

Téma Markety (Obraz Dcera Lazarova)

rozsáhle užitá barva marimby je svým charakterem přímo esenciální složkou umocňující materiálovou, „dřevní“ podstatu některých scén.⁶⁶

Klávesové nástroje nejsou na rozdíl od soustavy hlasů a bicích nástrojů nositeli konkrétních významových znaků a je s nimi nakládáno především „skladatelsky“, tedy s ohledem na snahu o obohacení instrumentace. Především klavír s celestou jsou užívány ke zdrsnění harmonie a zvuku instrumentálních a vokálně instrumentálních čísel. V partituře vůbec nenajdeme jejich spojení s čistě vokální sazbou.

Trochu osamoceně stojícím nástrojem je jediný zástupce dřevěných dechových nástrojů, flétna. Její roli ponechávají bez povšimnutí všichni autoři písní o hudbě MARKETY LAZAROVÉ, ačkoliv je její zvuk mimo jiné spjat s jedním z nejvýznamnějších obrazů celého filmu.⁶⁷

Užití flétny najdeme jednak v instrumentační a stylové charakterizaci populárního mnicha Bernarda, kde je jí užito v prostém a hravém tónu středověké světské hudební kultury, ve spojení s bicími nástroji, v širší vokálně instrumentální sazbě i samostatně. Nepřehlédnutelná je však melodická a barevná krása při užití hlubokých rejstříků tohoto nástroje ve dvojím uvedení rozsáhlé Rajske sonáty, tedy pasáže vynikající skvělou formální výstavbou a nádhernou instrumentací. V obrazově vysoce stylizovaném zpracování reminiscence incestu mezi Alexandrou a Adamem Jednoručkou flétna v duchu impresionistického témbrového kouzlení navozuje atmosféru hluboké smyslnosti a zároveň tlumenosti dávných vzpomínek. Užití flétny tedy není založeno na kvantitě, ale na zasazení do zcela specifických situací, kdy jednak napomáhá navození patřičné atmosféry a charakterizaci postavy a zároveň z hudebního hlediska obohacuje a zpestřuje zvuk trochu jednostranně založeného aparátu hudebních nástrojů.

Z akordického hlediska se Liška pohybuje především v oblasti moderní harmonie. Ve filmu sice můžeme nalézt tradičněji založené pasáže, jejich význam je však pravidelně narušováno a deformováno cizorodými tóny, zvuky či šumy. Skladatel zde vhodně použil především principů aleatoriky, kompoziční techniky rozvíjené avantgardními tvůrci 50. a 60. let. Metoda, založená na řízeném vnášení prvků nahodilosti do partitury, autorovi umožnila protkat hudební proud znepokojujícími, mnohdy jen podvědomě vnímanými hudebními elementy. Podobně je přistupováno k použití starých církevních stupnic nebo pravidel pro tvoření vokálního jednohlasu, z nichž si Liška vybírá jen

66 Například scény ve světnici Roháčku, protkané dřevěným trámovým (v obrazech Doupě a Vlci).

67 Jedná se o tzv. Rajskou sonátu, uvedenou v rámci obrazů Doupě a Kantiléna.

omezený soubor prvků, následně zasazených do novodobě koncipované hudební struktury.

HIERARCHIE HUDEBNÍCH ČÍSEL

Při neobyčejně velkém nasazení hudby skladatel nutně musel odstínit význam jednotlivých hudebních úseků a podle toho s nimi nakládat v dějové struktuře. Pro potřeby studia jednotlivých dramaturgických vrstev jsem si, při vědomí určité míry zobecnění, v Liškově hudbě vyčlenil tyto základní úrovně významu jednotlivých hudebních vstupů:

- dramaturgicky klíčové úseky, které prostupují a spojují časově a dějově vzdálené části filmu
- hudební čísla pokrývající dílčí úsek filmu a vyskytující se více než jednou
- čísla, která nejsou opakována ani rozvíjena a zazní jen jednou.

Lze říci, že čím je hudební číslo v této hierarchii níže, tím je pravděpodobnější, že jeho charakter bude odlišný od povahy celkového hudebního proudu a naopak. Klíčové hudební úseky jsou většinou spojeny s těmi atributy filmu, které již svou vizuální a významovou rovinou v rámci celkové výstavby filmu tvoří relativně vyprofilovanou a nosnou strukturu. Úloha hudby je zde tedy na úrovni okamžité působnosti spíše podpůrná či umocňující. To dává skladateli příležitost k tradičněji pojeté kompozici, kde nemusí zvukovostí a stylem napomáhat výraznějšímu odstínění soustavy, na niž je taková hudba napojena. Naopak může na větší ploše pomocí standardních hudebních prostředků jen postupně podporovat a rozvíjet dynamičnost obrazu.

Na ústřední hudební materiál lze nahlížet jako na jakousi variantu příznačného motivu. Technika exponování totožné hudební myšlenky v různých částech filmu byla obecně mnohdy napadána jako nadbytečné zdvojování obrazu, ačkoliv ji v různých podobách a modifikacích najdeme u většiny skladatelů napříč historickými etapami.⁶⁸ Je však pravdou, že v souvislosti se změnou vyjadřovacích prostředků filmu v 60. letech se začínáme setkávat spíše s pokročilejší provázaností hudebních myšlenek s hlubšími vrstvami filmového díla a tematická personifikace, přejatá z hudebního dramatu, ustupuje do pozadí.

Ve filmu MARKETA LAZAROVÁ má povahu příznačného motivu v jeho tradičním slova smyslu pouze jediná hudební myšlenka, téma Markety. Celá další řada čísel je pak sice spojena s uváděním určitých prostředí nebo postav

68 Často jsou například citovány kritické názory Theodora W. Adorna a Hanse Eislera z jejich *Composing for the Films*, New York 1947.

a jejich skupin, ale nedochází už k prvoplánové personifikaci či zpředmětnění hudebních čísel a dramaturgické využití hudební identifikace je pokročile modifikováno.

Princip hudebně tematické spojitosti s konkrétním místem či postavou Liška rozvolňuje především tím, že způsoby hudební charakterizace odvozuje od kvantitativní, s jakou je cílený objekt zobrazován na plátně. V první řadě hudbu přiřazuje jen omezenému množství vybraných objektů nebo jejich soustav. Podle zastoupení příslušných objektů v konkrétních částech filmu taková hudební čísla dále traktuje s ohledem na zvolenou hudebně dramaturgickou koncepci, kde hudební složka v průběhu času podléhá svému vlastnímu autonomnímu vývoji, a to procesem plynulého zvukového, instrumentačního a harmonického odstínění jednotlivých částí filmu. Proto s onou výjimkou tématu Markety, k němuž se za chvíli vrátím, a částečně i hudby k samostatné sekvenci Rajská sonáta, je případně významově synchronizované podložení obrazu hudbou maximálně oproštěno od průběžných návratů konkrétních hudebních myšlenek. Skladatel u vybraných soustav po celou dobu zachovává základní zvolený soubor parametrů, typizovaných pro hudební zpředmětnění zvolené entity, ale melodický parametr⁶⁹ je z tohoto souboru vyloučen a poměry ostatních charakteristik se primárně odvíjejí od aktuální pozice v celkovém průběhu hudební stopy. Rozhodnutí použít či nepoužít jasnou hudební charakterizaci, vázanou na konkrétní zobrazovanou vrstvu, je tedy odvozeno především z celkové dramaturgie hudební složky.

Ideálním příkladem pro demonstraci tohoto principu je hudební podkreslení scén, ve kterých se vyskytuje vojsko hejtmána Piva. V kapitole Královský hejtmán, kde obrazový a dějový motiv vojenské výpravy poprvé samostatně vstupuje na plátno, Liška po celou dobu, bez přerušování, nechává znít rozlehle hudební číslo s až vnitrobrazovou vazbou na některé prvky ve vizuální rovině. V partituře pracuje s monotónním ostinátem evokujícím reálné znění tamborských rytů za pochodu vojáků na promrzlé říšské cestě, doplňovaných zpívanou lamentací odpadlého mnicha. Jedná se o natolik melodický, rytmický i instrumentačně výrazný hudební úsek, že by si jej v okamžiku zopakování pravděpodobně každý divák přinejmenším podvědomě vybavil a patřičně významově propojil. Vojsko však opětovně vstupuje do děje až ve druhé, střední části filmu, kde již skladatel rozvíjí hudební materiál poněkud jiným způsobem, používá odlišné nástrojové kombinace a činí celou řadu dalších kroků, minimalizujících při obrovsky zastoupené hudební složce nebezpečí jednotvárnosti. K těmto sekvencím proto skladatel vytvořil novou hudební sou-

stavu, jejíž parametry charakterizují vojsko v odlišné dějové etapě, a rozšířil tak hudební škálu propojenou s tímto obrazovým a dějovým motivem. Pokud by však takto v každé scéně nastupovala zcela nová hudba, došlo by brzy k naprostému zahlcení hudební stopy a k výraznému snížení divákovy schopnosti vnímání hudebních asociací. Proto Liška do příslušného čísla vložil motiv z jedné z předcházejících kapitol,⁷⁰ bez jakékoliv dějové souvislosti, a s jeho pomocí rozvinul novou hudební pasáž. Vyhnul se zopakování melodie z první části filmu, ve shodě s instrumentačním rámcem příslušné části filmu vnesl do hudební charakterizace vojska nové prvky, ale v podstatě mechanickým převzetím významově nesouvisejícího motivu zajistil kompaktnost hudebního proudu v rámci právě probíhající části filmu. Podobně i ve všech následujících zobrazeních vojska Liška exponuje nový materiál, který je však vždy odvozen z podstaty zobrazované zvukové soustavy, konvenující s aktuálním zvukovým a instrumentačním rámcem.⁷¹

Tradiční přístup k technice zaznívání hudební myšlenky v souvislosti s objevením se příslušné postavy či objektu na plátně je v Liškově koncepci exkluzivně spjat pouze s ústřední postavou Markety. Ta jako jediná z celé palety postav má svou „vlastní“ hudební myšlenku. Hudební téma Markety přitom zazní jen třikrát, což je vzhledem k četnosti výskytu hlavní hrdinky ve filmu samozřejmě výrazný nepoměr. Skladatel totiž potenciálu příznačného motivu užívá pouze v minimální míře, v dramaturgicky klíčových momentech. K těm patří samotný vstup do filmu, kdy téma zaznívá během úvodních titulků, dále expozice postavy Markety přímo na Obořišti v kapitole Dcera Lazarova, a konečně její neblahý návrat na Obořiště na konci filmu. Širokou škálu ostatních situací, míst a psychologických poloh výskytu Markety Liška zajišťuje pomocí celé další soustavy témat, spojených s konkrétními situacemi. Jejich charakter je sice v některých parametrech odvozen od základního motivu, z čistě melodického hlediska se však jedná o nové a na výchozím příznačném motivu zcela nezávislé hudební úseky, odvozující svou konkrétní podobu od zobrazovaného prostředí a situace. Charakterizují psychologický vývoj postavy v průběhu filmu, zároveň však mají hudebně zaštitit celé sekvence, v nichž se Marketa zrovna objevuje.

Přítom již v uvedení základního tématu Markety ukazuje Liška nebývalou schopnost účelně využít velmi jednoduchou a působivou metodu leitmotivu, aniž by hudební dramaturgie sklouzávala k samoúčelnosti. Základním

69 Tedy ústřední parametr z hlediska tradiční leitmotivické práce.

70 Konec prvního dílu, kdy nechá Kozlík Mikoláše s Marketou a Alexandru s Kristiánem uvrhnout do řetězů.

71 Například v kapitole Černoháj nebo Hostina Páně – kázání.

postupem, jímž se vyhýbá banalizujícímu účinku užití příznačného hudebního čísla, je postupně uvádění myšlenky, která zpočátku není přiřazena do jasné funkční souvislosti. Téma, koncipované jako melodicky „bázlivá“ vokaliza v sólovém sopránu, k níž se postupně přidávají další dva sólové sopránové hlasy, je poprvé exponováno jako hudba k úvodním titulům. Na poměrně rozsáhlé ploše, hudebně podporující rozměrné uvedení celé titulkové listiny, tak v několikanásobném opakování zaznívá a do podvědomí vstupuje výrazná melodická linie, v pomalém tempu uvádějící do atmosféry filmu. Je organicky propojena s doznívajícími prvky energického vstupního sborového tutti *Veni, sancte spiritus*, otevírajícího samotný začátek filmu. Teprve po uplynutí tří kapitol, kdy se Marketa na plátně objeví již podruhé, je zcela jednoznačně a synchronizovaně s obrazem tato úvodní hudební myšlenka filmu znovu uvedena, tentokrát cíleně identifikovaná s postavou Markety a domovským prostředím tvrže jejího otce Lazara. V prostoru příslušné kapitoly Dcera Lazarova skladatel tématu maximálně využije, zní téměř nepřerušovaně a má svůj autonomní hudební vývoj, velmi volně odvislý od zobrazovaných situací.⁷² V následující více než hodině, kdy je Marketa, ve zkratce řečeno, unesena, znásilněna a obrazně i fakticky připoutána k Mikolášovi, se události, exponované v souvislosti s ní v první části filmu, jeví v nové situaci jako podružné. Stejně tak v symbolické rovině je opuštěna hlavní melodie a výstupy Markety jsou doprovázeny novým hudebním materiálem. Opuštění tématu je v čistě hudební sféře motivováno i dosažením určité mezní míry četnosti jeho užití v dosavadním průběhu. Liška totiž v první třetině filmu volí koncepci, v níž je hudba od počátku masivně zastoupena a v rychlém sledu se střídají neustávající nástupy nového a nového hudebního materiálu. Ve vhodném okamžiku je vstupní melodie filmu zopakována, přiřazena hlavní postavě, ale již po chvíli, až do svého znovuzaznění na konci filmu, opuštěna. Vzhledem ke způsobu masivního uvádění nových myšlenek by mechanická motivická práce prudce kolidovala se zvolenou koncepcí, kdy je ve shodě se vstupním uváděním široké palety postav, míst a nálad exponováno také rozsáhlé a v této fázi jen minimálně reminiscenčně propojené množství hudebního materiálu. Skladatel tedy opustí melodický parametr hudebního čísla, ten průběžně nahrazuje novými motivy,⁷³ ale striktně se drží sazby a zvukové barvy užívané v dosavadním průběhu filmu. Pomocí tohoto přístupu i v dalším vývoji ve vhodných okamžicích hudebně odstíní postavu

72 Kromě zuřivé potyčky Lazarových pacholků s Mikolášem je ústředním sledem scén monolog Lazara, jenž se před Marketou, po odhalení své zlodějské živnosti, snaží obhajovat.

73 Pojem *motiv* zde užívám ve velmi širokém smyslu hudebního objektu o jakémkoliv rozsahu či charakteru, vázaného na konkrétní mimohudební význam.

Markety či jakýkoliv dějový okamžik s ní spjatý, aniž by neustále rozvíjel jednu hudební myšlenku. Ta znovu nastoupí, s pozměněným doprovodným harmonickým pásmem, až při Marketině návratu na Obořiště v kapitole Vdovy.

V případě dalších hudebních čísel je jejich průběžné propojení s mimohudebními významy mnohem zastřenější. Jedinou výjimku tvoří hudba doprovázející reminiscenci incestu Adama Jednoručky a Alexandry v sekvenci Rajská sonáta, která je ve formě naprosto samostatné a uzavřené audiovizuální pasáže do filmu vložena v kapitolách Doupě a Kantiléna. Zde se však nejedná o leitmotiv. Tato sekvence je zcela autonomním úsekem, jakýmsi filmem ve filmu, vloženou reminiscencí opatřenou svým vlastním exkluzivním hudebním materiálem. Ten je v obou uvedených téměř identický, synchronizovaný s vyvrcholením sekvence.

Druhý typ hudební složky (hudební čísla pokrývající dílčí úsek filmu a vyskytující se více než jednou) má především funkci podpoření či přímo vytvoření nálady a stylizace typické pro vymezený a ohraničený dějový úsek. Existence takových samostatných pasáží je nutná pro účinnost funkčně nadřazených hudebních čísel, neboť pouze v prostředí několika stylově a náladově jasně oddělených hudebních a dějových částí plní průběžně se objevující klíčové hudební vstupy svou sjednocující roli.

Tato funkční odstupňovanost je Liškou ještě podpořena uplatňováním principu přítomnosti a absence vnitřního vývoje hudebních čísel, neboť ve většině případů je hudba zaznívající jen v rámci určitého úseku filmu založena na téměř doslovně opakovaném melodicko-rytmickém modelu. Typickým příkladem je hudba rámuující dvě klíčové události první třetiny filmu, přepadení na říšské cestě a únos Markety.⁷⁴ V obou případech zaznívá hudební číslo s pregnantní rytmickou složkou, svými ostrými paralelismy účinně podporující expresivitu výjevů. V kapitole Přepadení zaznívá číslo jen ve vokální úpravě, v případě unesení Markety je již rozvinuto do plně dynamické i instrumentační šíře, doprovazeno bicími nástroji. V obou případech však prudce vybočuje z dynamické a charakterové hladiny sousedních hudebních vstupů, čímž účinně napomáhá zvýraznění novosti zobrazovaných dějových motivů oproti motivům kontinuálně procházejícím celým filmem.

Stylově nejvyhraněnější je poslední skupina hudebních čísel, která nejsou opakována, zazní jen jednou v některé z kapitol a mají za úkol většinou velmi prvoplánově podpořit jevy typické pro konkrétní fázi filmu. Typickým příkladem je již několikrát zmiňovaná hudba doprovázející obraz Královský hejtman anebo hudební čísla podložená k výstupům potulného mnicha Bernarda.

V prvním případě k jasnému začlenění obrazu slouží rozsáhlý hudební vstup, jehož instrumentační, melodické, rytmické i agogické parametry mají za úkol jednak odstínit nový, vojenský motiv na plátně, jednak podtrhují neutěšenost vojenského tažení.

Hudba pokrývající scény, kde je hlavní postavou potulný mnich Bernard, je naproti tomu volně odvozena z povahy středověké světské instrumentální hudby a přináší novou zvukovou kombinaci s určujícím zvukem bicích nástrojů a sólové flétny.

Některá z hudebních čísel však nemají plnit roli charakterizačního propojení s obrazem. Liška se v maximální míře snaží vytvářet plochy, jež se svým hudebním, dramaturgickým a psychologickým profilem shodují s obecnou rovinou nálad typických pro celý film MARKETA LAZAROVÁ. Takové úseky pak nemusejí být vázány na konkrétní významové vrstvy filmu a svým charakterem konvenují s výjev a obrazy jinak nesouvisejících sekvencí.

FORMA

V desetiletích předcházejících vzniku MARKETY LAZAROVÉ byla na oblast formálního členění a utváření hudby ve filmu upřena značná pozornost. Převažovalo komponování rozsáhlých, mnohdy zcela nepřerušovaných hudebních ploch, ve kterých skladatelé významně uplatňovali principy typické pro výstavbu autonomních hudebních děl. Liška však začal na poli filmové hudby k celovečerním filmům působit v druhé polovině 50. let, kdy se již v kinematografii začíná pracovat spíše s vkládáním hudebních fragmentů do přesně určených úseků filmu. Složitě rozvržené a výřečné partitury v souvislosti se vzrůstající komplikovaností samotného filmového jazyka ustupují v této době do pozadí a jsou postupně nahrazovány kompozicemi založenými na principu komplexní hudebně zvukové montáže, podporující ve vhodně zvolených momentech celkový účín díla.

V tomto směru bylo vytvoření hudby k MARKETĚ LAZAROVÉ dosti specifickým úkolem. Vláčilův filmářský jazyk již vykazoval rysy nového, nekonvenčního obrazově poetického stylu a plně korespondoval s představou moderní koncepce ozvučování obrazu. Obrovský časový rozsah filmu však zároveň nemožňoval založit celou kompozici pouze na práci s fragmentárními hudebními vstupy, vyžadoval vytvoření podstatně rozsáhlejších ploch. Povaha díla tedy byla novodobá, míra použití hudby však odpovídala spíše objemům typickým pro filmy předchozích dekád. Liška byl nucen balancovat na pomezí obou přístupů a tyto v podstatě protichůdné principy v mnoha případech dokonce propojit.

TŘÍDÍLNOST

MARKETA LAZAROVÁ svou vnitřní strukturou vykazuje výrazné rysy třídílnosti. V základních parametrech s touto skutečností kooperuje i Liškova hudba, a to primárně v oblasti instrumentace a sazby, ale například i způsobem užití hudebních myšlenek v různých fázích filmu.

První část filmu, dějově ohraničená unesením Kristiána Kozlíkovými syny na počátku a unesením Markety Mikolášem na konci tohoto oddílu, je charakteristická poměrně rychlým sledem uvádění nových postav, prostředí a dějových situací. V tomto směru je hudební složka koncipována podobně, tedy na relativně krátkém úseku je exponováno velké množství hudebního materiálu, který je teprve postupně začleňován do kontextu. Instrumentačně zde skladatel jednoznačně preferuje lidský hlas jak ve sborové úpravě, tak v sólových hlasích. Protipól vytvářejí čísla střídme užívaní bicích nástrojů, především melodických. Specifickým prvkem je užití statických sborových prodlev, které mají v rámci celého filmu funkci vytváření plynulých přechodů mezi jednotlivými pasážemi ryze hudební povahy. Zabraňují přeexponování čistě hudebních čísel a plynule spojují jejich jednotlivé nástupy, aniž by byl narušen požadavek kontinuálního pohybu ve zvukové stopě.

Druhý díl filmu je ve znamení rozvíjejícího se vztahu mezi Mikolášem a Marketou a mezi Kristiánem a Alexandrou, to vše na pozadí probíhajícího trestného tažení královského vojska. Instrumentace ve shodě se vzrůstající vnitřní dynamičností děje postupně využívá a přibírá další nástroje, novým a výrazně slyšitelným prvkem je užití žesťových nástrojů a expresivnější využití neladěných bicích nástrojů. Z hlediska motivického materiálu či jiných jednoznačně identifikovatelných hudebních prvků je tento díl charakteristický nezávislostí na první třetině filmu.⁷⁵ Uvádění nových myšlenek již neprobíhá v takovém tempu a objemu jako během první části, hudební plochy jsou rozsáhlejší a nacházíme v nich dílčí návraty.

Konečně třetí díl se charakterově přibližuje úvodní třetině. Jednoznačně identifikovatelným nasazením hlavního tématu v okamžiku návratu Markety na Obořiště je realizován významný motivický návrat k úvodním kapitolám. Dochází k syntetizaci způsobu užívání některých parametrů hudebního materiálu předešlých oddílů, i když s výjimkou hlavní hudební myšlenky nejde o přímé motivické reminiscence. Skladatel se také vrací k převažujícímu účínu lidského hlasu. Novým, z čistě hudebního hlediska logicky umístěným prin-

75 S výjimkou téměř doslovného zopakování hudby Rajske sonáty v kapitole Kantilena.

cipem, je silná motivická příbuznost většiny pasáží, zajišťující v této fázi filmu jednotu a homogennost hudební stopy.⁷⁶

V průběhu filmu je tedy vyklenut instrumentační oblouk, směřující od jasného, zpočátku spíše střídmeho zvukového profilu ke komplexnímu užití všech nástrojů zvoleného instrumentáře a zpět. Z motivického hlediska je celkový půdorys filmu koncipován od bohaté motivické expozice až k závěrečné silné tematické propojenosti. Volba takového rozčlenění má jednoznačné opodstatnění při pohledu na základní obrysy stavby samotného filmu. Je ale víc než jasné, že nějakou podobu postupně se rozvíjející hudební struktury by skladatel musel zvolit tak jako tak, podobně rozsáhlá plocha by nemohla být realizována pouze v rovině primární vazby na obraz. Hudba zde musí dostát základním zákonitostem svého vlastního fungování a na skladateli bylo najít vyvážený poměr mezi principy autonomnosti a kooperace.

ČLENĚNÍ NA KAPITOLY

V rozsáhlé a dějově komplikované struktuře MARKETY LAZAROVÉ režisér užil účinné techniky rozčlenění filmu do kapitol. Ty jsou vždy uvedeny obrazem, kde je na černém pozadí umístěn okrasně vyvedený bílý text, který ve shodě s jazykovou stylizací filmu i samotné románové předlohy stručně popisuje události následujícího oddílu. Základní třídílný dějový obrys filmu je pak podpořen uvedením názvů prvních dvou dílů filmu, označení třetího dílu Cestou k létu zařazeno nebylo. Na rozdíl od ostrého časového a dějového předělu mezi prvním a druhým dílem je totiž nástup třetí části zcela plynulý a kontinuálně navazující na předchozí zobrazované události.

Rozčlenění na dva díly a dvanáct kapitol obrazově ustanovuje základní půdorys filmu.⁷⁷ Skladatel se tomuto členění doslovně nepodřizoval, protože se jedná o svým způsobem umělé lineární strukturování. Hudební složka zde spíše sleduje jednotlivé roviny dějové, psychologické a obrazové, které se naopak kontinuálně vyvíjejí mimo pomocné rozdělení na kapitoly. V každém případě se zde však objevil formální prvek, který skladatel nemohl přehlédnout a k němuž hudební složka musela najít rovnovážný vztah.

76 Jedná se o příbuznost v rámci průběžně se navracujících hudebních vstupů k lesním scénám s Marketou v kapitole Vdovy a také hudby doprovázející svatební a zároveň popravčí průvod v kapitole Svatba těsně před samotným koncem filmu.

77 Členění je identické s rozvržením ve scénáři, oproti tamním patnácti obrazům je však ve filmu textově uvedeno pouze dvanáct kapitol. Ve filmu se také neobjevují názvy obrazů ze scénáře, jsou nahrazeny nově vytvořeným textem.

V určitých fázích filmu je řazení do kapitol skutečně jen pomocné a orientační, v několika případech však působí zcela přirozeně a umožňuje plynulý a srozumitelný přechod děje do jiného prostředí či časové roviny.⁷⁸ Pokud je to ve shodě s celkovou dramaturgickou výstavbou hudebního doprovodu, pak Liška toto rozčlenění významně podporuje. Jeho kompoziční prostředky a způsoby nakládání s průběhem hudebního doprovodu na pomezí kapitol jsou přitom velmi prosté a funkční. V podstatě používá jen dvě metody překlenutí tohoto formálního zlomu:

- jasné oddělení dvou kapitol, kdy je hudební číslo v jednom oddílu nějakým způsobem přesvědčivě ukončeno a po uvedení textového obrazu nastupuje číslo nové, stylově či instrumentačně se většinou vymezující vůči předchozí části⁷⁹
- plynulý přechod z jednoho oddílu do druhého, kde hudební složka vytváří spojnicí mezi dvěma kapitolami.⁸⁰

Je na místě říci, že tyto na první pohled velmi prosté až banální postupy Liška užívá promyšleně a různorodě a zcela se vyhýbá schematizování. Kontrastující oddělení kapitol nebo naopak kontinuální hudební přechod mezi nimi je realizován vždy s novou dějovou, psychologickou nebo obrazovou vazbou a primárně vychází ze sledování nadřazených, průběžných souvislostí:

- hudba sleduje filmovou strukturu a bezprostředně reaguje na okamžik, v němž je exponován jasný dějový či obrazový předěl – hudební proud se zastaví, je uveden textový obraz a nastoupí nové hudební číslo⁸¹
- hudba tyto předěly reflektuje, ale až se zpožděním – plynule přejde do zcela odlišného dějového oddílu, vytvoří jakýsi přesah a teprve posléze reaguje na novou situaci⁸²
- nový, nějakým způsobem charakteristický či symbolický hudební materiál je exponován bez zjevné souvislosti se zobrazovanou skutečností a teprve po několika sekvencích zjistíme, že hudební složka anticipovala vnitřní vývoj následující kapitoly a uvedla hudební ekvivalent nikoliv toho, co je v okamžiku jejího zaznění reálně sledováno na plátně, ale toho, co

78 Například Luboš Bartošek však ve své knize *Desátá múza Vladislava Vančury* (Praha 1973, s. 150) toto členění celkově hodnotí negativně.

79 Například předěl mezi kapitolami Dcera Lazarova a Královský hejtman nebo Černoháj a Kantiléna.

80 Například předěl mezi kapitolami Bernard – první blahoslavený a Černoháj.

81 Například mezi kapitolami Dcera Lazarova a Královský hejtman.

82 Například mezi kapitolami Přepadení a Doupě.

je příznačné pro následující sekvenci či charakter nadcházející kapitoly jako celku.⁸³

Možnost vytvoření hudební vazby na víceméně schematické členění filmu, vycházející z režisérovy potřeby orientačně strukturovat dějově komplikované dílo a doslova napsat divákovi, co je obsahově a symbolicky jádrem následující části, se samozřejmě přímo nabízela. Pohled na toto pomocné členění je cenný v tom, že od počátku v určitých momentech navádí na komplikovaně vystavěnou strukturu hudební složky, která právě v konfrontaci s umělou, přehlednou formou vystupuje na povrch.

FORMA JEDNOTLIVÝCH ČÍSEL

Jedním z klíčů k pochopení a objasnění účinného začlenění hudební složky do celkového obrazu díla je i nečekaně autonomní formální členění hudebních čísel. Při detailním rozboru partitury lze ověřit, že struktura většiny jen trochu rozsáhlejších hudebních vstupů vykazuje rysy hudebně formální pravidelnosti a uzavřenosti. Jedná se o další z obecných rysů Liškovy technologie ozvučování filmu, neboť podobný přístup lze nalézt i v jiných jeho filmech z 60. let. Obzvláště cenným vodítkem je v tomto směru Liškova práce k Vlácilovu filmu *ADELHEID* z roku 1969, na kterém Liška spolupracoval nikoliv jako skladatel, ale jako hudební dramaturg.

Liška pro ozvučení snímku *ADELHEID* zvolil skladby Johanna Sebastiana Bacha a Johanna Strausse. O formální samostatnosti použitých kompozic samozřejmě nemůže být pochyb, skladatel však s těmito logicky členěnými úseky dále pracuje. Ucelená hudební stopa za pomoci promyšleného rozvržení úrovně hlasitosti prolíná delšími úseky filmu a použitá hudební skladba, tepající bez přerušování svým vlastním rytmem a formálním životem, je v rámci zvukové vrstvy střídavě v centru pozornosti, na pozadí nebo dočasně třeba i zcela v utlumení. Její začlenění do výsledného tvaru je realizováno pomocí nastavení konečných dynamických poměrů vzhledem k ostatním zvukovým stopám.

Naprosto identický postup nacházíme v *MARKETĚ LAZAROVÉ*, kde jsou hudební úseky také většinou logicky hudebně uzavřeny a po formální stránce z velké části vykazují rysy volné třídílné formy ve všech myslitelných modifikacích. Liška tedy na konkrétní, přesně časově vymezené úseky mnohdy komponoval uzavřenou hudební skladbu, a již v okamžiku tvorby předpokládal, že některé její části budou pouze tlumené, nebo dokonce nebudou slyšet vůbec.

83 Například mezi kapitolami *Doupě* a *Dcera Lazarova*.

Některé uzavřené hudební pasáže tak vystupují do popředí jen v přesně požadovaných momentech, ale procesy směřující k jejich vnitřní logice a formální jednotě probíhají kontinuálně a jejich podvědomé vnímání pravděpodobně přispívá k vytvoření dojmu naprosto přirozeně členěné hudební stopy.

Pro podtržení vazby mezi obrazem a zvukem pak Liška autonomní formu hudebních úseků ve vhodných momentech doslovně synchronizuje s obrazem. Ve filmu najdeme celou škálu takových propojení. Liška několikrát využije silného efektu naprosto prvoplánové synchronizace s nějakým výrazným momentem ve filmu, ale děje se tak v od sebe velmi vzdálených částech filmu, aby nedošlo k pocitu schematické zvukomalební práce. Tímto způsobem je utvářeno například načasování začátku hudebního vstupu v momentu zasažení hlavy jezdce v průvodu saského hraběte v kapitole *Přepadení* nebo obdobně prvoplánový synchron při úderu do hlavy Bernarda na konci kapitoly *Bernard – první blahoslavený*.

V sekvenci únosu *Marketky* v kapitole *Nanebevzetí* je rytmická vazba vložena bez přípravy přímo do středu delšího hudebního čísla, kdy je propojením rytmického členění hudební vrstvy se stranným pohybem kamery v chrámu umocňována extrémní dynamika obrazu. Konečně užití synchronizačního bodu v rámci dlouhé gradace koncepčně dokonale propracovaného audiovizuálního pásma představuje dvojí uvedení takzvané *Rajské sonáty*. Zde hudební proud svou vnitřní zadržovanou energií neodvratně spěje k bodu, kdy umocní vizuální vrchol celé sekvence.⁸⁴

VNITROOBRAZOVÁ A MIMOOBRAZOVÁ HUDBA

Velice sofistikovaným způsobem práce, který významně umocňuje souznění hudební stopy s obrazem, je promyšlené balancování na hranici vnitroobrazové a mimoobrazové hudby,⁸⁵ kterého skladatel využívá pro maximálně účinné včlenění hudební složky do celkové filmové kompozice.

84 Kapitola *Doupě* – uštknutí hadem, kapitola *Kantiléna* – useknutí ruky.

85 Juraj Lexmann ve své *Teorii filmové hudby* (Bratislava 1981, 2. vyd. 2006) tuto dvojici kontrastních soustav vysvětluje následovně: „Tato dvojice pojmů názorně vyjadřuje místní vztah hudby k obrazu jako dějišti zobrazovaného, odpovídá na otázku, zda hudba přichází z obrazu, nebo ne.

– *vnitroobrazová hudba* či zvuky přicházejí ze sféry zobrazovaného místa filmové akce, jejich zdroj je ze zobrazovaného zřejmý, mají víceméně předmětný charakter, jsou prvkem děje. Typickými příklady jsou dialogy a ruchy ve všeobecném použití, méně často pak samotná hudba, která má vytvořit iluzi svého znění v místě filmové akce

Zdeněk Liška v tomto směru zvolil velmi efektivní postup, spočívající v průběžné oscilaci mezi těmito dvěma soustavami, či možná přesněji v průběžném balancování na jejich pomezí. Domnívám se, že míra, s jakou zde skladatel tohoto postupu využívá, je naprosto mimořádná, neboť probíhá na obrovské ploše průběžně po celý film. Liška jednoduše čerpá z obrovského dramatického a ilustrativního potenciálu, který má jakoby reálné zaznívání hudby či hudebně uchopitelných zvuků a ruchů přímo v centru filmové akce. Nějaké kvantitativně významnější užívání vnitroobrazové hudby je zde však z mnoha důvodů nevhodné. Jedná se sice o potenciálně působivý postup při ozvučení filmu, ale tato působivost je značně omezena mírou jeho užití, která by měla být přiměřená a vycházet z logiky děje a dějového prostředí. Vysoce stylizované pojetí filmového vyprávění, umělecká licence a celkový tvůrčí přístup režiséra pak dává jen málo příležitostí pro jednoduché, prvoplánové využití vnitroobrazové hudby. Také dobové zasazení příběhu, poskytující v zobrazovaném prostředí potenciál pouze velmi jednoduchých hudebních projevů, nenabízí skladateli příliš velký prostor pro soustavné zaznívání hudby v centru filmové akce, aniž by se musel vzdát sofistikované a řemeslně rozmanité hudebně dramaturgické práce a úplně takové vstupy vyjmout z celkové linie stavby hudební složky. Liška proto z téměř každé dějové situace vyjme hudební či hudebně-hlukové elementy, které by teoreticky mohly reálně zaznívat přímo v centru filmové akce, a organicky je začlení do struktury jednotlivých hudebních čísel. S různou mírou transformace a umělecké stylizace se pak tyto prvky stávají nedílnou a významnou složkou hudebního doprovodu. Například sekvence, v níž se jako diváci ocitáme na Kozlíkově tvrzi Roháčku,⁸⁶ je podbarvena hudebním číslem založeným na chřestivém a nervním zvuku sady bicích nástrojů s trianglem, činelem, kravskými zvonci, rolničkami, zvonem a marimbou, přičemž rytmus a tempo hudebního čísla se přizpůsobují vnitřnímu rytmu filmové sekvence. Při zasazení scény do pobořené tvrze, kde se na zdech a trámech pohupují koňské postroje, amulety a různé kovové a dřevěné nástroje, skladatel ze sekvence částečně vyjmul neslyšené reálné zvuky a stylizovaně je zakomponoval do hudební stopy. Nejedná se o skutečně znějící hudbu ve filmové akci ani nemá být docíleno takového zdání. Liška zde ve shodě s celkovým hudebním plánem, především instrumentačním, vytváří hudební číslo vystavěné na doslova

– *mimoobrazová hudba* a zvuky nepatří do zobrazované filmové akce, ale přichází jako komplementární složka „zvenčí“ ze sféry autorského přístupu. Příkladem je v rovině zvukové např. komentář k dokumentárnímu filmu, v rovině hudební je to pak veškerá hudba, která není přímou součástí filmové akce, tzn. prakticky většina filmové hudby vůbec...“ (s. 15–16, kráceno).

⁸⁶ Začátek kapitoly Doupe.

fyzickém propojení se zobrazovanou skutečností, divák ale téměř neslyší reálné zvuky scény a místo nich jsou mu ve zvukové složce předloženy umělecké otisky těchto elementů tak, jak je skladatel transformoval do hudebního tvaru.

Podobně jsou do hudebního organismu vkládány slovní deklamace, výkřiky, zvolání či šepot. Často je v podprahové dynamické a výrazové úrovni použito symbolických hesel nebo jmen postav spojených se zobrazovanou akcí. V sekvenci přepadení Boleslavi v obraze Milost boží je boj Mikoláše v útroběch pevnosti exponován paralelně s Marketinými modlitbami v klášteře. Modlitby v dialogové vrstvě jsou plynule propojovány s hudební stopou, která deklamativní prvek přijímá do své struktury a v partituře v okamžicích záběrů na bojujícího Mikoláše uvádí šepot jeho jména, jen v přibližné výšce a melodickém obrysu, podporovaný širokým pásmem doplňujících zlomků slov a artikulačních modelů.⁸⁷

Scéna útěku Kozlíka lesem v kapitole Vlci je protkána jeho nejasným drmením, kterým si zřejmě sám pro sebe nesrozumitelně komentuje čerstvě prožité události konfrontace s královským hejtmanem v Boleslavi. Gradace celé sekvence, vrcholící úprkem před smečkou vlků, je intenzivně podporována postupným růstem expresivity ve striktně vokálně koncipované hudební stopě. V partituře je atmosféra nejasného nebezpečí a fyzického ohrožení umocňována expozicí několika deklamovaných a šeptaných vět: „Kozlík nechť je stát sekerou“, „Jeho syn Mikoláš, který upadl do rukou vojska bude pověšen na provaze“, „Dcera Alexandra bude pak popravena později“ a „Král nám káže pokoj a mír“. Úroveň hlasitosti a srozumitelnosti je v těchto vstupech velmi nízká, běžný divák pravděpodobně vůbec nezaznamená jejich přesný obsah. Zcela jistě však podprahově vnímá neurotičnost a expresivitu hudební stopy, která balancuje na hranici hudby uvnitř a mimo obraz a podtrhuje motiv prozatím nevysvětlené hrozby.

TEXTY A ŘEČ

Zvuková struktura MARKETY LAZAROVÉ vyniká mimo jiné i nebývalou propracovanou vrstvou dialogů, o jejíž váze svědčí také prostor, jaký jí Vlčil věnoval ve svých rukopisných poznámkách.

Zvláštní tematický okruh v souboru postupů sloužících k umocnění dojmů vyvolaných hudební stopou tvoří užití textů ve vokálních skladbách, které, jak již bylo několikrát řečeno, často oscilují na hranici hudby vnitroobrazové

⁸⁷ Například „TKTKT“, „BDBDB“ nebo „SCSCS“.

a mimoobrazové. Většina vokálních ploch je totiž bez textu a jeho občasně užití pak má silný zvukomalebný efekt.

Jedním z hlavních zobrazovaných motivů filmu je křesťanství a religiozita vůbec a je proto zcela na místě, že se mezi řadou vokálních čísel objeví i několik variací na podložený duchovní text. Jedná se o texty latinské a české. Vokální hudbu na latinský text, a to *Veni, sancte spiritus*, přináší hned úvodní sborové tutti, zprostředkovávající samotný vstup do filmu. Jednotlivé sloky této letniční sekvence, jejíž vznik je obecně zasazován do druhé poloviny 12. století, slouží jako základní latinský textový soubor i pro další vokální plochy v průběhu celého filmu. Liška se však v úvodním čísle ani v dalších zhudebněních během filmu nedrží estetiky volně plynoucího gregoriánského chorálu a hudební adaptaci tvoří zcela bez vazby na tradičně chápaný charakter předlohy. Podobně jako v případě inspirace vybranými prvky středověké hudební kultury, i užití zvoleného textu slouží pouze potřebám hudební stylizace, zcela oproštěné od snahy navodit zdání autentičnosti. Není jasné, zda text vybrali scenáristé, nebo Liška. O jeho případném užití v hudební složce nenajdeme zmínky ve Vlácilových poznámkách ani v žádné z verzí scénáře, Vančurova předloha tyto prvky také neobsahuje. Volba *Veni, sancte spiritus* se tedy jeví jako nahodilá a má zřejmě pouze metaforický a symbolicky duchovní význam, spojený s jednoduchým požadavkem nechat zaznít latinský jazyk jako parametr, jenž v patřičném kontextu téměř automaticky vyvolává náboženské asociace a atmosféru středověku jako doby prodchnuté hlubokou vírou. Ostatně užití latinského jazyka jako kulturního kódu explicitně odkazujícího ke křesťanství je hned na počátku filmu podtrženo při úvodním komentáři. Po energickém úvodu se hudba stáhne do pozadí a v útržkovitých ozvěnách zpěvního latinského textu tvoří jako zvuková mozaika pozadí k slovům komentátora: „V roce zimy našeho vypravování udeřily v prosinci mrazy tak vášnivé, jako bylo tehdejší křesťanstvo...“

V podobné rovině probíhá i užití českých liturgických textů. Základním textovým souborem jsou verše číslo 3 až 11 z kralického překladu Žalmy 51. Nejvýraznější zhudebnění této předlohy najdeme v rozsáhlé pasáži, jež bez přerušení prostupuje celým obrazem Královský hejtman. Expozice tenorového sóla zde má oporu i ve scénáři, kde najdeme následující pokyn:

180 C. Panoráma – nadhled – postavení totožné s postavením kamery v úvodu filmu. Směr pohybu královského regimentu je opačný, než byl směr jízdy saského hraběte.

(...) Vůz nemá postranice a cípy bílé plachty, zakrývající truchlivý náklad, courají se po zmrazcích. Podle vozu jde voják s obnaženou hlavou a zpívá

Handwritten musical score for a film soundtrack. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The text "Veni, sancte spiritus" is written above the staves. The score is divided into two systems, each with a key signature change and a time signature change. The first system is in 6/8 time and the second system is in 3/4 time. The score includes a vocal line and several instrumental lines, some of which are crossed out with a large 'X'.

Notový zápis hudby doprovázející výjev tažení královského vojska (obraz Královský hejtman)

žalm. Kdykoliv se krok pěchoty rozklíží, zarachotí buben, zpěvák na chvíli přestane a začne, až se zas vše srovná.⁸⁸

Na tomto místě bych podotkl, že scénář sice neposkytuje přesnější poznámky k užití konkrétního žalmu v hudební stopě, ale rukopisné poznámky z pozůstalosti Františka Vláčila útržkovité údaje s čísly žalmů ve spojení s některými postavami filmu obsahují. Ve složce Rukopisné a strojopisné poznámky pak mezi nečíslovanými stránkami s dialogy najdeme i následující údaje:

Harapes – Žalm 130 (Kralický) str. 569, Psalmus 129
Františkán + Jeptišky – Žalm 51 (Kralický) str. 529, Psalmus 50 (Breviář) str. 36
Žalm 6 a 7
Modlitba pro Ml. Kristiána – Žalm 13.⁸⁹

Přinejmenším v případě českých liturgických textů tedy Vláčil s jejich použitím v předstihu počítal a promýšlel si základní soubor případných zdrojů. Pro potřeby zhudebnění byly příslušné verše vybrány zřejmě až s ohledem na ozvučení konkrétních scén.

UŽITÍ TICHÁ

Při celkovém pohledu na průběh hudební složky filmu jasně vidíme, že hudební proud je téměř nepřetržitý. Proluky mezi jednotlivými hudebními čísly jsou většinou v řádu sekund, pokud přímo plynule nepřecházejí do statických zvukových ploch na pozadí. V několika málo případech, u nichž najdeme větší úsek bez hudební podpory, je tohoto stavu záměrně využito jako svébytného druhu dramaturgické práce, neboť i užití ticha ve smyslu absence hudebního doprovodu zde má svůj dramatický účinek. Užití ticha jako dílčího způsobu práce při komponování filmové partitury je v MARKETĚ LAZAROVÉ významně rozvedeno dvakrát.

První část filmu, především první tři kapitoly, jsou dějově i obrazově velmi dynamické a je pro ně příznačné neustálé exponování nového hudebního materiálu v rychlém sledu. Zatímco přibližně od obrazu Dcera Lazarova až po obraz Hostina páně – kázání⁹⁰ hudební proud plyne skutečně téměř nepřetržitě,⁹¹

88 Pavlíček, E. – Vláčil, F.: *Marketa Lazarová*, s. 102 (C – celek).

89 NFA OPA, f. Vláčil František, k. 17, i. č. 269 – Rukopisné a strojopisné poznámky.

90 Kapitoly Přepadení, Doupe a Vlci. Tato plocha má rozsah téměř šedesáti minut.

91 I v některých pasážích, které vzbuzují dojem úseků bez hudby, lze při pozorném sledování odhalit hudební pásmo na velmi nízké úrovni hlasitosti.

přibližně pětadvacetiminutová plocha úvodních tří kapitol je prokládána řadou drobných proluk. Liška při kompozici pro MARKETU LAZAROVOU zvolil variantu kvantitativně významné spoluúčasti hudby a z tohoto hlediska je načasování těchto proluk ideální. Po rozsáhlém a nepřerušovaném užití hudby v prvních šesti minutách filmu, kdy je utvořeno divákovy povědomí o celkovém způsobu filmové stylizace a je mimo jiné podvědomě srozuměn s masivním užitím hudebního doprovodu, je tato koncepce záměrně nabourána. V opakovaném užití dočasné absence hudby Liška docílí zvýšení napětí, opětovné nástupy jsou podvědomě očekávány. V případě zcela kontinuálního průběhu hudby by její neustálá přítomnost mohla působit rušivě. Takto je divák hned na počátku konfrontován s nepřetržitým hudebním tokem, ale nebezpečí zahlcení je vzápětí eliminováno přesně dávkovanou absencí hudebních vstupů. V okamžiku znovuzaznění je již hudba nedílnou a očekávanou složkou, jejíž odmlka byla citelně vnímána.

Ještě výrazněji je dramaturgického účinku ticha využito v téměř sedmi-minutové vstupní pasáži obrazu Hostina páně – kázání. Celá tato sekvence, odehrávající se během večerní hostiny v Kozlíkově lesním ležení, je zcela bez hudby. V bodě přibližně hodinu a půl po začátku a asi hodinu před koncem filmu není užití proluky vedeno úmyslem dramaturgicky reagovat na intenzivní hudební tok předchozího průběhu, ale naopak připravit vhodné podmínky pro nástup rozlehlé gradační části filmu s podobně výrazným vystupováním hudební složky jako v samotném úvodu. Jedná se o jakési nadechnutí před intenzivním nápirem následujících obrazů, korespondující s dějovým pozastavením před rozhodujícími scénami. Atmosféra sekvence je komorní a spíše statická, ale v pozadí je intenzivně cítit napětí v tušení neblahých událostí. S prvními paprsky slunce následujícího rána, na scénu velmi výrazně vstupuje i hudba a počínaje bezprostředně následující bitevní sekvencí zní až do samotného závěru filmu opět téměř bez přerušení.

SHRNUTÍ

Je tedy zcela zřejmé, že hudba pro MARKETU LAZAROVOU tvoří neobvykle propracovanou a komplikovanou strukturu. Pro účely shrnutí užitých kompozičních a dramaturgických postupů mohu uvést následující souhrn základních rysů Liškovy práce k tomuto filmu:

- masivní užití hudby, která zastává funkci kontinuálního, scelovacího prvku celého komplexu vyjadřovacích soustav filmu
- sjednocující účinek propracované hudební stylizace; vytvoření originálního hudebního jazyka s jen velmi volnou vazbou na základní atributy stře-

dověké hudební kultury, vložené do stylového rámce hudby první poloviny 20. století a částečně i Nové hudby

- specifická zvukovost filmu, tvořená především rozsáhlým použitím rejstříku lidského hlasu se širokou škálou netradičních artikulačních předpisů, kombinovaných s bicími nástroji
- odstínění jednotlivých hudebních čísel podle jejich významu; tvorba hudebního materiálu se zřetelem k jeho rozmanitým funkcím
- velice střídme, ale o to efektivnější využití potenciálu příznačného motivu, jenž je exklusivně spjat jen s ústřední postavou Markety
- přijetí faktu obrazové, dějové a symbolické trojdílnosti filmu a vytvoření jejího ekvivalentu v hudební rovině; vyklenutí velkého instrumentačního oblouku, směřujícího od jasné, střídme zvukové vyprofilovanosti ke komplexnímu užití všech položek zvoleného instrumentáře a zpět
- podpora umělého členění filmu na kapitoly, jejichž mezititulky jsou využity jako prostor pro vytvoření hudebně dramaturgických předělů
- autonomní formální utváření a logická hudební uzavřenost většiny rozsáhlejších hudebních čísel
- systematické využívání pasáží na pomezí vnitrobrazové a mimobrazové hudby, prolínání hudebních vstupů s prvky zvukového prostředí exponovaného na plátně; derivace některých parametrů hudebních vstupů ze zvukového prostředí; nahrazování reálných ruchů a hluků hudebními objekty
- obohacení hudební faktury o širokou škálu řečových projevů jako šepotu, deklamace nebo výkřiků; začlenění českých a latinských liturgických textů, jejichž užití má spíše metaforický a symbolicky duchovní význam
- promyšlené užití hudebních proluk, které zabraňují zahlcení diváka nepřetržitým proudem hudby a umocňují působivost hudby po jejím znovuzaznění.

Syntéza všech uvedených postupů může být s mírnou nadsázkou nazvána přímo technologií Liškovy hudební tvorby pro film. Jejich velká část je totiž zastoupena v předešlých i následujících Liškových pracích a tvoří tedy poměrně ustálený základní soubor jeho kompozičních technik.

MARKETA LAZAROVÁ v tomto směru vyniká především rozsahem odvozování hudebních parametrů z centra zobrazované akce. Liška zde naprosto systematicky využívá vnitrobrazový hudební potenciál jednotlivých scén, jejich hudební a hudebně hlukové elementy umělecky zpracovává a posléze zasazuje do kompozice s přihlédnutím k celkové výstavbě zvukové stopy. Hudební stopa přímo fyzicky prorůstá do struktury filmu a je vnímána ne jako doprovod k obrazu, ale jako nedílná, organická součást celku.

Pokud lze v souvislosti s některou oblastí mluvit o překvapení, týká se to určitě dosti autonomního formálního členění velké části hudebních pasáží. Při hlubším pohledu na strukturu a rozsah filmu se tento rys nakonec jeví jako logický a přirozený, je však v ostrém rozporu s dojmem složité hudebně zvukové koláže, jenž hudební složka na první pohled vyvolává.

Dosti překvapivá je i míra, s jakou zápis v partituře odpovídá výslednému tvaru hudební stopy ve filmu. Při komplikovanosti hudebně zvukové struktury a při značně rozsáhlém hudebním nahrazování ruchů a hluků existoval předpoklad mnohem rozsáhlejších dodatečných studiových a mixážních úprav.

Pomocí souboru výše zmíněných postupů se Liškovi podařilo kongeniálně doplnit a umocnit režisérův záměr a přinejmenším v českém a středoevropském prostoru i významně obohatit výrazový rejstřík filmové hudby. Společně s dalšími Liškovými díly a některými partiturami autorů jako byli Luboš Fišer, Jan Novák nebo Svatopluk Havelka, je MARKETA LAZAROVÁ dokladem, že v této dekádě česká hudební kultura ve filmovém oboru dosahovala výsledků na světové úrovni.

Pavel Klusák

I věci nejstarší leží v síti přítomného času

Poznámky k sound designu Markety Lazarové

Nabízím pár poznámek ke zvukovému plánu díla, který může být právě tak mnohorozměrný jako plány a dimenze kamerového obrazu nebo scénografův tvůrčí prostor v divadle. V oblasti filmu se s pojmem sound design setkáváme až od počátku 70. let. V době, kdy Francis Ford Coppola připravoval *КМОТРА* (*The Godfather*, 1972), pracoval (spolu se svým otcem, hudebním skladatelem) zároveň v divadle. Z tohoto prostředí, kde byla práce se zvukem rozvinutější, přizval k práci na filmu experta Charlieho Richmonda – profesionálního „sound designera“. Nastupující generace (Martin Scorsese, Ridley Scott) pak posunula roli sound designu na zcela novou úroveň.

Akcent Františka Vláčila na vrstevnatý, významotvorný zvuk v *MARKETĚ LAZAROVĚ* tedy patří k autorsky vizionářským činům, které datem vzniku zřetelně předběhly širší příklon k efektnímu a komplikovanému sound designu. Většinový přístup byl silně ovlivněný stupněm vyspělosti nahrávacích technologií. Ještě v době, kdy vycházela zásadní, konceptem i vznikem přelomová alba 60. let *Pet Sounds* (od amerických Beach Boys, 1966) či *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (od britských Beatles, 1967), za standardní posluchačský formát se pokládalo mono: dvoukanálové stereo platilo za menšinový nadstandard. Skupiny sice natáčely v nahrávacím studiu na čerstvě umožněný čtyřstopý záznam, ale už používání elektronických efektů bylo něčím, co si pionýrsky vypůjčovali buď od akademických avantgardistů (Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer) nebo z reklamního průmyslu. Zóna popkultury, včetně distribuční kinematografie, činila v té době první seznamovací kroky s novou technologií.

To ovšem Františku Vláčilovi nezabránilo v tom, aby zvuk k *MARKETĚ* koncipoval jako evidentní vícestopé prolínání několika pásem „zvukového vědomí“, navíc s nepřeslechnutelným otiskem úprav v nahrávacím studiu (neboť „i věci nejstarší leží v síti přítomného času“, slyšíme v úvodu z úst Vypravěče). Snad

nejznámějším momentem z hudebně-zvukové dramaturgie *MARKETY* je svár a střet hudby křesťanské (chorál, latina, dívčí sólový zpěv) a pohanské (dřevo, kámen, údery, atavistické rytmy). Vláčil se skladatelem Zdeňkem Liškou a mistrem zvuku Františkem Fabiánem však tyto dvě linie do sebe nenechávají vstupovat partiturou, ale mixem. To je zásadní, obsahem i technologicky: tam, kde se dřív řešil vztah motivů v kompozičním plánu, se nyní konstelace hudebního tvaru přenechává zvukařovu mixážnímu pultu. Je to další krok pryč od polyfonického sepětí v jediném řádu, od sepětí, které uvolňovali už moderní skladatelé užitím bitonality (dvou různých tónin v jednom okamžiku). Ale přesun tvorby od notového zápisu k technicko-kreativní akci s jezdcí na mixpultu znamená přiznat různým zvukovým objektům více samostatnosti, byť je nakonec prezentujeme společně.

Hned na počátku filmu zní špatná čeština a zmínka o nezvaných hostech ze Sas, z nichž však „jeden zná i česky“. Latina, němčina a český jazyk tu sdílejí jediný prostor: prostírá se před námi svět, jemuž v mnohém nerozumíme a kde si mluví nerozumějí navzájem. Tím spíš se tu některým hlasům přenechává úloha zvukomalebné evokace dráždivých nálad, osobních stavů, snahy dovolat se: prioritní je zvuk, ne smysl slov. Bylo by zajímavé vědět, zda Vláčil znal radiofonickou tvorbu své doby: zvuková poezie, jak ji v médiu nahrávky vytvářeli Ladislav Novák či Stanislav Dvorský, zněla v 60. letech příležitostně i na vlnách Československého rozhlasu. Právě v tomto médiu se asi nejvýrazněji dával prostor mluvenému slovu jako novému prostředku abstraktnější zvukové tvorby.

Ve filmu plném střetů vytvořili autoři dost široké spektrum zvukových kontrapunktů a napětí mezi souběžně znějícími pásmy. Opakovaně tu tvoří „dvojpěv“ hudba a zvuk akce, který názor hudby popírá nebo posouvá: duchovně laděný zpěv, do něhož proniká zvuk násilí a bitek, je nejčastějším příkladem. Jindy zní souběžně ženský zpěv a sborová modlitba: na scéně se tak navzájem komentuje dvojí křesťanství, hlubinně osobní a autoritativně kolektivní. Sama řeč má, podobně jako živelné dění ve scénách střetů, vrstvy a zadní plány, zachází se s ní jako s hlasy ve fuze: i výroky, u nichž cítíme silnější vazbu k ději, jsou někdy nesrozumitelné, film nabízí souběžné, tedy najednou nepostihnutelné významy, nutí vracet se.

K rané studiové výbavě patřila možnost udělit hlasu ozvěnu: buď iluzi promluvy ve velkém prostoru (echo), nebo dozvukové rázy jako při ozvěně od skal či vzdálených stěn (delay). Vláčil jedná hierarchicky a několikrát akcentuje echo „mocných hlasů“ – nesmlouvavého Mikoláše při přepadení, později krále. Nutno říci, že v rané éře si tento zvukový efekt tvůrci „užili“ evidentně přes míru, která byla v pozdější době pokládána za úměrnou (výkřik „Stráž!“,

pečetící Kozlíkův osud, zopakuje ozvěna sedmkrát: typický příklad antirealistické stylizace zvukového vypravěčství v MARKETĚ). Snoubí se tu experimentátorství s naivitou, ale i dobovým územ, který později ustoupil k méně nápadným modulacím. Velké „náčelnické“ echo však ještě v následujících dekadách používali zpěváci pop-music z Afriky či Jamajky: svou privilegovanou pozici kohosi, kdo jako by kázal z místa, odkud se slovo rozléhá nad celým krajem, využívaly nejen hvězdy, jako Bob Marley, nigerijský Fela Kuti či senegalský Youssou N'Dour, ale také jejich méně proslavení kolegové. Místy lze za tímto postupem cítit podobnou atavistickou dravost, jaká je spjata s MARKETOU.

Snad lze vytušit, že slyšitelný volný prostor, echo kolem hlasů, neevokuje jen prostor děje, tedy rozložitá místa mezi zdmi pevností, hradů a statků. Vláčil tu v širokocodechém zvuku evokuje i dosud nezaplňené dějiny: volný prostor, do kterého postavy přicházejí rozehrát historii určující Evropu. Slovo, které se nese ještě dlouhé vteřiny poté, co bylo dovysloveno, vždycky evokuje následky, které spustí – třeba sebekratší – výrok nebo čin. Ne že by nás Vláčil nenechával občas naslouchat z intimní blízkosti. Ale zásadní je v jeho zvukovém pojetí právě přeznívání, které dává scénám dvojí přesah: do dalšího děje příběhu a zároveň do běhu historických mocenských i religiozních událostí, které formovaly Evropu až k naší současnosti. Ozvěna jako svědek minulého času je konceptem reálně přítomným v dějinách myšlení: vynálezce bezdrátového přenosu signálu Marconi věřil, že zvuky, které jednou zazní, se nikdy úplně neztrácejí – a doufal, že jednou vyvine přístroje tak citlivé, že mu umožní zaslechnout doznívání Kristova kázání na hoře.

Když se ve filmu výjimečně ozve křik dravého ptáka nebo čerstvě narozeného dítěte, uvědomíme si, že přes komplexnost tvaru se tu velmi střídme pracuje s ruchy, tedy zvuky reálného světa. Toto vyprávění je lidská scéna. Je určováno střídáním slova a ticha – což je o to kontrastnější, že v epoše, do níž patří vrozením děj MARKETY, nebyl člověk dominantní určující silou ve zvuku světa, právě naopak. Tady se pne evidentní vazba k Vančurově předloze a stylu, který signalizuje moc vypravěče nad „realitou“ příběhu.

Bylo mnohokrát konstatováno, jakou dostředivost a sugesci jediného fikčního světa MARKETY má. A přece tu v hudbě Zdeňka Lišky lze vystopovat spřízněnost s dobovými progresivními trendy 60. let. Xylofonový „Kozlíkův“ motiv má v sobě předcivilizační instinktivnost tlukotu dřev o sebe: jinde v té době myslel na podobný kontext Jan Rychlík (*Africký cyklus*) a (o něco později) Steve Reich, který africké rytmy a instrumetář laděných bicích učinil základem svého pojetí minimalismu. Liška opakuje motiv tak úporně a „šaman-sky“, jak to evropská tvorba nemá ve zvyku. Navíc se v nervním klimaxu hráč „odváže“ k emotivnímu vrcholu, což může připomenout postupy free jazzu –

vlastně africké ritualistické hudby modulované v možnostech velkoměst západního světa.

Silnou hudební sekvencí z Liškova pera, snad dokonce mimo bipolaritu pohanského a křesťanského, je Rajská sonáta: obraz lidské lásky i trest hadím uštknutím. Bloudivá smyslnost bez vyústění, bez naplnění, pomalé narůstání napětí, ale opět ten neevropský přístup hudby, jež je spíše stejnorodým polem než sekvencí s vyústěním. Tělnatý tón altové flétny tu má v sobě něco nejen z moderny přelomu 19. a 20. století (Claude Debussy), ale i z psychedelie 60. let – tady pochopitelně bez elektrické kytary a raných syntezátorů, i když se studiovými efekty. V těchto místech také Liška může připomenout svého kolegu, který se mnohem výrazněji přimkl k jedinému stylu: Luboše Fišera a jeho dramatickou „detektivovou“ scénickou hudbu.

František Vláčil sice v MARKETĚ LAZAROVÉ výrazně využil technologické možnosti dobového nahrávacího studia, ale – ve shodě s mnoha dalšími svými filmařskými ctnostmi – na to, jak výrazně se posunul proti standardní práci se zvukem, zůstal jeho přístup v mnohém „neviditelný“, nenápadný, skrytý v celkové sugestivnosti díla. Pro zvuk MARKETY platí týž paradox jako pro další silnou studiovou „musique concrète“ té doby: vzhledem k jednoduché analogové technologii vznikala pracně, vynálezecky, nevyzkoušenými postupy. Tvůrčí odvaha a mimořádnost je tu výrazně vyšší než u běžných uživatelů dnešní levné a dostupné softwarové technologie, která nabízí mnohonásobně širší možnosti, než jak tomu bylo souzeno ve své době Vláčilovi. Ale na rozdíl od laciných virtuálních studií velkých tvůrců nepřibývá.