

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ

V BRNĚ

Hudební fakulta

Katedra dechových nástrojů

Hra na flétnu

**Česká filmová hudba do 60. let 20. století
(Zdeněk Liška)**

Diplomová práce

Autor práce: BcA. Barbora Dušková

Vedoucí práce: prof. MgA. Václav Kunt

Oponent práce: doc. MgA. František Kantor

Brno 2011

Bibliografický záznam

DUŠKOVÁ, Barbora. *Česká filmová hudba do 60. let 20. století [Czech cinematic music up to the 60th years of the 20th century]*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební Fakulta, Katedra dechových nástrojů, rok. 2011, s. 61, Vedoucí diplomové práce prof. MgA. Václav Kunt.

Anotace

Diplomová práce pojednává o historii české filmové hudby do 60. let 20. století. Není zde opomenuta osobnost skladatelova ani režisérova. Hluběji se zde věnuji velikánovi české filmové hudby Zdeňku Liškovi a jeho nejznámějším spolupracovníkům v oboru režie Františku Vlácilovi a Janu Švankmajerovi. Kromě Liškova životopisu zde rozebírám jeho nejcharakterističtější filmy, jako jsou *Ikarie XB 1*, *Markéta Lazarová* a Švankmajerovi krátké filmy. Dále zde vkládám veškerou možnou dohledanou Liškovu kinematografii, u které uvádím rok jejího natočení i jméno režiséra. Velmi cenným podnětem se mi stal rozhovor s žijícím filmovým skladatelem Zdeňkem Pololáníkem, který s jeho životopisem uzavírá moji práci.

Annotation

Diploma thesis deals with history of the Czech cinematic music until 1960s. The work is dedicated to great figure of the Czech cinematic music Zdeněk Liška and his co-workers, director František Vlácil and Jan Švankmajer. Apart from Liška's CV, the focus is on his most characteristic movies like *Ikarie XB 1*, *Markéta Lazarová* and short movies created by Švankmajer. Further I join all Liška's cinematography supplemented with years of their creation and the names of their directors. An interview with composer of cinematic music Zdeněk Pololáník was very valuable source.

Klíčová slova

česká filmová hudba, Zdeněk Liška, Jiří Srnka, Ikarie XB 1, Jan Švankmajer,
František Vlácil, Zdeněk Pololáník

Keywords

czech cinematic music, Zdeněk Liška, Jiří Srnka, Ikarie XB 1, Jan Švankmajer,
František Vlácil, Zdeněk Pololáník

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 15. května 2011

Barbora Dušková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala skladateli Vratislavu Zochrovi za pomoc při hudebních analýzách, dále skladateli Zdeňku Pololáníkovi za autorský rozhovor a v neposlední řadě mému panu profesorovi Václavu Kuntovi za cenné rady při psaní této diplomové práce.

Obsah

1. ÚVOD	7
2. HISTORIE ČESKÉ FILMOVÉ HUDBY OD POČÁTKU DO 60. LET 20. STOLETÍ	8
2.1 NĚMÝ FILM.....	8
2.2 ZVUKOVÝ FILM DO ROKU 1954.....	10
2.3 ČESKÁ FILMOVÁ HUDBA POVÁLEČNÉHO OBDOBÍ DO ROKU 1959.....	13
2.4 JIŘÍ SRNKA - NEJZAMĚSTNANĚJŠÍ SKLADATEL 50. LET	16
2.5 ČESKÁ FILMOVÁ HUDBA LET ŠEDESÁTÝCH.....	17
3. ZDENĚK LIŠKA	23
3.1 PŘEDSTAVENÍ VELKÉ OSOBNOSTI.....	23
3.2 LIŠKŮV ŽIVOTOPIS.....	23
3.3 IKARIE XB 1	33
3.4 LIŠKA VE ŠVANKMAJEROVI.....	36
3.5 MARKÉTA LAZAROVÁ.....	41
3.6 LIŠKOVA FILMOGRAFIE	44
4. ZDENĚK POLOLÁNÍK	51
4.1 ŽIVOTOPIS ZDEŇKA POLOLÁNÍKA	51
4.2 FILMOVÁ TVORBA	52
4.3 ROZHOVOR SE ZDEŇKEM POLOLÁNÍKEM O FILMOVÉ HUDBĚ.....	53
5. ZÁVĚR	56
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE	57
PŘÍLOHY	59

I. Úvod

Proč jsem si vybrala za téma diplomové práce právě filmovou hudbu? Takzvané „klubové filmy“ mě přitahovaly již za dob studií na konzervatoři, kde jsem často navštěvovala naše nejstarší kino Ponrepo Bio Konvikt. Zde jsem shlédla spoustu kvalitní mezinárodní kinematografie od počátků její doby až po současnost (C. T. Dreyer, I. Bergman, M. Antonioni, S. Kubrik, A. Tarkovskij, Fr. Vláčil, F. Fellini, J. Švankmajer, L. Buñel, L. Visconti) a vždy mě u těchto filmů uchvátila také hudební stránka. Je zřejmé, že ti nejlepší režiséři neponechávají hudbu na druhé koleji, ba naopak se snaží, aby hudba přispěla filmu ještě sugestivnější atmosférou daného tématu, což by bez výborného hudebního skladatele nebylo možné.

Filmová hudba je neoddělitelná průvodkyně filmu. Proto je s ní stoprocentně spjata i osobnost režiséra, a dále souvislosti historické, politické i ekonomické, které nelze opomenout.

Nejprve zpracovávám historii filmu od jeho počátku do šedesátých let minulého století. Další vývoj záměrně vynechávám z důvodu normalizace 70. a 80. let a současnost přenechám mladším pro potřebu určitého časového odstupů.

Velkou část mé práce věnuji pozoruhodné osobnosti Zdeňka Lišky, kde bych ráda upozornila na jeho nekonvenční originalitu a nekonečnou invenci, se kterou přistupuje k různorodým tématům s neopakovatelnou a nenapodobitelnou zvukovostí.

Při zpracovávání hudby v této práci byl pro mě nejdůležitějším pramenem hotový film, což bylo v některých případech velmi komplikované. Mnohá díla nejsou dostupná, a když už pramen je, hudba zazní velmi rychle a není lehké ji analyzovat. Kdybych se měla řídit podle pozdějších vydání nahrávek jako hudba k filmům, musela bych počítat s tím, že jsou v nahrávkách upraveny tóniny, rozsah a obsazení.

Jednu z kapitol jsem věnovala rozhovoru se skladatelem Zdeňkem Pololáníkem, který v šedesátých letech začal pracovat mimo jiné i pro film a položila jsem mu pár otázek, jež by nám mohly přiblížit a popsat specifickou tohoto žánru.

II. Historie české filmové hudby od počátku do 60. let 20. století

2.1 Němý film

V první řadě bych chtěla stručně popsat historii filmu a hudby, jeho neodmyslitelné součásti, od počátků jeho vzniku do šedesátých let 20. století. Hodnocení současné doby záměrně vynechám, protože zde cítím nutnost historického odstupu.

Nejprve se zastavím u němého filmu, kde hraje hudba významnou roli, jakožto důležitý výrazový prostředek.

V roce 1909 měla Praha prvních šest kin a tento počet narostl do dvacátých let minulého století na 450 biografů. Pro mnoho hudebníků té doby byla možnost nového uplatnění velmi vítána. Mohli si přivydělat při doprovodu němých filmů, jak interpretací známých již napsaných skladeb, tak svými vlastními autorskými díly.

Jen pro zajímavost, první české filmy byly grotesky od Jana Kříženeckého *Pražský párkař a lepič plakátů*, *Švábovo zmařené dostaveníčko* a *Sólový vystup pana Švába* z roku 1898.

Němý film v Čechách byl českou inteligencí, především představiteli avantgardy, považován za amatérismus. Proto vznikl v květnu roku 1927 Klub za nový film, sdružující pokrokové novináře, spisovatele, výtvarníky a filmaře, který ve svém programovém prohlášení uvedl:

„Náš poměr k dosavadnímu českému filmu je bezohledně odmítavý a nesmlouvavý... Způsoby, jimiž zasáhneme, budou naše projevy tiskové, přednáškové a jiné úspěšné formy propagace a bojkotu... Konfrontací našeho s cizím filmem se má zabránit malichernému provincialismu a kultu místních hvězd a postavit u nás konečně živé a aktuální otázky libreta, fotografie, jakož i nových metod uměleckých a technických.“¹

V Klubu za nový film se sdružovali například K. Teige, V. Nezval, E. F. Burian, J. Fučík.

¹ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 21

Jelikož byl u nás v té době na hudbu k filmům angažován limitovaný počet hudebníků, jejich repertoár čerpal především z oblasti známé tvorby minulosti (Mozart, Dvořák, Smetana, Verdi) v nejrůznějších úpravách salonního obsazení.

Původní hudba k filmům se zatím objevovala hlavně v Americe, kde byl velký rozvoj sítě biografů s pevně angažovanými orchestry a s tím také spojené zadávání zakázek na původní hudbu k němým filmům.

Rostoucí autoritu hudby jako nedílné součásti filmových představení ukazuje událost z roku 1922, kdy otevírali v Hollywoodu filmový palác Egyptian Theater. Na slavnostním zahájení promítli film Allana Dwana Robin Hood a k němu napsanou hudbu od Victora Schertzingera zahrál stodvacetičlenný orchestr.

V té době již vyžadovali nejznámější režiséři, jako byl Ch. Chaplin, D. W. Griffith a Mary Pickfordová, aby byli skladatelé přítomni během celého natáčení.

Ovšem opravdu jen některé filmy se mohly chlubit svojí vlastní hudbou. V opačném případě se vyskytovaly různé příručky pro hudebníky (hlavně klavíristy), které obsahovaly rady, jak při změně ztišit hru do pianissima, jak přejít k novému kusu, dále vhodnost skladeb podle výrazu pro určité situace atd.

K nejznámějším titulům patří Kinobrevier Maxe Mühlhause (1926), Encyklopedia of Music for Pictures Ernö Rapée (1925) nebo Allgemeine Handbuch der Film-Musik od Hanse Erdmanna (1927).

V českých kinech bylo obsazení orchestru přeci jen skromnější. Velmi často hrál v malých biografech klavír nebo akordeon, ve větších pak deseti členný salonní orchestr, kde tvořilo základ smyčcové trio či kvarteto a z dechových nástrojů flétna, klarinet, trubka a trombón doprovázeny harmoniem.

V roce 1926 přišla edice Biografía a Filmtón s různými úpravami klasické hudby nejčastěji od Bohuslava Leopolda, napsané právě pro toto obsazení k němým filmům.

Kniha Karla Smrže Jak se kdysi dělal film nám podrobně popisuje tehdejší postup doprovodné hudby.

Ve chvíli, kdy se na projekční stěně objevil nápis předehra a název hrané skladby, orchestr spustil oblíbené skladby, jako byl Básník a sedlák, Vilém Tell, Hoffmanovy povídky a především Orfeus v podsvětí. Na konci přede hry vystřídaly nápis na plátně reklamy na boty či koberce a následovaly přírodní snímky, podkreslovány vždy tóny valčíků. Poté se rozběhla dvoudílná groteska doprovázená

kvapíkem a film mohl začít.²

Český film si na původní hudbu zkomponovanou výhradně k tomuto účelu musel počkat do skončení války a vzniku samostatné Československé republiky.

Jedním z prvních unikátů je celovečerní dokumentární film Jana A. Palouše *Cesta kolem republiky*, ke které složil hudbu Bohuslav Martinů. Film ani partitura se bohužel nedochovaly.

Prvním hraným filmem s původní filmovou hudbou je *Magdalena* režiséra Vladimíra Majera. Hudbu napsal Karel Weis a díky jeho klavírnímu výtahu víme něco jak o kompozici, tak o filmu a ději samotném, protože ten se nedochoval. Libreto napsal J. S. Machar.

Dalšího filmového projektu se česká kinematografie dočkala u příležitosti oslav tisíciletého jubilea smrti knížete Václava v roce 1929. Byl to první pokus o historický velkofilm v Československu. Psalo se tehdy, že celková suma k velkofilmu *Svatý Václav* překročila 5 milionů Kč. Bohužel to, díky špatnému výběru všech hlavních tvůrců od režie po scénář, nedosáhlo uspokojivého výsledku. (režie Jan Stanislav Kolár, spoluscénárista Josef Munclinger, hudba Jaroslav Křička a Oskar Nedbal)

2.2 Zvukový film do roku 1954

S nástupem zvukového filmu můžeme mluvit o jedné z nejvýznamnějších etap v historii kultury díky spojení obrazu se zvukem. Vzniká tím nový způsob uměleckého myšlení ve filmu a otevírá se další druh estetického sdělování v kombinaci obrazu, slova, zvuků a hudby.

Mnozí tehdejší současníci dokonce mluvili o zániku divadla ve spojitosti s příchodem zvukového filmu. Naštěstí se můžeme skoro po sto letech přesvědčit, že tomu tak úplně není, leč samozřejmě masová kultura dnešních kin znamená pro divadlo obrovskou konkurenci. To je ovšem jiné a závažnější téma problému dnešní masové kultury.

V tomto duchu napsal v roce 1931 Iša Krejčí článek do časopisu *Tempo* nazvaný *Z existenčních úvah dnešního hudebníka*:

„Divadlo může dnes s filmem konkurovati asi tolik jako kůň s benzinovým

² MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 37

motorem. Dnes se kuň drží leda ještě v aristokratickém sportu, a přece je jisté, že i klidná vyjíždka kočárem má mnoho nenahraditelného půvabu. Ale vyváží to přednosti auta? Divadlo, které se zrodilo jako zábava rodové aristokracie, stane se potřebou a útlukem vybrané společnosti intelektuální. Nic jiného není možno. Že pak za této situace divadelní umělci jdou vstříc nejhorsím dobám, je víc než jisto.“³

Zvukový film přinesl v počátcích také některá úskalí, kdy se diváci cítili být přesycení přívalem hudby a pěveckých vložek. Dr. Valter Lustig v časopise Klíč v článku Hudba a zvukový film napsal:

„Tak vznikly grotesky nebo tragédie, kde lidé náhle zpívají, aniž bychom při nejlepší vůli mohli zjistit, proč nám hudební vložka byla vůbec prezentována.“⁴

Skladatelé si začali uvědomovat, že jim film naskýtá ohromnou příležitost ukázat svoji hudbu nejširšímu publiku. Mnozí se tak zřekli svých zásad, které měli při komponování klasické hudby a soustředili se spíše na dramatičnost a posluchačskou nenáročnost.

Situaci, kterou přinesl zvukový film, ovšem nepotěšil hudebníky, kteří byli v kinech zaměstnáni. O práci přišlo kolem 5000 hráčů v celé ČSR. Jediným hrajícím orchestrem, angažovaným jen příležitostně, zůstal Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK. Zkratka znamenala: film-opera-koncert.

Podíváme-li se na hudbu k filmům do roku 1945 kritickým pohledem, pak rozvoj české filmové hudby tvořilo jen několik osobností, jako byl E. F. Burian, Otakar Jeremiáš, Jaroslav Ježek, Julius Kalaš, Jiří Srnka a František Škvor.

K většině veseloher 30. let psal hudbu Jára Beneš. Má jich na kontě asi 35. Jednalo se převážně o filmy s komikem Vlastou Burianem. Tyto komedie patří společně s filmy V+W k těm nejlepším meziválečným českým dílům. Ty ostatní mají spíše podprůměrnou klasifikaci.

Z těchto let stojí rozhodně za zmínku ještě skladatel Roman Blahník, absolvent pražské konzervatoře, který dále studoval soukromě u Josefa Suka. Touto klasickou průpravou neohraničoval hudbu k filmům pouze šlágrovými písněmi, což můžeme vidět například u filmu Cesta do hlubin študákovy duše. V tomto filmu se spojila jak kvalitní předloha tak vynikající obsazení většiny herců.

Šlágrovitý charakter můžeme u Blahníka slyšet ve třech dalších veselohrách z počátku čtyřicátých let natočených režisérem Vladimírem Slavínským (Dědečkem

³ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 53

⁴ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 54

proti své vůli, Poznej svého muže, Ryba na suchu). V těchto filmech můžeme spatřit nejvýznamnější herce té doby jako je Oldřich Nový, Jaroslav Marvan a Vlasta Burian.

Na počátku čtyřicátých let se natočilo ještě mnoho veseloher, převážně s Oldřichem Novým v hlavní roli, které režíroval Martin Frič (Kristián, Život je krásný, Hotel Modrá hvězda). Autorem hudby k těmto filmům byl Sláva Eman Nováček.

Kritika tehdejší doby obvykle opomíjela hudební složku, až na vzácné výjimky, které se vztahovaly k jednotlivým filmovým písním. Mnozí osvícenější skladatelé si na to právem stěžovali. Skladatel dr. Julius Kalaš apeloval na tvůrce a výrobce, aby filmová hudba „nebyla pokládána jen za rekvizitu, ale za cenný výrazový prostředek, který by byl opravdu spojen s filmem nejen na celuloidovém pásu, ale i ideově“.⁵

Jak jsem již uvedla, velmi zdařilou a originální tvorbou let třicátých představují čtyři celovečerní snímky trojice tvůrců Osvobozenického divadla: Jiří Voskovec, Jan Werich a Jaroslav Ježek. Tito umělci se vždy snažili hlavně v době avantgardy hledat nejmodernější a novátorské prvky, takže je jasné, že nemohli zůstat jen u divadla. Společně se k filmu hlásili těmito slovy: „Měli jsme jej rádi mnohem dříve než divadlo, a to, co jsme začali dělat na divadle, naučili jsme se jen a jen z filmu.“⁶

Zde se samozřejmě musím trochu zastavit u osobnosti Jaroslava Ježka. Absolutorium ukončil mistrovským diplomem na Pražské konzervatoři ve třídě Josefa Suka, kde na sebe upozornil originálním Koncertem pro klavír a orchestr s rytmy foxtrotu, tanga a charlestonu. Jeho první filmovou partiturou je hudba k filmu Gustava Machatého Ze soboty na neděli (1931). V ten samý rok začal pracovat na filmu Pudr a benzin, který V+W realizovali podle vlastního scénáře. Jeho hudba k tomuto filmu čerpala převážně z prvků dobového jazzu. Kritiky i diváky bylo dílo přijato spíše s rozpaky, ale neodradilo je to v jejich dalším počínání.

Roku 1932 se pustili do další filmové komedie Peníze nebo život, hudebně zdařilejší než předchozí filmy, z něhož nejznámější se stala píseň Život je jen náhoda. Ve Filmovém kurýru recenzent konstatoval: „Třídou pro sebe je Ježkova hudební kompozice. Jeden z nejlepších mladých našich jazzových skladatelů, Ježek, vžil se

⁵ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 110

⁶ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 111

již tak v atmosféru Osvobozených, že je mu samozřejmým a snadným tvořit v souladu s vůdci a celkem. Jeho ilustrace při scénách na vodě nebo při seznamování při rodinné slavnosti jsou jedinečné.“⁷

Roku 1934 se dostal do kin jejich třetí film Hej rup! a vyvrcholení představuje čtvrtý a zároveň poslední společný film premiérováný v Lucerně 30. července 1937 Svět patří nám.

Podíl Ježkovy hudby na těchto filmech spoluvytvářel jejich úspěch a přispěl k neoriginálnější české předválečné kinematografii. Jejich přínos hodnotí i současný filmový historik slovy: „Lze říci, že filmy V+W provanuly českou filmovou produkcí jako jarní vítr. Vnesly do české veselohry intelekt. Vytvořily kontrast k převážně lacinému pivnímu humoru většiny tehdejších tvůrců české filmové komiky... Tím podstatně rozšířily společenský záběr českého filmu. Dovedly zaujmout dělníky, ale i vzdělané obecnstvo silou pokrokových myšlenek sociálních a politických a získat si je přísným vkusem, s nímž je traktovaly. Voskovec, Werich a Ježek vytvořili zcela nový žánr politické filmové komedie.“⁸

Ovšem na novátorský přístup hudby k filmu evropského měřítká si česká kinematografie musela počkat až na konec války v umění Jiřího Srnky a Zdeňka Lišky. Jiří Srnka už sice psal hudbu k několika málo filmům před válkou, ale ráda bych mu v této práci věnovala více prostoru a to v jedné z těchto podkapitol, kde se do jeho života ponořím podrobněji.

2.3 Česká filmová hudba poválečného období do roku 1959

Po skončení války, kdy se celorepublikové znárodnování dotklo také filmu, vzniká i několik pozitivních kroků, které měly vliv na další umělecký vývoj v rámci filmu. Byl to především vznik samostatného studia na výrobu animovaných filmů Bratři v triku, kde pracovali vynikající umělecké osobnosti jako Hermína Týrlová, Jiří Trnka a Bořivoj Zeman. Roku 1945 byla založena Akademie múzických umění se samostatnou filmovou fakultou. Zde zařadili do programu také Kabinet filmové hudby, kde v prvních letech pedagogicky působili dr. Julius Kalaš a Jiří Srnka.

Do organizační struktury filmu byl začleněn i Filmový orchestr (FISYO) s počtem 78 hráčů, který vznikl už v roce 1943 a přebral veškeré nahrávání hudby k

⁷ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 116

⁸ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 123

filmu Symfonickému orchestru FOK. V ulici Ve Smečkách vybudovali moderní nahrávací studio, které se k tomuto účelu používá do dnes. Před tímto orchestrem stál do roku 1954 šéfdirigent Otakar Pařík, později František Belfín, dr. Štěpán Koníček a Mario Klemens.

Bohužel po únoru 1948 se rozpadly všechny umělecké naděje v to, že znárodnění je nejlepší kulturní řešení pro film. Komunisté zrušili všechna pravidla demokracie a veškeré vnější pohledy byly důsledně potlačeny. Film se stal převážně masovým nástrojem k politické propagandě a umělci se mohli rozloučit s myšlenkou originálního uměleckého vyjádření. Hned v počátcích musely Barrandov opustit dvě stovky pracovníků a tím to samozřejmě nekončilo.

Dopad těchto změn shrnul filmový historik Jan Žalman: „Ve svých praktických důsledcích znamenaly nastolení skutečné diktatury normativní estetiky: soustavy zásad, pouček, kritérií a pravidel, s církevní neomylností formulovaných jako katechismus socialistického umění, a právě v této estetice, vydávané za kodex, měl svou hlavní teoretickou oporu umělecký schematismus. Striktně, jak už to tkví v povaze každého dogmatického myšlení, cejchovala tato teorie uměleckou tvorbu podle ideologicky nekompromisních hledisek; určovala, kudy vede hranice mezi „pokrokovým“ a „úpadkovým“, žádoucím a nežádoucím, potřebným a zbytečným, a tím nepřímo vymezovala i okruh preferovaných tematik: politické, budovatelské (výrobní), osvobozené, sociálně kritické, historické, životopisné. Tato látková pauperita se pak stala i hlavním zevním znakem hrané tvorby padesátých let... Pokrokovost uměleckého díla se stala vlastností souznačnou s ideologickou ofenzivností, s nezastřeným přihráváním současné politické praxi a jejím cílům. Ve snaze vyhovět nové sociální objednavce „inženýři duší“ (Stalin) navštěvovali průmyslové závody i zemědělský venkov, pořádali diskuse s pracujícími o jejich problémech, aby pak z takto nabyté „zkušenosti“ stvořili obraz „našich dnů“ a jejich optimistických perspektiv. Nebylo toho právě málo, co se od nich očekávalo. Měli ve svých „mistrovských dílech“ zachytit „zrod nového, socialistického člověka“, jeho „zápas s přežitky minulosti“, revoluční „proměnou společenských i mezilidských vztahů“, jeho „třídní uvědomělost“ a tak dále; podobnými frazeologickými klišé se to v ideových plánech etatizované kinematografie jen hemžilo.“⁹

Není divu, že v té době český film procházel krizí a dobou temna, když

⁹ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 171

předním režiséřům, kteří měli rozhodně co říci, byla na určitou dobu zakázána tvůrčí činnost (Jiří Krejčík, Václav Krška, Alfred Radok a Otakar Vávra).

Padesátá léta přinesla v uměleckém životě izolaci od tvořivého západu. Po celé toto období se stal charakteristickou formou krátký film, ať už v podobě dokumentární, zpravodajské či animované. Byl pro ně založen festival spojený se soutěží Ars film Kroměříž. Do těchto filmů se pokoušeli jak režiséři, tak hudebníci vtěsnat svůj um, protože to pro politiku nebyla hlavní tepna masového a ideologického umění.

V tomto desetiletí se objevilo 51 nových českých tvůrců hudby k filmu, z nichž mnoho tomuto žánru zůstalo věrných do dalších dekad (Jan F. Fišer, Svatopluk Havelka, Jan Rychlík, Jiří Šust, Zdeněk Liška, Václav Trojan).

Hudba v období 1945-1959 měla několik zásadních rysů, které jí formovaly: Udržovala se kontinuita u tvůrců z předválečného období, kteří byli nejkvalitnější; dále přichází nová generace vybavena profesionálním školením (konzervatoř, AMU); ač měli umělci mnoho překážek ze strany doktríny, snažili se udržovat uměleckou úroveň filmové hudby, díky níž získali významná mezinárodní ocenění na festivalech (Siréna – film K. Steklého, 1947 medaile na festivalu v Benátkách za hudbu E. F. Buriana).

Ze zakladatelské generace českých skladatelů z let předválečných se po roce 1945 uplatňovali skladatelé František Škvor (Čapkovy povídky – M. Frič 1947), Julius Kalaš (Císařův pekař, Pekařův císař – M. Frič 1951), Emil F. Burian (Cesta do pravěku – K. Zeman 1955), Dalibor C. Vačkář (Divá Bára – Vladimír Čech 1949).

Mezi novými skladateli zanechal výraznou stopu Jan Rychlík a to i na poli vážné hudby. Dokázal spojit hudbu nejrůznějších historických epoch s nejčerstvějšími prvky nové hudby a to celé ještě okořenil folklórem. Hned po válce spolupracoval Rychlík se studiem Bratři v triku a to především s Jiřím Trnkou (animované filmy Dárek a Pérák SS – 1946).

Srovnatelným tvůrcem, co do počtu filmů (kolem 80), s Jiřím Srnkou a Zdeňkem Liškou je Jiří Šust. Jeho kroky vedly do zlínského ateliéru, kde vytvořil společně s režiséřem Karlem a Bořivojem Zemanovými krátkometrážní animovaný snímek Vánoční sen, odměněný v roce 1945 na filmovém festivalu v Cannes Cenou za nejlepší loutkový film.

V souvislosti s tvorbou animovaného filmu nesmíme opomenout skladatele Václava Trojana spojeného se jménem Jiřího Trnky. Trojanova hudba v této oblasti

vzbudila zaslouženou pozornost. Zmíním zde aspoň šestidílný cyklus Špalíček (1946-47), Princ Bajaja (1951), Staré pověsti české (1952), Sen noci svatojánské (1959) v loutkové verzi a z hraných pohádek Byl jednou jeden král.

2.4 Jiří Srnka – nejzaměstnanější skladatel 50. let

Nejzaměstnanějším skladatelem té doby byl Jiří Srnka, který v těchto letech prožíval největší umělecký rozmach přetrvávající do let šedesátých. Spolupráci mu nabízeli ti nejlepší režiséři té doby a vzniklo tím mnoho krásných uměleckých spojení. Tento skladatel spolupracoval s filmem neuvěřitelných 41 let, takže jeho tvorba sahá ještě do let před 2. světovou válkou a vrcholným obdobím přes padesátá léta vplynula do zlaté éry filmu let šedesátých.

Srnka se narodil 19. srpna 1907 v Písku. Byl obdařen absolutním sluchem a ten mu dopomohl k vystudování houslí ve třídě Otakara Ševčíka a roku 1932 absolvoval skladbu u Vítězslava Nováka. Po studiích se ještě školil v Hábově čtvrttónové třídě.

Ještě za dob studií v roce 1929 ho přijal Jaroslav Ježek do svého orchestru v Osvobozeném divadle, kde se všestranně muzikantsky zdokonaloval.

V prvním období Srnka zhudebnil 20 filmů a jeho spolupráce začala s Jiřím Weissem v roce 1936, kdy se režisér obrátil na Osvobozené divadlo se žádostí na šikovného skladatele. Vznikla z toho prvotina Dejte nám křídla. První výrazný úspěch mu přinesl film Františka Čápa a Václava Kršky Ohnivě léto, za nějž dostal v roce 1940 Národní cenu.

Ještě téhož roku přišly do kin dva filmy, jimiž začala dlouholetá spolupráce skladatele s Otakarem Vávrou (Maskovaná milenka, Pohádka máje).

Jeho hudba už v té době opouštěla pouhou ilustrativní rovinu a získala psychologickou a charakterizační roli.

V poválečných letech byl už filmaři nejvyhledávanější skladatel a do roku 1959 napsal hudbu k 40 filmům.

Hned po skončení války byly natočeny dva filmy s jeho hudbou, které měly obrovské problémy s cenzurou. Byl to film Otakara Vávry Rozina sebranec, kde se nelíbilo povstání chudáků a hlad městské chudiny, a snímek Václava Kršky Řeka čaruje, u něhož se škrty věty o svobodném člověku. Tvůrci ale většinou cenzuru nerespektovali a Otakar Vávra na toto konto napsal: „Přes zákaz cenzury jsem se

skladatelem Srnkou použil v ouvertuře a ve filmu jeden z nejkrásnějších staročeských textů, téměř revoluční Rozmarnou píseň cechu frantovského.“¹⁰

Dalšími zhudebněnými filmy Otakara Vávry vyjmenujme Nezbedný bakalář (1946) a Krakatit (1948). To už byl zcela jiný typ filmu i hudby. Oprostili se od historických filmů plných lidových písní a šansonu. V moderním pojetí Krakatitu Srnka užívá složité akordické kombinace a timbrové tónové shluky.

Druhou státní cenu získal v roce 1953 za adaptaci hry Fráňi Šrámka Měsíc nad řekou ve spolupráci s režisérem Václavem Krškou.

V letech 1955-1957 ještě vzniká husitská trilogie Otakara Vávry Jan Hus, Jan Žižka a Proti všem.

V květnu roku 1958 měl premiéru film Vlčí jáma režiséra Jiřího Weisse, k němuž Srnka napsal psychologickou hudbu výrazné umělecké kvality.

Srnka tak svá vrcholná léta věnoval filmu a stal se výrazným určovatelem vývoje filmové hudby.

Jeho poslední dekádou byla léta šedesátá ve smyslu celovečerních filmů, kdy se jeho rozsah tvorby pomalu zmenšoval. Zhudebnil ještě 4 filmy, ale svůj zájem přesunul k divadelním dramátům, inscenacím, seriálům (F. L. Věk 1970) a animovaným filmům (Broučci 1967).

Jeho posledním významným filmem je Kladivo na čarodějnice Otakara Vávry (1969) podle románu Václava Kaplického. Krutá rekonstrukce inkvizičních procesů byla doprovázena nejen hudbou jeho vlastní, ale také zde citoval Adama Michnu z Otradovic a Antonia Vivaldiho.

Zemřel 31. ledna 1982 v Praze. Jeho osobnost utvářela nejrůznější fáze vývoje české filmové tvorby se zřetelným osobitým rukopisem.

2.5 Česká filmová hudba let šedesátých

V šedesátých letech byla kultura, film nevyjímaje, ovlivněna politickou situací, která se po XX. sjezdu sovětských komunistů (1956) poněkud liberalizovala a uvolňovala.

Ve všech kulturních sférách se objevila mladá generace, která sebou přinesla nový pohled oprostěný od politické doktríny a poúnorové euforie. Nové výrazové i

¹⁰ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 183

technické hudební prostředky začaly postupně využívat i střední generace skladatelů.

Kino patřilo k nejatraktivnějším a nejrozšířenějším formám společenské zábavy. Hudba i český film se tak v relativně uvolněnějších poměrech dostaly do konfrontace s mezinárodní kinematografií, která k nám byla dovážena v daleko větším počtu než v letech minulých.

Pro domácí tvorbu bylo důležité, že v roce 1962 nový ředitel Československého filmu Alois Poledňák s novým ředitelem Filmového studia Barrandov Josefem Veselým zrušili centrální Ideovou uměleckou radu.

Nástup nové generační vlny především ze studentů Famu (Chytilová, Forman, Menzl, Passer, Schorm) se prosazoval programově neangažovaně a ve filmech ukazovali subjektivní pohled na svět. Zde se objevily nejprogresivnější české filmy, které tehdy přirovnal Milan Kundera na IV. sjezdu spisovatelů „k rozkvětu, který nemá v národní historii tohoto uměleckého odvětví vůbec obdoby“.¹¹

Mnozí skladatelé tohoto období spolupracovali s filmem již dříve v oblasti dokumentární, animované a krátkých filmů, ale objevilo se také 47 nových skladatelských jmen.

Pokud jde o vytíženost skladatelů, největší zájem u režisérů byl jen o některé z nich: Zdeněk Liška (65 filmů), Svatopluk Havelka (33), Luboš Fišer (19) a Jiří Šust (17), čímž zahrnuji jen celovečerní filmy, nikoliv středometrážní, dokumentární či televizní.

Klima té doby přivedlo k filmu jak skladatele z okruhu vážné Nové hudby (Klusák, Fišer, Novák, Blatný, Pololáník) a jazzu (Velebný), tak rokových proudů populární hudby (Šlitr, Malásek, Hapka, Svoboda, Štáidl).

Otevřenějším přístupem k mladé generaci se do hudby dostaly nové kompoziční techniky ze západu, jako byla aleatorika, zvýšené použití témbrové hudby, ale i rozvoj záznamové a zvukové techniky (stereofonní zvuk, vícestopé magnetofony), čímž vznikaly dosud neznámé akustické možnosti, příznačné právě pro filmovou hudbu. Ta díky těmto výrazovým prostředkům získala ve spojení s obrazem maximálního účinku.

Rozhodně se režiséři odkláněli od dřívějšího patosu a někdy i od lyriky.

Další tendencí šedesátých let u nejvýznamnějších režisérů byla obliba užití archivní hudby z děl velkých skladatelů (Mozart, Vivaldi, Bach, Scarlatti, Mahler).

¹¹ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 266

Ke skladatelům, kteří v těchto letech pokračovali v práci, kterou začali již před válkou anebo hned v poválečném období, můžeme zařadit Jiřího Srnku, Julia Kalaše, Dalibora C. Vačkáře (Divá Bára, Pyšná princezna), Svatopluka Havelku (Všichni dobří rodáci - 1968, Až přijde kocour – 1963, Přežil jsem svou smrt – 1960), Miloše Vacka (Atentát – 1965), Jiřího Šusta a Štěpána Luckého.

Z těchto skladatelů byl nejproduktivnější po Jiřím Srnkovi Jiří Šust. Je známý hlavně díky spolupráci s Jiřím Menzlem a Věrou Chytilovou.

S Menzlem se dostal do kontaktu hned při jeho prvním režijním debutu Zločin v dívčí škole (1965) a spolupráce pokračovala Perličkami na dně podle Bohumila Hrabala.

Asi největším úspěchem se stal pro všechny tři umělce film Ostře sledované vlaky (1966). Slovy filmového historika Jana Žalmana se v něm českému filmu „dostalo po všech těch pomníkových hrdinech, jimž je nutno přísahat věčnou paměť, konečně jednoho, jenž si mohl dovolit být směšný, aniž přestal být hrdinou“.¹²

Tento film dostal tolik českých a zahraničních ocenění jako žádný jiný československý film předtím. Jako první jmenuji nejvyšší cenu Americké filmové akademie Oscar za nejlepší zahraniční film (duben 1968), Velká cena na XV. Mezinárodním filmovém týdnu v Mannheimu, Cena svazu finských filmových kritiků, 1. cena na V. Mezinárodním filmovém festivalu v Addis Abebě. Sám skladatel obdržel za hudbu Múzu pražských diváků Euterpé.

Podle novely Vladislava Vančury vznikl v roce 1967 film opět natočený Jiřím Menzlem s hudbou Jiřího Šusta Rozmarné léto, který se také dočkal několika ocenění na českých festivalech (Karlovy Vary, Plzeň).

Šustovo mistrovství dosáhlo vrcholu v Menzlově filmu na hrabalovský námět Skřivánci na niti (1969). Do distribuce se ale dostal až po 20. letech v roce 1990, kvůli radikální změně politické situace po sovětské okupaci. V důsledku těchto změn byla zakázána celá řada jak dokončených tak rozpracovaných projektů, které vyšly na světlo světa po revoluci nebo se dostali ilegálně do soukromých sbírek či přes hranice na západ (ovšem v menšině), kde byly promítnuty.

Mezi významné filmy této dekády, které svou hudbou Šust doprovází, patří ještě snímky Věry Chytilové Sedmikrásky (1966) a Zabitá neděle (1969) dokumentaristky Drahomíry Vihanové, uvedeného v kinech až v dubnu 1990.

¹² MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 276

Do nové generace skladatelů, kteří uplatnili svou invenci v celovečerních filmech, patří Pavel Blatný hlavní skladatel režiséra Petra Schulhoffa. Za jejich spolupráce vznikly detektivní příběhy *Vrah skrývá tvář* (1966), *Po stopách krve* (1969), *Vím, že jsi vrah* (1971) a *Diagnóza smrti* (1979), plné psychologického nádechu hudebního doprovodu, který zní velmi sugestivně.

Dalším velmi významným skladatelem je Jan Novák, který studoval v roce 1947-48 v USA u Aarona Coplanda a u Bohuslava Martinů. Příležitost ke psaní filmové hudby dostal až ve věku čtyřiceti let, jako vyzrálý a respektovaný skladatel.

V roce 1961 ho režisér Karel Kachyňa přizval k prvnímu filmu z trilogie lyrických příběhů *Trápení*. Už tehdy kritika označila jeho hudbu za „poutavou, moderní, poučenou příkladem Prokofjeva“ a ocenila způsob, jímž se „cílevědomě vyhýbá hudebním efektům (...) ve prospěch vyjádření vnitřního lyrismu, taženého jako podtextem celým filmem“.¹³ Triptych pak dokončili snímky *Závrať* a *Vysoká zeď*.

Další spolupráce pokračovala filmem *Naděje* (1964) v hlavní roli Hany Hegerové a Rudolfa Hrušínského. Dramatický příběh citového sblížení dvou lidí na okraji společnosti v prostředí kamenolomu získal svou přesvědčivostí i díky hudbě Čestné uznání SČDFU.

Novákova schopnost přesného vystižení nálady filmu se projevila i v dalších třech snímcích Karla Kachyni *Ať žije republika* (1965), *Kočár do Vídně* (1966) a *Noc nevěsty* (1967), kterou se jeho spolupráce s filmem uzavřela.

Skladatel zasluhující větší pozornost, který se rovněž dostal k filmu v této dekádě, je Luboš Fišer. Jeho vzdělání bylo neoklasicistní a orientováno na meziválečnou avantgardu. Konzervatoř i AMU studoval u Emila Hlobila. Nebál se radikálních inovací poválečného vývoje s novými skladebnými technikami. Stejně jako Nováka i Fišera přitahovala aleatorika a témbrová hudba, kterou využil ve svých filmových partiturách, nikdy se ovšem nepustili do experimentů s elektroakustickou hudbou.

Už na studiích ho provázela pověst jednoho z nejvýraznějších skladatelů nastupující generace, kde na sebe upozornil 1. klavírní sonátou (1955) a 2. symfonií (1960).

Hlavní celovečerní filmy, které vybočily z průměru, režíroval Antonín

¹³ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 306

Moskalyk podle novel Arnošta Lustiga Dita Saxová (1967) a Motlidba pro Kateřinu Horowitzovou (1965), za kterou jim byla udělena Cena italské kritiky na florentském televizním festivalu Prix Italia a samotný Fišer získal výroční Cenu v soutěži o nejlepší hudební dílo pro film a televizi.

Z Fišerovy tvorby sedmdesátých let zasluhují zmínku další umělecky hodnotné filmy, jako jsou Petrolejové lampy Juraje Herze (1971). Stylizovaným hudebním doprovodem obohatil například komedii Oldřicha Lipského Adéla ještě nevečeřela (1977) a za hudbu ke Kachyňově adaptaci literární předlohy Zlatí úhoři (1979) získal cenu Prix Italia.

Hudební tvorbu pro film zakončil Luboš Fišer v devadesátých letech a za své poslední partitury k filmům Zeno Dostála Golet v Údolí (1994) a Františka A. Brabce Král Ubu (1996) obdržel dvakrát cenu Českého lva. Zemřel v Praze 22. června 1999 ve věku 63 let.

Nejcennější plody české kinematografie přinesly v průběhu šedesátých let filmy režisérů, označovaných za „druhou generaci FAMU“. Nevystupovali nikdy jako jedna skupina, ale to, co měli společného, vyslovila nejen za sebe ve svém prvním interview Věra Chytilová: „Reagovat na lži, které nám pod rouškou posvátných zákonitostí začaly zamlžovat zrak.“¹⁴

Přes Věru Chytilovou se dostávám k dalšímu skladateli, který tvořil hudbu převážně k filmům této generace. Je jím Jan Klusák, ve svém oboru jeden z prvních, kdo bezvýhradně přimkl k Nové hudbě a stal se jejím stěžejním představitelem. Z toho důvodu se na něj režisérka obrátila při natáčení filmu Strop (1963), což byla její absolventská práce a další prací Pytel blech, pod názvem U stropu je pytel blech.

Hned následujícího roku vytvořil moderní hudební doprovod k prvnímu celovečernímu filmu Jaromila Jireše Křik a rovněž k celovečernímu snímku Evalda Schorma Každý den odvahu (1964).

S Eduardem Schormem poté spolupracoval Jan Klusák takřka výhradně na většině jeho filmů: Návrat ztraceného syna (1966), Den sedmý, osmá noc (1969), Perličky na dně (1965), Pražské noci (1968) a Farářův konec (1968).

V následujících letech lze najít jeho hudbu u dalších režisérů zvukných jmen, jako byl Jan Švankmajer (Zánik domu Usherů – 1980, Možnosti dialogu – 1982).

Rozkvět, kterého dosáhl český film v průběhu šedesátých let navzdory tomu,

¹⁴ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 315

že se země ani v tomto období zcela nevymanila z vlivu Moskvy, neměl dlouhé trvání. Sovětská okupace stála za zrodem dalšího období zvaného normalizace, přesněji řečeno kulturního úpadku.

Zamýšlet se podrobně nad filmovou produkcí po roce 1969 z hlediska kvality či novátorství jejího hudebního přínosu je za daných okolností více než sporné, ač samozřejmě netvrdím, že všechny filmy se dají házet na jednu hromadu. Mnoho výborných režisérů a skladatelů se na čas odmlčelo nebo emigrovalo, proto jsem se rozhodla psát pouze o filmu do šedesátých let dvacátého století.

Další kapitola už bude pojednávat o jednom z nejpłodnějších skladatelů české kinematografie Zdeňku Liškovi.

III. Zdeněk Liška

3.1 Představení velké osobnosti

„Byl to génius. Napsal tolik hudby, že by třem vystačila na celý život. Tak krásné, že bere dech; tak různé, že bere důvěru v to, zda je možné, aby byla dílem jediného člověka. Divoké chorály z Markéty Lazarové, břeskne popěvky Ferdy Mravence, taky Dejte mi zahrát, pane inšpektore... z Hříšných lidí města pražského i ten magický rytmus pod kroky budoucího majora Zemana pružně kráčejícího alejí za svou první umístěnkou. Na hudbu Zdeňka Lišky nezapomenete. Na jejího autora se nám to však skoro podařilo.“¹⁵

Zdeněk Liška nesnášel publicitu a po celý život se jí vyhýbal. V dobových filmových recenzích se jeho hudba zmiňuje zřídka, fotografií - dokonce i rodinných - je málo a archívy vydaly jenom jediný rozhovor. Poskytl ho v roce 1974 slovenskému týdeníku Film a divadlo. Tehdy laureát státní ceny hovořil na dvou stránkách o funkci hudby v kinematografii a o práci na filmu O třech nevinných. To je to jediné, co média zachovala o muži, který za svůj život složil hudbu k zhruba sto šedesáti celovečerním a čtyřem stům krátkometrážním a středometrážním filmům.

V jeho práci se mu nikdo nedokázal vyrovnat jak v kvalitě, tak v kvantitě. Oldřich F. Korte-hudební skladatel Fysio vzpomíná na natáčení jednoho filmu, jenž měl být dokončen další den: „Liška si rozložil partituru a v té samé chvíli pracoval ještě na jiné skladbě, která měla být hotová za tři dny. Najednou přerušil natáčení, postavil se k mikrofonu a zařval do nahrávací místnosti „basklarinet fis“, což byly pro nás věci neuvěřitelné.“¹⁶

3.2 Liškův Životopis

Narodil se ve Smečně u Kladna 16. března 1922. Liškův otec a před tím jeho

¹⁵ BALDÝNSKÝ, Tomáš. *Causa Zdeněk Liška*. Reflex, roč. 10, 1999, č. 22, s. 56-58.

¹⁶ RUTTNER, Petr. *Zdeněk liška, dokumentární film*. Česko. 2000.

děd hráli pravidelně v hornické kapele na smečenském zámku. Zde tedy můžeme sledovat předpoklad Liškova hudebního nadání. V osmi letech začal hrát na housle a tahací harmoniku a poté nastoupil na slánské gymnázium, kde už složil své první skladby. Projevoval velké nadání a byl obdařen absolutním sluchem. Během studia se vzepřel svým rodičům a přestoupil na pražskou konzervatoř, kde studoval kompozici a dirigování u profesora Rudolfa Karla, Otakara Šína, Metoda Doležila a Karla Janečka a absolvoval v roce 1944. Protože se chtěl stát dirigentem, založil ve Smečně dokonce dívčí pěvecký soubor a krátce dirigoval amatérskou filharmonii ve Slaném.

Válku přečkal v ČKD Slaný a poté se rozhodl přijmout pozvání do Zlína od svého bývalého profesora ze slánského gymnázia Jaroslava Novotného, který tam odešel učit už v roce 1933. Liška tak odmítl slibnou kariéru ředitele hudební školy v Humpolci a dirigenta místního smíšeného sboru v jednom. Do zlínských ateliérů nastoupil v roce 1945 a zůstal tam do šedesátých let.

Za tu dobu praxe u animovaného filmu se z něho stal velký mistr formy, kterou dokonale ovládal. Pochopil podstatu filmu, dodal mu hudební rytmus.

Hned po příjezdu začal všechny ohromovat invencí a výkonností, kterou potvrdil režisér Vladimír Sís slovy: „Nevím, kde se to naučil, ale když přijel do Zlína, už to uměl.“¹⁷ Během prvních pěti let dokázal kromě reklam (ta úplně první prý byla na dřeváky) udělat hudbu k více než šedesáti krátkým a animovaným filmům.

Každý film dokázal povýšit o kategorii výš, jak dokazují slova Antonína Horáka:

„Alarm byl můj první film. Vůbec jsem si s tím nevěděl rady, nedokázal jsem se dobrat k tomu, co bych chtěl sdělit. Pak přišel Liška, přestříhal to, a dal filmu tempo. Použil k tomu ještě zvláštní zvukové efekty jako pískání a bouchání. Úplně film předělal a najednou to fungovalo.“¹⁸

Jeho hudební prvotinou byl dokumentární film režiséra Drahoslava Holuba *Přístav v srdci Evropy* (1954). Zhudebnil poté bezpočet loutkových snímků a hned z těch prvních můžeme jmenovat jeho spolupráci s Karlem Zemanem v jeho loutkových anekdotických filmech o Panu Prokoukovi: *Pan Prokouk v pokušení* (1947), *Pan Prokouk ouřaduje* (1947), *Pan Prokouk filmuje* (1948), *Pan Prokouk vynálezcem* (1949), *Pan Prokouk, přítel zvířátek* (1955).

¹⁷ BALDÝNSKÝ, Tomáš. *Causa Zdeněk Liška*. Reflex, roč. 10, 1999, č. 22, s. 56-58.

¹⁸ RUTTNER, Petr. *Zdeněk liška, dokumentární film*. Česko. 2000.

Pro Hermínu Týrlovou napsal hudbu k loutkové sérii Ferda Mravenec a seznámil se i s Janem Švankmajerem. Dále se dal dohromady se svými vrstevníky ve Zlíně, v Brně a okolí, kde se tenkrát nakupili František Vláčil, Karel Kachyňa, Vladimír Sís, Oleg Sus a spousta dalších.

František Vláčil a Vladimír Sís tehdy experimentovali s čistě obrazovým vyprávěním, nepoužívali mluvené slovo a hudba Zdeňka Lišky pro ně byla naprostým zjevením.

Do oblasti hraného filmu vstoupil Liška poprvé v roce 1950 zhudebněním veselohry režiséra Miroslava Cikána Pára nad hrncem a pak se v tomto žánru na sedm let, kvůli politické situaci po roce 1948, kdy se stal Československý státní film nástrojem KSČ, odmlčel. Mezitím vznikly další animované snímky (Karel Zeman - Poklad Ptačího ostrova 1953, Hermína Týrlová, Jan Dudešek - Míček Flíček 1956) a cestopisné celovečerní dokumentární filmy (Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund – Afrika, Z Argentiny do Mexika).

V té době, co poznal domy cestovatelů Zikmunda a Hanzelky s rozsáhlými pracovnými a archivy, se obrátil na jejich architekta. Vila pro manžele Liškovy a jejich rodiče, umístěná přímo na Kudlově v blízkosti ateliérů a zároveň na samotě uprostřed přírody, byla postavena v letech 1956 až 1959. Investičně náročnou akci umožnila Liškovi realizovat jeho mimořádná invence a pracovitost, která fascinovala všechny, kdo s ním spolupracovali. Liškova vila je završením trojice vil, které ve Zlíně v padesátých letech Zdeněk Plesník vyprojektoval. Je pozoruhodná svou stylovou rozmanitostí.

Další celovečerní hraný film z roku 1958 představil skladatele jako originálního autora. Jde o původní adaptaci románu Julesa Vernea Vynález zkázy režiséra Karla Zemana. Animace byla inspirována původními Riouovými a Bennetovými ilustracemi z knihy, které se kombinovaly s živými herci. Tato technika kladla specifické nároky na hudební doprovod. To vše už si Zeman s Liškou vyzkoušeli v pohádce Poklad Ptačího ostrova (1952). Po premiéře shrnuje Liškovu hudbu ve své recenzi Antonín Navrátil: „...zejména v expozici zdůrazňuje zvláštní kolorit filmu – kolorit plně vystihující atmosféru Verneovy doby. Hudba tu má spíš ilustrativní charakter, to je však logické. Nemůže prohlubovat drama lidí, jehož v podstatě není. Pomáhá však výrazově dokreslovat atmosféru. Vtipně a účelně je

použito i hluků (např. zvuk běžících strojů ponorky)¹⁹.

Již v tomto filmu se objevuje ojedinělá zvuková vynalézavost skladatelem, který tak podkresluje různé technické předměty i v dalších filmech a tím si získává prioritu u mnoha režisérů nad jinými skladateli.

Liška měl v tomto filmu větší úlohu, než jen skladatelskou. Když probíhalo zkušební promítání *Vynálezu* v Praze, lidem se to zdálo zmatené a dlouhé. Poté poprosil Zeman Lišku o radu. Ten film přestříhal, vyhodil zbytečné věci, dal mu rytmus a mělo to úspěch.

S *Vynálezem* zkázy se dostalo Liškovo jméno do zahraničí, když snímek obdržel Cenu československé a francouzské kritiky, Křišťálovou cenu francouzské filmové akademie a Grand Prix EXPO 1958.

Zemanovo jméno máme ještě spojené s dalším Liškou zhudebněným filmem *Baron Prášil* (1961).

V roce 1959 zhudebnil ještě dva celovečerní filmy a to komedii *Zdeňka Podskalského* *Kam čert nemůže* a *Probuzení* režiséra Jiřího Krejčíka.

V té době už má v českém filmu pevné postavení. „Liška byl pro režiséry skoro pohádkovou postavou - vždycky přišel, sbalil si všechny krabice s filmem a odnesl si je někam do projekce. Tam si je všechny pustil a se stopkami v ruce skládal. Každou hudbu ušil filmu přesně na míru a režisér se nemusel o nic starat. Není divu, že začal být brzy neuvěřitelně populární i v Praze.“²⁰ Stále více a více režisérů s ním chtělo spolupracovat. Přesto se ale zatím neodstěhoval do Prahy, zůstal se svou první ženou v Gottwaldově a do Prahy pouze dojížděl. Pronajal si pokoj v hotelu Šroubek a skoro deset let absolvoval dvanáctihodinovou cestu rychlíkem někdy třeba dvakrát týdně. Jeho dojíždění bylo legendární, tvrdilo se, že psal svou hudbu ve vlaku. Ve Šroubku měl postavený klavír, na kterém hudbu přehrával, pak pokračoval rovnou do studia Filmového symfonického orchestru (FISYO), které bylo ve Smečkách. Ve Fisyu Liška rozdával noty a hudebníci hudbu pod řízením dirigentů Františka Belfína či Štěpána Koníčka nahráli.²¹

Koníček se k jeho tvorbě vyjádřil: „Dalo by se říci, že když opustil Zlínsko a přestěhoval se s prací na Barrandov, začal využívat kromě orchestru také velmi často

¹⁹ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 235

²⁰ BALDÝNSKÝ, Tomáš. *Causa Zdeněk Liška*. Reflex, roč. 10, 1999, č. 22, s. 56-58.

²¹ BALDÝNSKÝ, Tomáš. *Causa Zdeněk Liška*. Reflex, roč. 10, 1999, č. 22, s. 56-58.

sbor a to hlavně v celovečerních filmech.“²²

V první polovině šedesátých let doznívala v českém filmu vlna dramát s okupační tematikou. K většině těchto filmů zkomponoval hudbu Zdeněk Liška. Hned v roce 1960 natočil Jiří Krejčík *Vyšší princip*.

K vrcholům Liškova zhudebnění filmů s válečnou tematikou patří *Obchod na korze* (1965) a *Spalovač mrtvol* (1968).

První z nich natočili společně dva režiséři Ján Kadár a Elmar Klos podle stejnojmenné novely Ladislava Grosmana. Vypráví tragikomický příběh staré židovské obchodnice za druhé světové války. Nemajetný truhlář Tono Brtko žije se svou chamtivou manželkou Evelynou ve válečné atmosféře slovenského maloměsta. Odmítá se však účastnit akcí, spojených s převzetím moci fašistickou vládou. Nakonec se přece jen stane arizátorem zkrachovalého krámků, který vlastní židovská vdova Lautmannová. Stará žena žije odtržena od soudobých poměrů. Tonka uvítá jako pomocníka a vznikne přátelské pouto. Zakrátko ale všichni židovští obyvatelé musí opustit město a jediný, na koho se při obsílkách pozapomnělo, je právě vdova Lautmannová. Během nuceného transportu se Brtko zmocní panika a ve snaze ukrýt a umlčet zmatenou ženu jí nedopatřením způsobí smrt. Sám se poté rozhodne svůj život dobrovolně ukončit.

Tento tragikomický snímek, na němž jsou demonstrovány temné dějinné souvislosti období Slovenského státu, získal v jubilejní Anketě 2000, ve které slovenští filmoví novináři a kritici hlasovali o nejlepší slovenský a zahraniční film století, první místo v kategorii Nejlepší slovenský hraný film.

Spalovač mrtvol Juraje Herze vykresluje v psychologickém hororu zaměstnance krematoria Karla Kopfrkingla, jako od přírody zatíženého maniakálního psychopata. Nacistická ideologie u něho probudí vrozené zvrácené pudy, které vyústí ve zradu češství a udavačství a posléze ve vyvraždění vlastní rodiny.

Ústřední melodii Liškovy hudby je valčík ve 12/8 taktu s velmi melodickým nápěvem, zpívaným kolorатурním sopránem, který je velmi povznášející a vplouvá do scén s neuvěřitelnou lehkostí. Se stejnou lehkostí pak za doprovodu tohoto valčíku Kopfrkingl usmrcuje svoji rodinu. Liška tak zde v hudbě zachycuje úžasný kontrast narušeného psychopata, který má pocit, že jedná správně pro blaho společnosti. Tím, že Liška svoji hudbu nijak nedramatizuje, jako by se nic nedělo,

²² RUTTNER, Petr. Zdeněk liška, dokumentární film. Česko. 2000.

tím spíše umocňuje celkový dojem z hrůzného příběhu.

V režijním tandemu Kadár a Klos zhudebnil ještě novelu Lenky Haškové *Obžalovaný* (1964) a snímek *Touha zvaná Anada* (1969) v česko-americké koprodukcí se společností M. P. O. Productions Inc. New York.

Pozoruhodný film *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) natočila stěžejní představitelka české nové vlny Věra Chytilová v koprodukcí s belgickou společností Elisabeth Films Bruxelles.

Na většinu Liškovy tvorby této řady vyslovil hodnocení muzikolog Milan Kuna slovy: „S citem filmového dramatika dovede odhadnout, kde hudba má působit silou svého bezprostředního účinku, jindy jen jako pozadí scény, při níž je divák soustředěn jen a jen na obraz. Avšak i mezi těmito krajními póly filmového hudebního výrazu se Liška pohybuje bezpečně a svou invencí a formu hudby vždy podřizuje dramatickému tepu filmu.“²³

Za nejvýznamnější osobnostní spojení této dekády považují spolupráci Zdeňka Lišky a režiséra Františka Vláčila, o kterém se budu podrobněji rozepisovat v další podkapitole.

Právě ve Vláčilových filmech se Liškovi podařilo vybočení a překročení obvyklých hudebních praktik, tvořících tradiční východiska filmové hudební kompozice.

Tito dlouholetí přátelé, kteří spolu poprvé pracovali na Vláčilově filmu *Holubice* (1960), se poznali ještě mnohem dříve. Debut *Holubice*, poetický příběh podle románu Otakara Kirchnera, líčí odysseu bílé holubice, na jejíž návrat čeká marně její majitelka. Při prvním uvedení *Holubice* na benátském bienále v roce 1960 získal snímek medaili za úspěšné zvládnutí osobité básnické řeči. Dále následovala ocenění v Cannes, Montevdeu a ve Versailles.

Dalším filmem, jehož scénář napsali F. A. Dvořák a M. V. Kratochvíl na motivy románu Alfreda Technika *Mlýn na ponorné řece s názvem Ďáblova past* (1961) otvírá Vláčilův slavný historický triptych, do něhož patří jeho nejslavnější balady *Marketa Lazarová* (1967) a *Údolí včel* (1967).

Marketou začíná nejbohatší období jeho tvorby a zároveň její nová éra, a o tomto filmu, podle stejnojmenné literární předlohy Vladislava Vančury, bude také ještě řeč v další podkapitole se stručnou analýzou díla.

²³ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 288

Údolí včel se odehrává v drsných reáliích druhé poloviny 13. století, podle námětu Vladimíra Körnera, jehož téma zobrazuje svár mezi vnucenou příslušností k asketickému křižáckému řádu a touhou po svobodném životě. Příběh vypráví o Ondřejovi (Petr Čepek), synovi českého zemana, zaslíbeného otcem křižáckému řádu daleko na severu Evropy a o jeho příteli fanatickým rytíři Arminovi von Heide (Jan Kačer) oddanému svému poslání s nesmlouvavou vírou, který pronásleduje Ondřeje, jenž uprchl z řádu a vrací se zpátky na rodnou tvrz. Rytíř je rozhodnut jej potrestat za provinění proti regulím řádu a během Ondřejovy svatební noci vnikne do ložnice jeho nevěsty a usmrtí ji. Ondřej ho nechá rozsápat psy a sám se vrací do řádu, kde nalézá smrt.

Scénář i film byly hotovy neobyčejně rychle. V lednu 1967 byl dopsán scénář, v březnu se jely zkontrolovat lokace do Polska, v červnu se začalo točit a v září bylo dotočeno. Paradoxně tak byl pro kina připraven dříve než starší Marketa Lazarová. Premiéra se tedy pozdržela až do května roku 1968, aby do kin šel těsně po Marketě Lazarové.²⁴

Liška zde používá víceméně hlavně vokální hudbu, která má navozovat atmosféru starých řádů. Hlavním motivem je chorálová melodie mužského unisona s latinským textem *Domine deus meus*²⁵. V závěru filmu je tento motiv společně s mořským příbojem vln symbolem Ondřejova kajícího návratu do řádu.

Pátý celovečerní film režiséra Františka Vlácilá s hudbou Zdeňka Lišky *Adelheid* (1969) je jeho čtvrtou výpravou do historie, ovšem tentokrát nedávnou, jejíž pamětníci v té době tvořili většinu publika. Příběh je opět podle stejnojmenné novely Vladimíra Körnera. *Adelheid* se odehrává po konci druhé světové války v pohraničí, na severní Moravě, kde se ještě tu a tam najde neodsunuté německé obyvatelstvo. Do této spletité a dramatické doby přijede bývalý důstojník západní armády Viktor Chotovický (Petr Čepek), který má převzít správu majetku největšího nácka v kraji Heidemanna. Na záměčku, kam se důstojník uchýlí, mu slouží Heidemannova dcera *Adelheid* (Hana Černá). Vstupuje sem nejen jako minulost, kterou je každý člověk svázán, ale i jako přítomnost - v návštěvách strážmistra a jeho pomocníčka na záměčku, který je trvalým místem děje, a v závěrečném vystoupení bratra *Adelheid*, údajně padlého na východní frontě. Vstupuje sem, do místa jakoby odloučeného od okolního světa, navzdory iluzi, kterou si Viktor snaží vytvořit. Je to

²⁴ <http://www.csfd.cz/film/9353-udoli-vcel/zajimavosti/>

²⁵ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. 296

zvláštní hrdina: nevedla ho sem ani vášeň mstitele, ani touha po zbohatnutí, ani budovatelský elán. Přichází unaven válkou, nemocný osamělý. Člověk, který toužil po domově, nenašel ho a teď hledá aspoň klid a zdání domova. Upne se k Adelheid tím víc, čím víc poznává její lidskou tragédii. Nevidí v ní "Němku", ale hledá porozumění a cit člověka. Po příchodu bratra Hanse Heldenmanna se oba perou na život a na smrt. Boj přeruší Adelheid, která Viktora udeří několikrát tyčí. Při jeho probírání do vědomí k němu přicházejí četníci a vojáci. Adelheid je odvedena na policii, kde se na dámském záchodě oběsí. Poslední záběr filmu je na německý kříž obklopený zasněženou krajinou.

Liška má zde roli spíše hudebního dramaturga a používá hudbu Johanna Sebastian Bacha Moteto Jesu meine Freude, které zní v exteriérových dlouhých záběrech na pole a krajinu. Ve vile do níž se Viktor nastěhuje, slyšíme na varhany hrané první číslo z alba Malá preludia a fugy.

V období těchto Vlácilových filmů se Liška beznadějně zamiloval do zpěvačky, která se účastnila natáčení sborů v Marketě Lazarové. Bylo mu v té době čtyřiačtyřicet, jí přes dvacet. Začal další zvláštní nápěv jeho života, který prý nikdy před tím nebyl tak šťastný, a ve kterém vychoval dvě dcery. Dlouze a složitě se rozváděl s první manželkou, která žila v jeho vile u filmových ateliérů v tehdejší Gottwaldově. Koupil vilu v Hlásné Třebáni a šel se na nádraží rozloučit se stálou osádkou rychlíku z Prahy do Gottwaldova. Do nového domu si koupil stříhačský stůl, aby se mohl naplno věnovat své práci i doma.

V této době se Liška stává mezinárodně uznávaným skladatelem a to díky světové výstavě EXPO '67 v Montrealu, kde se stal společně s Radúzem Činčerou a Jaroslavem Fričem laureátem státní ceny za Multimediální projekt Kinoautomat. Člověk a jeho dům je první interaktivní film na světě, ve kterém diváci mohou zasahovat do průběhu děje. Film se vždy v určitém napínavém momentě zastaví, na jeviště před plátno vyjde moderátor a vyzve diváky, aby pomocí dvou tlačítek ve většinovém hlasování rozhodli, jak bude příběh dále pokračovat.

Film je pojat jako situační komedie a jeho zápletka se točí okolo obyvatel jednoho činžovního domu, přičemž hlavní hrdina pan Novák (Miroslav Horníček) je pro publikum zároveň i průvodcem příběhu.

K natočení unikátního díla přizval Radúz Činčera část tvůrčí elity šedesátých let. Námět a scénář dal společně dohromady s Pavlem Juráčkem, Jánem Roháčem a Vladimírem Svitáčkem, na příběhu se podílel i představitel hlavní role herec

Miroslav Horníček.

Pražská premiéra Kinoautomatu se konala o čtyři roky později v kině Světozor a slavila velký úspěch. V roce 1972 byl Kinoautomat jako „ideologicky nepřipustný“ rozhodnutím shora zakázán a zařadil se tak na několik desítek let do pomyslného trezoru mezi řadu jiných vynikajících filmů takzvané nové vlny.

Náš montrealský pavilón tehdy navštívil i Mohammad Rezá Šáh Pahlaví, iránský císař se svou krásnou ženou Farah. Když uviděl multimediální expozici, rozhodl se, realizovat něco podobného v Teheránu k příležitosti oslavy ke dvěma a půl tisíciletí perské říše - o Šahiádu. Takto se čeští tvůrci, Jaroslav Frič jako autor expozice, Emil Sirotek jako kameraman, Alois Fišárek jako střiháč a Zdeněk Liška jako autor hudby, dostali do Íránu. I Zdeněk Liška, který jinak nesnášel cestování, byl v Teheránu tři týdny.

Íránský císař se ještě po poslechnutí naší hymny nechal slyšet, že by něco podobného, chtěl i v Íránu. Proto jeho žena Farah kontaktovala Zdeňka Lišku, který napsal iránskou Mou vlast. Zvítězil také v soutěži na hymnu kteréhosi arabského státu (prý snad Kuvajtu).²⁶

Přichází další etapa jeho tvůrčího života, která se řadí k neplodnějším. Až do roku 1977 si uchoval své skladatelské tempo z předešlého období, což bylo zhruba osm filmů ročně a k tomu seriály a inscenace. Ovšem mnoho z těchto filmů bylo průměrných až podprůměrných, protože měli normalizační motivy, a hudba, která měla dříve jedno z hlavních míst, se stáhla do pozadí a měla spíše doprovodný charakter. Musíme podotknout, že ani sebelepší hudba nemůže ze špatného filmu vytvořit mistrovské dílo, jak se dařilo v šedesátých letech.

Po filmech *Pověst o stříbrné jedli* (1973) a *Dým bramborové natě* (1976) uzavřel Liška dlouholetou spolupráci s Františkem Vláčilem.

Poslední desetiletí charakterizuje jeho tvorbu široký žánrový rozptyl. Často se vracel k dětským divákům. S režisérem Karlem Kachyňou spolupracoval na celé sérii filmů pro děti a mládež: *Už zase skáču přes kaluže*, *Vlak do stanice nebe*, *Robinsonka*, *Malá mořská víla* (1970-1976).

Za *Malou mořskou vílu* získal ocenění Zlatý koptský kříž na Mezinárodním filmovém festivalu v Káhiře 1977.

V témže roce následovala pravěká trilogie podle dobrodružných knih pro

²⁶ BALDÝNSKÝ, Tomáš. *Causa Zdeněk Liška*. Reflex, roč. 10, 1999, č. 22, s. 56-58.

mládež Eduarda Štorcha režírovaná Janem Schmidtem Osada havranů, Na veliké řece a Volání rodu. Celý projekt vznikl současně a hudební doprovod nahrál FISYO s dirigentem Františkem Belfinem.

Na spolupráci Schmidt vzpomíná s nadšením a zároveň s údivem: „Jednou jsme spolu seděli ve střižně, pustili film, na kterém jsme pracovali, a Liška vyndal notýsek. Najednou jsem si všiml, že jediné co si zapisoval, byly taktové čáry. Čekal jsem, že tam bude psát intervaly a rytmy. Ale nic takového.“²⁷

Na žánrovém rozhraní mezi veselohrami a kriminálními příběhy uvádím ještě filmy ze seriálu režiséra Jiřího Sequense Hříšní lidé města pražského: Partie krásného dragouna, Pěnička a paraplíčko (1970), Smrt černého krále a Vražda v hotelu Excelsior (1971).

Liškova filmová hudba naposledy promluvila ve své plné emocionální síle ve válečném dramatu Signum Laris (1980). Podle scénáře Vladimíra Kaliny a Jiřího Křížana natočil slovenský režisér Martin Hollý.

S Martinem Hollým spolupracoval Liška na většině jeho filmů (Jeden deň pre starú paniu – 1966, A. C. Dupin zasahuje, Medená veža – 1970). Režisér prozradil, že měl k Liškovi bezmeznou důvěru. Když pracovali na hudbě, nechával skladatele ve studiu samotného, protože věděl, že mu nebude nikterak nápomocen, protože Liška doprovod zpracuje, jak nejlépe umí.²⁸

Tehdy už těžce nemocný Zdeněk Liška, který celý život trpěl cukrovkou, ve své poslední práci potvrdil svoji nevšední hudební představivost. Za snímek Signum laudis získal Cenu za hudbu na XIX. Festivalu českých a slovenských filmů v Kladně.

Zemřel 13. července 1983 a byl uložen do společného hrobu ve Smečně se svým muzikantským otcem a dědem.

Na závěr této kapitoly ocituji výstižná slova slovenského skladatele Juraje Lexmanna:

„Měl geniální intuici pro estetickou vazbu svých hudeb na konkrétní obrazové a syžetové momenty filmů: dokázal tvořit vždy cosi originálního právě pro ten film a ne jiný. Většinou mu na to stačily velmi jednoduché a pokaždé jiné kompoziční prostředky. Posloucháme-li jeho hudbu ve fonotéce bez obrazu, přímo cítíme, že tu obraz chybí, že tato hudba má svůj smysl právě jen s konkrétním

²⁷ RUTTNER, Petr. Zdeněk liška, dokumentární film. Česko. 2000.

²⁸ RUTTNER, Petr. Zdeněk liška, dokumentární film. Česko. 2000.

obrazem. Byl mistrem kombinování: spojoval nejrozmanitější styly, ale i techniku nahrávání. Osobně si hlídal realizační stránku přípravy svých hudeb: hudební režii při nahrávání, synchronizování s obrazem až po konečnou mixáž zvukové složky filmu... Lze říci a konkrétními výsledky praxe dokázat, že dlouho trvající nemoc (diabetes) a předčasná smrt byly jakousi daní skladatele za jeho mimořádnou pracovitost: svými filmy se rozdál až do posledních sil. Jestliže je možné mluvit o postupném vývoji filmové hudby (od původního symfonismu pozdně romantického slohu s prvky tzv. hudebního realismu prvních desetiletí zvukového filmu, přes asimilaci prvků jazzu, rocku atd. až po současný rozptyl jejích specifických vyjadřovacích prostředků) a lze-li hovořit o specifčnosti československé filmové hudby, tak to vše se událo v rukou Zdeňka Lišky.²⁹

3.3 Ikarie XB 1

V dalších třech podkapitolách bych ráda rozebrala Liškovu tvorbu ve stěžejních a přitom naprosto odlišných filmových žánrech, které nám umožní nahlédnout do jeho rozmanité invence, se kterou přistupuje k dané látce.

První podkapitola nás zavede do světa sci-fi představovaném ve filmu Ikarie XB 1.

Film s pracovními názvy Stříbrná kometa a Za dvě stě let vznikl koncem června v roce 1963 a patří mezi nejznámější česká sci-fi díla. Přestože některé technické postupy a nápady byly později okopírovány a v monstróznější podobě rozvinuty i západními kinematografiemi, je Ikarie připomínána především pro způsob zachycující lidi budoucnosti. Režisér filmu Jindřich Polák zde vykresluje člověka, který nadále bojuje o přízeň žen, o uznání, o štěstí.

V hlavních rolích se představili největší hvězdy českého filmu: Zdeněk Štěpánek jako kapitán Vladimír Abajev, Dana Medřická coby Nina Kirová, František Smolík jako Anthony Hopkins, Miroslav Macháček jako Marcel Bernard, Radovan Lukavský jako MacDonald, Otto Lackovič jako Michal, Marcela Martínková jako Štefa, Jiří Vršťala jako Erik Svenson.

O čestném postavení filmu v historii české sci-fi svědčí i skutečnost, že byl podle něj v roce 1990 nazván český měsíčník pro sci-fi - Ikarie.

²⁹ MATZNER, Antonín – PILKA, Jiří: *Česká filmová hudba*. str. 360

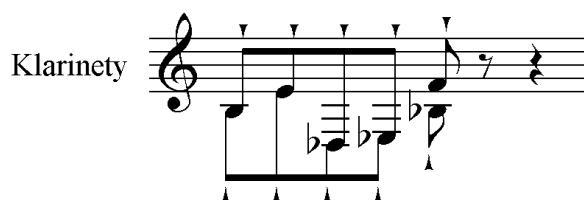
Dobrodružná cesta vesmírem Ikarie začíná záběrem na chodbu kosmické lodi, kde se potácí pološilený muž s popálenou tváří. Na obrazovce ho sleduje velitel Abajev a jeho myslí probíhají vzpomínky. V retrospektivě můžete sledovat start kosmické lodi Ikarie XB 1, která se v červnu 2163 vydala se čtyřicetičlennou posádkou do vesmíru, k planetám Alfa Centauri. Čtyři měsíce, během nichž loď urazila polovinu vzdálenosti, proběhly v klidu. Navazovala se přátelství, vznikaly lásky, řešily se běžné pracovní úkoly a mladá astronautka Štefa čeká dítě. Časem se však začala projevovat únava a omrzelost, vznikaly spory a hádky. Oslava 110. narozenin nejstaršího člena posádky Anthonyho Hopkinse byla přerušena poplachem - v dráze Ikarie se objevila cizí kosmická loď. Při jejím průzkumu se ukázalo, že jde o vrak pozemské válečné lodi a nakonec došlo nešťastnou náhodou k výbuchu atomových střel, který oba průzkumníky připravil o život. Během další cesty provedou astronauti Svenson a Michal důležitou opravu na povrchu lodi. Krátce nato se u posádky začne projevovat zvláštní únava a ospalost vyvolaná zářením Temné hvězdy, způsobující útlum biochemických pochodů v živých organismech. To mohlo znamenat zkázu celé výpravy, a proto Abajev odeslal dosavadní výsledky výzkumů pomocnou raketou k Zemi. Přestože měla působnost Tmavé hvězdy trvat šedesát hodin, už po pětadvaceti se posádka probudila, protože mezi Ikaríí a Temnou hvězdou se objevilo záhadné ochranné silové pole. Odkud, nikdo nevěděl. U Michala a Svensona se však projeví následky ozáření z opravy na povrchu a zatímco lékař zachraňoval Svensona, Michal se v záchvatu šílenství zabarikádoval na jedné z palub. Tady končí Abajevovy vzpomínky. Po dramatickém pronásledování se MacDonaldovi podaří Michala odzbrojit a vědci mezitím zjistí, že silové pole bylo vyvoláno vysílačem z jedné planety Alfa Centauri. V okamžiku, kdy se Štefě narodí dítě, objeví se na obrazovkách Ikarie fantastické město mimozemšťanů. Tím se příběh uzavírá otevřeným koncem.

Film získal Zlatou kosmickou loď na Mezinárodním filmovém vědeckofantastickém festivalu v Terstu v r. 1963.

Ústřední koncepční myšlenku při řešení filmové hudby zde představují zvuky syntezátorů tvořících podivnou mixturu quasi punktualistických plošek, clusterů, téměř chorálních (avšak silně disonujících) melodií, např.:

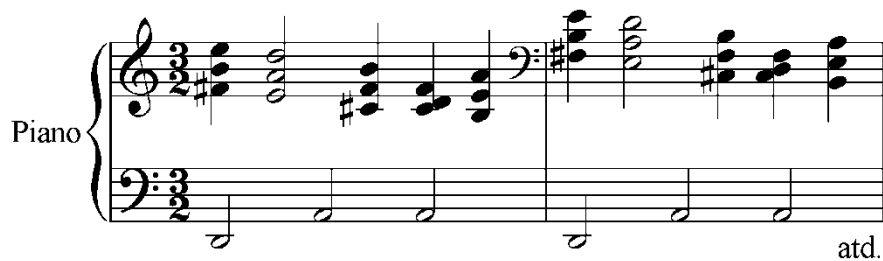


či nápodob hučení strojů. Jedná se o dobově velmi oblíbený efekt futuristické povahy, který tak dobře korespondoval s blikáním nesčetných světýlek na všelijakých palubních počítačích či kontrolkách atp. Z počátku filmu (cca 3:30“) lze však kromě syntezátorů vystopovat také účast klasických nástrojů, třeba jeden konkrétní podkresový, několikrát opakovaný motiv svěřený dvojici klarinetů:



Nebo později (přibližně 12:30“, ve „slunečnicové scéně“), kdy doprovází obraz sólová elektrická kytara. Zajímavé je i zapojení jiných hudebních konstant, resp. hudebních idiomů coby podkresových tónů, např. cca 19:30“: charakteristické, instruktážní pasážové cvičení pro klavír - stupnice rovným pohybem a ve dvojhlasu protipohybem. To začíná ve scéně, kdy jedna z postav bere v uzavřené kajutě lekci klavírní hry od „klavíristy“, poté se kamera přenáší na úplně jiné místo v kosmické lodi, takže vzniká dojem, že se zvuk klavíru v témže čase ozývá celou lodí (kterýžto efekt je rovněž podpořen výrazným reverbem).

V průběhu dalšího děje se v dráze Ikarie objevuje neznámá kosmická loď a tak se posádka vydává tuto loď prozkoumat. Zde použil Liška pod scénu kombinaci varhan a syntezátoru s efektem tremola, aby docílil tajemné atmosféry a prohloubil vypjatost a závažnost situace, která končí neštěstím: na lodi byli objeveni lidé z 20. století, avšak kvůli nedopatření loď vybuchne. Těsně před tímto výbuchem podpoří gradaci hudby připojení klavíru a bicích nástrojů. Následuje scéna, která výmluvně svědčí o tehdejší reflexi západní, resp. francouzské hudby. Postavy zde hovoří z pozice budoucích pokolení (děj se odehrává v r. 2163) – v návaznosti na předcházející děj – o hrůzách dvacátého století a jeden z účastníků hovoru odmítá přijmout lidi v něm žijící za své předky, neboť – podle jeho slov – to byla „...sebranka, která za sebou nechala Osvětim, Oradour, Hirošimu...“ (vydechne) „Dvacáté století...!“ Druhá postava („klavírista“) sedí po celou dobu u klavíru a jakoby namátkou něco pobrnkává: tato quasi improvizace sestává z paralelních kvartových postupů melodie, jenž není ničím jiným, než slavným tématem z Honeggerova oratoria „Kráľ David“. Plynule přechází klavíristovo preludování do vyznění tématu v jeho konkrétních obrysech:



„Znáš to?“ ptá se klavírista. „Honegger. Také dvacáté století.“

Velmi výrazný hudební blok se nachází rovněž pod scénou „probuzení“. Hudba této části má velmi éterickou a pietní náladu, neboť podkresluje zázrak, v němž nikdo nedoufal. Za tímto účelem jsou zde užity tóny táhlých smyčců a virtuálních nástrojů měkké barvy. Finálním motivem, k němuž hudební proud dospívá, je tento útvar ve smyčcích, resp. kolektivu houslí:



Ten je posléze připomenut a dále varírován ve finále celého filmu, kdy posádka zjišťuje život na planetě, na níž má co nevidět přistát. Když je vyřčeno poslední slovo, zní pod pohasínající obrazovkou již téměř plně orchestrální zvuk – povšimněme si tedy, jak v průběhu celého filmu postupně narůstá provozovací aparát.

Film „Ikarie XB 1“ je sám o sobě zcela ojedinělým snímkem československé kinematografie. Liška se zde projevil opět jako nesmírně invenční skladatel a co víc – též jako skladatel velmi elastický, který dokáže takřka neomezeně vyhovět jakémukoliv stylu.

3.4 Liška ve Švankmajerovi

Dalším velmi originálním uměleckým spojením byla spolupráce Zdeňka Lišky s režisérem Janem Švankmajerem.

Poprvé se spolu setkali při natáčení filmu Emila Radoka Johannes doktor Faust, kde Švankmajer vodil staré marionety.

Jejich spolupráce začala první Švankmajerovou variantou na téma pouťového loutkového divadla Rakvičkárna z roku 1966, kde v desetiminutové stopáži prostřednictvím souboje dvojice loutek autor imituje destrukci mezilidských vztahů,

končící totálním vzájemným zničením. Kašpar a Paňáce se perou o morče, které jim mezitím uteče. Hudba, kterou k Rakvičkárně Liška zkomponoval, se už vyznačuje podobným zvukem, k němuž dospěl skladatel naplno v dalším Švankmajerově filmu Donu Šajnovi. Hlavním hudebním motivem je evokace poutí a kočovných loutkových spolků (zapojení flašinetu). Pracuje se tu s nápodobami tanců a již v úvodních titulkách zaujme prapodivné kadencování hudebních závěrů v rámci harmonické věty, které má snad působit záměrně špatně, jakožto prvek karikující všelijaké potulné flašinetáře. Film dostal ocenění na filmových festivalech v Mannheimu, Kroměříži a Tours.

Historia Naturae, suite (1967) je animovaným filmem, který přivádí na scénu rekvizity, které jsou pro tohoto tvůrce v jeho další tvorbě charakteristické: animované muzejní exponáty, peří, kosti či maso apod. To vše ožívá ve strhujícím tanci v duchu manýrismu doby Rudolfa II, jenž se odehrává v osmi krátkých encyklopedických kapitolách. Zabývá se živočišnou říší od měkkýšů až po člověka a v pocitové i filozofické rovině demonstruje destruktivní zásah člověka do života zvířat. Na každou kapitolu zde připadá zhruba minutová scéna, která nese mimo pojmenování příslušné třídy i název některého z konvenčních tanců a je proto také podložena taneční, absolutní hudbou, tedy velmi vyvážená umělecká koncepce, v níž dokonale skloubené složky, hudební i obrazovou, lze zároveň od sebe oddělit a určit tak hudbu samotnou pro soustředěný poslech; konečně podtitul filmu je „suite“. Dalo by se říci, že hudba vměstnaná do těchto tanečních forem je komponována ve stylu jakéhosi „freejazzu“. Zcela směle zde Liška nakládá s disonancemi – o tonalitě v klasickém smyslu zde také nelze hovořit. Jakožto hudebního tělesa je pro celý film užito rozšířené jazzové kapely o přibližné sestavě: flétna (+ pikola), hoboj, klarinet (+ basový klarinet), saxofon, bicí nástroje - zejména bicí souprava, vibrafon, klávesové nástroje – cembalo, „hammondky“ a kontrabas (pizzicato), přičemž scénu od scény jednotlivé nástroje přebírají úlohu sólisty. Zásadní úlohu hraje bicí souprava, která neustále drží charakteristický rytmus toho kterého tance. Např.: první kapitola (scéna) - třída „AQUATILIA“ je foxtrot, sólo má klarinet. Hudba má svižný ráz, jsou uplatněny vtipné a jadrné melodicko-rytmické figury v klávesovém nástroji; v druhé kapitole (HEXAPODA - bolero) vedoucí melodii přednáší saxofon; velmi působivé je následující „blues - PISCES“, kde sóloje basový klarinet a tak podobně. Setkáme se tu ale opět i se zvukomalebnými efekty, např. v kapitole o ptactvu napodobuje pikola ptačí zpěv. Během filmu postupně spějí živočišné třídy od nejprimitivnější po

člověka. Na konci každé kapitoly (scény, třídy) kamera zaměřuje detailně na mužská ústa, která polykají sousto (bez hudby). Otevřený závěr hudby v poslední kapitole „HOMO“ (valčík) je zároveň i posledním hudebním zazněním. Po této kapitole je už nesené ono sousto na vidličce pouze k obnaženému chrupu lidské lebky.

Byt (1968) je krátkometrážní černobílý film, samozřejmě ve švankmajerovském duchu – tedy s významným podílem animace. Neznámý muž kvůli své zvědavosti uvízne v bytě, kde však platí zcela zvláštní zákony. Pokus najít se dopadne katastrofálně, neboť lžice se mění v cedník, vajíčko má doslova těžkotonážní vlastnosti a deska jídelního stolu je někdy propustná. Podobně je to i s postelí. Taková nenápadná vzpoura všedních věcí... Již na počátku při vstupních titulkách uslyšíme výraznou, hlasitou hudbu s úderným rytmem, resp. pravidelnou pulsací, kterou akcentují nárazové akordy klavíru (ten je v bartókovském duchu použit jakožto bicí nástroj). Jelikož se ve filmu nemluví, zní hudba vlastně neustále. Zásadní význam zde má také zvuk smíšeného pěveckého sboru; dalším z dominantních prvků je např. téměř všudypřítomný 2/4 takt a v něm psané quasi taneční, rytmicko-figurační útvary: nejčastěji ve složení melodie + příznávkový doprovod. V následujícím příkladu je navíc zachycen doprovod smyčcové melodie fagoty, což vyznívá jako případy, kdy je fagot (v rámci oblíbeného klišé) použit jako „klaun orchestru“, neboli zde spíše jako karikující ikona bytu, v němž nic nechce fungovat, jak má, a který svému jedinému obyvateli (Ivan Kraus) v jednom kuse připravuje samé naschvály:

The image shows a musical score for two instruments: fagoty (bassoon) and housle (klektiv) (violin). The time signature is 2/4. The fagoty part is written in bass clef and consists of a series of eighth notes with a steady rhythm. The housle part is written in treble clef and features a melodic line with a long slur over the first few notes. The score is marked 'atd.' (ad libitum).

Tento motiv v průběhu dalšího pokračování filmu melodicky i jinak varírován, podložen novým doprovodem, rozšiřován a podobně. Velmi často se též navrácí hudební blok ve smyslu dílčího závěru, předělem před začátkem nové hudby; je jedno, následuje-li po něm censura či generální pauza:

housle (kolektiv)

klarineti

Přesné nasazení hudby (pečlivě vypočteného rytmického rastru) do rytmu filmového obrazu opět umožňuje efektně zesílit účinek scén, kdy např. rozhoupaná nástrojná žárovka (visící na drátě) buší rytmicky do stěny, až vybuchá díru (v hudbě kopírováno údery bubnu na první – těžké době $\frac{3}{4}$ taktu), nebo umělá pěst, která pak z této díry hlavního hrdinu řádně vypořídá.

Určité pozastavení v ději i hudbě znamená nečekaný příchod druhé postavy (Juraj Herz), která klepe na vchodové dveře do „Bytu“. Jakmile je jí otevřeno, vbíhá dovnitř – to se ovšem odvíjí zpomaleně – se slepicí v náručí. K této prapodivně tajemné scéně zní jako andělský chór smíšený sbor *a capella* (na indiferentní vokál), jenž tematicky zpracovává to, co předtím náleželo vysokým smyčcům a příslušnému orchestrálnímu doprovodu:

přibližně:

smíšený sbor

atd.

V této ukázce je přibližně zanesena harmonická sazba části sborové věty (vnitřní výplňové hlasy jsou např. synkopovány). Povšimněme si předposledního taktu, který je oním výše uvedeným motivem „dílčího závěru“, zde však plynule navazuje další pokračování hudby s výsostně vokální povahou.

Když tajemná, němá postava odejde, vrací se hudba z úvodních titulků – tedy pravidelné údery klavírních akordů (s výrazným echem). Pak ji vystřídá opět smíšený sbor, hlavní postava se podepíše na stěnu za dveřmi „Bytu“ – a film končí.

Do té doby nejdelší (31 minut) Švankmajerův film *Don Šajn* (1969) je loutkovou adaptací barokní lidové hry, který po svém zpracovává notoricky známou *Don Giovanni*ovskou látku – tedy potrestání prostopášníka ze záhrobí starým mužem, kterého prostopášník mečem usmrtil: již v názvu filmu vidíme podobnost ve

formě zdvořilostního oslovení titulního hrdiny: „Don Šajn“ (Šajn = zkomolenina „chuan“), dále zde vystupuje (takřka neodmyslitelný příslušník loutkově-divadelní garnitury) kašpárek, řečený „Kašpar“, v úloze sluhy (Šajnuv „Leporello“, ovšem ještě mnohem drzejší a prohnanější), Donna Marie, o niž Šajn bojuje se svým rodným bratrem, otec Donny Marie, kterého Don Šajn zabíjí a který jej poté v závěru filmu na hřbitově zatahuje do podsvětí.

Úvodní dramatická hudba pod titulky (pro Lišku až příznačná kombinace smyčců a smíšeného pěveckého sboru) prozradí, že diváka čeká skutečně napínavá podívaná. Ještě více než v „Bytu“ zde kromě ploch absolutní hudby vyniká Liškův smysl pro využití zvukomalebného atributu klasických nástrojů, jak to statně dokládají scény, jako např. pištění pikoly – vrzání kladkostroje, propichování těla mečem a následného vytékání krve: úder bubnu a znění povolené hi-hat (hajtky) atp.

Velice charakteristickým hudebním prvkem je evokace starých poutí a příslušných pouťových atrakcí (mimo jiné tedy i kočovných loutkových divadýlek) zvukem flašinetu, který nápadně proznívá z pléna hudby. Tento úsek zazní téměř vždy, když se loutky svou charakteristickou skákavou chůzí někam vypravují a také ho zaznameneáme z kraje filmu, kdy kamera snímá hrací stroj, z něž má hudba jakoby znít. Pro plochy, v nichž jde o navození tajemné atmosféry, Liška předepsal nápaditou zvukovou skrumáž, kde převažují ruchy a šelesty (plus třeba tóny sólového cembala) na pozadí výrazného echa, navozující dojem prázdných sklepů, jeskyní či tajných chodeb atp. Takto je třeba zvukově podložena vstupní scéna výběru loutek a přípravy jeviště. Avšak nejen zvukomalbu zde můžeme dobře pozorovat – také v tomto snímku jsou zapojeny určité hudební idiomy (viz výše: Ikarie B-1), za všechny: hned třeba ve zmíněné vstupní scéně (přípravy jeviště) zní kvinty houslí a jejich nepříjemná glissanda, jež mají zřejmě asociovat ladění divadelního orchestru.

A zase – hudba sedí přesně na mířížku. Kromě zmíněného hracího strojku či bodání do těla akcentuje hudební podkres i další scény – viz sekání mečem Dona Šajna do hlavy mrtvoly, která měla být původně jeho nastávajícím tchánem, nebo *subito* nástup tremol smyčců – když Don šajn odkrývá plášť ze své tváře a je prozrazen před Donnou Marií, která jej považovala za jeho bratra či zvukový důraz na často se objevivší nápis: „zhynouti“ a tak dále. S těmito brutálně-dramatickými hudebními bloky pak nádherně kontrastují „amorosní“ a jiné úseky něžné hudební povahy – táhlé smyčce, když si Don Filip s Donnou Marií o samotě vyznávají lásku

nebo hořekování Donny Marie nad ztrátou milovaného otce.

Scéna na nočním hřbitově, v níž si duch zavražděného otce Donny Marie přichází pro Dona Šajna (a kde příběh vrcholí) je podbarvena zase spíše jen ruchy šelesty navozující tajemnou atmosféru. V samotném závěru ale nechává autor znovu zaznít řádně obsazený ansámbl. Ještě uslyšíme několik táhlých akordů ve smyčcích a pak už jen Kašparova slovní pointa, dva finální „tutti“ nárazy v orchestru – a film končí.

Sám Švankmajer si byl plně vědom jakou nepostradatelnou osobností a spolutvůrcem pro něj Zdeněk Liška byl: „Ty filmy, co jsem s Liškou dělal, nezamýšlel jsem v nich dělat akce. To byl on, co jim dával hlavní pohyb. Jsou to skladby, které můžou stát sami o sobě. Ve svých filmech jsem kladl velký důraz na rytmus, ale Liška tam objevil rytmy, o kterých jsem neměl ani ponětí, podvědomé rytmy. Po smrti Lišky jsem nenašel adekvátní náhradu a to byl jeden z důvodů, z těch hlavních, proč už v jeho filmech není hudba.“³⁰

Švankmajer později spolupracoval ještě se skladatelem Janem Klusákem (Zánik domu Usherů, Možnosti dialogu), což byly také vydařené snímky. Klusák znal ovšem dobře Liškovu hudbu a velmi si jí vážil: „Ideální doprovody ke Švankmajerovým filmům byly od Zdeňka Lišky, který používal cembala, marimby, celesty a zvonkohry. V tom byl úžasný. Přistupoval k práci tak, že nahradil 50% reálného zvuku a začal vytvářet své vlastní smyčky a vlny, které míchal dohromady s nereálnými zvuky, jež není možné zapsat do not. To byl ten základ, který vytvořil a nad tím začal skládat tu jeho vlastní hudbu.“³¹

3.5 Marketa Lazarová

Spojení Františka Vláčila se Zdeňkem Liškou bylo opravdu mistrovské, proto se musím zastavit u jejich nejpovedenějšího snímku se středověkou tematikou, jakým je Marketa Lazarová.

Právě Markétou začalo nejbohatší období Liškovy tvorby a zároveň nová éra. Od této chvíle už skladateli obvykle nestačili hudební nástroje. Sugestivní vokální party, údery do laděných i neladěných bicích nástrojů, zvony, lidské hlasy v ozvěnách, krákání vran to vše dotváří celkovou atmosféru tohoto mistrovského

³⁰ RUTTNER, Petr. Zdeněk liška, dokumentární film. Česko. 2000.

³¹ RUTTNER, Petr. Zdeněk liška, dokumentární film. Česko. 2000.

filmového díla. Příroda a přirozenost pohanství vůči falší centrální křesťanské ideologie toto nelehké téma se podařilo panu Vláčilovi a Liškovi převést na filmové plátno tak geniálně, že až dosud nevznikl žádný další český film, který by se jen o pouhý vlásek k Markétě alespoň přiblížil.

Příběh podle stejnojmenné předlohy Vladislava Vančury zachycuje dva znepřátelené rody Kozlíků a Lazarů. Loupežník Kozlík se mohl chlubit velkou rodinou, měl osm synů a devět dcer. Ti všichni žijí na tvrzi, která se jmenuje Roháček. Rod Kozlíků pronásledují královská vojska, a proto hledá úkryty v lesích. Na tvrzi Obořiště, jež se nachází nedaleko Roháčku, žije také rodina Lazara, jenž byl nepřitelem Kozlíka. Jsou to sice také loupežníci, ale občas se snaží pomoci králi dopadnout jeho soka. Jeden ze synů Kozlíka, Mikoláš, jednoho dne vtrhne na Obořiště a unese Lazarovu dceru Markétu, do které se záhy zamiluje. Brzy bude bitva a Markéta válčí ve svém nitru, nemůže se rozhodnout mezi láskou k milovanému muži a láskou k vlastnímu otci. Pokusí se dokonce i o sebevraždu, ale ta se jí nepodaří. Podobný osud lásky zažívá i Alexandra Kozlíková, která se zamilovala do říšského hraběte Kristiána, jenž byl také zajat. Při bitvě s královským vojskem jsou Kozlíkovi lidé uvězněni nebo umírají. Mikolášovi, Markétě a Alexandře se zdaří útěk. Kristián se vrací ke svému otci, ale zanedlouho toho lituje. Zkrátka je natolik zamilovaný, že nemůže bez své Alexandry existovat. Uvědomuje si i svou zradu. V lese se ji pokusí najít, ale zešílí z toho. Nakonec se s Alexandrou potkává, ale ta ho ubije k smrti. Markéta se vrací do rodného domova a prosí otce za odpuštění, ale otec odmítá a posílá ji do kláštera. Mikoláš se snaží osvobodit otce Kozlíka, který byl zajat. Je však uvězněn a poté popraven. Alexandra a Markéta porodí syny, jenže Alexandra zpytuje svědomí. Má stále před očima onu vraždu, které nesmírně lituje. Krátce po porodu si sama sahá na život. Na Markétu nakonec zbyla výchova obou hochů.

"Vláčilův zápas trval čtyři roky a on v něm málem zahynul. Nejprve pomýšlel na dvoudílný film, pak točil a točil, jakoby posedlý stejnou šíleností jako jeho středověcí lapkové; film polykal milióny a vypadalo to na čtyři díly. Vláčil hubl, posiloval se alkoholem, hroutil se, až z něho zbyl vousatý kostlivec...",³² tak Josef

³² BALDÝNSKÝ, Tomáš. *Causa František Vláčil*. Reflex, roč. 10, 1999, č. 5, s. 56-59.

Škvorecký popisuje ten heroický boj na život a na smrt, který František Vláčil při natáčení podstoupil. O tomto boji se rovněž zmiňuje režisérka Drahomíra Vihanová, která o něm natočila dokument Hledání: "Vzpomínám si, že se tenkrát natáčela scéna, kdy za Mikolášem, sedícím na koni, mělo být na obloze černé slunce. Pro snímání Vláčil navrhl velkou mechanickou konstrukci opatřenou sklem s černými šmouhami. Bylo to svízelné natáčení - muselo se čekat na slunce, konstrukce byla těžko ovladatelná. Postupně všichni ze štábu odpadávali a on se lopotil se šmouhatým sklem sám. Dodnes mi utkvěl v mysli obraz Vláčila, jak se rve se svou vnitřní představou, absolutně sám, osamělý běžec - a ostatní nejsou schopni a často ani ochotni běžet s ním. Tehdy jsem si uvědomila, jak veliké je asi jeho osamocení."³³

Premiéra se konala 24. listopadu 1967. Ve filmu můžeme vidět úžasné herecké výkony předních tehdejších československých herců; z těch nejdůležitějších: Josef Kemr (Kozlík), František Velecký (Mikoláš, mluví Petr Kostka), Magda Vášáryová (Marketa Lazarová), Ivan Palúch (Adam, mluví Ladislav Trojan), Pavla Polášková (Alexandra, mluví Karolina Slunéčková), Michal Kožuch (Lazar, mluví Martin Růžek), Vladimír Menšík (Bernard), Zdeněk Kryžánek (hejtman Pivo), Vlastimil Harapes (mladý Kristián, mluví K. P. Thiele).

Jádrem Liškova zhudebnění této bezútesné doby za panování Václava I. Jsou dlouhé vokální plochy, často kontinuálně spojující obrazy různých dějových situací. Úvodní scénu provází energické tutti Kühnova smíšeného sboru na text latinského hymnu Veni, ancte spiritus. Je jednou z mála vokálních partií filmu s podloženým slovním doprovodem. Tento základní melodický motiv pochází z gregoriánského chorálu, ovšem Liška mu vtiskl extrémním tempo, silnější dynamickou úroveň a sazbu pro smíšený sbor a tím ho řadí do nereálné roviny filmové stylizace. Leitmotivem hlavní hrdinky Markety se stává sólová sopránová vokaliza, která ústí do ženského trojhlasu. S různými variantami tohoto motivu se znovu setkáváme v Markétině výstupu na Obořišti, kde už se v pomlkách přerušovaného zpěvu zračí budoucí komplikovaný vztah s právě přijíždějícím Mikolášem. Tatáž subtilní hudba zazní ještě v následném sporu Mikoláše s Marketiným otcem, který vyvrcholí Mikolášovým zbitím. Lazarovou snovou sekvencí Vánoc doprovází pastorální nápěv,

³³ BALDÝNSKÝ, Tomáš. *Causa František Vláčil*. Reflex, roč. 10, 1999, č. 5, s. 56-59.

v klášterní scéně je evokován zpěv řeholnic. S těmito volně plynoucími melodiemi kontrastují ve výrazu pregnantněji rytmizované nápěvy, jako velké tenorové sólo Smiluj se nade mnou, které v kombinaci s bicími nástroji provázejí strastiplnou cestu hejtmanova pluku na loupežnické tvrze. Pouze na jediném místě filmu s názvem Rajská sonáta použil Liška výhradně instrumentální hudbu bez zpěvních hlasů. Krvesmilský akt Alexandry a jejího bratra u pohanského obětiště doprovází vícepásmový blok bicích nástrojů (conga, marimba, vibrafon, zvonkohra) a melodie altové flétny.

Pavel Kühn, který se tenkrát účastnil natáčení sborů k Marketě, vzpomíná na jeho hudbu: „Sbor dodal orchestru zvláštní atmosféru, to byl jeho vlastní kompoziční prvek, který používal k vytvoření středověkého obrazu, kterým přispěl do filmové hudby. Byl prvním skladatelem, který použil sbor beze slov, jako integrální součást instrumentální hudby. Hlas zlidšťuje instrumentální projev. Dalším jeho vynálezem se stalo používání sboru místo jeho rytmické sekce, místo bicích, do každého hlasu dal jiný rytmus.“³⁴

Film získal po právu mnohá významná ocenění, jako byla Zvláštní cena Malý kondor na 9. MFF v Mar del Plata (Argentina), Trilobit 1967, Cena ministra kultury 1967 a v anketě filmových kritiků a publicistů v roce 1998 byl film vyhlášen nejvýznamnějším filmem stoleté historie české kinematografie.

Zdeněk Liška také nezůstal bez ocenění. Byla mu udělena Hlavní cena V. ročníku soutěže o nejlepší hudební dílo vytvořené pro Československý film a Československou televizi v roce 1967.

3.6 Liškova filmografie

1947 - Pan Prokouk ouřaduje, Pan Prokouk v pokušení: Karel Zeman

Ukolébavka: Hermína Týrlová

1948 - Pan Prokouk filmuje: Karel Zeman

Postel o 5 HP aneb Probuzení na ulici, Noc kryje zločin: Emanuel Kaněra

1949 - Čína v boji: Emanuel Kaněra

I andělé ztrácejí trpělivost: Ludvík Toman

³⁴ RUTTNER, Petr. Zdeněk liška, dokumentární film. Česko. 2000.

- Výstraha: Fedor Kaucký
- 1950** - Pára nad hrncem: Miroslav Cikán
 Král Lávra: Karel Zeman
- 1952** - Poklad Ptačího ostrova: Karel Zeman
 Bojující Korea: Emanuel Kaněra, Jiří Mrázek
- 1953** - Z Argentiny do Mexika, Afrika I a II: Jiří Hanzelka, Miroslav Zikmund
 Pohádka o drakovi: Hermína Týrlová
- 1956** - Míček Flíček: Hermína Týrlová, Jan Dudešek
- 1957** - Tam na konečné: Ján Kadár, Elmar Klos
 Nové světy (výběr archivní hudby): Robert Vyhlídka
- 1958** - Uzel na kapesníku, Pasáček vepřů: Hermína Týrlová, Josef Pinkava
 Vynález zkázy: Karel Zeman
 Všem nelze vyhovět: Jan Dudešek
 Muž mnoha tváří: Zdeněk Podskalský
- 1959** - Partyzánská stezka: Emanuel Kaněra
 Kam čert nemůže: Zdeněk Podskalský
 Probuzení: Jiří Krejčík
 Vláček kolejíček, Ztracená panenka: Hermína Týrlová
- 1960** - Žalobníci: Ivo Novák
 Den odplaty: Hermína Týrlová, Josef Pinkava
 Cirkus jede: Oldřich Lipský
 Laterna magika II.: Alfréd Radok, Miloš Forman, Ján Roháč, Vladimír Svitáček, Karel Zeman, Ján Kadár, Elmar Klos, Emil Radok
 Holubice: František Vlácil
 Vyšší princip: Jiří Krejčík
- 1961** - Muž z prvního století: Oldřich Lipský
 Ďáblova past: František Vlácil
 Je-li na světě ráj: Jiří Hanzelka, Miroslav Zikmund, Jaroslav Novotný
 Baron Prášil: Karel Zeman
 Labyrint srdce: Jiří Krejčík
 Spadla s měsíce: Zdeněk Podskalský
 Pieseň o sivém holubovi: Stanislav Barabáš
 Zvědavé psaníčka: Hermína Týrlová
- 1962** - Zelené obzory: Ivo Novák

Alarm: Antonín Horák
Půlnoční mše: Jiří Krejčík
Chlapec a srna: Zdeněk Sirový
Kýč je když...: Jiří Trnka

1963 - Mykoin PH 510: Jiří Lehovec

Cesta hlubokým lesem: Štěpán Skalský
Tak blízko u nebe: Vladimír Brebera
Král komiků: Vladimír Sís, Rudolf Jaroš
Handlíři: Zdeněk Sirový
Ikarie XB-1: Jindřich Polák
Smrt si říká Engelchen: Ján Kadár , Elmar Klos
Na laně: Ivo Novák
Tři zlaté vlasy děda Vševěda: Jan Valášek

1964 - Čintamani a podvodník: Jiří Krejčík

Povídky o dětech: Milan Vošmik, Jaromír Dvořáček, Jiří Hanibal
Dobrý den, klaune: Ludvík Kadleček
Obžalovaný: Ján Kadár , Elmar Klos
Vlněná pohádka: Hermína Týrlová
Muzeum zázraků, Jak dělat podobiznu ptáka: Vladimír Sís, Rudolf Jaroš
Trio Angelos: Stanislav Barabáš

1965 - Zvony pre bosých: Stanislav Barabáš

Káťa a krokodýl: Věra Šimková-Plívová
Modrá zástěrka, Sněhulák: Hermína Týrlová
Zločin v dívčí škole: Ivo Novák, Ladislav Rychman, Jiří Menzel
Obchod na korze: Ján Kadár , Elmar Klos
Dům v Kaprově ulici: Kurt Hoffmann
Sběrné surovosti: Juraj Herz
Světoběžníci: Vladimír Sís
Bubny: Ivo Novák

1966 - Vražda po našem: Jiří Weiss

Et Cetera, Rakvičkárna: Jan Švankmajer
Leo na prázdninách: Jan Dudešek
Poklad byzantského kupce: Ivo Novák
Jeden deň pre starú paniu: Martin Hollý

- Lidé z maringotek: Martin Frič
Anděl blažené smrti: Štěpán Skalský
- 1967** - Zmluva s diablom: Jozef Zachar
Útěk: Štěpán Skalský
Údolí včel, Marketa Lazarová: František Vlácil
Krotká: Stanislav Barabáš
Historia Naturae, Suita: Jan Švankmajer
Svatba jako řemen: Jiří Krejčík
Jiný malý princ: Vladimír Sís
Tango pre medveďa: Stanislav Barabáš
- 1968** - Čest a sláva: Hynek Bočan
Spalovač mrtvol: Juraj Herz
Maratón: Ivo Novák
Zahrada, Byt: Jan Švankmajer
Vražda po česku, Spravedlnost pro Selvina (TV): Jiří Weiss
Hříšní lidé města pražského (TV seriál): Jiří Sequens
Niet inej cesty: Jozef Zachar
- 1969** - Ovoce stromů rajských jíme: Věra Chytilová
Touha zvaná Anada: Ján Kadár , Elmar Klos
Pražské noci: Jirí Brdečka, Miloš Makovec, Evald Schorm
Vtáčkovia, siroty a blázni: Juraj Jakubisko
Slávnosť v botanickej záhrade: Elo Havetta
Ezop: Angel Vagenštejn
Balada o siedmich obesených: Martin Hollý
Adelheid: František Vlácil
Don Šajn: Jan Švankmajer
Směšný pán: Karel Kachyňa
Král'ovská pol'ovačka: Francois Leterrier
- 1970** - Zločin slečny Bacilpýšky: Jozef Režucha
A.C. Dupin zasahuje, Medená veža: Martin Hollý
Partie krásného dragouna: Jiří Sequens
Pán si neželal nič: Peter Solan
Kostnice: Jan Švankmajer
Už zase skáču přes kaluže: Karel Kachyňa

Luk královny Dorotky: Jan Schmidt

Anděl Levine: Ján Kadár

Lišáci, Myšáci a Šibeničák: Věra Šimková-Plívová

1971 - Sólo pro Jaroslava Marvana: Vladimír Sís

Smrt černého krále, Pěnička a Paraplíčko, Vražda v hotelu Excelsior: Jiří

Sequens

Orlie pierko: Martin Hollý

Dost' dobrí chlapi: Jozef Režucha

Kam slunce nechodí: Ivo Novák

Tajemství velikého vypravěče: Karel Kachyňa

Slávny pes: Peter Solan

Hry lásky šálivé: Jiří Krejčík

Žvahlav aneb Šatičky Slaměného Huberta: Jan Švankmajer

Šance: Iva Hercíková

Hl'adači svetla: Miroslav Horňák

1972 - Zpívající film: Vladimír Sís

Podezření: Jiří Krejčík

L'alie polné: Elo Havetta

Město v bílém: František Vlácil

Leonarduv deník: Jan Švankmajer

Vlak do stanice Nebe: Karel Kachyňa

O Sněhurce: Věra Šimková-Plívová

Ukradená bitva: Erwin Stranka

1973 - Pokus o vraždu, Kronika žhavého léta: Jiří Sequens

Adam a Otká: Jaroslav Dvořáček

Horká zima, Láska: Karel Kachyňa

Pověst o stříbrné jedli, Karlovarské promenády: František Vlácil

Tři nevinní: Josef Mach

Dědo, povídej...: Garik Seko

Známost sestry Aleny: Miroslav Hubáček

Dny zrady: Otakar Vávra

Inferno: Stanislav Barabáš

Hriech Kataríny Padychovej: Martin Hollý

1974 - Robinsonka, Pavlínka: Karel Kachyňa

- Sirius: František Vláčil
Kto odchádza v daždi: Martin Hollý
Poslední ples na rožnovské plovárně: Ivo Novák
Do zbraně, kuruci!: Andrej Lettrich
Sokolovo: Otakar Vávra
Muž z Londýna: Hynek Bočan
30 případů majora Zemana: Jiří Sequens
Já a Bělovous Zrzunda, Já a můj dvojnožec: Hermína Týrlová
Jáchyme, hoď ho do stroje: Oldřich Lipský
- 1975** - Hudba kolonád: Vladimír Sís
Horůčka: Martin Hollý
Škaredá dědina: Karel Kachyňa
Nevěsta s nejkrásnějšíma očima: Jan Schmidt
Tak láska začíná, Plavení hříbat: Hynek Bočan
Nejmladší z rodu Hamrů: Evžen Sokolovský
Já a Bleděmodrá, Já a Fousek: Hermína Týrlová
O neposedném knoflíčku: Garik Seko
- 1976** - Červené víno I. - II.: Andrej Lettrich
Osvobození Prahy: Otakar Vávra
Smrt mouchy, Malá mořská víla: Karel Kachyňa
Odysseus a hvězdy: Ludvík Ráža
Já a Kiki: Hermína Týrlová
Muž na radnici: Evžen Sokolovský
- 1977** - Volání rodu, Na Veliké řece, Osada Havranů: Jan Schmidt
Stíny horkého léta: František Vláčil
Hodina pravdy: Václav Matějka
Súkromná vojna: Martin Hollý
Příhody Ferdy Mravence: Hermína Týrlová
Talíře nad Velkým Malíkovem: Jaromil Jireš
Příběh lásky a cti: Otakar Vávra
- 1978** - Silnější než strach: Vladimír Čech
Příhody brouka Pytlíka: Hermína Týrlová
Čekání na déšť, Setkání v červenci: Karel Kachyňa
- 1979** - A poběžím až na kraj světa: Peter Solan

Rukojmí v Bella Vista: Jiří Sequens

Smrt' šitá na mieru: Martin Hollý

Otrantský zámek: Jan Švankmajer

1980 - Povídka malostranská: Jiří Krejčík

Signum laudis: Martin Hollý

1981 - Kam zmizel kurýr: Otakar Fuka

Král a skřítek: Lubomír Beneš

IV. Zdeněk Pololáník

4.1 Životopis Zdeňka Pololáníka

Poslední kapitole zde věnuji skladateli Zdeňkovi Pololáníkovi, který se v 60. letech dostal k filmu a napsal hudbu k několika snímkům Jaromila Jireše. V druhé podkapitole je uveden rozhovor, který mi poskytl za účelem osvětlení dobové filmové praxe.

Zdeněk Pololáník, narozen 25. října 1935 v Brně, absolvoval brněnskou konzervatoř ve varhanní třídě Josefa Černockého (1952-57), skladbu studoval zprvu soukromě u Františka Suchého, poté na JAMU u Viléma Petrželky a Theodora Schaefera (1957-61). Již během studia zaujal mimořádným skladatelským talentem, spojujícím bohatou a osobitou hudební invenci. V 60. letech byl členem avantgardní brněnské skladatelské "skupiny A", vytvořil jednu z prvních elektronických skladeb v tehdejší Československu, ale přitom se nenechal omezovat žádnými konvencemi. Již v poměrně mladém věku se dočkal provedení svých skladeb v mnoha zemích světa (v celé Evropě včetně V. Británie a SSSR, v USA, Kanadě, Japonsku, Austrálii, Jihoafrické republice, na Novém Zélandě aj.), rozhlasových a gramofonových nahrávek i tištěných vydání svých děl u domácích i zahraničních vydavatelů. Skladatelská tvorba Zdeňka Pololáníka má tři výrazné oblasti: První je hudba koncertní a hudebně dramatická, druhá hudba duchovní a třetí hudba k filmům, činohrám, pro rozhlas a televizi. Autonomní Pololáníkova tvorba zahrnuje na 280 titulů. Některé skladby jsou psány na biblické texty, mnohé jsou svou formou určeny pro bohoslužby. Poněkud odlišná, především svým určením, je hudba třetího oblasti: okolo 400 hudeb filmových, televizních, scénických a k rozhlasovým hrám - výsledek spolupráce s 45 režiséry nebo choreografy. Pololáník se v této oblasti angažoval z existenčních důvodů, neboť byl po celý život ve svobodném povolání. Postupně však mezi Pololáníkovou tvorbou pro nehudební dramatické žánry vznikla řada závažných a úspěšných děl, od nichž vedla cesta k tvorbě samostatných hudebně dramatických děl. V Pololáníkově tvorbě se uplatňuje nejen pestrá rozmanitost žánrů, záliba v nevšedních nástrojových seskupeních, i neobvyklých uměleckých

konceptcích, ale také pozoruhodná vzájemná stylová kontrastnost jednotlivých děl, byť nesoucích určité společné konstantní znaky individuálního skladatelova projevu. Ač v šedesátých letech stál jako autor v popředí hudebně novátorských snah u nás, instinktivně se distancoval od dobového hyperkonstruktivismu, od samoučelně drastického zvuku, chronického tíhnutí k depresivním náladám a jiných módních nectností. Základní poselství naděje a jasu je nepochybně příčinou obliby Pololáníkových skladeb přes jejich komplikovanost i u prostšího publika.

Zdeněk Pololáník žije se svou manželkou Jarmilou v Ostrovačicích u Brna, kde působí jako ředitel kůru a varhaník. V letech 1990 - 1994 byl též varhaníkem brněnské katedrály sv. Petra a Pavla. V konkurzním řízení na místo odborného asistenta katedry skladby a dirigování HF JAMU v roce 1990 nebyl vybrán, nicméně na výzvu rektorky JAMU Aleny Veselé v letech 1990 - 1995 učil na JAMU obory duchovní hudba, scénická a filmová hudba a založil tam první Kabinet duchovní hudby v ČSFR. Za svou uměleckou práci byl Zdeněk Pololáník odměněn několika cenami v soutěžích liturgické hudby, udělením čestného občanství městyse Ostrovačice (1998), Řádem sv. Cyrila a Metoděje České biskupské konference (2001), Cenou Jihomoravského kraje (2005), medailí sv. Petra a Pavla (2005), Stříbrnou medailí sv. Vojtěcha (arcibiskupem D. Dukou 2010). V České Třebové se od roku 2005 koná každoročně Mezinárodní varhanní festival Zdeňka Pololáníka a v Tišnově byl založen Jarní hudební festival Zdeňka Pololáníka (2010).

4.2 Filmová tvorba

Hudba k celovečerním filmům:

- 1968** - Žert: Jaromil Jireš
- 1978** - Střepy pro Evu: Rudolf Adler
- 1981** - Opera ve vinici: Jaromil Jireš
- 1982** - Neúplné zatmění: Jaromil Jireš
- 1983** - Katapult: Jaromil Jireš
- 1984** - Prodloužený čas: Jaromil Jireš
- 1986** - Lev s bílou hřívou: Jaromil Jireš
- 1989** - Člověk proti zkáze: Štěpán Skalský

4.3 Rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem o filmové hudbě

Jak jste se dostal k filmové hudbě? Kde a kdy jste s ní začal?

Po spontánním úspěchu mých prvních kompozic se začali nenadále objevovat režiséři, kteří mne požádali o hudbu k jejich režii, u filmu byli zároveň i autoři scénářů. Sám jsem se nikdy o práci pro film a divadlo neucházel. Zájemci se patrně hlásili buď na doporučení kolegů, kteří se mnou již měli zkušenosti, nebo shlédli filmy s mou hudbou. Byl jsem požádán o hudbu na baletní scénář Rudolfa Adlera (jeho manželkou, šéfkou baletu v Libereckém divadle). Spokojený Rudolf Adler mne pak požádal o hudbu pro film, kterým absolvoval FAMU. Po této hudbě přivedl ke mně do Ostrovačic režiséra Jaromila Jireše, který mne požádal o hudbu k Žertu, potom jsem s ním dělal ještě několik hudeb k jeho filmům, stejně jako s R. Adlerem. U většiny režiséru nezůstalo při jedné spolupráci.

S jakým režisérem jste nejčastěji spolupracoval, popřípadě jak se Vám spolupracovalo s ním, a k jakým filmům jste napsal hudbu?

Pokud se jedná o celovečerní film, zde mě nejčastěji oslovoval Jaromil Jireš a hudbu ke krátkým filmům jsem komponoval hlavně pro Petra Kudelu. Nerozlišoval jsem hudbu hraných a krátkých, či televizních filmů. Tím, že se režiséři ke mně vraceli, naznačuje jejich spokojenost. Že jsem další nabídky přijímal, naznačuje shodu.

Spolupracoval jste s jinými skladateli filmové hudby? Znal jste se s nimi osobně?

Nespolupracoval. Partitury jsem vytvářel sám. S mnoha skladateli filmové hudby jsem se osobně znal. Komponovali stejně samostatně, jako já a nepsali jen filmovou hudbu.

Jak probíhala Vaše práce na filmové hudbě? Pracoval jste nejprve v ateliéru a poté dokončoval práci doma?

Po seznámení se scénářem následoval rozhovor s režisérem o filmu a tom, jakou atmosféru by si v daném momentě představoval. Poté následovalo promítnutí filmu a změření délek úseků s hudbou. Komponoval jsem doma a realizace nahrávky se vždy prováděla ve studiu Fisyo. Pak následovalo nasazení hudby k filmu Na Barrandově.

Jaké jste používal pomůcky: stopky, propočítávání taktů, matematické výpočty?

Vždy jsem měl stopky v ruce a k tomu určitou představu v hlavě. Následoval zápis tužkou, někdy přímo do partitury, ale při složitějších úsecích jsem si napřed psal skici.

Jakou jste používal notaci: klasickou, proporční. Proč?

Notaci jsem používal výhradně klasickou. Vycházel jsem z představy a nenechával nic náhodě až při nahrávce. Tam bylo nutné jen občasné krácení v místech, kde zasáhl cenzor a musel se krátit film, nebo nahrazovat přijatelným novým úsekem.

Co Vaši práci nejvíce komplikovalo?

Žádné komplikace nebyly, naopak vzájemná radost a spokojenost. Jakékoliv instrumentální obsazení mi bylo v orchestru Fisyo umožněno a splněno. V tom byla velká svoboda výběru nástrojů bez jakéhokoliv omezení.

Býval jste přítomen samotnému natáčení filmů, ke kterým jste hudbu komponoval?

Téměř vždy. Sympatie dirigentů i technického personálu Fisyo i hráčů tohoto

symfonického orchestru byly pro mne radostí a povzbuzením. Těšil jsem se na každé natáčení.

Jak na Vás působil hotový film s Vaší hudbou?

Vím, že by mohlo být mnoho variant hudby ke stejnému filmu, ale je nutno vybrat svoji. Nakonec jsem byl vždy spokojen.

Ústředním tématem mé práce je tvorba Zdeňka Lišky. Setkal jste se s ním osobně?

Osobně jsme se nesetkali, ale vzájemně jsme o sobě věděli. Když jsem ho minul na prostranství Barrandova, řekl mi pan Jireš, že to byl pan Liška. Měl velký respekt.

Jak na Vás působí jeho hudba k filmům?

Měl svůj osobitý styl. Od Vynálezu zkázy, kde se patrně poprvé zviditelnil, byl velmi žádaným. Věnoval se výhradně filmu zatím, což já jen okrajově. Neznám Liškovu jinou, než filmovou hudbu. Byl to génius tohoto žánru. Poznatelný po několika taktech.

Bavila Vás práce u filmu?

Velice mě bavila, hlavně pro již uvedené důvody. Nejvíce jsem si užíval svobodu neomezené volby prostředků.

Jaké podněty Vám přinesla do Vaší kompoziční praxe mimo tuto oblast?

Pohotovost invence, jež se mi ihned začala vybavovat při zhlédnutí filmu, nebo i při čtení scénáře nebo při hovoru s tvůrci filmu. Podobně se mi pohotově dostavila představa hudby absolutní.

V. Závěr

Ve své diplomové práci jsem se pokusila na několika konkrétních ukázkách demonstrovat Liškovu elastickou hudební pohotovost. Invence a výrazná, osobitá poetika, s níž přistupoval k rozličným (a často velmi rozdílným) skladebným úkonům v rámci problematiky kompozice filmové hudby, uchvacuje mnoho diváků i praktikujících hudebníků již celá léta.

Zdeněk Liška měl nepochybně tu kompoziční přednost, že přesně v hlavě slyšel, jak jeho rozepsaná partitura bude ve výsledku znít. Na realizaci konečného zvuku se pak navíc podílel při pečlivé práci v nahrávacím studiu, kde byla celá řada nasnímaných zvuků pro individuální potřeby filmů dále editována (opatřena reverbem, echem a jinými dostupnými efekty) a lze se téměř s jistotou domnívat, že tyto efekty měly již v Liškově zárodečné představě primárně motivickou úlohu. Jeho hudba je vždy velmi svěží, barevná, plná výrazového rozpětí, není zatěžkána akademismem ani rutinou: autor (ač je jeho styl poznatelný) vždy zodpovědně vytváří zcela původní hudbu a neopakuje se. Psal pro různé nástroje se stejnou jistotou, protože mnoho z nich ovládal. Jeho umělecký odkaz by si určitě zasloužil obšírnější knižní zpracování.

Jsem velice ráda, že jsem si vybrala právě toto téma, které mě určitě obohatilo o hlubší znalosti, co se týče filmových hudebních praktik a podle toho budu nadále sledovat další filmy ještě s větším zaujetím, protože hudební složku již nelze opomíjet, naopak ji budu vnímat intenzivněji než doposud.

Použité informační zdroje

Literatura:

- BALDÝNSKÝ, Tomáš. Causa František Vláčil. Reflex, roč. 10, 1999, č. 5, s. 56-59.
- BALDÝNSKÝ, Tomáš. Causa Zdeněk Liška. Reflex, roč. 10, 1999, č. 22, s. 56-58.
- BOR, Vladimír. Hudba film kritika. Praha: Panton, vydavatelství Českého hudebního fondu, 1990, ISBN 80-7039-053-0.
- KAČOR, Miroslav a kolektiv. Zlatý věk české loutkové animace. Praha: Mladá fronta a. s., 2010, 1. vyd. ISBN 978-80-204-2190-6.
- LIEHM, J. Antonín. Ostře sledované filmy. Praha: Filmový národní archiv, 2001, ISBN 80-7004-100-5.
- MATZNER, Antonín - PILKA, Jiří. Česká filmová hudba. Praha: Dauphin, 2002, 1. vyd. ISBN 80-7272-013-9.
- PILKA, Jiří. Jiří Srnka – 100 let. Písek: Blatenská tiskárna s. r. o., 2006.
- PTÁČEK, Luboš. Panorama českého filmu. Olomouc: Rubico, 2000, 1. vyd. ISBN 80-85839-54-7.

Prameny:

- RUTTNER, Petr. Zdeněk liška, dokumentární film. Česko. 2000.
- VLÁČIL, František. Údolí včel, historický film. Československo. 1967.
- POLÁK, Jindřich. Ikarie XB1, sci-fi film. Československo. 1963.
- VLÁČIL, František. Marketa Lazarová, historický film. Československo. 1967.
- VLÁČIL, František. Adelheid, film. Československo. 1969.
- KADÁR, Ján – KLOS, Elmar. Obchod na korze, film. Československo. 1965.
- HERZ, Juraj. Spalovač mrtvol, film. Československo. 1968.
- ŠVANKMAJER, Jan. Rakvičkárna, loutkový film. Československo, 1966.
- ŠVANKMAJER, Jan. Historia Naturae (Suita), animovaný film, Československo, 1967.
- ŠVANKMAJER, Jan. Byt, animovaný film. Československo, 1968.
- ŠVANKMAJER, Jan. Don Šajn, loutkový film. Československo, 1969.
- Autorský rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem 20. 4. 2011

Jiné zdroje:

Postřehy: Zdeněk Liška – Marek Luznar

<http://postreh.com/phprs/view.php?cisloclanku=2006100601>

Jan Klusák

<http://cinemania.sweb.cz/klusak.htm>

Filmová databáze online – Zdeněk Liška

<http://www.fdb.cz/lidi/29789-zdenek-liska.html>

České filmové nebe – Obchod na korze

<http://www.kinobox.cz/cfn/film/14631-obchod-na-korze>

Zlínský – slavné vily.cz - Vila Zdeňka Lišky

<http://www.slavnevily.cz/vily/zlinsky/vila-zdenka-lisky>

SMS: Zdeněk Liška (1922)

http://www.sms.cz/osoba/zdenek_liska

Melanchofobie: Hon na Zdeňka Lišku

<http://klusak.blogspot.com/2011/03/hon-na-zdenka-lisku.html>

Údolí včel (1967) | Zajímavosti | CSFD.cz

<http://www.csfd.cz/film/9353-udoli-vcel/zajimavosti/>

Adelheid (1969) | CSFD.cz

<http://www.csfd.cz/film/9332-adelheid/>

Příloha



Portrét Zdeňka Lišky



Zdeněk Liška při práci ve studiu



Zdeněk Liška na své zahradě ve Zlíně



Liškova vila ve Zlíně (tehdejší Gottwaldově)



Ikarie XB 1 - Jindřich Polák (1963)



Marketa Lazarová – František Vlácil (1967)



Byt – Jan Švankmajer (1968)