

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY**

**JAN ČERNÍČEK**

**HUDBA ZDENĚKA LIŠKY K FILMU MARKETĀ LAZAROVÁ**

**THE MUSIC OF ZDENĚK LIŠKA IN THE FILM  
MARKETA LAZAROVÁ**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**VEDOUCÍ PRÁCE: PROF. PHDR. JARMILA GABRIELOVÁ, CSC.**

**PRAHA 2008**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

Čistý text této práce má bez úvodních stran, obsahu, seznamu literatury a příloh rozsah 161 524 znaků (bez mezer) a splňuje tak požadavky dle *Studijního a zkušebního řádu FF UK Čl. 9, odst. 12*, platného ke dni 15. 11. 2006 a *Opatření děkana č. 25/2006 k zadávání diplomových a bakalářských prací – novelizace z 23. 10. 2006*.

Jan Černíček

Souhlasím, aby tato diplomová práce byla půjčována ke studijním účelům.

Prosím, aby byla vedena evidence výpůjčovatелů, kteří musejí pramen převzaté literatury řádně citovat ve své bibliografii.

---

Jméno a příjmení:

Název vlastní práce:

Datum a podpis:

---

## Poděkování

Na tomto místě si dovoluji poděkovat všem, kdo svými cennými podněty a kritickými poznámkami napomohli vzniku této práce, především prof. Jarmile Gabrielové a doc. Ivanu Klimešovi, Antonínu Matznerovi, Aleši Dospivovi a Jiřímu Zobačovi.

# RESUMÉ

## NÁZEV PRÁCE:

Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová.

## CÍLE PRÁCE:

Shrnutí dosavadního bádání o osobnosti filmového skladatele Zdeňka Lišky, vytvoření komentovaného přehledu literatury k problematice filmové hudby.

Prezentace výsledků komplexní analýzy hudby k filmu *Marketa Lazarová*. Nikoliv popis průběhu hudební stopy vzhledem k obrazu, ale pokus o funkční rozbor hudební složky a jejího začlenění do celkové struktury vyjadřovacích soustav filmu.

## METODA:

Podrobné studium dostupných materiálů k osobnosti Zdeňka Lišky, komplexní rozbor široké škály pramenů k filmu *Marketa Lazarová* (kopie rukopisné partitury, rukopisné poznámky Františka Vlácilá, několik verzí scénáře od rukopisu až ke knižnímu vydání), doplněný rozhovory s nejbližšími spolupracovníky Zdeňka Lišky a Františka Vlácilá, přítomnými vzniku filmu. Vytvoření soustavy hledisek, z nichž byly výsledky rozboru sledovány a systematizovány (hudební jazyk, hierarchie hudebních čísel, forma celku i jednotlivých hudebních vstupů, použití textů, ticha, vnitroobrazových a mimoobrazových hudebních objektů).

## VÝSLEDKY:

Zdeněk Liška vytvořil složitou hudební strukturu, jež s charakterem filmu konvenuje především zvoleným hudebním jazykem. Ten je jen velmi volně odvozen od základních atributů středověké hudební kultury, jež skladatel vsadil do stylového rámce hudby první poloviny 20. století a částečně i Nové hudby.

Specifickou zvukovost filmu vytváří především rozsáhlé použití rejstříku lidského hlasu s širokou škálou netradičních artikulačních předpisů, kombinované s bicími nástroji. Působivost Liškovy hudební stylizace je dále významně obohacena propojením hudební stopy s prvky zvukového prostředí exponovaného na plátně. Z tohoto zvukového prostředí jsou derivovány některé parametry hudebních vstupů a výsledný tvar mnohdy přímo nahrazuje reálné ruchy a hluky.

Užití latinských a českých liturgických textů má zřejmě pouze metaforický a symbolicky duchovní význam, konkrétní výběr textů se jeví jako nahodilý.

Přes dojem hudebně-zvukové koláže, který hudba k filmu *Marketa Lazarová* může mnohdy vyvolávat, studium partitury potvrzuje autonomní formální traktování většiny hudebních vstupů. Míra, s jakou zápis v partituře odpovídá výslednému tvaru ve filmu, je vzhledem ke komplikovanosti hudebně-zvukové struktury překvapivá.

## KLÍČOVÁ SLOVA:

Marketa Lazarová, Zdeněk Liška, František Vlácil, filmová hudba, hudební dramaturgie, hudební jazyk, hudební stylizace, forma ve filmové hudbě, text a řeč v hudbě.

# ABSTRACT

## **TITLE:**

The music of Zdeněk Liška in the film *Marketa Lazarová*.

## **OBJECTIVES:**

The work will summarize our current knowledge of the film music composer Zdeněk Liška and create a list of literature on film music complemented with the author's comments.

The main objective is a complex analysis of the music in *Marketa Lazarová*. This does not include the description of the relation between the sound track and picture. The thesis will provide a functional analysis of the music as a part of the structure of the film's expressional devices.

## **METHODICS:**

The method chosen is a detailed study of available sources on Zdeněk Liška, complex analysis of a wide range of sources on the film *Marketa Lazarová* (including a copy of the musical score manuscript, handwritten notes by František Vláčil, several versions of the script ranging from the manuscript to a book release) complemented by interviews with close colleagues of Zdeněk Liška and František Vláčil, who were also present at the film production. Another part of the selected methodics is the creation of a system of viewpoints used for the analysis (musical expression, hierarchy of the musical numbers, form of the whole as well as individual parts, use of text, use of silence, use of musical objects internal and external to the picture).

## **SUMMARY:**

Zdeněk Liška created a complex musical structure that corresponds well to the character of the film, especially by the chosen musical style. This is only slightly derived from the basic attributes of the medieval musical culture. The composer used these attributes in a stylistic framework of the early 20<sup>th</sup> century music and partially New music.

The specific musicality of the film is created especially by the wide use of vocal register complemented by a number of non-traditional articulation formulas combined with percussion instruments. The impression of Liška's musical stylistics is further enriched by his fusion of the sound track with the sound environment exhibited on the screen. Some musical inputs are derived from the sound environment itself and the resulting form often directly substitutes real noises and sounds.

The use of Latin and Czech liturgical texts is probably limited only to metaphorical and symbolic spiritual meanings and the actual choice of texts seems to be random.

Although the music in *Marketa Lazarová* seems to be a musical or sound collage, a detailed study of the musical score confirms the autonomous formal treatise of most of the musical inputs. The degree of correspondence between the musical score and the actual resulting form in the film is, considering the complexity of the structure, very surprising.

## **KEYWORDS:**

Marketa Lazarová, Zdeněk Liška, František Vláčil, film music, dramatic composition of music, musical style, musical stylistics, form in film music, text and speech in music.

## OBSAH

<b>Úvodem</b> .....	9
<b>1. ZDENĚK LIŠKA</b> .....	11
1. 1. Přehled života a díla .....	12
1. 2. Stav bádání .....	20
1. 2. 1. Přehled dostupné literatury .....	21
1. 2. 2. Obraz Zdeňka Lišky v dostupné literatuře .....	28
1. 2. 3. Nahrávky .....	31
1. 2. 4. Pozůstalost .....	32
<b>2. LITERATURA K TÉMATU „FILMOVÁ HUDBA“</b> .....	33
2. 1. Česká literatura .....	34
2. 2. Zahraniční literatura .....	39
<b>3. FILM „MARKETA LAZAROVÁ“</b> .....	45
3. 1. František Vláčil .....	46
3. 2. Marketa Lazarová .....	50
3. 3. Literatura .....	53
<b>4. HUDBA K FILMU „MARKETA LAZAROVÁ“</b> .....	60
4. 1. Vznik a nahrávání hudby k Marketě Lazarové .....	61
4. 2. Prameny .....	63
4. 2. 1. Partitura .....	63
4. 2. 2. Scénář .....	66
4. 3. Užití hudby z hlediska kvantity .....	71
4. 4. Hudební jazyk Markety Lazarové .....	74
4. 4. 1. Cesta k hudebnímu jazyku Markety Lazarové .....	75
4. 4. 2. Vynález zkázy .....	76
4. 4. 3. Ďáblova past .....	80
4. 4. 4. Marketa Lazarová .....	84
4. 5. Hierarchie hudebních čísel .....	88

4. 6. Forma .....	94
4. 6. 1. Třídílnost .....	94
4. 6. 2. Členění na kapitoly .....	96
4. 6. 3. Forma jednotlivých hudebních čísel .....	98
4. 7. Vnitroobrazová a mimoobrazová hudba .....	100
4. 8. Texty a řeč .....	102
4. 9. Užití ticha .....	104
<b>Shrnutí</b> .....	106
<b>PŘEHLED POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ</b> .....	109
<b>PŘÍLOHY</b> .....	126



## Úvodem

Při výběru tématu k mé diplomové práci se propojilo několik zájmů a motivů. Tím prvním je bezesporu osobnost Zdeňka Lišky, pozoruhodné postavy české hudební kultury dvacátého století. V kontextu české filmové hudby jeho dílo vyniká rozsahem i vyrovnanou kvalitou, jako celoživotní specialista na filmovou, scénickou a užitou hudbu dokonale pronikl do zákonitostí a specifických potřeb tvorby pro obrazovou předlohu. Toto zaměření se však projevilo na míře zájmu odborné muzikologické veřejnosti o jeho osobu a dílo, neboť filmové hudbě je ve srovnání s oblastí autonomní hudby dodnes věnována naprosto zanedbatelná pozornost. Má práce, jakkoliv fragmentární, je tedy v první řadě míněna jako malý příspěvek k bádání o dosud téměř nezpracovaném životě a tvorbě zřejmě nejvýznamnějšího českého skladatele filmové hudby.

Pro dílčí seznámení se skladatelským profilem Zdeňka Lišky se zdálo být ideální provést komplexní rozbor některého z reprezentativních děl a jeho prostřednictvím se pokusit poukázat na charakteristické rysy Liškovy kompoziční a hudebně-dramaturgické práce. Při volbě konkrétního filmu k analýze se téměř automaticky nabízelo *opus magnum* Liškovy spolupráce s režisérem Františkem Vlácilím, mohutná filmová freska *Marketa Lazarová* z druhé poloviny šedesátých let. Jen málo českých děl se může úrovní všech svých komplementárních složek rovnat snímku hodnocenému jako jeden z nevýznamnějších počínů české kinematografie vůbec. V okamžiku, kdy mi díky pomoci pana Antonína Matznera bylo umožněno získat kopii kompletní rukopisné partitury *Markety Lazarové*, dostal záměr rozboru tohoto díla reálné obrysy.

Zastřešujícím motivem celé práce pak byl můj zájem o filmovou hudbu obecně, odrážející se v úvodu do problematiky literatury k filmové hudbě.

Text jsem rozdělil do čtyř hlavních oddílů. Jelikož doposud nebyl zpracován podrobný stav bádání o Zdeňkovi Liškovi, je hned první kapitola pokusem o vyplnění tohoto bílého místa. Samotný vstup ke stati tvoří přehled života a díla, kde mou snahou bylo poskytnout souhrn co možná největšího množství informací. Oddíl „Literatura k tématu filmová hudba“ na první kapitolu koncepčně navazuje, je komentovaným přehledem dostupné domácí i zahraniční literatury k příslušnému tématu. Nezbytný úvod ke stěžejní části práce tvoří

kapitola „Film Marketa Lazarová“. Stručně mapuje základní data o filmu, jeho režisérovi a příslušné literatuře, se zaměřením na reflexi hudby k *Marketě Lazarové*.

Jádro celého textu spočívá v části čtvrté, kde předkládám funkční analýzu Liškovy hudby a jeho hudební dramaturgie. Postupně se zaměřuji na rozbor hudebního jazyka *Markety Lazarové* v kontextu dosavadního skladatelova vývoje, dále na rozkrytí hierarchie hudebních vstupů a formy, použití textů, ticha či vnitroobrazových a mimoobrazových hudebních objektů. Stať obsahuje soustavu výsledků analýzy, nikoliv lineární rozbor partitury a filmu ve smyslu popisu průběhu jednotlivých záběrů a taktů. Ve vhodných momentech však odkazují na konkrétní příklady z partitury či filmu, a to s ohledem na maximální instruktivnost a také dohledatelnost ukázek i bez detailní znalosti díla. Funkce zvolených příkladů spočívá také v poskytnutí příležitosti reálně si ověřit či naopak zpochybnit mé závěry.

Členění textu je v této části práce jen orientační, jedná se o volné řazení do širších okruhů. Struktura *Markety Lazarové* je natolik polyfonní, že pro její interpretaci se nezdálo vhodné použít nějakého příliš schematického traktování. Výsledný text je tedy v podstatě souvislý a volně prochází z oddílu do oddílu, obsahy jednotlivých kapitoly jsou úzce propojeny a vzájemně na sebe odkazují.

Nemohu zapomenout zmínit, že k zasazení teoretických závěrů do rámce realizační praxe při vzniku *Markety Lazarové* mi byly velmi nápomocny rozhovory s Alešem Dospivou a Jiřím Zobačem, kteří ve funkcích pomocného režiséra a hudebního režiséra tvořili tým nejbližších spolupracovníků Zdeňka Lišky a Františka Vlácila na filmu *Marketa Lazarová*.

Na závěr této předmluvy snad jen mohu potvrdit výjimečnost díla, jehož rozborem jsem se zabýval. Mnohovrstevnatost a multioborovost *Markety Lazarové* s sebou nese velké požadavky na správné uchopení velkého množství použitých znaků, symbolů a kódů, a s tím související nebezpečí nesprávného odhadnutí mezí jejich interpretace. Proto se ve své práci snažím udržovat co nejtěsnější propojení s poznatky získanými na základě studia primárních pramenů a v jejich výkladu usiluji o úzkou vazbu na oblast hudební dramaturgie.

# **1. ZDENĚK LIŠKA**

## **1. 1. PŘEHLED ŽIVOTA A DÍLA**

## **1. 2. STAV BĀDÁNÍ**

1. 2. 1. PŘEHLED DOSTUPNÉ LITERATURY

1. 2. 2. OBRAZ ZDENĚKA LIŠKY V DOSTUPNÉ LITERATUŘE

1. 2. 3. NAHRÁVKY

1. 2. 4. POZŮSTALOST

## 1. 1. PŘEHLED ŽIVOTA A DÍLA

Zdeněk Liška se narodil 16. března 1922 ve Smečně u Kladna. Jeho otec byl horníkem a amatérským muzikantem, který se svou kapelou hrával na místních svatbách a pohřbech.<sup>1</sup> Sám Liška se začal v osmi letech učit hrát na housle u místního ředitele kůru Josefa Kořínka,<sup>2</sup> ve stejné době začal hrát na tahací harmoniku a později i na klavír.<sup>3</sup> Drobné skladby měl začít komponovat jako žák sekundy slánského gymnázia, k posouzení je poté předkládal tamnímu učiteli Ferdinandu Smrčkovi.<sup>4</sup> V devíti letech údajně složil pochod, věnovaný Janu Masarykovi, a byl pozván do zámku v Lánech, aby své dílko uvedl.<sup>5</sup> V patnácti letech přestoupil z gymnázia ve Slaném na pražskou konzervatoř, kde v letech 1938–1944 studoval skladbu a řízení. Jeho vyučujícími byli mimo jiné Rudolf Karel, Otakar Šín, Metod Doležil a Karel Janeček.

Válku Liška přečkal v ČKD Slaný a po absolutoriu na konzervatoři krátce působil jako dirigent tamní amatérské filharmonie. V roce 1945 však na pozvání jednoho ze svých bývalých učitelů na gymnáziu, Jaroslava Novotného, přijel do Zlína, kde dostal nabídku pracovat jako skladatel v místních filmových atelierech. Ještě téhož roku zkomponoval svou první hudbu k dokumentu režiséra Drahoslava Holuba *Přístav v srdci Evropy*. Tehdy odmítl jinou nabízenou příležitost, totiž místo ředitele hudební školy a dirigenta smíšeného sboru v Humpolci. V roce 1946 do Zlína přesídlil a nastoupil zde dráhu skladatele filmové hudby.

V následujících pěti letech, kdy se věnoval především kompozici hudby k reklamám a krátkým a animovaným filmům, si velmi rychle osvojil specifické řemeslo kompozice na obraz a vytvořil hudbu k přibližně šedesáti snímkům. Mimo jiné se stal stálým spolupracovníkem Hermíny Týrlové a Karla Zemana. Právě kompozice k jejich slavným animovaným a loutkovým seriím *Ferda Mravenec* a *Pan Prokouk* byly i jeho prvními velkými úspěchy.

Na scénu celovečerního hraného filmu vstoupil v roce 1950 rozsáhlou partiturou k veselohře *Pára nad hrncem* režiséra Miroslava Cikána. V průběhu padesátých let pak navázal spolupráci i s generačně spřízněnými tvůrci, jako například Františkem Vláčilem, Karlem Kachyňou nebo Vladimírem Sísem, a nadále pokračovala jeho role kmenového

---

<sup>1</sup> Baldýnský, Tomáš: *Causa Zdeněk Liška*. Reflex 10, 1999, č. 22, s. 56, Stern, Jan: *Filmová hudba mu byla osudem*. Magazín Pro Vás. Haló magazín 24. 11. 2006, s. 6.

<sup>2</sup> Tuto informaci obsahuje pouze jediný článek: *Skladatel Zdeněk Liška pocházel ze Smečna*. Kladenský deník 28. 8. 1998, s. 13.

<sup>3</sup> Informace o hře na tahací harmoniku se objevuje v mnoha článcích, zatímco zprávu o pozdějším školení ve hře na klavír přináší pouze článek *Skladatel Zdeněk Liška pocházel ze Smečna*. Kladenský deník 28. 8. 1998, s. 13.

<sup>4</sup> Tamtéž.

<sup>5</sup> Novotná, Kateřina: *Zdeňka Lišku přivedl k filmu jeho učitel*. Příloha Východní Morava. Mladá fronta Dnes 18. 3. 2002, s. 4.

skladatele zlínského studia. Enormní pracovní nasazení vedlo k vysoce nadstandardní úrovni finančních příjmů a Liška si tak v rozlehlé vilové čtvrti kolem budov zlínských ateliérů, přímo za filmovou výrobou, mohl nechat od významného architekta Zdeňka Plesníka postavit vilu, která společně s Plesnikovými projekty pro Miroslava Zikmunda a Jiřího Hanzelku patří mezi unikáty zlínské funkcionalistické architektury.<sup>6</sup> Podle Plesníka měl Liška na dům, ve kterém bydleli zároveň i jejich rodiče, dost vysoké nároky, a to především po akustické stránce.<sup>7</sup>

Se sedmiletým odstupem vytvořil v roce 1957 hudbu ke svému druhému celovečernímu filmu *Tam na konečné* režisérské dvojice Ján Kadár-Elmar Klos a v roce 1958 následoval cenami ověřený a v mnoha směrech zlomový *Vynález zkázy* Karla Zemana, se kterým Liškovo jméno poprvé výrazně proniklo i do zahraničí.

Od přelomu padesátých a šedesátých let se datuje nástup éry, kdy Liška komponoval hudbu průměrně k sedmi až osmi filmům ročně a na jejímž konci v roce 1983 stojí seznam přibližně 130 celovečerních partitur. V šedesátých letech skladatel také úspěšně rozvinul spolupráci s Filmovým studiem Barrandov. I nadále trvale pobýval ve Zlíně, tehdejším Gottwaldově, ale v souvislosti s nahráváním svých partitur ve studiu Filmového symfonického orchestru ve Smečkách trávil mnoho času také v Praze. Produkce Liškovi standardně pronajímala do dvora orientovaný pokoj v hotelu Šroubek<sup>8</sup> na Václavském náměstí, kde měl k dispozici i klavír,<sup>9</sup> později si pak Liška koupil byt v Římské ulici.<sup>10</sup> Nespočetné a časově velmi náročné přesuny mezi Zlínem a Prahou absolvoval ve vlaku, kde se mohl věnovat instrumentaci a dokončovacím pracím. Do týmu jeho dvorních spolupracovníků v té době patřili především dirigent Filmového symfonického orchestru František Belfín a počínaje natáčením *Markety Lazarové* také hudební režisér Jiří Zobač.

---

<sup>6</sup> Podle článku *Z unikátní vily zbyla jen ruina* (jar: Příloha Východní Morava. Mladá fronta Dnes 18. 3. 2002, s. 4) pak Liška tuto vilu v roce 1971, kdy definitivně odešel ze Zlína, prodal Krátkému filmu Praha. V roce 1977 byla stavba údajně přidělena do vlastnictví Filmového studia Gottwaldov, kde hlavní podíl vlastnil Fond národního majetku. Obytný dům byl předělán na ateliér, ve kterém se natáčely animované filmy, a zčásti sloužil i jako archiv. V roce 1994 vilu měl koupit podnikatel Roman Vaškij, ale stavbu nechal chátrat a její stav se v průběhu let rapidně zhoršoval. Podle článku Martina Lavaye *Slavné Liškově vile se vrací ztracená tvář* (Zlínský deník 23. 5. 2008, s. 1) se novým majitelem zcela zdevastovaného objektu stal italský ředitel strojírenského podniku TAJMAC ZPS Michele Tajariol, který údajně provádí rozsáhlou přestavbu domu.

<sup>7</sup> „Liška měl na vilu dost vysoké nároky. Především po akustické stránce musela přesně odpovídat jeho představám, aby zde mohl komponovat svoji hudbu“ vzpomíná Plesník. Tuto citaci uvádí článek *Z unikátní vily zbyla jen ruina*. jar: Příloha Východní Morava. Mladá fronta Dnes 18. 3. 2002, s. 4.

<sup>8</sup> Dnešní Hotel Evropa.

<sup>9</sup> Informaci o pravidelně pronajímaném pokoji nalezneme v člancích Novotná, Kateřina: *Zdeněk Liška žil jen pro film, říká Zobač*. Rubrika Kultura. Mladá fronta Dnes 23. 2. 2000, s. 3, Baldýnský, Tomáš: *Causa Zdeněk Liška*. Reflex 10, 1999, č. 22, s. 56–58, a potvrdil ji i hudební režisér a jeden z nejbližších Liškových spolupracovníků Jiří Zobač.

<sup>10</sup> Horák, Antonín: *Světla a stíny zlínského filmu*. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlík, 2002, s. 90. Informaci potvrzuje i článek Blanky Kovařikové *Ve znamení romantického klavíru*. Vlasta 2007, č. 61, s. 68, kde klavírista a skladatel Petr Malásek vzpomíná na svá dětská setkání se sousedem Zdeňkem Liškou, jenž v Římské ulici bydlel vedle jejich rodiny.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let Liška z pracovních a také osobních důvodů přesídlil do Prahy, potažmo Hlásné Třebáně, kde si koupil rozlehlou vilu. Měl zde k dispozici i pracovnu s vlastním stříhačským stolem. Kromě filmu se zapojil do multimediálních projektů Laterny Magiky a velký úspěch měla jeho hudba ke slavnému Kinoautomatu na světové výstavě Expo '68 v kanadském Montrealu. Íránského šáha Páhlavího projekt okouznil natolik, že inicioval, aby Liškovi a dalším spoluautorům české multimediální expozice byla nabídnuta prestižní zakázka vytvořit rozsáhlý audiovizuální projekt pro památník budovaný u příležitosti oslav 2500 let perské říše. Na tomto projektu Liška společně s dalšími tvůrci pracoval celou první polovinu sedmdesátých let.

Na poli filmové hudby bylo jeho postavení neotřesitelné a nadále si zachovával výjimečné pracovní tempo. Z důvodu všeobecného kulturního útlumu v období normalizace však plošně upadla i kvalita filmových předloh a tak v tomto desetiletí v Liškově filmografii chybí podobně výjimečné projekty jako v předchozí dekádě. Významně se rozšířil počet jeho prací pro televizi, z nejznámějších můžeme jmenovat sérii *30 případů majora Zemana*.

Liška celý život trpěl těžkou cukrovkou, která se ke konci života mimo jiné projevila výrazným zhoršením zraku. Pamětníci jako jeho druhá žena Dana<sup>11</sup> nebo hudební režisér Jiří Zobač<sup>12</sup> vzpomínají, že v této fázi byl při kompozici nucen používat lupu a velké formáty papírů s výrazně nalinkovanými notovými osnovami. Při práci na filmu *Božská Ema* režiséra Jiřího Krejčíka Liška zkolaboval přímo v hostivařských atelierech. V roce 1980 ještě dokončil celovečerní filmy *Signum laudis* a *Rukojmí z Bella Vista*, vůbec posledním počinem pak byla hudba k televizní *Povídce malostranské* Jiřího Krejčíka z roku 1983.

Zdeněk Liška zemřel 13. 8. 1983 v Praze, ve věku jednašedesáti let. Je pochován ve Smečně, kde byla v roce 2002 na jeho rodném domě odhalena pamětní deska.<sup>13</sup>

Rozsah Liškova díla je ohromný, i jen stručná charakteristika jednotlivých děl by si vyžádala speciální, velmi rozsáhlou práci. Pro Liškův úspěch na poli celovečerního filmu měla velkou roli jeho mnohaletá průprava na poli filmů reklamních, animovaných, loutkových, obecně tedy filmů krátkých a středometrážních. Obrovská technická zkušenost

---

<sup>11</sup> Tuto informaci uvádí Tomáš Baldýnský v článku *Causa Zdeněk Liška*. Reflex 10, 1999, č. 22, s. 58.

<sup>12</sup> Osobní rozhovor s Jiřím Zobačem ze dne 6. 8. 2008.

<sup>13</sup> Veškeré informace v této části textu, které nejsou opatřeny poznámkou, pocházejí z následujících prací: Štědroň, Bohumír: *Zdeněk Liška*. In: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko (ed.): *Československý hudební slovník osob a institucí*. 1. svazek. Praha: Státní hudební nakladatelství Praha, 1963, s. 837, Zapletal, Petar: *Zdeněk Liška*. In: Martínková, Alena (ed.): *Čeští skladatelé současnosti*. Praha: Panton, 1985, s. 173, Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš: *Zdeněk Liška*. In: *Filmové profily*. Praha: Československý filmový ústav, 1986, s. 248–251, Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002.

z tvorby desítek takových prací v období od roku 1946 do konce let padesátých je zřejmě původem pozdější Liškovy vyhlášené preciznosti v časovém odhadu hudebních vstupů do rozsáhlých ploch celovečerních filmů. Zlínská spolupráce s Hermínou Týrlovou a Karlem Zemanem nebo rozsáhlá práce pro náladově a kulturně pestré cestopisy Zikmunda a Hanzelky byla špičkovou průpravou pro ty nejnáročnější úkoly na poli celovečerního filmu.

Proto také hned po koncepčně tradicionalistickém a nijak výjimečném Liškově vstupu na toto pole ve filmu *Pára nad hrncem* (1950) přinášejí následující snímky *Tam na konečné* (1957) a především *Vynález zkázy* (1958) kromě technické preciznosti i nevídanou míru zvukové originality, pro Lišku v dalších letech tak typickou. Po několika málo filmech, při nichž si osvojoval práci na velké ploše a hledal svůj vlastní přístup ke zhudebňování stylově rozdílných předloh, je následující dekáda již obdobím vrcholných děl.

V šedesátých letech skladatel vytvořil přes šedesát partitur k celovečerním filmům, mezi něž patří díla jako *Vyšší princip* (1960) Jiřího Krejčíka, *Baron Prášil* (1961) Karla Zemana, *Smrt si říká Engelchen* (1963) a oskarový *Obchod na Korze* (1965) Jána Kadára a Elmara Klose, *Spalovač mrtvol* (1968) Juraje Herze nebo *Ovoce stromů rajských jíme* (1969) Věry Chytilové. Vrcholem tohoto období je bezesporu Liškovo kongeniální doplnění obrazově poetického jazyka Františka Vláčila, kterému jako v podstatě dvorní skladatel doprovodil filmy *Holubice* (1960), *Ďáblova past* (1961), *Marketa Lazarová* (1967), *Údolí včel* (1967) i *Adelheid* (1969).

V sedmdesátých letech si Liška ještě upevnil své výsadní domácí postavení a činnost pro celovečerní film významně rozšířil o velký počet televizních prací. Hudbou ke snímku *Pověst o stříbrné jedli* (1973) navázal na spolupráci s Vláčilem. Tato série pak pokračovala snímky *Dým bramborové natě* (1976) a jejich poslední společnou práci *Stíny horkého léta* (1977). Pro režiséra Karla Kachyňu vytvořil partitury k jeho volné řadě filmů pro děti a mládež *Už zase skáču přes kaluže* (1970), *Vlak do stanice Nebe* (1972), *Robinsonka* (1974) a *Malá mořská víla* (1976). Jan Schmidt zaujal Lišku především svou pravěkou trilogií *Osada Havranů*, *Na veliké řece* a *Volání rodu* (1977), jíž předcházely jejich společné projekty *Luk královny Dorotky* (1970) a *Nevěsta s nejkrásnějšíma očima* (1975). Do galerie významných režisérů, jejichž filmy Liška opatřoval hudební stopou, se zařadili také Juraj Jakubisko, Martin Hollý nebo Jan Švankmajer.

Stejně rozsáhlá byla Liškova práce na seriálech *30 případů majora Zemana* (1974–1979) a *Hříšní lidé města pražského* (1968). Z druhé jmenované řady, která vznikala již od konce předchozí dekády, byly v sedmdesátých letech odvozeny tematicky příbuzné celovečerní snímky *Partie krásného dragouna* (1970), *Pěnička a paraplíčko* (1970), *Smrt*

*černého krále* (1971) a *Vražda v hotelu Excelsior* (1971). Kontrasty v kvalitativní úrovni předloh normalizačních let demonstrují i další vybrané snímky s Liškovou hudbou jako *Signum laudis* (1980), *Rukojmí z Bella Vista* (1980) nebo *Jáchyme, hod' ho do stroje* (1974).

Zcela samostatnou a v mnoha směrech výjimečnou kapitolu tvoří již zmiňovaná Liškova práce na projektu multimedialního památníku, budovaného v iránském Teheránu u příležitosti 2500 let perské říše. V tvůrčím týmu pro tento náročný a rozsáhlý audiovizuální projekt byl zastoupen autor expozice Jaroslav Frič, kameraman Emil Sirotek, střihač Alois Fišárek a samozřejmě Zdeněk Liška jako autor hudby. Ten i zde projevil maximálně originální a vizionářský přístup, když pro jednu z částí projektu, objekt o třech propojených pavilonech, vytvořil tři soustavy hudebních smyček. Největší, prostřední hala byla ozvučena neustále se opakující šestiminutovou smyčkou, menší vstupní a výstupní halové prostory byly opatřeny dvojicemi tříminutových hudebních úseků. Návštěvník, pohybující se po pohyblivém koberci, tak byl obklopen soustavou prostorově se prolínajících zvukových a hudebních vjemů, jejichž výslednice odvisela od prostorové a časové pozice posluchače vzhledem k jednotlivým zdrojům zvuku. Nejnáročnější hudební části projektu byly nahrávány v Dvořákově síni Rudolfiny Českou filharmonií a Kühnovým smíšeným sborem, řízenými dirigentem Františkem Belfínem.<sup>14</sup>

Hudební režisér Jiří Zobač z rozsáhlého notového materiálu sestavil přibližně čtyřicetiminutovou šestidílnou suitu, jež byla pod názvem *Perská suita* uvedena 19. dubna 2007 ve Zlíně na koncertě Filharmonie Bohuslava Martinů pod řízením Františka Preisera.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Informace v tomto odstavci pocházejí z rozhovoru s Jiřím Zobačem z 6. 8. 2008 a článku Tomáše Baldýnského *Causa Zdeněk Liška*. Reflex 10, 1999, č. 22, s. 58.

<sup>15</sup> *Filharmonie uvede filmovou hudbu*. Zlínský deník 18. 4. 2007, s. 3, Malá, Martina: *Filharmonici zahrají Liškovy filmové melodie*. Příloha Východní Morava. Mladá fronta Dnes 19. 4. 2007, s. 5.



PŘEHLED DÍLA (hudba k dlouhometrážním filmům a rozsáhlejším televizním seriám):<sup>16</sup>

*Pára nad hrncem* (1950, režie Miroslav Cikán), *Tam na konečné* (1957, režie Ján Kadár, Elmar Klos), *Vynález zkázy* (1958, režie Karel Zeman), *Probuzení* (1959, režie Jiří Krejčík), *Kam čert nemůže* (1959, režie Zdeněk Podskalský), *Partyzánská stezka* (1959, režie Emanuel Kaněra), *Cirkus jede* (1960, režie Oldřich Lipský), *Vyšší princip* (1960, režie Jiří Krejčík), *Holubice* (1960, režie František Vlácil), *Žalobníci* (1960, režie Ivo Novák), *Pieseň o sivém holubovi* (1961, režie Stanislav Barabáš), *Spadla s měsíce* (1961, režie Zdeněk Podskalský), *Labyrint srdce* (1961, režie Jiří Krejčík), *Muž z prvního století* (1961, režie Oldřich Lipský), *Ďáblova past* (1961, režie František Vlácil), *Baron Prášil* (1961, režie Karel Zeman), *Poľnočná omša* (1962, režie Jiří Krejčík), *Zelené obzory* (1962, režie Ivo Novák), *Smrt si říká Engelchen* (1963, režie Ján Kadár, Elmar Klos), *Ikarie XB I* (1963, režie Jindřich Polák), *Na laně* (1963, režie Ivo Novák), *Král komiků* (1963, režie Vladimír Sís, Rudolf Jaroš), *Handlíři* (1963, režie Zdeněk Sirový), *Mykoin PH 510* (1963, režie Jiří Lehovec), *Cesta hlubokým lesem* (1963, režie Štěpán Skalský), *Tak blízko u nebe* (1963, režie Vladimír Brebera), *Tři zlaté vlasy děda Vševeda* (1963, režie Jan Valášek), *Trio Angelos* (1964, režie Stanislav Barabáš), *Obžalovaný* (1964, režie Ján Kadár, Elmar Klos), *Čintamani a podvodník* (1964, režie Jiří Krejčík), *Muzeum zázraků* (1964, režie Vladimír Sís, Rudolf Jaroš), *Bubny* (1965, režie Ivo Novák), *Obchod na korze* (1965, režie Ján Kadár, Elmar Klos), *Zvony pre bosých* (1965, režie Stanislav Barabáš), *Káťa a krokodýl (Veselá dobrodružství zvířátek a dětí)* (1965, režie Věra Šimková-Plívová), *Anděl blažené smrti* (1966, režie Štěpán Skalský), *Lidé z maringotek* (1966, režie Martin Frič), *Jeden deň pre starú paniu* (1966, režie Martin Hollý), *Poklad byzantského kupce* (1966, režie Ivo Novák), *Vražda po našem* (1966, režie Jiří Weiss), *Tango pre medveďa* (1967, režie Stanislav Barabáš), *Svatba jako řemen* (1967, režie Jiří Krejčík), *Marketa Lazarová* (1967, režie František Vlácil), *Útěk* (1967, režie Štěpán Skalský), *Zmluva s diablom* (1967, režie Jozef Zacha), *Údolí včel* (1967, režie František Vlácil), *Hříšní lidé města pražského* (1968, režie Jiří Sequens), *Niet inej cesty* (1968, režie Jozef Zacha), *Spravedlnost pro Selvina* (1968, režie Jiří Weiss), *Maratón* (1968, režie Ivo Novák), *Čest a sláva (Nerytířská klání českého rytíře Ryndy)* (1968, režie Hynek Bočan), *Spalovač mrtvol* (1968, režie Juraj Herz), *Balada o siedmich obesených* (1969, režie Martin Hollý), *Směšný pán* (1969, režie Karel Kachyňa), *Kráľovská poľovačka* (1969, režie Francois Letierrier), *Adelheid* (1969, režie František Vlácil), *Slávnosť v botanickej záhrade* (1969, režie

---

<sup>16</sup> Zdroje: *Český hraný film III 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, *Český hraný film IV 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, *Český hraný film V 1971–1980*. Praha: Národní filmový archiv, 2007, Březina, Václav: *Lexikon českého filmu*. Praha: Filmové nakladatelství Cinema, 1997.

Elo Havetta), *Ovoce stromů rajských jíme* (1969, režie Věra Chytilová), *Touha zvaná Anada* (1969, režie Ján Kadár, Elmar Klos), *Ezop* (1969, režie Rangel Valčanov), *Vtáčkovia, siroty a blázni (O tragickém pocitu života, o lásce jako očištění, o ztrátě iluzí a hledání nových jistot...)* (1969, režie Juraj Jakubisko), *Medená veža* (1970, režie Martin Hollý), *Lišáci, Myšáci a Šibeničák (Vyprávění o dětech, koních a jedné „válce“)* (1970, režie Věra Šimková-Plívová), *Luk královny Dorotky* (1970, režie Jan Schmidt), *Pán si neželal nič* (1970, režie Peter Solan), *Už zase skáču přes kaluže* (1970, režie Karel Kachyňa), *Partie krásného dragouna* (1970, režie Jiří Sequens), *A. C. Dupin zasahuje* (1970, režie Martin Hollý), *Zločin slečny Bacilpýšky* (1970, režie Jozef Režucha), *Pěnička a Paraplíčko* (1971, režie Jiří Sequens), *Šance* (1971, režie Rangel Valčanov), *Hľadači svetla* (1971, režie Miroslav Horňák), *Vražda v hotelu Excelsior* (1971, režie Jiří Sequens), *Hry lásky šálivé* (1971, režie Jiří Krejčík), *Kam slunce nechodí* (1971, režie Ivo Novák), *Smrt černého krále* (1971, režie Jiří Sequens), *Dost' dobrí chlapi* (1971, režie Jozef Režucha), *Sólo pro Jaroslava Marvana* (1971, režie Vladimír Sís), *Slávny pes* (1971, režie Peter Solan), *Tajemství velikého vypravěče* (1971, režie Karel Kachyňa), *Orlie pierko* (1971, režie Martin Hollý), *O Sněhurce* (1972, režie Věra Šimková-Plívová), *Ukradená bitva* (1972, režie Erwin Stranka), *Vlak do stanice Nebe* (1972, režie Karel Kachyňa), *L'alie polné* (1972, režie Elo Havetta), *Duhový luk* (1972, režie Josef Mach), *Zpívající film* (1972, režie Vladimír Sís), *Podezření* (1972, režie Jiří Krejčík), *Dny zrady I., II.* (1973, režie Otakar Vávra), *Hriech Kataríny Padychovej* (1973, režie Martin Hollý), *Kronika žhavého léta* (1973, režie Jiří Sequens), *Láska* (1973, režie Karel Kachyňa), *Adam a Otka* (1973, režie Jaroslav Dvořáček), *Známost sestry Aleny* (1973, režie Miroslav Hubáček), *Pokus o vraždu* (1973, režie Jiří Sequens), *Horká zima* (1973, režie Karel Kachyňa), *Tři nevinní* (1973, režie Josef Mach), *Muž z Londýna* (1974, režie Hynek Bočan), *Jáchyme, hod' ho do stroje* (1974, režie Oldřich Lipský), *Pavlinka* (1974, režie Karel Kachyňa), *Do zbrane, kuruci!* (1974, režie Andrej Lettrich), *Robinsonka* (1974, režie Karel Kachyňa), *Poslední ples na rožnovské plovárně* (1974, režie Ivo Novák), *Kdo odchádza v daždi* (1974, režie Martin Hollý), *Sokolovo* (1974, režie Otakar Vávra), *Plavení hříbat* (1975, režie Hynek Bočan), *Tak láska začíná...* (1975, režie Hynek Bočan), *Škaredá dedina* (1975, režie Karel Kachyňa), *Hudba kolonád* (1975, režie Vladimír Sís), *Nevěsta s nejkrásnějšíma očima* (1975, režie Jan Schmidt), *Horúčka* (1975, režie Martin Hollý), *Odyseus a hvězdy* (1976, režie Ludvík Ráža), *Stroskotanie Danubia* (1976, režie Martin Hollý), *Malá mořská víla* (1976, režie Karel Kachyňa), *Smrt mouchy* (1976, režie Karel Kachyňa), *Dým bramborové natě* (1976, režie František Vlácil), *Osvobození Prahy* (1976, režie Otakar Vávra), *Červené víno I., II., III.* (1976, režie Andrej Lettrich), *Talíře nad Velkým*

*Malíkovem* (1977, režie Jaromil Jireš), *Hodina pravdy* (1977, režie Václav Matějka), *Příběh lásky a cti* (1977, režie Otakar Vávra), *Súkromná vojna* (1977, režie Martin Hollý), *Stíny horkého léta* (1977, režie František Vlácil), *Osada Havranů* (1977, režie Jan Schmidt), *Na Veliké řece* (1977, režie Jan Schmidt), *Volání rodu* (1977, režie Jan Schmidt), *Setkání v červenci* (1978, režie Karel Kachyňa), *Čekání na déšť* (1978, režie Karel Kachyňa), *Silnější než strach* (1978, režie Vladimír Čech), *Smrt' šitá na mieru* (1979, režie Martin Hollý), *A poběžím až na kraj světa* (1979, režie Peter Solan), *30 případů majora Zemana* (1974–79, režie Jiří Sequens), *Signum laudis* (1980, režie Martin Hollý), *Rukojmí z Bella Vista* (1980, režie Jiří Sequens) *Kam zmizel kurýr* (1981, režie Otakar Fuka).

CENY:<sup>17</sup>

1962 – Cena za hudbu na FFP k filmům *Baron Prášil* a *Zelené obzory*

1964 – Cena v Soutěži o nejlepší hudební dílo pro film za *Smrt se říká Engelchen*

1965 – Cena v Soutěži o nejlepší hudební dílo pro film za *Bubny*

– Zlatý filmový pásek na Berlinare za film *Dům Kaprové ulici*

1966 – Čestné uznání v Soutěži o nejlepší hudební dílo pro film za hraný film *Obchod na korze* a animovaný film *Hlídači snu*

– Cena Trilobit za animovaný film *Rakvičkárna*

1967 – Hlavní cena v Soutěži o nejlepší hudební dílo za hudbu k animovanému filmu *Rakvičkárna*

1968 – Hlavní cena v Soutěži o nejlepší hudební dílo za film *Marketa Lazarová*

– Cena v kategorii televizních inscenací za film *Krotká*

– Cena v kategorii animovaných filmů za film *Historia naturae*

1969 – IGRIC 1968 za film *Krotká*

1970 – Múza Euterpé

1971 – Cena za individuální umělecký výkon na Celostátní přehlídce českých a slovenských filmů v Plzni

– Zvláštní uznání poroty IX. FF mladých v Trutnově za filmy *Lyšáci*, *Myšáci* a *Šibeničák*, *Luk královny Dorotky* a *Už zase skáču přes kaluže*

1977 – Zlatý koptský kříž (1. cena) na MFF v Káhiře za film *Malá mořská víla*

1981 – Cena za hudbu na Festivalu českých a slovenských filmů v Kladně za filmy *Signum laudis* a *Rukojmí v Bella Vista*

---

<sup>17</sup> Zdroj: Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš: *Zdeněk Liška*. In: *Filmové profily*. Praha: Československý filmový ústav, 1986, s. 248–251.

## 1. 2. STAV BĀDÁNĪ

I přes rozsah a kvalitu díla Zdeňka Lišky mu doposud byla věnována zcela minimální muzikologická pozornost. Kromě dvou stručných slovníkových hesel, starých několik desítek let, a poměrně rozsáhlých pasáží v rámci *České filmové hudby* Jiřího Pilky a Antonína Matznera z roku 2002, se tak setkáváme vlastně již jen s osamocenou řadou přibližně deseti recenzí Liškovy hudby, rozestých mezi lety 1960–1964 na stránkách *Hudebních rozhledů* a *Filmu a doby*. Odkazy v zahraničních pracích jsou ojedinělé.

Mnohem četněji se Liškovo jméno objevuje v rámci literatury filmové, jedná se však téměř bez výjimky buď o stručné zmínky o Liškově spolupráci na příslušných filmech nebo o dílčí pohled na roli jeho hudby v rámci rozboru některého konkrétního filmového díla. Samostatný, rozsáhlejší profil tak skladateli česká hudebně i filmově teoretická obec stále dluží.

Naproti tomu je Liškovi poměrně často věnována pozornost na stranách denního tisku a neodborných časopisů, kde se jedná nejčastěji o drobné medailony nebo připomenutí některých souvislostí s místy, kde Liška působil. Tento zájem lze odvodit od několika vnějších podnětů a událostí, mezi něž patří:

- vydání soundtracků k filmům *Údolí včel* a *Marketa Lazarová* v roce 1996
- široce medializované vítězství filmu *Marketa Lazarová* v karlovarské anketě filmových kritiků o nejlepší film české historie v roce 1998
- kontroverzní a velmi diskutované uvedení normalizačního kriminálního seriálu *30 případů majora Zemana* v České televizi v roce 1998
- zajímavý článek Tomáše Baldýnského v populárním časopise *Reflex* v roce 1999
- odvysílání televizního dokumentu o Zdeňkovi Liškovi na programu ČT2 v roce 2000
- odhalení pamětní desky v jeho rodném městě Smečně v roce 2002
- osud architektonicky velmi ceněné někdejší Liškovy vily ve Zlíně.

Ve středočeském a zlínském regionu, s nimiž je spjat Liškův původ a první významné působiště, je dnes skladatel navíc považován za významnou osobnost spojenou s tamním krajem a tak se v regionálním tisku nebo příslušných regionálních mutacích celostátního tisku čas od času objeví medailon, připomínající skladatelovo působení v onom místě.

Vzhledem ke skutečnosti, že Liška byl autorem hudby k velké části filmů šedesátých a sedmdesátých let, je jeho jméno někdy zmíněno i v souvislosti s uvedením některého filmu v televizi a podobně.

Při důkladném obsáhnutí široké škály informačních zdrojů tedy můžeme dospět ke kvantitativně bohatému souboru článků a různých dalších referencí, souvisejících s postavou Zdeňka Lišky. Tato na první pohled velmi bohatá mozaika však poskytuje až na výjimky jen zlomkovitý a neúplný obraz jeho života a tvorby.

## 1. 2. 1. PŘEHLED DOSTUPNÉ LITERATURY

Samostatné heslo Zdeňka Lišky nalezneme v *Československém hudebním slovníku osob a institucí*,<sup>18</sup> v publikaci *Čeští skladatelé současnosti*<sup>19</sup> a ve *Filmových profilech*.<sup>20</sup>

V prvním případě se jedná o velmi stručné heslo<sup>21</sup> s jedním bibliografickým odkazem, v *Českých skladatelích současnosti* již najdeme malé zhodnocení Liškova díla a způsobu práce a výčet přibližně dvaceti nejznámějších filmů a seriálů, k nimž komponoval hudbu. *Filmové profily* přináší vedle stručného skladatelského zhodnocení i poměrně rozsáhlou filmografii. V rámci hesla *filmová hudba* ve *Slovníku české hudební kultury* je jen zmíněno skladatelovo jméno.<sup>22</sup>

Zdaleka největší prostor je Liškovi věnován na stránkách knihy *Česká filmová hudba*<sup>23</sup> Antonína Matznera a Jiřího Pilky z roku 2002. V oddílech *Období zvukového filmu od roku 1945* a *Zlatá éra českého filmu 1960–1969* jsou mu dokonce vyhrazeny samostatné kapitoly a většina filmů s jeho hudbou je zde opatřena více či méně rozsáhlým komentářem a zevrubným rozborem.

Naproti tomu kapitola *Zdeněk Liška* v knize Antonína Horáka *Světla a stíny zlínského filmu* obsahuje spíše vzpomínkový osobní medalion, přinášející především momentky ze skladatelova profesního a osobního života.

Všechny další publikace a studie již nepřinášejí samostatnou stať či oddíl věnovaný Liškovi, zmínky o něm jsou tedy vždy součástí textu věnovaného nadřazenému tématu.

---

<sup>18</sup> Štědroň, Bohumír: *Zdeněk Liška*. In: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko (ed.): *Československý hudební slovník osob a institucí*. 1. svazek. Praha: Státní hudební nakladatelství Praha, 1963, s. 837.

<sup>19</sup> Zapletal, Petar: *Zdeněk Liška*. In: Martínková, Alena (ed.): *Čeští skladatelé současnosti*. Praha: Panton, 1985, s. 173.

<sup>20</sup> Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš: *Zdeněk Liška*. In: *Filmové profily*. Praha: Československý filmový ústav, 1986, s. 248–251.

<sup>21</sup> Slovník je z roku 1963, vznikl tedy dvacet let před Liškovou smrtí a nemohl zaznamenat podstatnou část jeho tvorby.

<sup>22</sup> Fukač, Jiří – Smejkal, Zdeněk: *Filmová hudba*. In: Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 221.

<sup>23</sup> Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002.

Juraj Lexmann v obou vydáních své *Teórie filmovej hudby*<sup>24</sup> používá rozborů některých konkrétních sekvencí z filmů s hudbou Zdeňka Lišky jako příklady v souvislosti s problémy a jevy, rozebíranými v příslušných oddílech knihy. Setkáme se tak s výseky z filmů *Marketa Lazarová*,<sup>25</sup> *Údolí včel*,<sup>26</sup> *Ovoce stromů rajských jíme*,<sup>27</sup> *Dým bramborové natě*<sup>28</sup> a *Ferda Mravenec v mraveništi*.<sup>29</sup> V Lexmannově práci *Slovenská filmová hudba 1896–1996*<sup>30</sup> je obsažen i Liškův krátký skladatelský profil.<sup>31</sup>

Další slovenská práce *Dejiny slovenskej kinematografie*<sup>32</sup> Václava Macka a Jeleny Paštékové z roku 1997 obsahuje celou řadu drobných poznámek k Liškově hudbě, konkrétně jsou hodnoceny jeho příspěvky k filmům *Pieseň o sivom holubovi*,<sup>33</sup> *Krotká*,<sup>34</sup> *Balada o siedmich obesených*<sup>35</sup> a *Signum laudis*.<sup>36</sup>

Poměrně rozsáhlé pasáže s poznámkami k hudbě a hudební dramaturgii přináší texty Zdeny Škapové věnované Františku Vláčilovi a jeho dílům. Již v rigorózní práci *František Vláčil – monografická studie. Pokus o vymezení tvůrčího typu*<sup>37</sup> z roku 1977 je Liškově hudbě věnován prostor především v kapitolách o *Ďáblově pasti* a *Marketě Lazarové*. Ve studii *Literární a filmová podoba Markety Lazarové*<sup>38</sup> z roku 1998 pak Liška sice není přímo jmenován, ale jeho hudba je zde zevrubně charakterizována. Konečně ve stati *Cesty k moderní poetice*<sup>39</sup> z roku 2002 je v rámci podrobného popisu hudby k *Marketě Lazarové* demonstrován nový přístup k ozvučování filmu v šedesátých letech.

---

<sup>24</sup> Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1981, Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*. Druhé revidované a doplnené vydání. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006.

<sup>25</sup> s. 65, 66, 145 – vydání z roku 2006.

<sup>26</sup> s. 61, 122.

<sup>27</sup> s. 115, 124.

<sup>28</sup> s. 85.

<sup>29</sup> s. 159.

<sup>30</sup> Lexmann, Juraj: *Slovenská filmová hudba 1896–1996*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1996.

<sup>31</sup> s. 115–117.

<sup>32</sup> Macek, Václav – Paštéková, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997.

<sup>33</sup> s. 186.

<sup>34</sup> s. 286.

<sup>35</sup> s. 287.

<sup>36</sup> s. 359.

<sup>37</sup> Škapová, Zdena: *František Vláčil – monografická studie. Pokus o vymezení tvůrčího typu*. Rigorózní práce. Praha: FF UK, 1977.

<sup>38</sup> Škapová, Zdena: *Literární a filmová podoba Markety Lazarové*. In: Pavlíček, František – Vláčil, František: *Marketa Lazarová*. Praha 1998.

<sup>39</sup> Škapová, Zdena: *Cesty k moderní poetice*. In: Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 145–147.

Jan Kučera ve studii *Eva neboli Hledání*<sup>40</sup> velmi podrobně analyzuje funkci hudby ve filmu Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme*, Ivan Klimeš v textu *Vítejte v baroku! První záběr Dáblovy pasti*<sup>41</sup> pomocí rozboru vstupní sekvence Vlácilova filmu demonstruje přítomnost nových stylových prvků v rámci žánru historického filmu a zaslouženou pozornost věnuje i Liškou vytvořené hudebně-zvukové struktuře.

Drobné zmínky obsahují i kapitoly *Kinematografie po druhé světové válce*<sup>42</sup> a *Nová vlna*,<sup>43</sup> jež jsou součástí publikace *Panorama českého filmu* z roku 2000.<sup>44</sup>

Z dostupných zahraničních publikací se Liškovo jméno objevuje v knize Wolfganga Thiela *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*<sup>45</sup> z roku 1981, a to jednak jako strohý údaj ve výčtu skladatelů v rámci oddílu *Bemerkungen zur Spielfilmmusik in Polen, der ČSSR und Bulgarien nach 1945*,<sup>46</sup> a pak ve větším odstavci zaměřeném na Liškovy práce pro Karla Zemana v rámci kapitoly *Der phantastische Film*.<sup>47</sup> Hudba pro Zemanův *Vynález zkázy* je předmětem dílčího rozboru v knize *Musique Fantastique* Randalla D. Larsona z roku 1985,<sup>48</sup> orientované na hudbu ve vědecko fantastickém filmu.

V publikaci *Musik Multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*<sup>49</sup> vydané v roce 2000 v rámci řady *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Lišku opět nalezneme v rámci kapitoly o filmové hudbě ve východní Evropě, kde je vedle Luboše Fišera a Karla Svobody jmenován jako jeden z nejzaměstnanějších českých filmových skladatelů sedmdesátých let. Ohledně díla je uvedena pouze jeho práce pro seriál *30 případů majora Zemana*.<sup>50</sup>

Dílčí zmínky a komentáře obsahuje práce britského filmového teoretika Petera Hamese *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer* (1995)<sup>51</sup> a jeho studie *Marketa*

---

<sup>40</sup> Kučera, Jan: *Eva neboli Hledání*. In: *Film a doba. Antologie textů z let 1962–70*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1997, s. 249–262.

<sup>41</sup> Klimeš, Ivan: *Vítejte v baroku! První záběr Dáblovy pasti*. In: Kopal, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 183–196.

<sup>42</sup> Bilík, Petr: *Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970)*. In: Ptáček, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 116.

<sup>43</sup> Ptáček, Luboš: *Nová vlna*. In: Ptáček, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 136.

<sup>44</sup> Ptáček, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000.

<sup>45</sup> Thiel, Wolfgang: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Henschelverlag, 1981.

<sup>46</sup> s. 234.

<sup>47</sup> s. 333.

<sup>48</sup> Larson, Randall D.: *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*. London 1985, s. 216.

<sup>49</sup> Kloppenburg, Josef: *Musik Multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 11. Bremen: Laaber, 2000, s. 191.

<sup>50</sup> s. 191.

<sup>51</sup> Hames, Peter (ed.): *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. Wiltshire: Flicks Books, 1995, s. 27, 56, 112.

Lazarová<sup>52</sup> a František Vlácil,<sup>53</sup> obsažené v publikacích *The Cinema of Central Europe* (2004) a *The Czechoslovak New Wave* (2005).

V oblasti časopiseckých článků se v posledních přibližně deseti letech objevilo několik spíše populárně koncipovaných profilů života a díla Zdeňka Lišky, mnohdy protkaných střípky z osobního života skladatele.

Do této kategorie můžeme zařadit především rozsáhlý článek Tomáše Baldýnského *Causa Zdeněk Liška*<sup>54</sup> v časopise *Reflex* z roku 1999. Jedná se sice o populárně pojatou stať se spoustou lehce sentimentálních vzpomínek a momentek z Liškova života, nicméně text je velmi poutavě napsaný a vzhledem k pozici *Reflexu* jako respektovaného společenského týdeníku s nákladem v řádu desítek tisíc výtisků nepochybně přispěl k většímu povědomí o Liškovi mezi širokou veřejností. Podobně koncipovaný je i *Valčík pro křídlovku*<sup>55</sup> Jaroslava Sedláčka z časopisu *Cinema* z roku 2003. O něco střízlivěji uchopené a více na samotné skladatelovo dílo zaměřené jsou texty Pavla Klusáka *Zdeněk Liška*<sup>56</sup> v *Kinorevue* (1996), *Génius Zdeňka Lišky*<sup>57</sup> v pravidelné rubrice Antonína Matznera *Celuloidová hudba* v časopise *Premiere* (2000) a článek Hany Kuslové *Život zasvěcený filmové hudbě*<sup>58</sup> v časopise Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně *Acta musealia* (2002).

V mnohem dřívější době, přibližně v letech 1960 až 1963, se na stránkách časopisu *Hudební rozhledy* pravidelně objevoval sloupek *Film*, který vedle občasných všeobecných teoretických glos přinášel hlavně recenze filmových hudeb z pera Milana Kuna. Najdeme zde i hodnocení Liškových partitur k filmům *Probuzení* a *Kam čert nemůže*,<sup>59</sup> *Holubice*,<sup>60</sup> *Spadla s měsíce*,<sup>61</sup> *Labyrint srdce*,<sup>62</sup> *Muž z prvního století*,<sup>63</sup> *Půlnoční mše*,<sup>64</sup> *Zelené obzory*,<sup>65</sup>

---

<sup>52</sup> Hames, Peter: *Marketa Lazarová*. In: Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower Press, 2004, s. 158–160.

<sup>53</sup> Hames, Peter: *František Vlácil*. In: *The Czechoslovak New Wave*. Second Edition (1st 1985). London: Wallflower Press, 2005, s. 17, 26, 39, 209, 224.

<sup>54</sup> Baldýnský, Tomáš: *Causa Zdeněk Liška*. *Reflex* 10, 1999, č. 22, s. 56–58.

<sup>55</sup> Sedláček, Jaroslav: *Valčík pro křídlovku*. *Cinema* 13, 2003, č. 1, s. 98–101.

<sup>56</sup> Klusák, Pavel: *Zdeněk Liška*. *Kinorevue* 6, 1996, č. 2, s. 44–46.

<sup>57</sup> Matzner, Antonín: *Celuloidová hudba. Génius Zdeňka Lišky*. *Premiere* 1, 2000, s. 125.

<sup>58</sup> Kuslová, Hana: *Život zasvěcený filmové hudbě*. *Acta musealia* 2002, č. 1, s. 147–148.

<sup>59</sup> Kuna, Milan: sloupek *Film*. *Hudební rozhledy* 13, 1960, č. 10, s. 434.

<sup>60</sup> Kuna, Milan: sloupek *Film*. *Hudební rozhledy* 13, 1960, č. 21, s. 952.

<sup>61</sup> Kuna, Milan: sloupek *Film*. *Hudební rozhledy* 14, 1961, č. 17, s. 750–751.

<sup>62</sup> Kuna, Milan: sloupek *Film*. *Hudební rozhledy* 15, 1962, č. 9, s. 385.

<sup>63</sup> Kuna, Milan: sloupek *Film*. *Hudební rozhledy* 15, 1962, č. 10, s. 426–427.

<sup>64</sup> Kuna, Milan: sloupek *Film*. *Hudební rozhledy* 15, 1962, č. 16, s. 691.

<sup>65</sup> Kuna, Milan: *Otázky formy ve filmové hudbě*. *Hudební rozhledy* 15, 1962, č. 18, 1962, s. 778.



a *Na laně*.<sup>66</sup> Liškovo jméno figuruje také ve stejnojmenném sloupku z roku 1961 psaném Vladimírem Borem,<sup>67</sup> v jehož úvodu se autor v rámci zamyšlení nad přehledem filmových partitur za rok 1960 kriticky pozastavuje nad rotací stále stejných jmen, v tomto případě jmenovitě Zdeňka Lišky a Wiliama Bukového.

V časopise *Film a doba* vyšly v letech 1960 a 1963 dva články s kratším hodnocení Liškovy hudby. Ivan Dvořák zařazuje stručnou charakteristiku Liškova podílu na celkovém vyznění díla do recenze Krejčíkova filmu *Vyšší princip*,<sup>68</sup> Vladimír Bor v rozsáhlém průřezu filmovou tvorbou skladatelů za rok 1963 přibližuje skladatelovy příspěvky k filmům *Smrt si říká Engelchen*, *Tři zlaté vlasy děda Vševěda* a *Pierot a múza*.<sup>69</sup>

Ve druhé polovině let šedesátých se již autoři recenzí hudby k filmům na stránkách *Hudebních rozhledů* a *Filmu a doby* odmlčeli a na tuto praxi nebylo navázáno. Proto mohu s obrovským časovým odstupem jmenovat až osamocený článek Ivan Klimeše z roku 2003 nazvaný *František Vlácil: Ďáblova past*<sup>70</sup> v časopise *Dějiny a současnost*, kde autor vyzdvihuje Liškův podíl na tvorbě netradiční audiovizuální podoby filmu *Ďáblova past*.

Mnoho strohých informací o tom, že Liška například započal nebo dokončil práci na některém filmu, obsahuje časopis Filmového studia Barrandov *Filmové informace*.<sup>71</sup> Takto stručné zprávy nám sice nesdělují nic bližšího, doplňují však naši představu o činnosti Zdeňka Lišky v daném období.

Velmi zajímavé jsou drobné komentáře a reference o Liškovi, rozesté v různých knižních nebo časopiseckých rozhovorech či anketách.

Pro potřeby této práce je cenný rozhovor Evy Struskové s Františkem Vlácilem z roku 1997 v časopise *Film a doba*,<sup>72</sup> kde se Vlácil, bohužel jen velmi krátce, pozastavil především u Liškovy práce se zvukem ve filmu *Holubice*.<sup>73</sup>

V časopise *Reflex* v roce 2001 komentoval Liškův kompoziční styl brněnský skladatel Martin Dohnal,<sup>74</sup> o rok poději se v jiném rozhovoru dirigent Mario Klemens jednou větou vyjádřil o Liškově suverénním jednání s režiséry.<sup>75</sup> Několik drobných postřehů a výstižnou

<sup>66</sup> Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 16, 1963, č. 23–24, s. 1000.

<sup>67</sup> Bor, Vladimír: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 12, s. 526.

<sup>68</sup> Dvořák, Ivan: *Vyšší princip*. *Film a doba* 6, 1960, č. 11, s. 770–772.

<sup>69</sup> Bor, Vladimír: *Hudba a film v roce 1963*. *Film a doba* 10, č. 5, s. 251–253.

<sup>70</sup> Klimeš, Ivan: *František Vlácil: Ďáblova past*. *Dějiny a současnost* 25, 2003, č. 3, s. 27–29.

<sup>71</sup> Jedná se o velké množství pouhých zmínek o Liškovi, proto neuvádím soupis odkazů.

<sup>72</sup> Strusková, Eva: *O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vlácil*. *Film a doba* 43, 1997, č. 4, s. 167–173.

<sup>73</sup> s. 170–171.

<sup>74</sup> Fanta, Vladimír: *Sokolí muž*. Rozhovor s Martinem Dohnalem. *Reflex* 12, 2001, č. 3, s. 50.

<sup>75</sup> *Stromy, které umírají v stoje*. Rozhovor s dirigentem Mario Klementem. *Reflex* 13, 2002, č. 40.

charakteristiku Liškova hudebního jazyka přináší skladatel Vladimír Franz v rozsáhlém knižním rozhovoru z roku 2004,<sup>76</sup> jenž s ním vedl Petr Kurka. Tentýž skladatel v roce 2006, společně s písničkářkou Pavlou Milcovou, Lišku s krátkým komentářem uvedl jako svůj inspirační zdroj v anketě *Mladé fronty Dnes* *Jaký je váš vzor při psaní hudby?*<sup>77</sup>

Mezi nejvýznamnější prameny patří jediný publikovaný rozhovor přímo se Zdeňkem Liškou, který jsem dohledal. Vedl ho Alois Joneš, tématem byl především film *O troch nevinných* (1973, režie Josef Mach), ale obsahuje i úvahy o filmové hudbě obecně. Rozhovor vyšel pod názvem *O troch nevinných. Z pohľadu hudobného skladateľa Zdeňka Lišku* v roce 1974 ve slovenském časopise *Film a divadlo*.<sup>78</sup>

Neméně významným zdrojem informací je televizní dokument režiséra Petra Muttnera *Zdeněk Liška*,<sup>79</sup> který prostřednictvím vzpomínek významných osobností českého filmového a hudebního světa přináší zajímavý pohled na tohoto skladatele z takového úhlu, jak ho viděli jeho spolupracovníci či osobnosti, s nimiž se ve svém profesním i soukromém životě setkával.<sup>80</sup>

V denním tisku se jméno Zdeňka Lišky, jak již bylo řečeno, objevuje od druhé poloviny devadesátých let poměrně často. Prim v tomto ohledu hrají především regionální přílohy celostátního deníku *Mladá fronta Dnes* a *Kladenský deník*.<sup>81</sup> Nejčastěji se jedná o nejrůznější krátké zprávy a poznámky, ale v roce 2002 u příležitosti výročí osmdesáti let od narození Zdeňka Lišky se objevily i tři obsáhlejších medailony, shodou okolností právě ve dvou zmiňovaných denících.

V jednom z vydání východomoravské přílohy *Mladé fronty Dnes*<sup>82</sup> tak nalezneme celou stránku novinového formátu, monotematicky věnovanou osobě Zdeňka Lišky a jeho působení ve Zlíně, jejíž autorka Kateřina Novotná v tentýž den ve stejném deníku přispěla

---

<sup>76</sup> Kurka, Petr: *Vladimír Franz: Rozhovory*. Praha: Orpheus, 2004.

<sup>77</sup> zat: *Jaký je váš vzor při psaní hudby?* Rubrika Festival Divadlo 2006. *Mladá fronta Dnes* 2. 9. 2006, s. 2.

<sup>78</sup> Joneš, Alois: *O troch nevinných. Z pohľadu hudobného skladateľa Zdeňka Lišku*. *Film a divadlo* 18, 1974, č. 1, s. 16–17.

<sup>79</sup> *Zdeněk Liška*. Vyrobila Česká televize 2000, tvůrčí skupina Vítězslava Sýkory a Radima Smetany, režie Petr Muttner, premiéra 28. 6. 2000 ve 20.00 na programu ČT 2.

<sup>80</sup> V dokumentu promluví například Jiří Schmidt, Jan Švankmajer, Jiří Zobač nebo Jan Klusák.

<sup>81</sup> V obou případech se jedná o spojitost s působením skladatele. V případě *Kladenského deníku* a středočeské přílohy MF Dnes jde o vazbu na rodné Liškovo rodné město Smečno, v případě východomoravské přílohy MF Dnes hraje roli významné působení Lišky ve Zlíně, kde 15 let žil.

<sup>82</sup> Novotná, Kateřina: *Zdeňka Lišku přivedl k filmu jeho učitel*. Příloha *Východní Morava*. *Mladá fronta Dnes* 18. 3. 2002, s. 4.

s podobně koncipovaným článkem i do středočeské přílohy.<sup>83</sup> Josef Kovářík v *Kladenském deníku*<sup>84</sup> pak referuje o slavnostním odhalení pamětní desky na rodném domě skladatele a při té příležitosti uvádí i některá základní fakta o Liškovi a jeho rodině a také cituje několik krátkých vzpomínek Liškova bratra Jindřicha.<sup>85</sup> Mezi rozsáhlejší texty můžeme zařadit ještě články Ondřeje Špalka *Smečenská pouť si za řadu let získala u lidí nebývalou oblibu*<sup>86</sup> v *Kladenském deníku* nebo Jana Sterna *Filmová hudba mu byla osudem*<sup>87</sup> v *Haló magazínu*.

Na vydání soundtracku k filmu *Údolí včel* reagovali Stanislav Pecháček z *Telegrafu*,<sup>88</sup> Juraj Soviar z *Profítu*<sup>89</sup> a Alex Švamberg z *Mladé fronty Dnes*.<sup>90</sup> Ve všech případech bylo vysoce hodnoceno provizorní sejmutí hudby přímo z filmového pásu, které oproti takzvanému mezinárodnímu pásu přináší hudbu ve spojení s ruchy a dialogy.

V textech *Zdeněk Liška žil jen pro film, říká Zobač*<sup>91</sup> a *Zobač natáčí film o Liškovi*<sup>92</sup> byla na stránkách *Mladé fronty Dnes* s předstihem komentována příprava natáčení televizního dokumentu o Liškovi. Samotnému uvedení dokumentu 28. 6. 2000 na programu ČT2 se pak dostalo publicity také v *Hospodářských novinách*,<sup>93</sup> *Haló novinách*,<sup>94</sup> *Slovu*<sup>95</sup> a *Zemských novinách*.<sup>96</sup>

Osudy někdejší Liškovy zlínské vily, navržené architektem Zdeňkem Plesnikem, sledovaly články *Galerie architektury nabízí pohled na tři zlínské vily Zdeňka Plesníka*<sup>97</sup>

---

<sup>83</sup> Novotná, Kateřina: *Liška, nejpilnější skladatel filmové hudby*. Příloha Střední Čechy. Mladá fronta Dnes 18. 3. 2002, s. 10. Tento článek je o něco stručnější a více se věnuje Liškovu působení v rodném středočeském Smečně.

<sup>84</sup> Kovářík, Josef: *Slavný Smečeňák se vlastně narodil v blízkém Libušíně*. Kladenský deník 16. 3. 2002, s. 15.

<sup>85</sup> Autor také jako zajímavost uvádí informaci, získanou údajně od příbuzných, že se Liška nenarodil ve Smečně, ale z důvodu náhlého ohoření smečenské porodní báby v jeho matka rodila v blízkém Libušíně.

<sup>86</sup> Špalek, Ondřej: *Smečenská pouť si za řadu let získala u lidí nebývalou oblibu*. Kladenský deník 29. 7. 2006, s. 4.

<sup>87</sup> Stern, Jan: *Filmová hudba mu byla osudem*. Magazín Pro Vás. Haló magazín 24. 11. 2006, s. 6.

<sup>88</sup> Pecháček, Stanislav: *Soundtrack Údolí včel odstartoval filmovou řadu v rámci Projektu 100*. Telegraf 25. 1. 1996, s. 11.

<sup>89</sup> Soviar, Juraj: *Česká filmová hudba na CD*. Profit 25. 1. 1996.

<sup>90</sup> Švamberg, Alex: *Zdařilá splátka Zdeňku Liškovi*. Mladá fronta Dnes 2. 2. 1996.

<sup>91</sup> Novotná, Kateřina: *Zdeněk Liška žil jen pro film, říká Zobač*. Rubrika Kultura. Mladá fronta Dnes 23. 2. 2000, s. 3.

<sup>92</sup> kač: *Zobač natáčí film o Liškovi*. Rubrika Z jižní Moravy. Mladá fronta Dnes 24. 2. 2000, s. 3.

<sup>93</sup> mat: *Filmového skladatele představí televizní dokument*. Rubrika Kultura. Hospodářské noviny 28. 6. 2000, s. 6.

<sup>94</sup> ČTK, pb: *Televize dnes představí legendárního skladatele filmové hudby Z. Lišku*. Rubrika Kultura. Haló noviny 28. 6. 2000, s. 10.

<sup>95</sup> Wohlhöffner, Vladimír: *Výstižný televizní portrét skladatele Zdeňka Lišky*. Rubrika Kultura. Slovo 29. 6. 2000, s. 13.

<sup>96</sup> Wohlhöffner, Vladimír: *Výstižný televizní portrét skladatele Zdeňka Lišky*. Rubrika Kultura. Zemské noviny 29. 6. 2000, s. 13.

<sup>97</sup> Polcarová, Simona: *Galerie architektury nabízí pohled na tři zlínské vily Zdeňka Plesníka*. Brněnský a jihomoravský den 26. 5. 2001, s. 17.

v *Brněnském a jihomoravském deníku*, *Z unikátní vily zbyla jen ruina*<sup>98</sup> v *Mladé frontě Dnes* a *Slavné Liškově vile se vrací ztracená tvář*<sup>99</sup> ve *Zlínském deníku*.

David Kresta v *Olomouckém deníku* informoval o přednášce v olomouckém Muzeu umění, konané u příležitosti 85 let od narození Zdeňka Lišky.<sup>100</sup> Zprávu o uvedení *Perské suity*, skladby *Z Argentiny do Mexika* a dalších ukázek z Liškova díla na koncertu Filharmonie Bohuslava Martinů ve Zlíně v dubnu 2007 přinesl *Zlínský deník*<sup>101</sup> a *Mladá fronta Dnes*.<sup>102</sup>

## 1. 2. 2. OBRAZ ZDEŇKA LIŠKY V DOSTUPNÉ LITERATUŘE

V případném hodnocení Liškovy tvorby se autoři článků, hesel či výpovědí do kamery (v televizním dokumentu) vzácně shodují.

Petar Zapletal v *Československých skladatelích současnosti*<sup>103</sup> zmiňuje Liškův výrazný smysl pro hudební dotváření dramatických situací, chápání hudby jako organické součásti celého filmu. Jan F. Fischer<sup>104</sup> nachází určité specifikum Liškova hudebního jazyka ve výrazně propracované zvukové stránce jeho partitur, když ho porovnává a dává do kontrastu s Václavem Trojanem – autorem filmových hudeb, zachovávajících z velké části parametry a povahu hudby autonomní.

V televizním dokumentu se někteří aktéři<sup>105</sup> zamýšlejí nad Liškovou komplexní prací se všemi složkami zvukové stránky filmu, což Petar Zapletal ve výše uvedeném titulu shrnuje jako způsob práce, kdy autor „pojal partituru filmové hudby jako nedílný celek v kontextu zvukového vybavení filmového díla včetně ruchů a mluveného dialogu“. Wolfgang Thiel ve *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*<sup>106</sup> na příkladu hudby k filmu *Baron Prášil* popisuje skladatelův smysl pro hudební humor, kdy pomocí ilustrativní hudby a lokálně koloristických hudebních klíšé vytváří jakýsi lehce ironický podtón. Tomáš Baldýnský ve svém článku v kulturně společenském časopise *Reflex*<sup>107</sup> píše v souvislosti s hudbou k filmu *Marketa Lazarová* o „samostatné zvukové části filmu, jež si svou mnohohrstevnatostí v ničem nezadá s tou vizuální“. Podle Antonína Matznera patří mezi hlavní rysy Liškova hudebního jazyka

<sup>98</sup> Jar: *Z unikátní vily zbyla jen ruina*. Příloha Východní Morava. Mladá fronta Dnes 18. 3. 2002, s. 4.

<sup>99</sup> Lavay, Martin: *Slavné Liškově vile se vrací ztracená tvář*. Zlínský deník 23. 5. 2008, s. 1.

<sup>100</sup> Kresta, David: *Liškovy hudební kompozice v Mozarteu*. Olomoucký deník 6. 2. 2007, s. 19.

<sup>101</sup> *Filharmonie uvede filmovou hudbu*. Zlínský deník 18. 4. 2007, s. 3.

<sup>102</sup> Malá, Martina: *Filharmonici zahrají Liškovy filmové melodie*. Příloha Východní Morava. Mladá fronta Dnes 19. 4. 2007, s. 5.

<sup>103</sup> Zapletal, Petar: *Zdeněk Liška*. In: Martínková, Alena (ed.): *Čeští skladatelé současnosti*. Praha: Panton 1985, s. 173.

<sup>104</sup> Fischer, Jan F.: *I hudba je součástí filmového umění*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 15, s. 631.

<sup>105</sup> Režisér Karel Polák, zvukař Jiří Zobač, skladatelé Jan Klusák a Martin Dohnal a další.

<sup>106</sup> s. 333.

<sup>107</sup> Baldýnský, Tomáš: *Causa Zdeněk Liška*. Reflex 10, 1999, č. 22, s. 56–58.

„atomizace tradičního symfonického obsazení do malých uskupení zcela původních nástrojových kombinací, vynalézavé užití celého arzenálu bicích, ... nově traktované ruchové vrstvy, jež jsou v celkové dramaturgii téměř rovnocenné se samotnou hudbou“.<sup>108</sup> Instrumentační vynalézavost a užívání sémantických znaků vyzdvihuje Vladimír Franz.<sup>109</sup>

V českých zdrojích je Liška v podstatě vždy hodnocen jako naprosto unikátní zjev, objevuje se dokonce označení celé éry poválečné filmové hudby jako „éry Zdeňka Lišky“.<sup>110</sup>

Kromě oceňování jeho tvůrčí potence téměř všichni pisatelé vyzdvihují následující soubor vlastností: zvukovou bohatost a originalitu, prolínání ruchové a hudební vrstvy, novátorské užívání lidského hlasu, stylovou všestrannost. Míru, s jakou Liška kvantitativně vstoupil na scénu českého celovečerního filmu, kritizoval pouze Vladimír Bor v roce 1961,<sup>111</sup> jednalo se však o koncepční kritiku přístupu režisérů, nikoliv samotného Lišky. Peter Hames ve své studii *Marketa Lazarová* uvádí zajímavý postřeh, když mluví o Liškovi jako autorovi, jehož hudbu lze v případě spolupráce s některými režiséry hodnotit jako „příliš silnou“.<sup>112</sup>

Případná negativní hodnocení tvorby se pojí především s jeho celovečerní prvotinou *Pára nad hrncem*, které je vytýkána popisnost a symfonická nevýraznost. V recenzích Liškových ranných celovečerních prací, jež na začátku šedesátých let publikoval Milan Kuna v *Hudebních rozhledech*,<sup>113</sup> je sice jemný kritický tón obsažen téměř vždy, nakonec ale převažuje pozitivní hodnocení celkové koncepce a dramaturgie. Je nutno podotknout, že tehdy Liška jednak teprve šel k dosažení soustavně vyrovnané úrovně svých prací, jednak v oné řadě recenzí nebyly hodnoceny nejcennější Liškovy práce té doby jako *Ďáblova past* nebo *Smrt si říká Engelchen*. Ojedinelé kritické hodnocení se v souvislosti s Liškovou hudbou k seriálu *30 případů majora Zemana* v minulých letech objevilo v denním tisku.<sup>114</sup>

<sup>108</sup> Matzner, Antonín: *Celuloidová hudba. Génius Zdeňka Lišky*. Premiere 1, 2000, č. 8, s. 125.

<sup>109</sup> Kurka, Petr: *Vladimír Franz: Rozhovory*. Praha: Orpheus, 2004, s. 153.

<sup>110</sup> Matzner, Antonín: *Celuloidová hudba. Génius Zdeňka Lišky*. Premiere 1, 2000, č. 8, s. 125.

<sup>111</sup> Bor, Vladimír: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 12, s. 526.

<sup>112</sup> Hames, Peter: *Marketa Lazarová*. In: Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower Press, 2004, s. 158.

<sup>113</sup> Kuna, Milan: *Otázky formy ve filmové hudbě*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 18, 1962, s. 778, Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 13, 1960, č. 10, s. 434, Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 13, 1960, č. 21, s. 952, Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 17, s. 750–751, Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 9, s. 385, Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 10, s. 426–427, Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 16, s. 691, Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 16, 1963, č. 23–24, s. 1000.

<sup>114</sup> „Při tak obrovské pracovitosti musel mít Zdeněk Liška nutně i slabší chvílky. Jednou z nich byla i neuvěřitelně odbytá a zcela podprůměrná hudba k jinému Sequencovu seriálu, totiž k Třiceti případům majora Zemana, kterou Ruttner ve svém filmu taktně pominul.“ (komentář k uvedení dokumentu o Zdeňkovi Liškovi), Wohlhöffner, Vladimír: *Výstižný televizní portrét skladatele Zdeňka Lišky*. Rubrika Kultura. Zemské noviny 29. 6. 2000, s. 13.

V opačné rovině hodnocení je za vrchol Liškovy dráhy všeobecně považována jeho spolupráce s Františkem Vláčilem v šedesátých letech. Opakovaně jsou zmiňovány filmy *Holubice*, *Marketa Lazarová* a *Údolí včel*, opomíjena je *Ďáblova past*. Mimořádnosti hudební složky posledně jmenovaného snímku si povšimli pouze Antonín Matzner,<sup>115</sup> Ivan Klimeš<sup>116</sup> a částečně také Vladimír Franz.<sup>117</sup> Dalším všeobecně adorovaným snímkem je *Vynález zkázy* Karla Zemana. Právě Liškovy práce pro Karla Zemana jsou jako jediné ve větší míře zohledňovány i v zahraniční literatuře.

Dvěma snímkům z Liškovy filmografie se dostalo označení *filmová opera*. Tuto charakteristiku opakovaně používá Jan Kučera ve textu *Eva neboli Hledání*,<sup>118</sup> kde podrobně rozebírá kooperaci hudby a obrazu ve filmu Věry Chytilové *Ovoce stromů rajských jíme*. Svrchovanou úlohou role hudby v *Marketě Lazarové* odůvodňuje použití tohoto termínu i Peter Hames.<sup>119</sup>

Srovnání Liškovy tvorby s dílem jiných autorů najdeme jen zřídka. Martin Dohnal<sup>120</sup> Lišku řadí do jedné skupiny společně s Igorem Stravinským, Johnem Cagem a Alfredem Schnittkem. Důvod vytvoření takové souvislosti vidí v užívání prvků triviality a kýče, které mění perspektivu jejich děl.

Vladimír Franz v anketě *Jaký je váš vzor při psaní hudby?* zmiňuje vedle Šostakoviče, Poulenca, Wagnera, Pucciniho, Janáčka, Martinů, Dvořáka a Suka jako svůj vzor i Zdeňka Lišku, a to z důvodu „maximální ekonomie ve vytěžení tématu“. Písničkářka Pavla Milcová v témže článku řadí Lišku do svého inspiračního okruhu společně s Leošem Janáčkem a americkými muzikály.<sup>121</sup>

Peter Hames pak v souvislosti se způsobem užití ženského hlasu v ústředním hudebním tématu ve filmu *Marketa Lazarová* uvádí přirovnání k hudbě Vaughana Williamse pro film *Scott of the Antarctic*.<sup>122</sup>

---

<sup>115</sup> Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, s. 292–293.

<sup>116</sup> Klimeš, Ivan: *František Vláčil: Ďáblova past*. Dějiny a současnost 25, 2003, č. 3, s. 29, Klimeš, Ivan: *Vítejte v baroku! První záběr Ďáblovy pasti*. In: Kopal, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 183, 184, 193.

<sup>117</sup> Kurka, Petr: *Vladimír Franz: Rozhovory*. Praha: Orpheus, 2004, s. 153.

<sup>118</sup> Kučera, Jan: *Eva neboli Hledání*. In: *Film a doba. Antologie textů z let 1962–70*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1997, s. 249–262.

<sup>119</sup> Hames, Peter: *Marketa Lazarová*. In: Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower Press, 2004, s. 158.

<sup>120</sup> Fanta, Vladimír: *Sokolí muž*. Rozhovor s Martinem Dohnalem. Reflex 12, 2001, č. 3, s. 50.

<sup>121</sup> zat: *Jaký je váš vzor při psaní hudby?* Rubrika Festival Divadlo 2006. Mladá fronta Dnes 2. 9. 2006, s. 2.

<sup>122</sup> Hames, Peter: *Marketa Lazarová*. In: Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower Press, 2004, s. 158.

V televizním dokumentu Petra Muttnera, ale i mnohých časopiseckých a novinových článcích se často objevuje náhled na Zdeňka Lišku jako geniálního skladatele, jenž byl spíše nepřemýšlivého založení, veselý a nekonfliktní povahy, měl rád dobré jídlo a pití a obrovské množství rozsáhlých filmových partitur zkomponoval jakoby jen tak mimochodem, bez hlubšího koncepčního uvažování, silou svého výjimečného talentu. I v tomto ohledu má značnou cenu jediný publikovaný rozhovor se Zdeňkem Liškou z roku 1974,<sup>123</sup> o němž jsem se již zmiňoval. Liškovy úvahy v obecné části rozhovoru a způsob jejich formulace svědčí přinejmenším o velmi dobrém teoretickém základu a schopnosti výstižně pojmenovat a systematizovat problematiku filmové hudby. Tento pramen významně doplňuje mozaiku informací o Zdeňkovi Liškovi a proto jsem se rozhodl zařadit jeho přepis do přílohy.

### 1. 2. 3. NAHRÁVKY

Doposud byly vydány tři hudební nosiče s Liškovou hudbou. Jedná se o soundtracky z filmů *Údolí včel* (1996),<sup>124</sup> *Marketa Lazarová* (1996)<sup>125</sup> a soubor skladeb z televizního seriálu *Hříšní lidé města pražského* (2000).<sup>126</sup>

Jelikož se v případě vrcholných filmů Františka Vlácilá *Údolí včel* a *Marketa Lazarová* nedochoval takzvaný mezinárodní pás, obsahující hudbu oddělenou od ruchů a dialogů, vydavatel realizoval sejmutí hudby přímo z filmového pásu. Tento původně provizorní přístup byl ihned po vydání prvního CD s hudbou k *Údolí včel* velmi oceňován, neboť celý průřez zvukovou složkou lépe vystihuje komplexnost Liškovy práce na filmu a zasvěcenému posluchači tak nahrávka přináší řádově intenzivnější zážitek.

Kompaktní disk a magnetofonová kazeta *Hříšní lidé města pražského* obsahuje celkem dvanáct skladeb z Liškovy hudby k tomuto oblíbenému televiznímu seriálu, doplněných osmi dalšími skladbami z televizní hudební série *Babiččina krabička*.

---

<sup>123</sup> Joneš, Alois: *O troch nevinných. Z pohľadu hudobného skladateľa Zdeňka Lišku*. Film a divadlo 18, 1974, č. 1, s. 16–17.

<sup>124</sup> CD *Údolí včel*. Zóna, Bonton music, 1996, 71 0354–2.

<sup>125</sup> CD *Marketa Lazarová*. Zóna, Bonton Music, 1996, 71 0448–2.

<sup>126</sup> CD a kazeta *Hříšní lidé města pražského*. Universal Music, 2000, 013 399–2.

#### 1. 2. 4. POZŮSTALOST

Lze předpokládat, že velmi cenná je pozůstalost ve vile v Hlásné Třebáni, kde dodnes žije Liškova druhá žena Dana Lišková. Liška si totiž archivoval a nechával pečlivě vázat většinu svých partitur.<sup>127</sup> Pozůstalost je však velmi omezeně přístupná jen pro nepočetné nejbližší přátele z řad bývalých spolupracovníků pana skladatele.

---

<sup>127</sup> Podle informace z osobního rozhovoru s hudebním režisérem Jiřím Zobačem ze dne 6. 8. 2008.



## **2. LITERATURA K TÉMATU „FILMOVÁ HUDBA“**

**2. 1. ČESKÁ LITERATURA**

**2. 2. ZAHRANIČNÍ LITERATURA**

## 2. 1. ČESKÁ LITERATURA<sup>128</sup>

V případě literatury zabývající se fenoménem filmové hudby není rozdělení na českou a zahraniční produkci jen formálním počinem. Tato problematika je obecně v české odborné literatuře zastoupena velmi málo a je spojena jen s několika málo autory. Ještě před poměrně nedávnou dobou chybělo shrnující zpracování dějin filmové hudby na našem území, více pozornosti se dostávalo oblasti teorie filmové hudby a některým konkrétním skladatelským osobnostem. Z tohoto pohledu bylo významným počinem vydání práce *Česká filmová hudba* autorské dvojice Antonín Matzner – Jiří Pilka v roce 2002, která reprezentativním způsobem mapuje vývoj české filmové hudby od éry němého filmu až do současnosti.

Přibližně do padesátých let je společným jmenovatelem většiny vydaných prací snaha o zevrubné shrnutí dosavadního vývoje české filmové hudby, a dále pokus formulovat elementární teoretická východiska vztahu obrazu a hudby. Silně apelujícím způsobem jsou vymezovány ideální proporce všech fází tvorby a realizace filmové partitury, což bezprostředně souvisí se znárodněním české kinematografie a poptávkou po teoretické výbavě, jež by zaštiťovala radikální odklon od kapitalistické filmové produkce a jejich hlavních znaků. Není bez zajímavosti, že pokud odhlédneme od ideologického nádechu některých prací po roce 1945, tak nalezneme prakticky analogické požadavky a představy o procesu tvorby filmové hudby s tím, co je ve stejné době formulováno v literatuře západoevropské provenience.

Vůbec první českou knihou, monotematicky se zabývající filmovou hudbou, je *Česká hudba v českém filmu* Antonína M. Brousila.<sup>129</sup> Autor zde, kromě krátkých úseků věnovaných estetice filmové hudby a užití hudby ve filmu obecně, přináší velmi stručný přehled dosavadního vývoje a hlavních osobností hudby v české kinematografii. Druhé rozšířené vydání tohoto titulu z roku 1948 s názvem *Hudba v našem filmu*<sup>130</sup> obsahuje i cenný jmenný a věcný rejstřík hudby v českém celovečerním filmu od počátků zvukového filmu až do roku 1948. Skladatel Jaroslav Kříčka v roce 1943 publikoval krátkou studii *Hudba a film*,<sup>131</sup> určenou studentům filmové režie a přinášející základní exkurs do problematiky hudby ve filmu.

---

<sup>128</sup> Z důvodu úzké kulturní a historické provázanosti do svého přehledu zařazují i komentář k publikacím slovenské provenience.

<sup>129</sup> Brousil, Antonín M.: *Česká hudba v českém filmu*. Praha: Nakladatel Václav Petr, 1940.

<sup>130</sup> Brousil, Antonín M.: *Hudba v našem filmu*. Druhé rozšířené vydání. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948.

<sup>131</sup> Kříčka, Jaroslav: *Hudba a film*. Praha: Knihovna filmového kurýru, 1943.

První prací, která se na větší ploše zabývá teoretickou stránkou filmové hudby, je publikace *O filmové hudebnosti* Vladimíra Bora z roku 1946.<sup>132</sup> Autor zde vymezuje základní pojmy, věnuje se různým přístupům ke kompozici hudby pro film. Většina knihy je nicméně věnována úvahám a teoreticky zdůvodňovaným doporučením, jak by měly či neměly vypadat jednotlivé fáze tvůrčího procesu při vzniku filmové hudby. Ve své podstatě velmi konkrétní připomínky k pozici skladatele v rámci nově se formující národní kinematografie jsou doplněny několika kratšími studii významných osobností soudobé české filmově-hudební scény. Jiří Srnka zde formuluje svá stanoviska z pozice hudebního skladatele, Josef Zavadil nastiňuje problematiku nahrávacího procesu, Julius Kalaš zmiňuje některé specifické charakteristiky tvorby hudby pro animovaný film a podobně.

Kvalitní přehled filmově-hudební teorie nalezneme v diplomové práci Františka Hrabala *Film a hudba*.<sup>133</sup> Autor zde popisuje vývoj funkce hudebního projevu ve filmovém umění od jeho vzniku až do počátku padesátých let.

Přibližně od padesátých let můžeme sledovat vznik několika specializovanějších teoretických prací, které se jednak dále zabývají problémem funkce hudby ve filmu, tentokrát již méně generalizujícím způsobem, a také knihy zaměřené monotematicky na určitou osobnost české filmové hudby. Z roku 1957 pochází kniha Jiřího Pilky *Filmová hudba Jiřího Srnky*,<sup>134</sup> již předcházela Pilkova dřívější diplomová práce na stejné téma. Jedná se o tradiční monografii, která sleduje celkový umělecký vývoj Jiřího Srnky na základě analýzy jednotlivých Srnkových skladeb pro film.

Pilkova následující kniha *Tajemství filmové hudby*<sup>135</sup> je popularizačním počinem, který čtenáře velmi přístupnou formou seznamuje s procesem vzniku filmové hudby. Část knihy je věnována zevrubným dějinám filmové hudby, především je však v této publikaci možno nalézt jednoduchý a přitom podrobný popis technických postupů při nahrávání filmové hudby, procesu synchronizace a dalších metod, a to na technologické úrovni českých filmových studií počátku šedesátých let.

V šedesátých letech se začínají v hudebních a filmových časopisech objevovat studie a recenze Milana Kuny. V oblasti rozsáhlejších prací byla po útlé příručce pro filmové amatéry *Hudba v krátkém filmu*<sup>136</sup> v roce 1969 vydána jeho kniha *Zvuk a hudba ve filmu*,<sup>137</sup> s podtitulem *k analýze zvukové dramaturgie filmu*. Práce podrobně pojednává o dramaturgii

---

<sup>132</sup> Bor, Vladimír: *O filmové hudebnosti*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946.

<sup>133</sup> Hrabal, František: *Film a hudba*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 1953.

<sup>134</sup> Pilka, Jiří: *Filmová hudba Jiřího Srnky*. Praha: Panton, 1957.

<sup>135</sup> Pilka, Jiří: *Tajemství filmové hudby*. Praha: Orbis, 1961.

<sup>136</sup> Kuna, Milan: *Hudba v krátkém filmu*. Praha: Orbis, 1951.

<sup>137</sup> Kuna, Milan: *Zvuk a hudba ve filmu*. Praha: Panton, 1969.

všech zvukových složek filmu, tedy včetně mluveného slova, ticha, hluků a samozřejmě hudby, již se věnuje v samostatně koncipovaných kapitolách o archivní a původní hudbě. Práce je hodnotná především tím, že na základě souhrnu všeobecně známých teorií a poznatků tyto aplikuje na fragmenty některých zahraničních, ale především českých filmových partitur.

Daniela Meravá ve své diplomové práci *Příspěvek k dějinám české filmové hudby*<sup>138</sup> z roku 1975 mapuje vývoj filmové hudby v Čechách od roku 1895 přibližně do začátku třicátých let.

Zcela výjimečným počinem v dané oblasti je kniha *Teória filmovej hudby* Juraje Lexmanna (1981).<sup>139</sup> Za situace, kdy autoři většiny pojednání o filmové hudbě jsou buď hudebníky-muzikology nebo filmaři-filmovými vědci, je velmi podnětný už samotný fakt, že Lexmann jako hudební skladatel a dramaturg a zároveň filmový střihač měl možnost proniknout do obou sfér. Výsledkem je vynikající teoretická práce, zaměřená na podrobnou klasifikaci a rozbor vztahu filmu a hudby především v oblasti formální a stavebné struktury. Velká plocha knihy je samozřejmě věnována srovnávání a uvádění nového pohledu na již formulované skutečnosti a teorie, nicméně propracovanost systematizace problematiky filmové hudby v celé její šíři zde dosahuje nebývalé úrovně. I ve srovnání s dostupnou zahraniční literaturou lze Lexmannův text považovat za jeden z vůbec nejkomplexnějších. V roce 2006 bylo publikováno druhé, doplněné vydání.<sup>140</sup>

V souvislosti s Lexmannem je ještě třeba zmínit titul *Slovenská filmová hudba 1896–1996*<sup>141</sup> z roku 1996, shrnující vývoj filmové hudby na Slovensku, jež navazuje na autorův předchozí text *Film na Slovensku a hudba* (1994).<sup>142</sup>

Výčet česky psaných prací obsahuje také několik publikací věnovaných skladateli Václavu Trojanovi. Publikace *Václav Trojan – filmová hudba*<sup>143</sup> dvojice autorů Vladimír Bor a Štěpán Lucký obsahuje podrobný popis jednotlivých partitur k filmům Jiřího Trnky i s notovými ukázkami, nicméně už ze samotné povahy díla Václava Trojana, jehož filmové partitury jsou v podstatě autonomními kompozicemi ve smyslu klasicko-romantické hudby, se nejedná o analýzu hudebně filmové struktury, ale spíše o tradiční hudební rozbor. Trojanovi se věnuje také Michal Müller ve své diplomové práci *Filmová hudba Václava Trojana* z roku

---

<sup>138</sup> Meravá, Daniela: *Příspěvek k dějinám české filmové hudby*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 1975.

<sup>139</sup> Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1981.

<sup>140</sup> Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*. Druhé revidované a doplněné vydání. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006.

<sup>141</sup> Lexmann, Juraj: *Slovenská filmová hudba 1896–1996*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1996.

<sup>142</sup> Lexmann, Juraj: *Film na Slovensku a hudba. Roky 1896–1990*. Bratislava: FOTOFO, 1994.

<sup>143</sup> Bor, Vladimír – Lucký, Štěpán: *Václav Trojan – filmová hudba*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

1984.<sup>144</sup> Rozsáhlá monografie Jana Vičara *Václav Trojan* (1990)<sup>145</sup> je pak přehledem skladatelova života a díla bez podrobnějších rozborů jednotlivých děl.

Samostatnou oblast problematiky zvuku ve filmu komplexně zpracovává Ivo Bláha v textu *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* (1989).<sup>146</sup> Z roku 2004 pak pochází druhé, doplněné vydání této publikace.<sup>147</sup>

V roce 2002 vyšla již zmiňovaná práce Antonína Matznera a Jiřího Pilky *Česká filmová hudba*,<sup>148</sup> která shrnuje dosavadní vývoj české filmové hudby. Vedle celkových pohledů na jednotlivé etapy vývoje českého filmu se autoři podrobněji věnují nejvýznamnějším představitelům české filmové hudby a vedle krátkých charakteristik průběžně předkládají i dílčí rozborů hudby k mnohým z uvedených filmů.

Obsáhlou statí, pojednávající o hudbě k filmům režiséra Štefana Uhera, přináší diplomová práce Michaely Maškové *Hudba a film. Štefan Uher 1962–1971* z roku 2003.<sup>149</sup>

Z literatury vydané v posledních letech pak mohu jmenovat praktický pohled zvukového mistra Jána Grečnára na proces vzniku a nahrávání hudby *Filmová hudba od nápadu po soundtrack* (2005)<sup>150</sup> nebo systematický úvod do problematiky hudby pro film a televizi *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby* Juraje Lexmanna,<sup>151</sup> koncipovaný jako text pro posluchače Filmové a televizní fakulty Vysoké školy múzických umění v Bratislavě.

V oblasti časopiseckých článků jsem si pro podrobné zpracování vymežil dvě časová období.

Prvním pásmem je období přibližně od roku 1957 do roku 1967, které konvenuje se vstupem Zdeňka Lišky na pole celovečerního filmu a se vznikem jeho prací pro historické filmy Františka Vláčila. V tomto výseku najdeme především na stránkách časopisů *Film a doba* a *Hudební rozhledy* velké množství esejů, recenzí a dalších textů k problematice hudby ve filmu, nejčastěji z pera Vladimíra Bora, Jiřího Pilky a Milana Kuny. Od konce první

---

<sup>144</sup> Müller, Michal: *Filmová hudba Václava Trojana*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 1984.

<sup>145</sup> Vičar, Jan: *Václav Trojan*. Praha: Panton, 1990.

<sup>146</sup> Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989.

Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Druhé doplněné vydání. Praha: AMU, 2004.

<sup>147</sup> Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Druhé doplněné vydání. Praha: AMU, 2004.

<sup>148</sup> Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002.

<sup>149</sup> Mašková, Michaela: *Hudba a film. Štefan Uher 1962–1971*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2003.

<sup>150</sup> Grečnár, Ján: *Filmová hudba od nápadu po soundtrack*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005.

<sup>151</sup> Lexmann, Juraj: *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005.

poloviny šedesátých let počet článků s problematikou filmové hudby prudce klesá a těžištěm se v této oblasti stává téma hudby v televizi.

Veškeré texty, které byly nějakým způsobem tematicky spojeny s osobou Zdeňka Lišky nebo filmem *Marketa Lazarová*, uvádím a případně komentuji v příslušných kapitolách mé práce. Odkazy na ostatní články zařazuji do přehledu literatury k problematice filmové hudby.

Druhým obdobím je časový prostor přibližně od roku 2000 do současnosti, kdy jsem texty k problematice filmové hudby mapoval z důvodu získání přehledu o aktuální podobě přístupu, jakým jsou témata z této oblasti zpracovávána. Pokud se některé stati dotýkaly předmětu mé práce, opět jsem na ně odkázal na patřičném místě přímo v textu. Přehled všech ostatních článků z periodik *Premiere*, *Cinema*, *Illuminace*, *HIS Voice* nebo *Opus Musicum* jsem zařadil do přehledu literatury k filmové hudbě.

## 2. 2. ZAHRANIČNÍ LITERATURA

Postavení filmové hudby a její teoretické reflexe je obecně především v západní Evropě a USA na podstatně lepší úrovni než u nás. Ve Spojených státech byla například již v roce 1974 založena společnost *The Film Music Society*, jejíž primární snahou je zajištění archivace filmových a televizních partitur a také koordinace výzkumné a publikační činnosti. Najdeme řadu specializovaných časopisů, mnoho internetových stránek. Vydávání nosičů s filmovou hudbou je v USA i západní Evropě specifickou a ekonomicky atraktivní odnoží hudebního a zároveň filmového průmyslu. Nejlépe však pozornost, věnovanou filmové hudbě, vystihují bohaté seznamy literatury v příslušných heslech velkých slovníků jako *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>152</sup> nebo *The New Grove Dictionary of Music and musicians*.<sup>153</sup>

Lze říci, že ačkoliv je ve fondech knihoven českých hudebních a filmových institucí dostupný pouze dílčí výsek ze zahraničních titulů, jedná se o kolekci, v níž jsou zastoupeny nejpodstatnější práce. Problematika obsáhnutá v těchto pracích je samozřejmě velmi široká, tak jako je obšrný sám pojem filmová hudba, a stejně jako v případě kapitoly o české literatuře tak následující řádky přinášejí jen základní chronologický přehled a charakteristiky jednotlivých knih či studií a problémů v nich obsažených.

*Film Music* Kurta Londona<sup>154</sup> z roku 1936 patří mezi zásadní práce, často citované a uváděné téměř ve všech pozdějších publikacích. Vzhledem k době vydání, časově nepříliš vzdálené zavedení zvuku do filmu, je velká plocha zákonitě věnována historii, technickým a uměleckým problémům němého filmu a částečně také malému úvodu o kořenech filmové hudby jako takové. Specifické dobové technické podmínky jsou zřejmě důvodem, proč je značný prostor věnován právě praktickému přehledu různých nahrávacích a obecně realizačních technik. Kapitulu o instrumentaci lze považovat dokonce až za jakýsi manuál, kde skladatel nebo hudební režisér nalezne přehled specifických vlastností jednotlivých nástrojů a nástrojových skupin, s nimiž muselo být nakládáno ve shodě s technologicky nevyspělými nahrávacími a reprodukčními zařízeními, a s tím souvisejících akustických anomálií. Samostatným oddílům o estetice a obecně teoretickým záležitostem je věnován

---

<sup>152</sup> Siebert, Ulrich E.: *Filmmusik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 3. Kassel: Bärenreiter, 1995, s. 446–474.

<sup>153</sup> Cook, Mervyn: *Film Music*. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. Second Edition, Volume 8. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 797–810, Palmer, Ch – Gillett, J.: *Film Music*. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. Volume 6. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 549–556.

<sup>154</sup> London, Kurt: *Film Music*. London: Faber, 1936.

relativně menší prostor, nicméně obsahově se jedná o velmi invenční a výstižné stati. Pouze dobovou platnost pak má v některých případech použitá terminologie (*programmatic, impressionistic music – interpretative, expressionistic music*), což opět souvisí s náhledem ovlivněným razantním přechodem od němého k zvukovému filmu.

*The British Film Music* Johna Huntleyho<sup>155</sup> je přehledem významných osobností a děl britské filmové hudby. V úvodní obecné kapitole o historii a funkci hudby ve filmu autor jednoznačně vychází ze zmiňované Londonovy *Film Music*, většina knihy pak spíše popularizačním způsobem seznamuje čtenáře s jednotlivými filmy, skladateli a hudebními režiséry. Právě funkci hudebního režiséra je v rámci celé knihy přikládán zásadní význam, což poukazuje na dosti odlišné zvyklosti při organizaci vzniku filmové hudby v Británii a v Československu. Jako ve většině ostatních publikací, i zde nalezneme pasáže věnované problematice nahrávacího procesu a dílčí vlně do oblasti hudby v dokumentárním a animovaném filmu. Zajímavou částí je pak *Forum*, kde své názory a podněty představují významné osobnosti jako Benjamin Britten, Darius Milhaud, Ralph Vaughan Williams a další.

Jednou z nejvýznamnějších publikací je bezesporu *Composing for the Films* Hanse Eislera a Theodora W. Adorna z roku 1947.<sup>156</sup> Autoři nepovažují film za svébytné umění (tento názor nalezneme i u Kurta Londona, který chápe film pouze jako „substitute for art, a mere mechanisation of tradition arts“),<sup>157</sup> ale za produkt masové kultury, a předkládají dosti radikální názory na mnohé jevy, charakteristické pro hollywoodskou filmovou produkci třicátých a první poloviny čtyřicátých let. Tato radikálnost měla ve své době jistě opodstatnění a navazuje především na Adornovy hudebně sociologické stati, kde je podobným způsobem napadán průmyslový charakter výroby masové kultury a její domnělé vyústění v budoucí absolutní unifikovanost umělecké tvorby a vkusu. Je zdůrazňována nutnost tvůrčího procesu nezávislého na tržních podmínkách, vstup „nové hudby“ na filmovou scénu a podobně. Nejpodstatnější, a také nejčastěji citované myšlenky jsou pak koncentrovány v úvahách o formální stránce filmové hudby. Zde autoři důrazně vystupují proti přejímání kompozičních technik z oblasti hudebního dramatu, především proti principu příznačného motivu.

V rámci technické série *British Film Academy* a *Focal Press* byla v roce 1957 vydána *The Technique of Film Music* Rogera Manvella a Johna Huntleyho<sup>158</sup> a jak už sám název napovídá, těžištěm této práce je problematika technické stránky filmové hudby a nahrávací

---

<sup>155</sup> Huntley, John: *British Film Music*. London: Robinson, 1947.

<sup>156</sup> Adorno, Theodor W. – Eisler, Hans: *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press, 1947.

<sup>157</sup> s. 265.

<sup>158</sup> Manvell, Roger – Huntley, John: *The Technique of Film Music*. London and New York: Focal Press, 1957.



praxe. Hned v úvodu autoři odmítají často používaný pojem *background music* a místo něj uvádí termín *functional film music*. Kniha je koncipována jako příručka pro skladatele i režiséry, jako kvalitní základ pro tvorbu a pochopení podstaty skutečně funkční filmové hudby. V kapitole *The Function of Music in the Sound Film*<sup>159</sup> nalezneme přehled typizovaných filmových situací, přičemž u každé z nich je text podpořen grafickým znázorněním průběhu takové filmové hudby k vybraným filmovým sekvencím, která podle autorů v jednotlivých případech ideálně koresponduje s jejich dramatickou podstatou.

Z roku 1965 pak pochází *Asthetik der Filmmusik* polské muzikoložky Zofie Lissy.<sup>160</sup> Jedná se o rozsáhlou teoretickou práci, systematicky pojednávající o všeobecných principech filmové hudby, její funkci v němém a zvukovém filmu, dále problematice formy a stylu či psychologické rovině nebo specifických vlastnostech hudby v jednotlivých filmových žánrech.

Další publikace polské provenience, *Filmová řeč* Jerzyho Plazewského,<sup>161</sup> je neobyčejně komplexní prací, která obsáhle a podrobně rozebírá jednotlivé disciplíny tvorby filmu, a to v celém spektru činností od víceméně teoreticky založených oblastí dramaturgie a tvorby uměleckého záměru až po natolik detailní a technicky založené složky filmové práce, jako je technický střih, kompozice záběru či hloubka ostrosti. Hudbě a zvuku jsou zde věnovány jen kratší kapitoly, které ale vynikají množstvím konkrétních, nenotových příkladů, jimiž jsou demonstrovány uváděné teze. Plazewski rovněž rozšiřuje oblast terminologie filmové hudby, např. termíny *trancendentní* a *imanentní* hudba, analogickými s anglickým rozdělením na tzv. *functional* a *realistic film music*, resp. s českým *mimoobrazová* a *vnitroobrazová* hudba.

Podobně *How to read a Film*<sup>162</sup> Jamese Monaca z roku 1981 obsahuje jen krátkou kapitolu věnovanou hudbě, přičemž nepřiliš rozsáhlý oddíl *Film a hudba* najdeme i v českém překladu pozdějšího vydání *Jak číst film* z roku 2004.<sup>163</sup>

*Filmmusik in Geschichte und Gegenwart* Wolfganga Thiela<sup>164</sup> z roku 1981 je jedním z vůbec nejucelenějších dostupných pojednání o filmové hudbě. Přináší kapitoly o dramaturgii, estetice filmové hudby, největší prostor je však věnován přehledu

---

<sup>159</sup> s. 59–77.

<sup>160</sup> Lissa, Zofia: *Asthetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel, 1965.

<sup>161</sup> Plazewski, Jerzy: *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.

<sup>162</sup> Monaco, James: *The Soundtrack*. In: *How to read a Film*. London 1981, s. 98–103.

<sup>163</sup> Monaco, James: *Film a hudba*. In: *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004, s. 51–56.

<sup>164</sup> Thiel, Wolfgang: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Henschelverlag, 1981.

„mezinárodních“ dějin filmové hudby či specifikům hudby v různých žánrových odvětvích filmu.

Naproti tomu titul *Bernard Hermann. Film music and narrative* Grahama Brucea<sup>165</sup> reprezentuje oblast monografií věnovaných některé z významných osobností světové scény. V kapitole *The Dominant Hollywood tradition* autor odkrývá pozadí uniformního stylu hudby k hollywoodským filmům třicátých a čtyřicátých let, včetně realizačních postupů, kdy partitura vznikala jako společný produkt skupiny specializovaných hudebních řemeslníků. Tento vhléd je velmi cenný zvláště pro četbu výše zmiňovaného Adornova a Eislerova pojednání *Composing for the Films*, zabývajícího se a radikálně odsuzujícího produkci právě této doby.

Dílo Bernarda Hermanna, jako představitele první generace ryze amerických filmových skladatelů nezatížených studiem v prostředí pozdně romantické tradice evropské hudby, je zde podrobena velmi komplexní analýze, s přihlédnutím k funkčnosti a dramatické účinnosti jednotlivých prvků osobního kompozičního stylu skladatele. Rozbor skladatelova díla jako celku ve smyslu dramatické působivosti a účinnosti je velmi precizní, dvě analýzy Hermannových partitur k filmům *Vertigo* a *Psycho*, jež jsou součástí knihy, přináší spíše popis zvolených kompozičních prostředků v konkrétních částech filmu.

Velmi specializovaným počinem je kniha *Musique Fantastique* Randalla D. Larsona,<sup>166</sup> mapující historii hudby k fantastickým filmům. Důvodem k takto jednostranně zaměřené práci je autorův jistě neoprávněný názor o jedinečnosti kompozičních možností skladatele při tvorbě hudby k filmům právě tohoto žánru. Právě různé vědecko fantastické, dobrodružné či hororové snímky byly jedněmi z prvních příležitostí, kde se skladatelé mohli oprostít od tradičního hudebního jazyka a zcela ve shodě s atmosférou filmů začít užívat i prostředky moderní hudby dvacátého století. Ačkoliv mnohé filmy tohoto žánrového odvětví lze zařadit do kategorie „podprůměrný“ či přímo „brakový“, partitury k těmto snímkům můžeme v mnoha případech, díky relativně velké svobodě skladatele při volbě vyjadřovacích prostředků, uvést jako ukázkové příklady funkčního užití velmi avantgardních kompozičních technik, jinak přístupných jen úzkému okruhu vzdělaných posluchačů, a to v médiu, jež je ve své podstatě velmi komerčně a konzumně orientované. Kniha mapuje vývoj a historii „fantastické“ filmové hudby od třicátých až do osmdesátých let dvacátého století. O velkém a skutečně mezinárodním přehledu autora svědčí i skutečnost, že v poměru

---

<sup>165</sup> Bruce, Graham: *Bernard Hermann. Film Music and Narrative*. Michigan: UNI Research Press, 1985.

<sup>166</sup> Larson, Randall D.: *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*. London: The Scarecrow Press, Inc., 1985.

k celkovému rozsahu práce je nemalý prostor věnován i některým českým skladatelům,<sup>167</sup> především pak Liškovi a jeho zvukové kompozici k *Vynálezu zkázy*,<sup>168</sup> uvedeném zde pod názvem *The Fabulous World of Jules Verne*.

Za zmínku jistě stojí i publikace *Music for Silent Films 1984–1929* Gillian B. Andersenové,<sup>169</sup> kde nalezneme komentovaný soupis unikátní sbírky hudebních památek z doby němého filmu, uložené ve Washingtonské *The Library of Congress*.

Z novějších můžeme uvést knihu *Hudba a film* Alaina Garela a Francoise Porcila,<sup>170</sup> v překladu z francouzského originálu z roku 1992. Práce přináší souhrn současného stavu filmové hudby v USA, Británii, Dánsku, Německu, Kanadě, Itálii a Španělsku formou samostatných statí, jejichž autory jsou odborníci na filmovou hudbu, pocházející z uvedených zemí. Součástí je i anketa, zjišťující přístup tvůrců k ozvučení filmu formou několika otázek, položených sedmdesáti významným, převážně evropským režisérům a skladatelům.

Podrobnou příručku pro tvůrce filmové hudby je práce Richarda Davise *Complete Guide to Film Scoring*<sup>171</sup> z roku 1999, obsahující mimo jiné soubor rozhovorů s významnými americkými tvůrci nebo pohled do obchodního a právního pozadí tvorby pro film.

*Musik Multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*<sup>172</sup> z roku 2000, součást řady *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, je kvalitním přehledem základních teoretických a estetických premis filmové hudby a především, podobně jako *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*<sup>173</sup> Wolfganga Thiela z roku 1981, teritoriálně členěným historickým přehledem tvůrců filmové hudby od období němého filmu až do současnosti.

Titul *The Spectre of Sound. Music in Film and Television*<sup>174</sup> Kevina J. Donnellyho z roku 2005 se do značné míry zaměřuje na analýzu současné situace na poli filmové a televizní hudby. Obsahuje i kapitoly soustředěné na roli populární hudby v současném filmu a televizi či fenoménu vydávání filmových soundtracků.

Mezi nejnověji dostupné vydavatelské počiny patří reedice *Composing for the Films* Adorna a Eislera z roku 2007, opatřená rozsáhlou předmluvou Grahama Mc Cann.<sup>175</sup>

---

<sup>167</sup> Zdeněk Liška, Jan Rychlík, Luboš Fišer.

<sup>168</sup> s. 216.

<sup>169</sup> Anderson, Gillian B.: *Music for Silent Films 1984–1929*. Washington: Library of Congress, 1988.

<sup>170</sup> Garel, Alain – Porcile, Francois: *Hudba a film*. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 1999.

<sup>171</sup> Davis, Richard: *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press, 1999.

<sup>172</sup> Kloppenburg, Josef: *Musik Multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 11. Bremen: Laaber, 2000.

<sup>173</sup> Thiel, Wolfgang: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Henschelverlag, 1981.

<sup>174</sup> Donnelly, Kevin J.: *The Spectre of Sound. Music in Film and Television*. London: British Film Institute, 2005.

<sup>175</sup> Adorno, Theodor W. – Eisler, Hans: *Composing for the Films* (with a new introduction by Graham McCann). London: Continuum, 2007.

Rozsáhlé shrnutí stavu poznání, dosaženého k příslušnému roku vydání, pak nalezneme v heslech slovníků *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>176</sup> a *The New Grove Dictionary of Music and Musician*.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Nick, Edmund: *Filmmusik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 4. Kassel: Bärenreiter, 1955, s. 187–198, Siebert, Ulrich E.: *Filmmusik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 3. Kassel: Bärenreiter, 1995, s. 446–474.

<sup>177</sup> Palmer, Ch – Gillett, J.: *Film Music*. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. Volume 6. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 549–556, Cook, Mervyn: *Film Music*. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. Second Edition, Volume 8. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 797–810.

## **3. FILM „MARKETA LAZAROVÁ“**

**3. 1. FRANTIŠEK VLÁČIL**

**3. 2. MARKETA LAZAROVÁ**

**3. 3. LITERATURA**

Film *Marketa Lazarová* je bezesporu nejvýznamnějším dílem režiséra Františka Vláčila. Někdy snad až nekritické domácí oslavování tohoto opusu sice není tak jednoznačně následováno zahraničími publicisty a sám režisér se dokonce v některých rozhovorech o filmu vyjadřuje v tom smyslu, že šlo o látku „k nezvládnutí“. Přesto se jedná o dílo přinejmenším v kontextu české kinematografie mimořádné. Před shrnutím základních informací a literatury k tématu stručně připomenou elementární údaje o životě a díle samotného režiséra.

### 3. 1. FRANTIŠEK VLÁČIL

Filmový režisér, scénárista, malíř a grafik František Vláčil se narodil 19. února 1924 v Českém Těšíně jako syn Františka Vláčila, majora 8. pluku slezského, a Anny Marie Vláčilové, rozené Vackové. Studoval na Filozofické fakultě v Brně estetiku a dějiny umění, již během studií pracoval nejdříve jako externista, později jako řádný zaměstnanec v brněnské skupině kresleného a loutkového filmu a ve Studiu populárně vědeckých a naučných filmů. V roce 1951 přešel do Prahy a následujících sedm let byl zaměstnán v Československém armádním filmu, kde natočil kolem třiceti instrukčních a dokumentárních prací.

Jeho prvním samostatným hraným filmem byl krátký poetický snímek *Skleněná oblaka*. Na IX. Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách v roce 1958 získal Zvláštní diplom v kategorii experimentálních a avantgardních filmů a tímto úspěchem si Vláčil hned na počátku otevřel cestu k hranému celovečernímu filmu. Od 1. července 1958 nastoupil jako režisér do filmového studia Barrandov a ještě v témže roce zde realizoval středometrážní film *Pronásledování*, povídku ze života českých pohraničníků. V kinech byla uváděna společně s povídkou režiséra Milana Vošmika *Bloudění* pod zastřešujícím názvem *Vstup zakázán*.

Hned od počátku 60. let se datuje Vláčilovo nejúspěšnější a nejplodnější období. V roce 1960 natočil svůj první dlouhý hraný film *Holubice*, lyrickou filmovou báseň „o lásce, dobru a zlu v dětském srdci a o přátelství dětí na celém světě“, jejíž záběry už jsou protkány obrazovými metaforami a symboly. Právě na tomto filmu poprvé spolupracoval se Zdeňkem Liškou, jenž se stal jeho dvorním skladatelem.<sup>178</sup>

V roce 1961 realizoval podle motivů románu Alfréda Technika *Mlýn na ponorné řece* filmovou historickou baladu *Ďáblova past*, ve které zcela novým způsobem uchopil úkol vyjádřit audiovizuálními prostředky atmosféru barokní doby. Obrazové těžiště filmu je přesunuto do exteriérových scén, zcela rovnocenným partnerem vizuální složky se stává zvuková a hudební vrstva.

---

<sup>178</sup> Krátkou vzpomínku na spolupráci na tomto filmu obsahuje rozhovor Evy Struskové s Františkem Vláčilem *O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vláčil*. Film a doba 43, 1997, č. 4, s. 170–173.

Po tomto filmu začal pracovat na svém největším díle, monumentální historické fresce *Marketa Lazarová*, adaptaci stejnojmenného románu Vladislava Vančury. Literární příprava a realizace filmu trvala několik let. Divácky velmi náročný film je v řadě anket považován za nejvýznamnější dílo v historii českého filmu.

Dalším Vláčilovým snímkem byl opět historický příběh z druhé poloviny 13. století. *Údolí včel* z roku 1967, v němž se rozvíjí motiv dogmatického fanatismu víry a náboženské askeze, přineslo oproti předchozí monumentální historické fresce spíše subtilnější rozměry a formálně vybroušenější tvar. Film byl natočen na námět spisovatel Vladimíra Křesky, se kterým se Vláčil postupně profesně i názorově sblížil a začala jejich mnohaletá spolupráce. V roce 1968 spolu napsali scénář *Zjevení o ženě rodiče podle sv. Jana*, ten však nebyl nikdy realizován.

Historickou látku, tentokrát z nedávné minulosti, zpracoval Vláčil i ve svém prvním barevném hraném filmu *Adelheid*, v němž na příběhu českého příslušníka zahraničního odboje a dcery nacistického továrníka evokuje složité období po druhé světové válce v českém pohraničí. Z hlediska hudební spolupráce je tento film zajímavý absencí původní hudby, nahrazené hudbou archivní. Hudební dramaturgie, založené na uvádění úryvků ze skladeb Johanna Sebastiana Bacha a Johanna Strausse, se zhostil opět Zdeněk Liška.

Po tomto díle se Vláčil v oblasti dlouhého hraného filmu na několik let odmlčel, což bylo zřejmě způsobeno jeho stále vzrůstajícími problémy s alkoholem a do jisté míry možná také vrácením stranické legitimace na protest proti okupaci republiky v roce 1968.

V letech 1968–1971 režisér pracoval na příběhu z prostředí automobilových soutěží *Rallye*, natáčení filmu však bylo zastaveno; v roce 1973 dokončil scénář k třicetiminutovému filmu *Praha očima sochaře* pro finskou televizi.

Po ustavičných neshodách s Filmovým studiem Barrandov, kde mu byly jeho návrhy scénářů opakovaně vráceny k přepracování a on naopak odmítal nabízené látky, zakotvil u Krátkého filmu. Zde v úzké spolupráci s kameramanem Františkem Uldrichem, s nímž realizoval už *Údolí včel* a *Adelheid*, natočil několik krátkých filmů: poetické obrazy *Město v bílém* (1972), *Karlovarské promenády* (1973) a dokumentární snímek *Praha secesní* (1974).

Ve zlínském studiu Vláčil realizoval dva středometrážní hrané filmy o dětech a pro děti *Pověst o stříbrné jedli* (1973) a *Sirius* (1974).

Do filmového studia Barrandov se vrátil až v roce 1976, kdy na motivy románu Bohumila Říhy *Doktor Meluzin* natočil psychologický příběh *Dým bramborové natě* o stárnoucím lékaři, který na venkově nachází novou náplň svého života. Následující film *Stíny horkého léta* pak líčí tragické střetnutí beskydského horala s tlupou banderovců,

probíjející se v roce 1947 přes naše území. Jednalo se o poslední film, na kterém s Vláčilem spolupracoval Zdeněk Liška.

*Koncert na konci léta* (1979, hudební spolupráce Zdeněk Košer a Jarmil Burghauser) podle scénáře Zdeňka Mahlera je vlastně pásmem komorně laděných obrazů ze života Antonína Dvořáka. Nejedná se o klasický životopisný film, ale spíše o osobité zamyšlení nad uměleckou tvorbou. O Vláčilově práci na tomto filmu natočila Drahomíra Vihanová zajímavý dokument *Hledání* (1979).

Ústředním motivem černobílého komorního psychologického dramatu *Hadí jed* (1981) podle scénáře Ireny Charvátové je marný boj, jenž svádí dcera o záchranu svého otce, notorického alkoholika. Zdeněk Liška byl již v době vzniku tohoto filmu velmi nemocen a kompozice hudby se zhostil Luboš Fišer.

Tradičně precizní výtvarné ztvárnění díla vykazovala filmová adaptace stejnojmenné knihy Ladislava Fukse *Pasáček z doliny* (1983, hudba Milan Dvořák), baladický příběh chudého zaostalého chlapce, odehrávající se v Beskydech v roce 1947. Předposledním Vláčilovým filmem je *Stín kapradiny* (1985, hudba Jiří Svoboda) natočený na motivy stejnojmenné novely Josefa Čapka. Podle jedné z raných povídek L.N. Tolstého a scénáře Dušana Mitany režíroval Vláčil v roce 1985 pro bratislavské televizní studio hru *Albert*.

Filmografie celovečerních hraných filmů Františka Vláčila se uzavírá v roce 1987 životopisným poetickým filmem *Mág* (hudba Jiří Svoboda), zachycujícím v pečlivě komponovaných obrazech poslední roky předčasně zesnulého básníka Karla Hynka Máchy a rozporuplnost jeho osobnosti.

V roce 1988 požádal Československý filmový ústav již penzionovaného filmaře o natočení medailonu malíře Jana Baucha při příležitosti umělcových 90. narozenin. Vláčil vytvořil námět, scénář, komentář i režii, za kamerou byl František Uldrich. Dokument byl nazván *Pražský Odysseus* (1989).

Životní pouť Františka Vláčila se uzavřela 27. ledna 1999 ve věku nedožitých 75 let.

Inspirován osobností režiséra Vláčila natočil v roce 2003 režisér Tomáš Hejtmánek hraný dokumentární film *Sentiment*. Vycházel při něm z osobních setkání s již nemocným filmařem, z autentických zvukových záznamů jejich rozhovorů i z pozůstalosti uložené v Národním filmovém archivu.

V roce 2008 byla v Císařské konírně Pražského hradu uspořádána výstava *Zápasy*, jejíž autoři se pomocí kompozice tvořené řadou pracovních i osobních fotografií



a sekvencemi z jeho historických dramát *Marketa Lazarová* a *Údolí včel* snažili stylizovaně přiblížit osobnost režiséra.<sup>179</sup>

Pozůstalost Františka Vláčila je uložena v depozitáři písemných archiválií Národního filmového archivu v Hradištku. Osobní fond Františka Vláčila obsahuje 432 jednotek, které byly v roce 2001 zakoupeny od Františka Vláčila mladšího. Inventář z roku 2004 zpracovala Helena Malinová.

#### SPOLEČNÁ TVORBA FRANTIŠKA VLÁČILA A ZDEŇKA LIŠKY:<sup>180</sup>

*Holubice*

(1960, 76 min., premiéra 4. 11. 1960)

*Ďáblova past*

(1961, 87 min., premiéra 20. 4. 1962)

*Marketa Lazarová*

(1967, 162 min., černobílý, premiéra 6. 10. 1967)

*Údolí včel*

(1967, 97 min., černobílý, premiéra 17. 5. 1968)

*Adelheid*

(1969, 99 min., barevný, premiéra 6. 4. 1970)

*Pověst o stříbrné jedli*

(1973, 54 min., barevný, premiéra 1. 12. 1973)

*Sírius*

(1974, 50 min., barevný, premiéra 1. 11. 1975)

*Dým bramborové natě*

(1976, 95 min., barevný, premiéra 1. 4. 1977)

*Stíny horkého léta*

(1977, 99 min., barevný, premiéra 1. 9. 1978)

---

<sup>179</sup> Ve stati o životě a díle Františka Vláčila byly použity následující zdroje informací: Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš: *Filmové profily*. Československý filmový ústav, Praha 1986, Strusková, Eva: *O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vláčil*. Film a doba 43, 1997, č. 4, s. 170–173, *Český hraný film III 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, *Český hraný film IV 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, *Český hraný film V 1971–1980*. Praha: Národní filmový archiv, 2007.

<sup>180</sup> Zdroj: *Český hraný film III 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, *Český hraný film IV 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, *Český hraný film V 1971–1980*. Praha: Národní filmový archiv, 2007.

## 3. 2. MARKETĀ LAZAROVÁ

Když byl film *Marketa Lazarová* v roce 1967 uveden do kin, měli za sebou tvůrci téměř šest let usilovné práce. Jen samotný scénář zabral Františku Pavlíčkovi<sup>181</sup> a Františku Vlácilovi tři roky. Z hlediska finanční náročnosti se jednalo o projekt, který překonal všechny dosavadní české produkce. Oproti původnímu záměru panoramaticky zachytit celkový obraz české středověké společnosti však dílo zůstalo neúplné, neboť právě finanční limity zapříčinily absenci dvou rozsáhlých královských obrazů.

Příběh o lásce Markety a Mikoláše, odehrávající se na pozadí konfliktu zemana Kozlíka s královskou mocí a také jeho sousedem Lazarem, je zasazen na Mladoboleslavsko ve 13. století.<sup>182</sup> Základní dějová linie je převzata ze stejnojmenného románu Vladislava Vančury<sup>183</sup> a obohacena o motivy z druhého dílu jeho *Obrazů z dějin národa českého*.

Vančurův román měl dlouho pověst nezfilmovatelné předlohy. S vnitřní básnickou náplní jinak poměrně jednoduchého příběhu mohla konvenovat až moderní obrazově-poetická filmová řeč šedesátých let, tak jak ji rozvinul například právě Vlácil hned ve své celovečerní prvotině *Holubice*. Společně s Pavlíčkem do základní románové fabule přenesli motiv potulného mnicha Bernarda a jako druhou dějovou linii pak použili historické události vzdorovlády mladého Přemysla Otakara II. proti jeho otci Václavu I. Proto je příběh přesně časově situován mezi 15. únorem a 1. srpnem 1250 odpoledne. Detailní kalendář scénáře i s některými dějovými reminiscencemi, vracejícími se o řadu let nazpátek, je zanesen do prvního svazku druhé verze strojopisného technického scénáře z roku 1964.<sup>184</sup> Tato časová

---

<sup>181</sup> František Pavlíček (1923–2004), scénárista a dramatik. Absolvent estetiky a slovanské literatury na FF UK, pro film začal pracovat v padesátých letech, kromě filmových a televizních scénářů je také autorem řady rozhlasových, divadelních i loutkových her. Výběr ze scénaristického díla: *Labyrint srdce* (1961, režie Jiří Krejčík), *Horoucí srdce* (1962, režie Otakar Vávra), *Marketa Lazarová* (1967, režie František Vlácil), *Tony, tobě přeskočilo* (1968, režie Věra Plívová-Šimková). Podílel se na realizaci filmového přepisu románu Boženy Němcové *Babička* (1971, režie Antonín Moskalyk), spolupracoval na scénáři pohádky *Královský slib* (2001, režie: Kryštof Hanzlík). V roce 2001 mu byla udělena Cena Vladislava Vančury za celoživotní dílo.

<sup>182</sup> Stručný přehled děje: Za tuhé zimy v roce 1250 přepadnou Mikoláš a Adam, synové loupeživého rytíře Kozlíka, průvod saského hraběte a zajmou jeho syna Kristiána. Na přepadení se snaží příživit i zeman Lazar z Obořiště, ale je přistižen a od smrti mečem jej zachrání jen náhlé zázračné vidění. Tímto přepadením však vyprší trpělivost krále, jenž vydá rozkaz k trestné výpravě. Mikoláš je vyslán k Lazarovi, aby mu tlumočil návrh na společnou obranu před královským hejtmanem Pivem z Boleslavi, který se chystá proti Kozlíkově tvrzi Roháčku. Je však odmítnut a během potyčky zbit. Kozlík se svým rodem se tedy stáhne do lesů. Ve vhodné chvíli Mikoláš s bratry pomstí předchozí potupu, vybijí Obořiště, Lazara nechá ukřižovat na vratech a jeho dceru Marketu unese a znásilní. Mezi tím se rozhoří vášnivá láska mezi zajatým Kristiánem a jednou z Kozlíkových dcer, Alexandrou, citové pouto se pozvolna rozvine i mezi Marketou a Mikolášem. Lesní úkryt je po čase objeven a v nastalé bitvě vojáci hejtmana Piva pobijí většinu mužů a zajmou raněného Kozlíka. Kristián uprchne, ale z prožitých hrůz zešílí a Alexandra jej později v návalu zloby zabije. Zatímco se Mikoláš se zbylými muži neúspěšně snaží vysvobodit Kozlíka z vězení a je zajat, Marketa se vrátí na Obořiště. Zahořklý otec jí však vyžene a jí nezbude než se uchýlit do kláštera, kam byla původně zaslíbena. Před Mikolášovou popravou se za ním odebere do Boleslavi a jsou oddáni. Marketa i Alexandra po nějakém čase porodí syny.

<sup>183</sup> Poprvé publikován v roce 1931.

<sup>184</sup> Vlácil, František – Pavlíček, František: *Marketa Lazarová*. Technický scénář 1. díl, 2. verze, 1964, 229 s.

osa je však jen pomocným pracovním materiálem, samotný film je zcela oproštěn od jakýchkoliv vodítek pro přesnější časové určení.

Scénář člení příběh do tří hlavních oddílů a sedmnácti obrazů. Film je ve své konečné verzi rozdělen jen na dvě části a ze zamýšlených sedmnácti kapitol dvě vůbec nebyly realizovány. Jedná se o třetí obraz *Král* a patnáctý obraz *Královská milost*.

Názvy jednotlivých obrazů do filmu přeneseny nebyly, v místech jejich spojů je nahradily mezititulky, vysvětlující po vzoru úvodů kapitol starých knih nadcházející děj. Přesný půdorys verze ve scénáři a v konečné filmové redakci, s časovými údaji, přináší následující přehled:<sup>185</sup>

## **I. STRABA**

### **- PŘEPADENÍ**

*O tom jak dva bratři s Kozlíkova rodu lovili na říšské silnici, jak se přitom přiživil pan soused, kterému jen zbožné vidění zachránilo život. **9:46***

### **- DOUPĚ**

*O Kozlíkovi, pánu na Roháčku, který měl osum synů a devět dcer a o tom, co způsobil zajatec určený za biskupa hennavského. **9:57***

### **- KRÁL**

(Obraz nebyl realizován.)

### **- VLCI**

*O tom jak Kozlík pochodil v Boleslavi u hejtmána královského regimentu. (Tento pán byl kdysi kupec, který vařil z chmele. Proto mu říkali Pivo.) **6:07***

### **- DCERA LAZAROVA**

*O návštěvě u souseda na Obořišti a o tom jak prohlédla dcera Lazarova. **6:17***

### **- ÚSTUP**

*O ústupu Kozlíka z Roháčku a o spádech jeho synů a dcery Alexandry. **4:42***

### **- KRÁLOVSKÝ HEJTMAN**

*O tažení, které se stalo pohřbem, o úvahách královského hejtmána nad marnou smrtí jeho pobočníka rytíře Sovičky, který padl úkladnou rukou Kozlíkových synů před Obořištěm a je pochován na Roháčku. **11:04***

### **- NANEBEVZETÍ**

*O tom, jak pan Lazar, zbavený starostí se sousedem, (kterého hejtmán honí po lesích,) vydal dceru bez věna. **21:56***

---

<sup>185</sup> Velkými písmeny je uveden název obrazu ve scénáři, kurzívou znění příslušného mezititulku ve filmu. K filmovému mezititulku doplňuji informaci o časové délce příslušné kapitoly.

## **II. BERÁNEK BOŽÍ**

- BERNARD – PRVNÍ BLAHOSLAVENÝ  
(Tato kapitola ve filmu není opatřena mezititulkem.)

- ČERNOHÁJ  
*O tom jak Bernard našel vojáka, který ho obral a jak dopadlo žertování Kozlíkových synáčků.*  
**9:13**

- KANTILÉNA  
*O soužení na řetěze, o Mikolášově vzpomínání, jež probouzí Alexandřin vznešený milenec a o pomstě Adama-jednoručky.* **9:27**

- HOSTINA PÁNĚ – KÁZÁNÍ  
*O poslední večeři v níž vezme za své Bernardova ovečka a o hodině, v níž se ujímá vlády smrt.*  
**18:17**

- BISKUP HENNAVSKÝ – DRUHÝ BLAHOSLAVENÝ  
*O tom kam biskupa hennavského zavedla láska a o samomluvách bláznů.* **12:08**

## **III. CESTOU K LÉTU**

(Ve filmu není název třetí části zařazen.)

- VDOVY  
*O sudbě mužů a údělu vdov.* **30:01**

KRÁLOVSKÁ MILOST  
(Obraz nebyl realizován.)

MILOST BOŽÍ  
(Tato kapitola ve filmu není opatřena mezititulkem.)

SVATBA  
(Tato kapitola ve filmu není opatřena mezititulkem.)

EPILOG  
(Tato kapitola ve filmu není opatřena mezititulkem.)

**Přehled délky jednotlivých částí filmu:**

- 1) Straba – 1:11:32
- 2) Beránek boží – 53:51
- 3) (Cestou k létu) O sudbě mužů a údělu vdov – 30:08.

### 3. 3. LITERATURA

K tématu *Marketa Lazarová* byly napsány stovky stránek. Velmi obsáhlý soupis bibliografie obsahuje publikace *Český hraný film IV 1961–1970* z roku 2004,<sup>186</sup> rozsáhlejší texty vzniklé v mezidobí mezi rokem 2004 a současností jsem zařadil do seznamu použité literatury.<sup>187</sup>

Film vyvolával zaslouženou pozornost již od svého uvedení v roce 1967, jak však poznamenal Peter Hames ve studii *Marketa Lazarová* z roku 2004,<sup>188</sup> zahraniční odezva na film byla poměrně malá, a to i přes pozornost, již k sobě v době vzniku filmu díky snímkům *Nové vlny* česká kinematografie poutala. Prostor jí tedy byl a je věnován především na stránkách českých periodických i neperiodických publikací. Kromě přelomu šedesátých a sedmdesátých let lze zvýšenou produkci textů na toto téma sledovat přibližně od druhé poloviny devadesátých let až do současnosti. V souvislosti s vítězstvím filmu v karlovarské anketě o nejlepší český film všech dob<sup>189</sup> došlo v krátké době až k jakémusi zbožštění *Markety Lazarové*, přičemž v posledních letech lze sledovat snahu o korekci tohoto náhledu a nalezení nového kritického postoje.

Komplexní zpracování stavu bádání o filmu *Marketa Lazarová* dalece přesahuje rámec této práce, vzhledem ke specializaci mého tématu tedy jen stručně zmíním nejvýznamnější studie a podrobně se zaměřím na informace a obraz hodnocení hudby k tomuto filmu.

Stěžejní studií z období vzniku filmu je bezesporu *Na okraj Markety Lazarové* Jaroslava Bočka, publikovaná v časopise *Film a doba* v roce 1967.<sup>190</sup> Zde byl poprvé komplexně pojmenován význam díla a podrobně reflektován jeho významný odklon od celé soustavy do té doby převládajících tradičních znaků, typických pro žánr českého historického filmu. Tento široce citovaný text byl zařazen do *Antologie textů z let 1962–1970*, vydané jako příloha časopisu *Film a doba* v roce 1997.<sup>191</sup>

V rozmezí několika desetiletí se k tématu *Vláčilovy rapsodie* pravidelně vrací Zdena Škapová. Rozboru filmu věnuje značný prostor již ve své rigorózní práci *František Vlácil –*

---

<sup>186</sup> *Český hraný film IV 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 257–261.

<sup>187</sup> Viz *Seznam použité literatury – Literatura k filmu „Marketa Lazarová“*.

<sup>188</sup> Hames, Peter: *Marketa Lazarová*. In: Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower Press, 2004, s. 151–161.

<sup>189</sup> *Karlovarská anketa ke 100. výročí české kinematografie*. *Film a doba* 44, 1998, č. 3, s. 134, 136; č. 4, s. 168, 170, 173.

<sup>190</sup> Boček, Jaroslav: *Na okraj Markety Lazarové*. *Film a doba* 13, 1967, č. 11, s. 574–581.

<sup>191</sup> Boček, Jaroslav: *Na okraj Markety Lazarové*. In: Ulver, Stanislav (ed.): *Film a doba. Antologie textů z let 1962–1970*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1997, s. 133–139.

monografická studie. *Pokus o vymezení tvůrčího typu* (1977),<sup>192</sup> následuje *Literární a filmová podoba Markety Lazarové*<sup>193</sup> v rámci knižního vydání technického scénáře k filmu,<sup>194</sup> a vybrané pasáže v publikaci *Démanty všednosti* (2002).<sup>195</sup> Ze zahraničních autorů v posledních letech tématu věnoval značný prostor Peter Hames, a to v textech *Marketa Lazarová* (2004)<sup>196</sup> a *The Czechoslovak New Wave* (2005).<sup>197</sup>

Při monotematickém pohledu na *Marketu Lazarovou* jako historický film můžeme jmenovat řadu studií nebo příslušných pasáží, například texty Jana Kučery (1969),<sup>198</sup> Jiřího Raka (1993),<sup>199</sup> Zdeňka Hudce a Miluše Václavkové (2000),<sup>200</sup> Ivana Klimeše<sup>201</sup> nebo Petra Kopala (2005, 2007).<sup>202</sup> Proces a podoba filmového přebásnění Vančurovy předlohy je v zorném úhlu prací *Desátá múza Vladislava Vančury* Luboše Bartoška (1973),<sup>203</sup> *Česká literatura v českém filmu 60. let* Vlasty Jančové (1993),<sup>204</sup> *Filmové adaptace v české kinematografii* Michala Horniaka (2002)<sup>205</sup> nebo *K jednomu typu intersémiotické transformace: Vančurova a Vláčilova Marketa Lazarová* Dalibora Součka.<sup>206</sup> Na další specifické významové vrstvy jsou zaměřeny texty *Nacionální náboj v historické trilogii*

---

<sup>192</sup> Škapová, Zdena: *František Vlácil – monografická studie. Pokus o vymezení tvůrčího typu*. Rigorózní práce. Praha: FF UK, 1977.

<sup>193</sup> Škapová, Zdena: *Literární a filmová podoba Markety Lazarové*. In: Pavlíček, František – Vlácil, František: *Marketa Lazarová*. Praha 1998, s. 7–21.

<sup>194</sup> Pavlíček, František – Vlácil, František: *Marketa Lazarová*. Praha 1998.

<sup>195</sup> Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 57–59, 98–100, 123–124.

<sup>196</sup> Hames, Peter: *Marketa Lazarová*. In: Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower Press, 2004, s. 151–161.

<sup>197</sup> Hames, Peter: *František Vlácil*. In: *The Czechoslovak New Wave*. Second Edition (1st 1985). London: Wallflower Press, 2005, s. 53–66.

<sup>198</sup> Kučera, Jan: *Krise historického filmu?* Film a doba 15, 1969, č. 8, s. 430–436.

<sup>199</sup> Rak, Jiří: *Hledání nového obrazu minulosti*. In: *Filmový sborník historický 4*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 37–41.

<sup>200</sup> Hudec, Zdeněk – Václavková, Miluše: *Historický film*. In: Luboš Ptáček (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 323.

<sup>201</sup> Klimeš, Ivan: *Marketa Lazarová*. Reflex 12, 2001, č. 37, s. 64–66.

<sup>202</sup> Kopal, Petr: *Za časů Markety Lazarové...? Filmové obrazy středověku*. In: Kopal, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 57–83, Kopal, Petr: *Kinematograf mistra Theodorika. Medievisté a film*. Dějiny a současnost 9, 2007, č. 2, s. 24–27.

<sup>203</sup> Bartošek, Luboš: *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha: Československý filmový ústav, 1973.

<sup>204</sup> Jančová, Vlasta: *Česká literatura v českém filmu 60. let*. In: *Filmový sborník historický 4*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 91–96.

<sup>205</sup> Horniak, Michal: *Filmové adaptace v české kinematografii*. In: Luboš Ptáček (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 262.

<sup>206</sup> Souček, Dalibor: *K jednomu typu intersémiotické transformace: Vančurova a Vláčilova Marketa Lazarová*. Diplomová práce. Brno: FF MU, 2002.

Františka Vlácilova Zdeňka Holého (2002),<sup>207</sup> případně *Spiritualita ve filmu* Slavomíra Blažejovského (2007).<sup>208</sup>

Informace o výrobní historii filmu poskytuje dlouhá řada stručných sdělení v časopise *Filmové informace*,<sup>209</sup> rozsáhlý seznam výtahů ze zahraničních ohlasů na *Marketu Lazarovou* přináší magazín *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*.<sup>210</sup> Z celé řady rozhovorů s Františkem Vlácilem se *Markety Lazarové* nejvíce dotýkají ty, které s režisérem vedli Zdenek Zaoral v roce 1979<sup>211</sup> a Eva Strusková v roce 1997.<sup>212</sup>

Vůbec nejčerstvější řadu drobných textů přináší doprovodná publikace k výstavě *Zápasy*, konané v roce 2008 na Pražském hradě, do které přispěli například Ivan Klimeš,<sup>213</sup> Zdena Škapová<sup>214</sup> nebo Eva Zaoralová.<sup>215</sup>

Literaturu k samotné hudbě tvoří až na výjimky spíše kusé komentáře v rámci rozsáhlejších statí. V době vzniku *Markety Lazarové* bohužel nevyšla žádná recenze hudby k tomuto filmu a nějaké rozsáhlejší zhodnocení či komentář k Liškově hudbě nenajdeme ani v rámci dobových článků zabývajících se filmem *Marketa Lazarová* jako takovým.

Jako první se tak Liškově hudbě více věnovala až Zdena Škapová ve své monografické rigorózní práci o Františku Vlácilovi z roku 1977.<sup>216</sup> Autorka zde hudební a zvukovou stránku dosti podrobně rozebírá již v kapitole o předchozím Vlácilově filmu *Ďáblova past* a v následujícím oddíle o *Marketě Lazarové* jí věnuje prostor celých deseti stran. V textu se

---

<sup>207</sup> Holý, Zdeněk: *Nacionální náboj v historické trilogii Františka Vlácilova*. In: Luboš Ptáček (ed.): *Nacionalismus a film. Morava ve filmu*. Olomouc: FF UP, 2002, s. 103–108.

<sup>208</sup> Blažejovský, Jaromír: *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 192, 225–229.

<sup>209</sup> Jedná se o dlouhou řadu většinou velmi stručných informací, mezi rozsáhlejší odkazy patří například tyto: *Režisér František Vlácil o „Marketě Lazarové“*. *Filmové informace* 17, 27. 4. 1966, č. 17, s. 1–2, *Filmové informace* 18, 1967, č. 11, s. 2, *Filmové informace* 18, 1967, č. 13, s. 1, *Filmová rapsodie „Marketa Lazarová“ dokončena*. *Filmové informace* 18, 12. 4. 1967, č. 15, s. 2–3.

<sup>210</sup> Například *„Marketa Lazarová“ v tisku polském. Neobyčejný československý film*. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku* 1967, č. 12, s. 31–32, *„Marketa Lazarová“ v tisku italském. Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku* 1968, č. 2, s. 42–43, *O československém filmu v tisku švédském. Historická superprodukce*. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku* 1968, č. 3–4, s. 12, *O československém filmu v tisku francouzském. František Vlácil mluví o „Marketě Lazarové“*. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku* 1969, č. 1, s. 7–8.

<sup>211</sup> Zaoral, Zdenek: *Rozhovor s Františkem Vlácilem o filmové specifikě a obrazu historie*. *Film a doba* 25, 1979, č. 6, s. 315–321.

<sup>212</sup> Strusková, Eva: *O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vlácil*. *Film a doba* 43, 1997, č. 4, s. 170–173.

<sup>213</sup> Klimeš, Ivan: *Co František Vlácil udělal českému historickému filmu*. In: *František Vlácil: Zápasy*. Praha: Správa Pražského hradu, 2008, s. 9.

<sup>214</sup> Škapová, Zdena: *Marketa Lazarová*. In: *František Vlácil: Zápasy*. Praha: Správa Pražského hradu, 2008, s. 20.

<sup>215</sup> Zaoralová, Eva: *Pravda, krása a dobro*. In: *František Vlácil: Zápasy*. Praha: Správa Pražského hradu, 2008, s. 15–19.

<sup>216</sup> Škapová, Zdena: *František Vlácil – monografická studie. Pokus o vymezení tvůrčího typu*. Rigorózní práce. Praha: FF UK, 1977.

blíže zabývá především hudební a zvukovou dramaturgií, v konkrétních poznámkách o hudební složce vyzdvihuje zřejmé charakteristické rysy užití hudby, jako je velká role sboru a lidského hlasu vůbec, široká škála výrazových poloh od poklidného toku hudby až k velké expresivitě a podobně. Ohledně realizace hudební stopy přináší informaci o údajném použití originálních hudebních nástrojů a také poznámku o smíchání konečné podoby zvukové složky až ze čtrnácti pásů.<sup>217</sup>

V úvodní studii<sup>218</sup> ke knižnímu vydání scénáře *Markety Lazarové*<sup>219</sup> v roce 1998 stejná autorka opět vyzdvihuje použití hlasu a bohaté a zvukově pestré škály nástrojů a opakuje informaci o speciálně pro film provedeném zhotovení primitivních nástrojů.<sup>220</sup> V příslušném oddíle o hudbě a zvuku však Zdeňka Lišku vůbec nezmiňuje a v hodnocení originalnosti a propracovanosti zvukových stop je jmenovitě uveden jen režisér.

Konečně v rozsáhlé stati *Cesty k moderní poetice*, jež jako součást publikace *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*<sup>221</sup> vyšla v roce 2002, Zdena Škapová porovnává jednotlivé parametry filmového jazyka československých filmových tvůrců před a během šedesátých let. V kapitole o zvukové stránce děl vzniklých v průběhu šedesátých let poměrně obšírně pojednává také o *Marketě Lazarové* a vyzdvihuje míru její zvukové originality. Vedle celé řady výstižných komentářů k hudební dramaturgii se však v některých poznámkách k motivické či instrumentační práci objevují tvrzení, s nimiž lze polemizovat.<sup>222</sup>

Vůbec nejpodrobnější exkurs k tématu přináší Antonín Matzner v práci *Česká filmová hudba*<sup>223</sup> z roku 2002, kde se v rámci kapitoly *Zlatá éra českého filmu 1960–1969* snímku *Marketa Lazarová* a Liškově tvorbě šedesátých let vůbec věnuje dosti obšírně. Zdůrazňuje inovativní práci s lidským hlasem, užívání rozsáhlých zvukových ploch pro spojování dějově oddělených sekvencí, absolutní absenci smyčcových nástrojů či propracovanou kompozici zvukové složky jako celku. Ve stručných rozborech vybraných úseků filmu také charakterizuje konkrétní kompoziční a dramaturgické postupy.

---

<sup>217</sup> s. 199 a 197, v obou případech není uveden zdroj informace. Užití originálních nástrojů však nepotvrzuje studium partitury ani svědectví Jiřího Zobače ze samotného nahrávání.

<sup>218</sup> Škapová, Zdena: *Literární a filmová podoba Markety Lazarové*. In: Pavlíček, František – Vláčil, František: *Marketa Lazarová*. Praha 1998, s. 19.

<sup>219</sup> Pavlíček, František – Vláčil, František: *Marketa Lazarová*. Praha 1998.

<sup>220</sup> s. 19.

<sup>221</sup> Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 145–147.

<sup>222</sup> Především jde o tvrzení „...v celé délce téměř tříhodinového díla se žádný hudební motiv neopakuje...“ (s. 146). Zřejmě je tím myšleno opětovné uvedení motivů v jejich doslovné podobě, studium notového zápisu totiž potvrzuje motivickou provázanost hudebních ploch.

<sup>223</sup> Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, s. 293–295.



Autorův článek *Génius Zdeňka Lišky* v časopise *Premiere*, jenž zmíněné stati v knize *Česká filmová hudba* časově předchází, pak jako vůbec jediný z textů přináší zmínku o užití aleatoriky ve vokálních partech.<sup>224</sup>

Jiný druh postřehů najdeme ve studii Petera Hamese *Marketa Lazarová*<sup>225</sup> z publikace *The Cinema of Central Europe* z roku 2004. Pro charakterizaci svrchované role Liškovy hudby Hames dokonce používá termín „Film-Opera“, mluví o dokonalé rovnováze v kooperaci obrazové a zvukové složky a příhodně pak zmiňuje, že kreativní přístup k hudbě a zvuku přerostl i do oblasti práce s hlasy herců. V tomto ohledu podrobněji rozebírá úvodní sekvenci filmu. Způsob, jakým použil Liška ženského hlasu k vytvoření hudebního tématu Markety, pak přirovnává k užití hlasu v partituře Vaughana Williamse pro film *Scott of the Antarctic* (1948).

Juraj Lexmann v obou vydáních své *Teórie filmovej hudby*<sup>226</sup> užívá v rámci instruktivních příkladů k jednotlivým kapitolám knihy krátkých rozborů sekvencí různých filmů a *Marketa Lazarová* takto figuruje ve třech případech. Autor si postupně všímá podprahové vazby zvuku užitých nástrojů na charakter zobrazovaného prostředí, přeexponového výrazu quasi chorálních sekvencí a techniky předjímání následujících dějů pomocí hudby.<sup>227</sup>

*Hudební portrét Markety Lazarové*<sup>228</sup> Mikuláše Beka je vlastně recenzí soundtracku vydaného roku 1996. Vedle krátkého profilu skladatelovy tvorby a komentáře k dramaturgii vydávání soundtracků obecně, se autor soustředil na stručnou charakteristiku hudebního jazyka filmu, jenž podle něj spočívá v Liškově stylizaci středověkých modelů viděných očima Nové hudby. Podtrhuje komplexnost zvukově hudební struktury a všímá si propracované technické manipulace s hlasy v dialozích. Při porovnání s následujícím filmem *Údolí včel* vyzdvihuje přítomnost avantgardních prvků a celkovou bohatost hudby *Markety Lazarové*.

V poměrně rozsáhlých časopiseckých medailonech věnovaných Liškovi se autoři Pavel Klusák,<sup>229</sup> Tomáš Baldýnský<sup>230</sup> a Josef Sedláček<sup>231</sup> u filmu *Marketa Lazarová* ve shodě pozastaví jako u nejpůsobivějšího skladatelova výkonu. Znovu se setkáváme s oceněním

---

<sup>224</sup> Matzner, Antonín: *Celuloidová hudba. Génius Zdeňka Lišky*. *Premiere* 1, 2000, č. 8, s. 125.

<sup>225</sup> Hames, Peter: *Marketa Lazarová*. In: Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower Press, 2004, s. 158–160.

<sup>226</sup> Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*. Druhé revidované a doplněné vydání. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenské akademie vied, 2006.

<sup>227</sup> s. 65, 66 a 145 ve vydání z roku 2006.

<sup>228</sup> Bek, Mikuláš: *Hudební portrét Markety Lazarové*. *Literární noviny* 8, 1997, č. 7, s. 14.

<sup>229</sup> Klusák, Pavel: *Zdeněk Liška*. *Kinorevue* 6, 1996, č. 2, s. 44–46.

<sup>230</sup> Baldýnský, Tomáš: *Causa Zdeněk Liška*. *Reflex* 10, 1999, č. 22, s. 56–58.

<sup>231</sup> Sedláček, Jaroslav: *Valčík pro křídlovku*. *Cinema* 13, 2003, č. 1, s. 98–101.

zvukové a instrumentační originalnosti, provázanosti vizuální a hudební složky a celkově nevídané významnosti role Liškovy hudby.

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

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

V této souvislosti je nutné poznamenat, že Liška byl ve snaze o dokonalý umělecký tvar svého příspěvku do výsledné soustavy ve značné výhodě oproti Vláčilovi. Zatímco režisér vytvářel své dílo od nuly, „z ničeho“, a ve výsledném podobě se navíc musel z realizačních a finančních důvodů vzdát nemalé části svých představ, Liška již přistoupil k hotové předloze a na všechny její přednosti i případné nedostatky mohl odpovídajícím způsobem reagovat. Svou hudebně zvukovou vizi realizoval ve výhodě přesné znalosti struktury konečné verze obrazu a výchozí podmínky tak zvyšovaly pravděpodobnost vzniku skutečně mimořádné složky, s jen minimálními nedostatky. Neobyčejně vysoké hodnocení hudby tak skutečně může reflektovat její objektivní kvalitu, kde je originalita a působivost zasazena do koncepční a formální struktury při zanedbatelné míře nedostatků.

## NAHRÁVKA

Ve společné edici vydavatelství Zóna a Bonton Music byl v roce 1996 vydán kompaktní disk s výběrem z hudby k filmu *Marketa Lazarová*.<sup>232</sup> Ten byl opatřen na svou dobu velmi výpravným bookletem, obsahujícím také krátkou studii Petra Soukupa *Zjevení? Balvan? aneb Marketa Lazarová po 30 letech od svého vzniku*, kalendář scénáře nebo soupis základních postav příběhu. Jak jsem již uvedl v kapitole *Zdeněk Liška*,<sup>233</sup> nedochoval se takzvaný mezinárodní pás filmu, obsahující hudbu oddělenou od ruchů a dialogů. Vydavatel proto sejmul hudbu přímo z filmového pásu a nahrávka dostala charakter jakési rozhlasové

---

<sup>232</sup> CD *Marketa Lazarová*. Zóna, Bonton Music, 1996, 71 0448–2.

<sup>233</sup> Kapitola 1. 2. *Stav bádání*.

hry. Celková stopáž disku je 72 minut a 32 sekund, zastoupeny jsou následující skladby:<sup>234</sup>

1. *Prolog* 2. *Říšská cesta* 3. *Pan Lazar* 4. *Na Roháčku* 5. *Rajská sonáta* 6. *Kozlík* 7. *Dcera Lazarova* 8. *Hejtman Pivo* 9. *V klášteře* 10. *Únos* 11. *Straba* 12. *Pod šancí* 13. *Dubový háj* 14. *Návrat na obořiště* 15. *Boží milost* 16. *Marketina svatba* 17. *Epilog*.

## DIVADELNÍ HRA

Prostorem pro zajímavá srovnání by mohlo být podrobnější studium hudby ve dvou divadelních inscenacích *Markety Lazarové*, neboť v obou případech se kompozice scénické hudby zhostili renomovaní a zkušení skladatelé.

V roce 1980 měla premiéru adaptace v brněnském Divadle na provázku. Režie se ujala Eva Tálská, hudbu složil Miloš Štědroň. V režii Jana Antonína Pitínského pak byla v roce 1980 *Marketa Lazarová* uvedena v Národním divadle v Praze. V tomto případě byl autorem scénické hudby Vladimír Franz.

---

<sup>234</sup> Názvy skladeb vytvořil vydavatel, jsou odvozeny od umístění hudebních úseků ve filmu vzhledem k názvům příslušných kapitol, přejatých ze scénáře.

## **4. HUDBA K FILMU „MARKETA LAZAROVÁ“**

### **4. 1. VZNIK A NAHRÁVÁNÍ HUDBY K MARKETĚ LAZAROVÉ**

### **4. 2. PRAMENY**

4. 2. 1. PARTITURA

4. 2. 2. SCÉNÁŘ

### **4. 3. UŽITÍ HUDBY Z HLEDISKA KVANTITY**

### **4. 4. HUDEBNÍ JAZYK MARKETY LAZAROVÉ**

4. 4. 1. CESTA K HUDEBNÍMU JAZYKU MARKETY LAZAROVÉ

4. 4. 2. VYNÁLEZ ZKÁZY

4. 4. 3. ĎÁBLOVA PAST

4. 4. 4. MARKETÁ LAZAROVÁ

### **4. 5. HIERARCHIE HUDEBNÍCH ČÍSEL**

### **4. 6. FORMA**

4. 6. 1. TRŽDÍLNOST

4. 6. 2. ČLENĚNÍ NA KAPITOLY

4. 6. 3. FORMA JEDNOTLIVÝCH HUDEBNÍCH ČÍSEL

### **4. 7. VNITROOBRAZOVÁ A MIMO OBRAZOVÁ HUDBA**

### **4. 8. TEXTY A ŘEČ**

### **4. 9. UŽITÍ TICHÁ**

### **4. 1. VZNIK A NAHRÁVÁNÍ HUDBY K MARKETĚ LAZAROVÉ**

O procesu vzniku samotné hudby k filmu *Marketa Lazarová* nemáme bližší zprávy, ani rukopisná partitura v tomto směru neobsahuje žádná data a poznámky. V daném ohledu je možno se opřít pouze o fakt, že již v roce 1964 byl hotov technický scénář s fragmentárními poznámkami k hudbě a Liška tak měl možnost vytvořit si alespoň částečnou představu o povaze díla a základních požadavcích režiséra. Film vznikal několik let a skladatel tedy měl před natáčením hudby v rozmezí ledna až března roku 1967 dostatek času ke koncepční přípravě. S Františkem Vláčilem spolupracoval již na jeho dvou předchozích celovečerních filmech *Holubice* (1960) a *Ďáblova past* (1961) a právě kongeniální realizace Vláčilova hudebně-zvukového záměru v *Ďáblově pasti* byla dost možná důvodem, proč technický scénář *Markety Lazarové* v porovnání s předchozím filmem obsahuje jen zanedbatelné penzum pokynů k hudební složce. Liška se v předchozí spolupráci zřejmě natolik osvědčil, že Vláčil již neměl potřebu v několikaletém předstihu podrobněji rozepisovat svou představu o hudbě a zvuku. Podle pomocného režiséra Aleše Dospivy<sup>235</sup> se skladatel o látku zajímal a byl se dokonce dvakrát nebo třikrát podívat přímo na samotné natáčení. Hudbu údajně komponoval podle hotového sestříhaného film, produkce mu nechala vyrobit jednu kopii opatřenou barevnými značkami vymezujícími plochy pro požadovaný hudební doprovod. Tento filmový pás si Liška přehrával na svém vlastním domácím střihačském stole.

*Marketa Lazarová* byla z důvodu technické náročnosti záznamu exteriérových scén natáčena v podstatě jako němý film, opatřený pouze orientačními dialogy. Kompletní zvuková stopa včetně dialogů, ruchů a samozřejmě hudby tak vznikala dodatečně, postsynchronně.<sup>236</sup> Podle dat z titulní strany rukopisné partitury proběhlo natáčení hudby v pražském studiu ve Smečkách během sedmnácti nahrávacích dnů v rozmezí od 24. ledna do 3. března 1967. Jako hudební tělesa jsou uvedena *Filmový symfonický orchestr* a *Kühnův smíšený sbor*, jako dirigenti František Belfín a Štěpán Koníček, jako zvukaři Josef Zavadil, Karel Jakl a Jiří Zobač.<sup>237</sup> Podle Dospivy se Liška aktivně podílel i na dramaturgii zvuku a účastnil se také závěrečného mixu. Bulletin barrandovských studií *Filmové informace* doplňuje mozaiku informací o údaje, že v únoru 1967 ve filmovém studiu Barrandov „František Vláčil pracoval na hudebním synchronu *Markety Lazarové*“<sup>238</sup> a k 15. březnu 1967 je film *Marketa Lazarová*

---

<sup>235</sup> Aleš Dospiva. Osobní rozhovor ze dne 16. 7. 2008.

<sup>236</sup> Informace Aleše Dospivy a zvukaře Jiřího Zobače.

<sup>237</sup> Jiří Zobač v rozhovoru z 6. 8. 2008 potvrdil účast všech zmíněných osob na realizaci hudby k *Markete Lazarové*, zároveň však tyto údaje upřesnil. Hlavním dirigentem byl údajně František Belfín, Štěpán Koníček měl pouze částečně doplňovat rozvrh natáčení ve dnech, kdy Belfín nebyl přítomen. Hudební režisér Josef Zavadil byl předchůdcem Jiřího Zobače a měl realizovat dílčí hudební vstupy v sekvencích dokončených na sklonku roku 1965. Samotné „ostré“ natáčení v roce 1967 proběhlo v hudební režii Jiřího Zobače, Karel Jakl podobně jako Štěpán Koníček měl pouze doplňovat rozpis pracovního rozvrhu.

<sup>238</sup> Filmové informace 1967, č. 8, s. 1.

„v míchačkách“.<sup>239</sup> V březnovém přehledu skladatelů, kteří v příslušném měsíci pracovali ve filmovém studiu Barrandov, pak v souvislosti s Liškou najdeme následující informaci: „Zdeněk Liška sledoval nahrávání hudby, kterou napsal pro film *Marketa Lazarová* režiséra Františka Vlácilu a pro veselohru *Svatba jako řemen* režiséra Jiřího Krejčíka a připravoval se na úkol napsat hudbu k filmovému přepisu divadelní hry *Piknik* režisérů Vladimíra Síse a Ladislava Smočka a k dramatu *Útěk* režiséra Štěpána Skalského“.<sup>240</sup> Tento pozoruhodný detail odkrývá skutečnost, že přes rozsáhlost a komplikovanost kompozice i realizace hudby pro *Marketu Lazarovou* Liška v intenzivním tempu současně pracoval na několika dalších projektech.

## **4. 2. PRAMENY**

### **4. 2. 1. PARTITURA**

---

<sup>239</sup> Filmové informace 1967, č. 11, s. 2.

<sup>240</sup> Filmové informace 1967, č. 13, s. 2.

Rukopisná partitura k *Marketě Lazarové* má 316 stran, z toho 259 stran základní partitury a 47 stran skic a nevyužitých pasáží. Její originál je ve vlastnictví rodiny Zdeňka Lišky v Hlásné Třebáni. Zapůjčení a možnost zkopírování mi zprostředkoval pan Antonín Matzner.

Originál je svázan v černé vazbě a podle záběru v televizním dokumentu o Liškovi,<sup>241</sup> kde kamera v jedné z místností domu jeho rodiny zaostří na řadu stejně vázaných notových svazků v policové skříni, na jejichž hřbetech je možno rozluštit názvy filmů s Liškovou hudbou, lze usuzovat na existenci celé řady dalších pečlivě svázaných a archivovaných filmových partitur Zdeňka Lišky.<sup>242</sup>

Z tohoto originálu jsem v roce 2006 vytvořil 3 kopie:

- dva exempláře o 259 stranách základního notového materiálu na přání pana Antonína Matznera, bez následujících 47 stran skic, a to pro potřeby festivalu Pražské jaro a zprostředkovaně pro další nejmenovanou osobu, mající také zájem o osobnost Zdeňka Lišky
- jeden zcela kompletní exemplář, obsahující i skici, pro svou vlastní potřebu.

V současné době tedy existují přinejmenším dvě kompletní partitury k *Marketě Lazarové*: jedna originální v majetku rodiny Zdeňka Lišky a jedna její kompletní kopie v mém držení.

Titulní strana partitury má číslo 1 a je nadepsána *Hudba k filmu „Markéta Lazarová“*, v levém horním rohu je uveden František Vlácil jako režisér, v pravém horním rohu je zakroužkována číslice 255 označující počet popsaných stran partitury v její základní části bez skic.<sup>243</sup> V dolní polovině stránky se nachází informace o místě a době natáčení hudby a o realizačním týmu hudební stopy, které již byly shrnuty v předchozím textu.

Členění celé partitury je vzhledem ke komplikovanosti a mnohovrstevnatosti hudební stopy překvapivě přehledné. Jednotlivá hudební čísla jsou systematicky označena pomocí dvojic římských a arabských číslic, oddělených lomítkem. První číslice vždy označuje celou skupinu hudebních úseků náležejících do určité společné soustavy. Nejčastěji se jedná o příslušnost k jedné kapitole nebo její části, případně mají takto očíslované hudební články nějaký jiný společný jmenovatel, například instrumentální obsazení. Číslice za lomítkem

---

<sup>241</sup> *Zdeněk Liška*. Vyrobila Česká televize 2000, tvůrčí skupina Vítězslava Sýkory a Radima Smetany, režie Petr Muttner, premiéra 28. 1. 2000 na programu ČT 2.

<sup>242</sup> Skutečnost, že Liška nechával své partitury takto pečlivě svázat pro svou soukromou archivaci, je v rámci provozní praxe české filmové hudby neobvyklá.

<sup>243</sup> V počtu 259 stran základní části partitury jsou obsaženy čtyři nepopsané, ale očíslované strany.

označuje jednotlivé hudební položky v rámci této skupiny. V označení příslušných skupin kolísá užití římských a arabských číslic, a to zřejmě zcela nahodile. Většina hudebních úseků je na konci opatřena i informací o svém časovém trvání s přesností na vteřiny. Někde můžeme najít označení vícenásobného opakování (2x, 3x apod.), občas je k hudebnímu úseku přiřazeno označení „smyčka“.<sup>244</sup>

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

Partitura odhaluje jednu překvapivou skutečnost, jež možná trochu nabourává tradovanou představu o tvorbě a realizaci hudebního a zvukového doprovodu k *Marketě Lazarové*, podle které měla být podstatná část její koncepce a celkového výrazu dotvářena (za pomoci komplikované montáže hudby, ruchů a hluků) až přímo při závěrečném míchání hudby.<sup>245</sup> Notový zápis totiž, v rozporu s předpokladem, jaký by mohl vzniknout při sledování mnohdy skutečně velmi expresivní, fragmentární a komplikované hudební složky v rámci běžného promítnutí filmu, nečekaně přesně odpovídá pasážím v hotovém filmu; každý moment znějící hudby je možno v zápisu vysledovat.

Například tak hudebně a zvukově komplikovaný úsek, jakým je bloudění Kristiána v zatopených loukách<sup>246</sup> v druhé části filmu, kde při běžném poslechu skutečně nabýváme dojmu velice sofistikované montáže několika stop s výkřiky, aleatorně koncipovanými sborovými pasážemi, polyrytmickými pásmy bicích a klávesových nástrojů, je precizně zapsán jako sled ucelených a do posledního detailu propracovaných hudebních čísel, kde v komplikované partituře všechny zmíněné složky nalezneme přesně tak, jak zazní ve výsledné podobě ve filmu.

V podobně koncipované scéně Kozlíkova útěku lesem mezi Boleslaví a Roháčkem v první části filmu<sup>247</sup> vstupují do akordické sborové prodlevy, narušované vokálními

---

<sup>244</sup> To se týká se především různých akordických prodlev nebo kratších rytmických ostinát.

<sup>245</sup> Tento předpoklad se objevuje především v novinových a časopiseckých článcích populárnějšího založení.

<sup>246</sup> Obraz *Biskup hennavský – druhý Blahoslavený*, soubor hudebních pasáží v partituře označených zastřešujícím číslem 13.

<sup>247</sup> Obraz *Vlci*, v partituře soubor hudebních čísel označených číslicí III.



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

Podle Jiřího Zobače, hudebního režiséra provádějícího nahrávání hudby k *Marketě Lazarové*, byla Liškova hudba precizně časově připravena, přesně odpovídala délce a výrazu příslušných sekvencí. Vzhledem k technickým parametrům tehdejší studiové techniky bylo nutno velmi pracně a zdlouhavě připravovat přesnou zvukovou podobu jednotlivých hudebních čísel, drtivá většina efektových prací údajně probíhala v reálném čase a předcházelo jí komplikované zkoušení a hledání optimálních poměrů. Celý aparát včetně sboru byl snímán současně, v době vzniku filmu ještě nebyla k dispozici možnost vícestopého záznamu.<sup>248</sup>

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

Tuto skutečnost lze jednak přičíst obrovské Liškově invenci, klíčové jsou však zřejmě jeho praktické zkušenosti z podobně traktovaných hudeb k některým z předchozích filmů, kde si většinu použitých kompozičních a dramaturgických postupů vyzkoušel. Na partituru *Markety Lazarové* je tak možno nahlížet jako na výsledek neobyčejně vydařené a invenční syntézy zkušeností z koncepčně příbuzných předchozích prací. Pro výsledný tvar mělo jistě význam i kvalitní složení nahrávacího týmu v čele s Liškovými dvorními spolupracovníky dirigentem Františkem Belfínem a hudebním režisérem Jiřím Zobačem.

---

<sup>248</sup> Informace pochází z osobního rozhovoru s Jiřím Zobačem ze dne 6. 8. 2008.

#### 4. 2. 2. SCÉNÁŘ

Pod signaturou S – 45 TS/1 a S – 45 LS<sup>249</sup> je v Národním filmovém archivu uložena první verze technického scénáře z roku 1963 a 1964,<sup>250</sup> na jejímž základě produkce začala vypracovávat propočty potřebného množství filmového materiálu, soupisy obrazů podle místa děje, účinkujících postav a podobně, což je již zohledněno v rozšířené druhé verzi technického scénáře z roku 1964, uloženého taktéž v Národním filmové archivu pod signaturou S – 45 TS 2/1 a 2/2.<sup>251</sup> První svazek druhé verze však navíc obsahuje úvodních 38 stran technických a provozních poznámek (5 stran soupisu záběrů podle “motivů”<sup>252</sup> – tedy lokací, 3 strany *Rekapitulace*<sup>253</sup> – tedy podrobný rozpis kapitol s údaji o metrech filmového materiálu, 6 stran soupisu postav<sup>254</sup> a 24 stran kalendáře scénáře).<sup>255</sup> Svým rozsahem několikanásobně přesahuje oba předchozí scénáře k Vlácilovým celovečerním filmům *Holubici* a *Ďáblově pasti* i těsně následujícímu *Údolí včel* a vlastně i k většině tehdejší barrandovské produkce vůbec. U příležitosti 100. výročí české kinematografie byl jako druhá volná příloha čtvrtletníku *Film a doba* technický scénář *Markety Lazarové* vydán knižně.<sup>256</sup>

V pozůstalosti Františka Vlácilá,<sup>257</sup> uložené v depozitáři písemných archiválií Národního filmového archivu v Hradištku, je soubor jednotek vztahujících se k filmu *Marketa Lazarová* označen inventárním číslem III b 2) 269. Tento soubor dokumentů obsahuje mimo jiné rukopisný technický scénář Františka Vlácilá (doplněný jeho vlastními kresbami a náčrtý scén, postav, interiérů i exteriérů),<sup>258</sup> rukopisné a strojopisné poznámky,<sup>259</sup> výtvarnou koncepci<sup>260</sup> a strojopis literárního scénáře Františka Pavlíčka.<sup>261</sup>

<sup>249</sup> Druhý svazek má sice v signatuře značení LS, tedy literární scénář, ve skutečnosti se však opravdu jedná o scénář technický.

<sup>250</sup> První svazek, obsahující první díl filmu, je z roku 1963 a má 186 stran, druhý svazek, obsahující 2. a 3. díl, má 201 stran.

<sup>251</sup> Řazení dílů ve svazcích je identické s první verzí technického scénáře. První svazek má 229 stran, druhý 271 stran.

<sup>252</sup> s. I–V.

<sup>253</sup> s. VI–VIII.

<sup>254</sup> s. IX–XIV.

<sup>255</sup> s. a–x.

<sup>256</sup> Pavlíček, František – Vlácil, František: *Marketa Lazarová*. Praha 1998. Z důvodu všeobecné dostupnosti této verze odkazují na její stránkování v případných poznámkách.

<sup>257</sup> Inventář z roku 2004 zpracovala Helena Malinová.

<sup>258</sup> Technický scénář, skica 1. varianty, cca 317 stran, rukopis s náčrtý (volné listy A4 i menšího formátu, nečíslované, některé oboustranné), 1964.

<sup>259</sup> Rukopisné a strojopisné poznámky (dialogy, náčrtý obrazů aj.), cca 70 stran, volné A4 i A5, nečíslované.

<sup>260</sup> Výtvarná koncepce, 43 stran.

<sup>261</sup> Literární scénář (verze Františka Pavlíčka), 160 s., strojová kopie, Literární scénář 3. díl - Cestou k létu (epilog), varianta 1, 35 s., strojová kopie.

Pro účely této práce jsou samozřejmě nejcennější případné poznámky k hudbě. Rukopisný technický scénář<sup>262</sup> z roku 1964 je více než třísetstránkovým souborem volně uspořádaných listů různých formátů. Kromě velkého množství náčrtů a kreseb, přinášejících dosti komplexní obraz o míře podrobnosti Vláčilových filmových představ, obsahuje také vůbec nejkonkrétnější hudebně-obrazové poznámky ze všech verzí scénáře. U záběru 64D nalezneme přípisek „celý tento záběr důl. roli hudba“, u 66D<sup>263</sup> si režisér zapsal „Podstatnou funkci v těchto posledních záběrech (59–66) bude mít hudebně ruchové vyjádření. (atmosféra viz. B. Martinů: Fresky Piera dela Francesca)“. Na jiné stránce vztahující se k této části filmu je bez zjevné souvislosti s konkrétními záběry ještě připsán soupis tří vět ze skladby *Fresky Piera della Francesca (Andante poco moderato, Adagio a Poco allegro)*, doplněný o *Lento allegro* z páté symfonie.<sup>264</sup> Vláčil si tedy již v přípravné fázi poznamenal konkrétní hudební impresy, které si ve spojení s představou příslušné sekvence vybavoval. Další podobně přesné údaje však tato ani žádné z dalších verzí scénáře neobsahují. Zmíněné skladby ve filmu použity nebyly, ale je vhodné poznamenat, že výsledná, realizovaná hudební podoba této sekvence svým charakterem výrazně vybočuje z celkového hudebního výrazu filmu a skladatel jí zřejmě věnoval zvýšenou pozornost.<sup>265</sup>

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

Při obrovském zastoupení hudby a komplikovaně traktované zvukové vrstvě filmu bylo samozřejmě zajímavé prostudovat, jak přesnou hudebně-zvukovou představu Vláčil před začátkem natáčení zanesl do pokynů pro realizační tým. Je trochu překvapivé, že text obsahuje velmi málo praktických pokynů k hudební stopě. Zvuková stránka je sice o něco rozpracovanější, ale i tak text poskytuje jen poměrně stručné poznámky. Scénář k předchozímu filmu *Ďáblova past* (jedná se o podobně zvukově opulentní film jako *Marketa*

---

<sup>262</sup> Technický scénář, skica 1. varianty, cca 317 stran – rukopis s náčrtů (volné listy A4 i menšího formátu, nečíslované, některé oboustranné), 1964.

<sup>263</sup> Strany této rukopisné verze nejsou číslovány. U záběru 66D je v závorce doplňující informace „přímý záběr Alexandry“.

<sup>264</sup> Zřejmě se také jedná o Bohuslava Martinů.

<sup>265</sup> Tato sekvence, tzv. *Rajská sonáta*, například vůbec neobsahuje dialogovou a ruchovou vrstvu, je také jedním z mála čistě instrumentálních čísel ve filmu. Z formálního hlediska se jedná o jeden z nejsostifikovanějších obrazově-zvukových synchronů v celém filmu.

Lazarová) přitom vyniká množstvím velmi přesných a podrobně rozepsaných pokynů jak k hudbě, tak ke zvuku.

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

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

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

**241 – PD. Marketina tvář en face obrácená k obloze, Lazar zezadu.**<sup>266</sup>

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

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

***Rajská sonáta.***<sup>267</sup>

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

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

---

<sup>266</sup> s. 122 (241 – číslo záběru, PD – polodetail).

<sup>267</sup> s. 148 (D – detail).

### 34 – D. Nadhled – Lazar –v konci mrtvolka<sup>268</sup>

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

I v dalších záběrech pak celá vize pokračuje:

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

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

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

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

### 138 – VC. Pohled Markety z okna – proměny oblak – stratocyrová seskupení – podtácené.

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

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

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

### 180 C. Panoráma – nadhled – postavení totožné s postavením kamery v úvodu filmu. Směr pohybu královského regimentu je opačný, než byl směr jízdy saského hraběte.<sup>269</sup>

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

### 181 PC. Mírný nadhled – odzadu – jízda, eventuálně panoráma, která by pak začínala v bočním protipohledu a končila v opačném pohledu zezadu<sup>270</sup>

<sup>268</sup> s. 40.

<sup>269</sup> s.102 (C – celek).

<sup>270</sup> s. 102 (PC – polocelek).

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

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

Ve scéně před rozhodující bitvou mezi Kozlíkem a hejtmanem (v obraze *Hostina Páně – kázání* v druhé části filmu) je příchod vojska pod opevněný vrch uvozen trubačským signálem:

**554 – C. Z pohledu Bernarda – les, panoráma – oblaka.**<sup>271</sup>

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

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

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

### **4. 3. UŽITÍ HUDBY Z HLEDISKA KVANTITY**

---

<sup>271</sup> s. 216.

Pokud bychom vytvořili podrobný přehled veškerých hudebních čísel filmu *Marketa Lazarová* v chronologické posloupnosti, jasně bychom viděli, že bylo zvoleno skutečně masivní nasazení hudby. Proluky mezi jednotlivými hudebními čísly jsou většinou v řádu sekund, pokud přímo plynule nepřecházejí do hudebních ploch tvořících zvukové pozadí.<sup>272</sup> Několikrát se dokonce setkáváme se ztišováním a opětovným objevováním se rozměrných, až několikaminutových pasáží, majících v podstatě charakter a formu autonomních skladeb.<sup>273</sup> V nemnoha případech, kdy najdeme větší plochu bez hudební podpory, je tohoto stavu záměrně využito jako svébytného druhu dramaturgické práce, neboť i užití ticha (ve smyslu absence hudebního doprovodu) zde má svůj dramatický účinek.<sup>274</sup>

V době, jež byla na poli filmové hudby charakteristická odklonem od plošného a kvantitativně výrazně zastoupeného (nejčastěji plně orchestrálního) hudebního doprovodu, se tak setkáváme s přístupem, jenž by se při zběžném pohledu mohl z hudebně-dramaturgického hlediska jevit jako poněkud zastaralý. Liškovo téměř frontální nasazení hudby však nemá nic společného s uniformním a ilustrativním symfonismem, vládoucím na poli české i světové filmové hudby ještě po celé předchozí desetiletí. Významná role hudby v tomto filmu je naopak výsledkem jiného nového rysu šedesátých let na scéně filmové hudby, a to snahy o individuální přístup k jedinečnému charakteru konkrétní zhudebňované předlohy.<sup>275</sup> Zjednodušeně lze říci, že Vlácilův filmařský jazyk si takto masivní užití hudby vyžádal.<sup>276</sup> Ostatně původ zvolené dramaturgie lze nalézt už v samotném režijním záměru, v němž je možno zdůraznit některé ze základních, určujících charakteristik:

---

<sup>272</sup> Tyto plochy nejčastěji tvoří statické akordické prodlevy ve sborové sazbě (většinou ve velmi nízkých polohách), a to ve velmi slabé dynamické úrovni. Tento prvek lze považovat za jeden z charakteristických rysů hudby k *Marketě Lazarové*. Jedná se o model přenesený v téměř identické podobě z předchozí společné spolupráce Lišky s Vlácilím, filmu *Ďáblova past*.

<sup>273</sup> Např. obraz *Královský hejtmán*, tzv. *Rajská sonáta* v obrazech *Doupě* a *Kantiléna*, přepadení Boleslavi v obraze *Milost Boží*. Tuto autonomnost je možné zaznamenat při sledování filmu se souběžným studiem partitury. S takto rozlehlými pasážemi je většinou nakládáno na způsob montáže jednotlivých hudebních fragmentů, realizované sofistikovanou prací s úrovní hlasitosti hudební stopy. Rozsáhlé, v podstatě samostatné a uzavřené skladby tak kontinuálně znějí, ztišují se a znovu vynořují, aniž by běžný divák tuto kontinuitu aktivně vnímal a sledoval. Podprahově je však v rámci určitého filmového úseku docíleno naprosté jednoty jedné z vrstev filmového díla – v tomto případě hudby – a jiné vrstvy tak mohou vykazovat pestřejší a po formální stránce méně homogenní tvar.

<sup>274</sup> Největší hudební prolukou (6 minut a 49 sekund) je úvodní pasáž kapitoly *Hostina Páně – kázání* v druhé části filmu. Kontrastu znějící a zcela utlumené hudební stopy je v poměrně velké míře užito i v úvodních obrazech *Přepadení* a *Doupě*, ačkoliv zde jsou pasáže ticha pouze v řádu sekund.

<sup>275</sup> V užití sousloví „zhudebňovaná předloha“ je určitá nadsázka, nicméně v případě mohutné stavby *Markety Lazarové* lze bezesporu nahlížet na práci skladatele, majícího před sebou dvě a tři čtvrtě hodiny dlouhou „němou předlohu“, jako v podstatě na „zhudebňování“.

<sup>276</sup> Celá historická trilogie *Ďáblova past - Marketa Lazarová – Údolí včel* tak sice v oblasti hudby vykazuje určité společné rysy, vyplývající ostatně z žánrové příbuznosti a autorské návaznosti, celková hudební dramaturgie je však pokaždé naprosto specifická.

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

Taková koncepce v sobě bezesporu nesla nebezpečí rozpadu přirozeného rytmu filmového vyprávění, či přinejmenším riziko snížení orientace diváka v dějové struktuře. Právě relativní dramaturgická rozvolněnost si přirozeně vyžádala rozsáhlé užití hudby (a také zvuku) jako substituentu či podpůrného pilíře základní dramatické kostry. Hudba se zde zcela přirozeně stala významným nositelem dramatického napětí a svou promyšlenou koncepcí zároveň kontrapunktickým, podpovrchovým dějovým činitelem. V této rovině Liška dostal příležitost na velké ploše velkoryse vyklenout hudební oblouk základního souboru témat a hudebních čísel, utvářených a průběžně se transformujících ve stylu jakési velmi modifikované soustavy příznačných motivů.<sup>277</sup>

Samotná dějová osa je však ve Vlácilově zpracování ve stínu jiné roviny komunikace s divákem. Tou je, domnívám se, snaha zprostředkovat pomocí zcela autorské a nehistorizující obrazově zvukové licence svou představu o vizuálním a emocionálním náboji zobrazované doby a vytvořit její otisky na filmovém plátně. Právě v této funkční rovině se odehrává i nejpozoruhodnější vrstva hudební složky. Stejně jako režisérův přístup, je zde i kompoziční dramaturgie hudby ve své primární účinnosti založena na zcela svébytné stylové vyprofilovanosti a homogenosti a stává se jednou z nejvýraznějších vrstev silně stylizované obrazové koncepce filmu.<sup>278</sup>

---

<sup>277</sup> Této základní metody práce filmových skladatelů, jež byla pro svůj povětšinou schematický charakter již od čtyřicátých let ostře kritizována především Hansem Eislerem, však Liška užívá velmi invenčně a především pouze jako jedné z mnoha užitých technik. Příznačné téma v tradičním slova smyslu je ve filmu dokonce pouze jedno, viz kapitola 4.5. *Hierarchie hudebních čísel*.

<sup>278</sup> Viz kapitola 4.4. *Hudební jazyk Markety Lazarové*.



Celým filmem se tedy prolíná téměř nepřetržitá, pouze v několika málo případech cíleně zastřená či zcela utlumená hudební stopa, vykazující nevídanou míru propracovanosti a začlenění do nadřazené vyjadřovací soustavy. Při místy až manýristické bohatosti vizuální složky mimo jiné plní funkci jakéhosi kontinuálního, plynulého pohybu, mnohdy chybějícího expresivní obrazové rovině.

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

#### 4. 4. HUDEBNÍ JAZYK MARKETY LAZAROVÉ

Výše uvedený soubor základních charakteristik filmu a funkcí jeho hudebně-zvukové stopy od počátku vytyčuje dva elementární skladatelské požadavky, jež Liška jako zkušený profesionál nutně musel již při prvním kontaktu se sestříhaným obrazem, opatřeným jen pomocnými stopami dialogů a značkami pro ohraničení úseků pro hudbu, intuitivně vycítit:

- 1) požadavek soudržnosti obrovského množství hudby, doprovázejícího pestrou škálu situací, nálad, míst a charakterů
- 2) požadavek vytvoření (ve shodě s velmi specifickou obrazovou předlohou) stylově svébytné hudebně-zvukové vrstvy, jež by jednak asociovala alespoň kořeny či základní atributy středověké hudební kultury (nebo obecné představy o nich) a zároveň konvenovala s veskrze moderním Vlácilovým filmařským jazykem, oscilujícím v širokém prostoru od statických filmových obrazů až k paradokumentárním dynamickým sekvencím.

Oba tyto požadavky Liška naplnil především pomocí principu, jehož technické zvládnutí si osvojoval již v předchozích filmech. Je jím propracovaná hudebně-zvuková stylizace, tedy účelně zvolená soustava parametrů z oblasti instrumentace, melodiky, harmonie, faktury, dynamiky, metrorhythmiky či úrovní hlasitosti, souborně vytvářející specifický hudební jazyk konkrétního filmu. Soustavu tradičních hudební parametrů Liška významně obohacuje o prvky odvozené ze zvukového a hlukového prostředí.<sup>279</sup>

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

V hudebním jazyce filmu můžeme opravdu velkou část jednotlivých parametrů hodnotit jako „šité na míru“ pro účely *Marketý Lazarové*, převahu však stále mají rysy Liškova kompozičního stylu jako takového, a to především v často vyzdvihované oblasti instrumentace. Liška již byl ve druhé polovině šedesátých let velkým profesionálem a při zvážení celkového počtu jeho prací občas nutně i zdatným rutinérem. Přes všechnu

---

<sup>279</sup> Toto zvukové prostředí je však vytvořeno uměle, studiově, je do značné míry „virtuální“, a tím celá soustava hudebně-ruchově-dialogových stop nabývá ještě více na své ústrojnosti.

tradovanou nevyčerpatelnou invenci a neustálý tvůrčí zápal jistě mnohokrát pracoval především efektivně a jen stěží mohl ke každému filmu vytvářet novou převratnou hudební koncepci. Naopak ve vhodných případech systematicky opakoval a rozvíjel již ověřené a osvědčené hudebně dramaturgické postupy či dokonce přímo oblíbené kompoziční finesy a instrumentační kombinace.<sup>280</sup> Proto i v *Marketě Lazarové* nalézáme v až pozoruhodné míře inspiraci předešlými filmy, především žánrově příbuznou *Ďáblou pastí*.

Tím rozhodně nechci upozadit skutečnost, že rozsah díla, jeho obrazová krása, psychologická hloubka postav a až monumentálně koncipovaná snaha o zachycení obrazu středověkých Čech nutně musely na samotného Lišku silně zapůsobit a z těchto důvodů i pro něj byla práce na tomto snímku jistě svým způsobem jedinečná.<sup>281</sup> Svědčí o tom ostatně třeba i rozsah partitury nebo indicie, že Liška i po letech zřejmě občas o kompoziční práci pro *Marketu Lazarovou* znovu přemítal.<sup>282</sup> Skladatel zde však, v duchu velké části vrcholných uměleckých děl obecně, prokázal především schopnost mistrovsky syntetizovat výsledky svého dosavadního filmově-kompozičního vývoje a začlenit je do hudebně-dramaturgické struktury, vypracované na základě konkrétních potřeb tohoto filmu.

#### 4. 3. 1. CESTA K HUDEBNÍMU JAZYKU MARKETY LAZAROVÉ

Pro přesnější zasazení *Markety Lazarové* do kontextu díla Zdeňka Lišky se pozastavím u dvou vynikajících děl, jež předcházela jejímu vzniku. Oba filmy lze chápat jako koncepční předstupně Liškova způsobu skladatelské práce, jenž byl posléze široce rozvinut právě v monumentální Vlácilově filmové básni. Řeč je o filmu *Vynález zkázy* režiséra Karla Zemana (1958) a již několikrát zmiňovaném snímku *Ďáblou past* (1961) Františka Vlácilu.

Ačkoliv se jedná o žánrově zcela rozdílné práce, z pohledu skladatele oba vykazují rysy směřující ke koncepčně velmi podobným požadavkům na hudební složku. *Vynález zkázy* i *Ďáblou past* byly v dosavadní filmografii Zdeňka Lišky zcela samostatnou kategorií

---

<sup>280</sup> Například jedna z jeho oblíbených kombinací *klavír + zvony* se často objevuje v natolik rozdílných filmech, jakými jsou *Holubice*, *Vynález zkázy* a *Marketa Lazarová*.

<sup>281</sup> Jak jsem již uvedl na začátku tohoto oddílu, podle tvrzení pomocného režiséra Aleše Dospivy se Liška dokonce asi dvakrát nebo třikrát přijel podívat přímo na natáčení a o látku tak měl zřejmě nadstandardní zájem (rozhovor s Alešem Dospivou ze dne 16. 7. 2008).

<sup>282</sup> Ve stejném rozhovoru přináší Aleš Dospiva svědectví z nahrávání hudby k filmu *Osada Havranů*, při kterém údajně prohlásil, že teď již konečně ví, jak měl komponovat pro *Marketu Lazarovou*. (*Osada Havranů*, 1977, 65 min., režie Jan Schmidt, scénář Milan Pavlík, hudba Zdeněk Liška. Jedná se o úvodní snímek z trilogie volně návazných příběhů z pravěku podle předloh Eduarda Štorcha. Každý z filmů je zcela samostatným a uzavřeným příběhem, i když všechny jsou spojeny některými postavami a dobou. Ve filmech převažuje romantický náhled, svého druhu vzdělávací poloha, která přibližuje život pravěkých lidí. Série pokračuje filmy *Na velké řece* a *Volání rodu*.)

snímků, kde filmová řeč obsahovala abnormální míru výtvarné a obrazové stylizace, jíž se značně podřizovaly ostatní parametry díla (herecká akce, rytmus vyprávění atd.). Oba snímky, jejichž dalším společným jmenovatelem je také zasazení do minulosti, vyžadovaly rozsáhlé užití hudebního doprovodu a v obou se Liška primárně soustředil na oblast hudební stylizace, tedy na vytvoření hudebního jazyka konvenujícího s charakterem obrazové složky a zobrazované doby. Základním postupem vždy bylo vytvoření určitých instrumentačních konstant, tedy nástrojových rejstříků charakterizujících ústřední linii díla, a především derivace hudebního materiálu z oblasti hluků a zvuků hudební povahy. S těmito objekty posléze bylo nakládáno jako s běžnými komponenty hudební skladby ve smyslu melodicko-rytmicko-harmonické práce.

#### 4. 3. 2. VYNÁLEZ ZKÁZY

*Vynález zkázy* z roku 1958 je v pořadí druhým celovečerním filmem Karla Zemana<sup>283</sup> a patří do linie děl vytvořených kombinovanou technikou hraného, loutkového a animovaného filmu. Tato linie je dále reprezentována filmy *Cesta do pravěku*, *Baron prášil*, *Bláznova kronika*, *Ukradená vzducholoď* a *Na kometě*. Společným jmenovatelem všech těchto snímků je kromě velmi podobného technického zpracování také žánrové zařazení, neboť je všechny (s výjimkou *Bláznovy kroniky*) můžeme označit jako filmy vědecko-fantastické.

Základní dějová osa *Vynálezu zkázy* vychází ze stejnojmenné knihy Julese Vernea. Tento titul nepatří mezi nejznámější Verneovy romány, nicméně z hlediska možnosti zfilmování se jedná o ideální literární předlohu. Velmi lineární, ale přitom nosná ústřední dějová zápletká s postavou zločinného hraběte Artigase, jenž kvůli touze sestrojiti ničivou zbraň nechá na svůj ostrov Back-Cup unést profesora Rocha a jeho asistenta inženýra Harta, se stala skvělou základní platformou pro filmovou imaginaci.<sup>284</sup> Mezi základní stylotvorné

---

<sup>283</sup> Karel Zeman (3.10. 1910 – 5.4. 1989). Absolvoval dvouletou obchodní školu a kurs reklamního kreslení a aranžování. Pracoval jako kreslící v reklamních ateliérech, několik let také ve Francii (1930–1936), po návratu do Československa u Bati ve Zlíně. Aktivní zájem, který projevil o loutkové divadlo již jako student, ho přivedl v roce 1943 do zlínského trikového ateliéru. Prvním filmem, který zde realizoval, byl poetický snímek *Vánoční sen* z roku 1945, a hned získal cenu za nejlepší loutkový film na festivalu v Cannes. Následoval animovaný seriál o *Panu Prokoukovi*, dále experimentální snímky *Inspirace* a *Král Lávra*. Dráhu režiséra celovečerních filmů nastoupil Zeman animovanou pohádkou *Poklad Ptačího ostrova*. Pak už následovala řada celosvětově proslavených snímků jako *Cesta do pravěku*, *Vynález zkázy* či *Baron Prášil*, v nichž režisér usiloval o přirozené spojení technik hraného, loutkového a kresleného filmu. Ke konci své filmařské dráhy se Karel Zeman vrátil ke klasické formě animovaného filmu ve snímcích *Čarodějův učeň* a *Pohádka o Honzíkovi a Mařence*. Prakticky všechny Zemanovy filmy získaly ocenění na domácích i zahraničních festivalech a filmových přehlídkách (zdroj: Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš: *Filmové profily*. Praha: Československý filmový ústav, 1986).

<sup>284</sup> Ve filmovém vyprávění se zde vlastně prolínají dvě časové linie. Děj probíhající jakoby přímo v reálném čase je exponován formou vzpomínek inženýra Harta. V úvodu se inženýr Hart vrací ze zámořské cesty, pozoruje nejmodernější vymoženky soudobé techniky a v soukromém sanatoriu na mořském pobřeží se setkává

prvky, přejaté z literární předlohy a do značné míry ovlivňující celkovou koncepci filmového díla, můžeme v případě *Vynálezu zkázy* uvést především celkové výtvarné pojetí, odvozené z původních ilustrací k prvnímu vydání románu,<sup>285</sup> a z hlediska trikového filmu velmi vděčnou rovinu obdivu k nejroztodivnějším technickým vynálezům. Marie Benešová ve stati *Zápas o tvar*<sup>286</sup> podrobně analyzuje, jak Zemanův důraz na vizuální a trikové složky filmu ovlivňuje nejen dramatickou výstavbu děje, ale vlastně všechny ostatní složky a především formu hereckého projevu. Doslova uvádí, že postavy jsou zde „...součástí výtvarné koncepce obrazu přizpůsobeného dřevorytině a včleňují se do něj jak výtvarným šrafováním kostýmů, tak hereckým projevem, v němž převažují pateticky stylizované postoje a významově funkční gesta komponovaná na plochu jako pohyblivá součást ilustrace. Stylizace pohybu odpovídá jednodimenzionálnosti typů verneovských postav, založených na akci bez hlubší psychologické a citové charakteristiky. Herci v roli působí především fyzickým zjevem, kostýmem a jeho doplňky a maskou.“<sup>287</sup>

Pokud jsem v předchozím textu zmiňoval status obrazu jako primárního inspiračního a stavebního článku v kompozici filmu, musím také uvést určitá úskalí, zákonitě pramenící z tohoto způsobu režijní práce. Děj filmu je složen z mnoha větších či menších dílů a článků, přičemž v některých případech proporční zastoupení sekvence či scény v celkové stopáži snímku neodpovídá jejímu významu v rámci výstavby celku, ale spíše možnosti zajímavé a originální filmařské a výtvarné práce. V těchto momentech vzniká nebezpečí narušení plynulé dramatické linie. Režisér tuto hrozbu neutralizuje striktním dodržováním výtvarné koncepce a vytvořením funkce průběžného komentátora děje v podobě hlavního hrdiny

---

s profesorem Rochem. Ten se zde zotavuje, znaven usilovnou prací na svém nejnovějším vynálezu. Z dialogu se divák dovídá, že se jedná o vynález nové výbušniny a že zámořská cesta profesorova asistenta Harta měla sloužit k získání prostředků, nutných k dokončení tohoto vynálezu. V noci připlouvá k pobřeží člun s piráty, kteří profesora i jeho asistenta unášejí na jachtu zločinného hraběte Artigase. Artigas potřebuje profesorovu výbušninu, aby mohl naplnit své temné plány, a během cesty do pirátského sídla se mu lichotkami a příslibem neomezených prostředků podaří přesvědčit důvěřivého vědce ke spolupráci. Na palubě ponorky jsou hlavní hrdinové dopraveni do Artigasovy citadely, sídlící v kráteru vyhaslé sopky, spojené s okolním světem jen podmořským tunelem. Ve zdejších továrnách a laboratořích pracuje profesor na svém díle, zatímco inženýr Hart je vězněn na skalním ostrohu, neboť odmítá s hrabětem spolupracovat. Jednoho dne dojde během nepodařeného profesorova pokusu k výbuchu a v tu chvíli Hart zjišťuje, že tajemství sloučeniny bylo vyzrazeno. Sepíše varovnou zprávu a tu, zavěšenou na malém balonu, posílá nazdařbůh s nadějí, že dojde do správných rukou. Zpráva je nalezena a k sopečnému ostrovu se vydává velká spojenecká flotila, mající silou zabránit zneužití výbušniny. V tom okamžiku chvíli nabírá děj rychlý spád a jsme svědky horečnatých příprav k rozhodující konfrontaci. V posledních chvílích, kdy je obrovské dělo se zkázonosnou střelou připraveno zničit blížící se flotilu, dochází starému profesorovi, že jeho vynález bylo zneužito, a svrhne nachystaný granát na skalnaté pobřeží. Zatímco inženýr Hart uniká ve strážním balonu, dochází k obrovskému výbuchu, který zcela roztrhá sopečný kráter i celý ostrov.

<sup>285</sup> Autory původních ilustrací, zhotovených technikou dřevorytu, byli Édouard Riou a Léon Bennet.

<sup>286</sup> Benešová, Marie: *Zápas o tvar*. In: Hábová, Milada – Smejkal, Zdeněk: *Karel Zeman. Sběrka studií a dokumentů*. Praha: Nakladatelství Blok a Československý filmový ústav, 1986, s. 11–33.

<sup>287</sup> s. 17–18.

inženýra Harta. Jako klíčová se však jeví Liškova hudba, téměř nepřerušovaně doprovázející filmový obraz. Určité přelomovosti tohoto filmu v koncepčním vývoji osobnosti Zdeňka Lišky si všímá i literatura,<sup>288</sup> vyzdvihován je také Liškův významný podíl na konečném střihu filmu.<sup>289</sup>

Rozsáhlý seznam hudebních čísel ve *Vynálezu zkázy* na první pohled budí dojem velkého množství odlišných hudebních ploch, které jsou za sebe řazeny bez jasných strukturních pravidel. Pro některé kompozice určené pro film je skutečně typické řazení a vrstvení fragmentárních úseků bez hlubších souvislostí. V dějově dynamických snímcích je použití takového postupu zcela bez nebezpečí ztráty kontinuity celkového výrazu, neboť hudba jen emočně podporuje vizuální a syžetovou složku. V komorních, psychologicky laděných dramatech pak většinou nalézáme úspornější užití hudebního materiálu, které je naopak založeno na jasných vztazích vizuální a hudební vrstvy. V žánrově originálním *Vynálezu zkázy* se však Liška musel vyrovnat s nutností vytvořit časově rozsáhlou partituru, která by jednak prvoplánově podporovala režisérovu hýřivou imaginaci ve smyslu určitého výtvarného manýrismu, zároveň by však v rozporu s běžným nazíráním na filmovou partituru jako jednoho z mnoha komplementárních činitelů filmového celku vystoupila do popředí a stala se hybným činitelem při vystihnutí zásadních obrysů děje, neboť tyto nemají ve vizuální rovině obvyklou míru podpory. Právě to Lišku přivedlo k rozpracování koncepce, kterou později plně rozvinul v *Ďáblově pasti* a *Marketě Lazarové*.

Základním postupem, jímž Liška vyřešil problém soudržnosti velkého množství povahově rozdílných úseků hudby, totiž byla důsledná hudební stylizace, založená především na instrumentační práci. Zemanovo výtvarné pojetí, jež svou záměrně naivizující polohou laskavě ironizuje prostředí převratné epochy nových technických vynálezů, je určitým kontrapunktem odlidštěnému prostředí strojů století páry, které exponuje. Na stejném protikladu je založena i Liškova hudební stylizace, kdy proti sobě staví na jedné straně orchestrální či komorní čísla se silným zastoupením archaizujícího zvuku cembala a na druhé straně elektricky generované hudební hluky. Právě zvuk cembala je jakousi instrumentační, témbrovou konstantou, jež diváka provází celým filmem a svým archaickým zvukem dodává jednotlivým hudebním číslům specifickou patinu.<sup>290</sup> Tento rejstřík sice není přítomen

---

<sup>288</sup> Navrátil, Antonín: *Vynález zkázy*. Film a doba 4, 1958, č. 8–9, s. 621–623, Larson, Randall D.: *Musique Fantastique*. London 1985, s. 216, Matzner, Antonín: *Celuloidová hudba. Génius Zdeňka Lišky*. Premiere 1, Prosinec 2000, s. 125, Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha 2002, s. 235.

<sup>289</sup> Sedláček, Jaroslav: *Valčík pro křídlovku*. Cinema 13, 2003, č. 1, s. 99.

<sup>290</sup> Tato archaičnost je vedena v rovině vztahu doby, do níž je děj zasazen, a doby předcházející, které je v průběhu filmu nevyčteně přisouzena role bezpečné minulosti doby před-technické, s jejími jistotami a jasnou čitelností hrozeb. V souvislosti s renesancí a znovuobjevením zvukových možností cembala ve dvacátém století

ve všech pasážích, nicméně objevuje se s železnou pravidelností, a to bez ohledu na stupeň důležitosti hudebního vstupu v rámci jejich dramaturgické hierarchie. Ve druhé části filmu, kdy je děj zasazen do prostředí laboratoří a továren Artigasova ostrova Back-Cupu, pak často slyšíme zvuk klarinetu, a to buď sólově nebo v klarinetovém duu či triu. Dějové zasazení totiž přirozeně vyžaduje větší zastoupení hudebních hluků, které samy o sobě nemají potenciál po delší dobu vytvářet plnohodnotnou náhražku tradiční hudby. V jednotlivých číslech se nadále průběžně objevuje konstanta cembalového zvuku jako protipólu hudebních hluků, ale z důvodu zachování pestrosti instrumentace je v rovině přirozených nástrojů nově uveden právě klarinetový zvuk. Ten však již nepřechází do různých čísel bez ohledu na stupeň jejich významu, ale je striktně vázaný na krátké, epizodní hudební vsuvky. Stylizační kontinuitu tak na úrovni základní kostry hudebního proudu stále udržuje zvuk cembala, ale hierarchicky přesně vymezeným užitím tónu klarinetu je tato jednodušnost obohacena o nový prvek, jenž brání přexponovanosti základní instrumentační konstanty, aniž by narušil její sjednocující účinek.

Často je zdůrazňována příbuznost filmů Karla Zemana se snímky slavného režiséra éry samotných počátků filmu, Georga Melise, jenž ve své tvorbě stejně jako Zeman mnohokrát čerpal z literárního odkazu Julese Vernea. Asi nejvýznamnějším prvkem, který Zeman od Meliése převzal, je užití posunu děje pomocí zdánlivě autentických filmových reportáží a záběrů. Ve *Vynálezu zkázy* tento prostředek samozřejmě nemá budit dojem autentičnosti příběhu, ale je jen stylově vytříbeným způsobem navození specifické atmosféry. Karel Zeman ho v průběhu filmu využije několikrát, například hned v úvodní přehlídce nových technických vynálezů nebo v pozdější části děje, kdy je Artigas spraven o prozrazení jeho plánů shlednutím aktuálního filmového týdeníku. Stylizace těchto filmových pasáží je jednoznačně odvozena z vyjadřovacích prostředků samotných počátků filmu, a Liška proto vytvořil hudební čísla, inspirovaná povahou hudebního doprovodu v éře němého filmu. Z dějin filmové hudby víme, že v této epoše převládala imitační a ilustrativní hudba,<sup>291</sup> často nevalné úrovně, jež měla svůj původ jednak v hudbě salónní a jednak v hudbě doprovázející různá divadelní představení zábavného charakteru. Liška tak stejně jako Zeman užil tuto metodu v novém kontextu, kde je užití banálních a zvukově archaických hudebních úseků využito k podpoře fantaskní a bizarní atmosféry. Zmíněná hudební čísla jsou koncipována jako imaginární doprovod salónního orchestru nebo venkovského „šramlu“ k němemu filmu

---

Ize jeho kvantitativně významné užití ve *Vynálezu zkázy* chápat i v rovině spojnice mezi minulostí a současností, což je velmi výrazná ideová rovina filmu, kdy v konfrontaci s novými nebezpečími doby převratného technického pokroku jsou znovuobjeveny kvality „staré“ doby.

<sup>291</sup> Jedná se o termíny Jerzyho Plazewského (Plazewski, Jerzy: *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967).

opatřeném komentářem vypravěče. Tato stylová rovina, charakteristická především hřmotným zvukem dechových nástrojů a bicích, dále záměrně rozladěným klavírem a cembalem a velmi prostým až primitivním harmonickým půdorysem, se stává dalším jednotícím prvkem v rámci celkového vyznění partitury. Je však nutno zmínit, že pokud v případě instrumentačně konstantního užití cembala dochází k jeho rovnoměrnému užívání ve všech funkčních úrovních hudební složky filmu, tak v případě zmíněného stylového modelu je tento užíván výhradně v epizodních hudebních číslech, byť proporcčně velmi výrazně zastoupených. Klíčové hudební plochy, pohybující se v rámci hudebního jazyka na pomezí mezi pozdním romantismem a impresionismem, nejsou tak stylově vyhraněné a výrazné a jejich průběžně se měnící charakteristika je založena na méně nápadných parametrech, jako jsou drobné instrumentační změny či měnící se harmonické schéma.

#### 4. 3. 3. ĎÁBLOVA PAST

Druhý celovečerní film Františka Vláčila *Ďáblova past* z roku 1961 otevírá jeho slavný historický triptych, pokračující *Marketou Lazarovou* a *Údolím včel*. Snímek, zasazený na počátek 18. století a rozvíjející univerzální motiv konfliktu nesmiřitelné víry a osvíceného rozumu,<sup>292</sup> je dnes nazírán jako zlomové dílo, přinášející zcela novou audiovizualizaci přepisu historické látky.

Pro Františka Vláčila i Zdeňka Lišku byla práce na *Ďáblově pasti* prvním setkáním s žánrem historického filmu. Zkušenosti v tomto směru naopak zastupovala dvojice scénáristů František A. Dvořák<sup>293</sup> a Miloš V. Kratochvíl.<sup>294</sup> Ti jako autoři námětu a literárního scénáře

---

<sup>292</sup> Stručný obsah děje: Regent Valečský nelibě nese neformální autoritu svobodného mlynáře Spáleného, jehož mlýn je postaven nad ponornou řekou. Právě podzemní chodby kdysi zachránily jeho rodinu před uhořením, když mlýn přepadli a zapálili švédští vojáci; „záračná“ záchrana z plamenů však zároveň zavdala příčinu jejich podezírání z čarodějnictví. Když Spálený, mezi lidmi vážený pro moudrost a znalost přírody, přijde regenta varovat před stavbou nové stodoly na místě zvaném „Na propadlém“, rozhodne se přítomný biskup Dittrichštejn poslat regentovi na pomoc fanatického kněze. Ten, jako zřejmě významně postavený církevní hodnostář, považuje mlynáře i jeho syna Jana za místní hrozbu pro vliv a moc církve a snaží se je usvědčit z čarodějnictví. V jeho snaze mu napomáhá i panský myslivce Filip, usilující o Janovu dívku Martinu. Když se pak v době sucha mlynářovi ve vyprahlé, kamenité krajině podaří najít pramen vody a při taneční zábavě se propadnutím regentovy stodoly navíc vyplní jeho varování, pokusí se kněz, a to neúspěšně, poštvat proti němu vesničany. Po zřícení stodoly mlynář zmizí do podzemí, následován svým synem Janem a později i Martinou. Rozezlený kněz ho tam společně s regentem a myslivcem Filipem pronásleduje, přes varování se však se svými společníky vydává do nebezpečné chodby, kde všichni tři nalézají smrt. Jan i Martina jsou zachráněni a svobodní vycházejí ven z podzemí.

<sup>293</sup> PhDr. František A. Dvořák (1908–1972) – filmový scénárista, dramaturg a pedagog. V letech 1948–1951 pracoval v Československém státním filmu jako dramaturg a scénárista, od r. 1951 až do své smrti působil jako pedagog na FAMU. Spolupracoval na scénářích (do r. 1961) *Křížová trojka* (1948), *Ves v pohraničí* (1948), *Pan Habětín odchází* (1949), *Pan Novák* (1949), *Vstanou noví bojovníci* (1951), *Tenkrát o vánocích* (1958), *Král Šumavy* (1959).

<sup>294</sup> PhDr. Miloš V. Kratochvíl (1904–1988) – filmový dramaturg (vedoucí dramaturgické skupiny Šebor – Kratochvíl), scénárista, pedagog na FAMU, historik a spisovatel. Realizované scénáře: (do r. 1961) *Revoluční*



velmi volně vycházeli z románu Alfréda Technika *Mlýn na ponorné řece*, když z něj převzali několik motivů. Zatímco děj zcela pozměnili, téměř beze změny přejali atributy spoluurčující onu tajemnou, napjatou atmosféru filmu – prostředí zvláštní krajiny plné jeskyní, dutin, podzemních říček. Pro působivé exteriérové obrazy režisér použil lokace v okolí Berouna, Blanska či pražského Prokopského údolí.

Podle Aleše Dospivy<sup>295</sup> si Vláčil právě při realizaci *Ďáblovy pasti* uvědomil, že jeho filmovému jazyku mnohem více vyhovuje práce v exteriérech. Ve spojení tehdejší úrovně zvukově-záznamové techniky s Vláčilovými vysokými nároky na zvukovou složku a její dramaturgii to znamenalo, že tato vrstva filmu (dialogy, ruchy, reálné zvuky,...) bude realizována až dodatečně ve studiu. Záznam autentického zvukového prostředí včetně dialogů tak měl pouze pomocnou funkci a byl nahrazen uměle vytvořenou soustavou, která mohla být prolnuta bohatými stylizačními ornamenty a dramaturgickými inovacemi. Tento přístup pak byl v ještě větší míře uplatněn při natáčení *Markety Lazarové*.<sup>296</sup>

Hudební dramaturgie *Ďáblovy pasti* je naprosto avantgardní a celkové zvukové vyznění svou originalitou a syrovostí dalece převyšuje *Marketu Lazarovou*. Je ale nutno si uvědomit, že *Ďáblova past* se svými 85 minutami takový přístup unesla, zatímco 162 minut dlouhá *Marketa Lazarová* (a to v ní oproti původnímu záměru chybí dva rozsáhlé královské obrazy) vyžadovala přece jen trochu tradičněji založenou koncepci, umožňující tvárné hudební proměny a reminiscence na nesrovnatelně rozsáhlejší ploše.<sup>297</sup>

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

---

*rok 1848* (1949), *Staré pověsti české* (1952), *Husitská trilogie* (1954–1957), *Vina Vladimíra Olmera* (1956), *Kasař* (1958), *Kam čert nemůže* (1959), *Spadla s měsíce* (1960).

<sup>295</sup> Rozhovor z 16. 7. 2008.

<sup>296</sup> Aleš Dospiva v již mnohokrát zmiňovaném rozhovoru uvedl, že z důvodu náročné práce v terénu se Vláčil při natáčení *Markety Lazarové* zřekl práce s obtížně manipulovatelnou zvukovou kamerou, umožňující orientační záznam zvuku, a drtivá většina nevizuálních vrstev téměř tříhodinového filmu vznikala od nuly po natočení obrazu. Pouze z důvodu výročního vykazování výsledků práce byla v roce 1965 vytvořena verze, kde již natočené obrazy byly narychlo opatřeny provizorní zvukovou stopou a dokonce i hudbou. O té nemám žádné podrobnější informace, pravděpodobně se jednalo o nějakou provizorní kompozici nebo Liškův výběr archivní hudby.

<sup>297</sup> Nezanedbatelná je i určitá komornost příběhu a prostředí v *Ďáblově pasti* (nevadí zde tedy jednostranně založený hudebně-zvukový profil) oproti širokému záběru středověké fresky *Markety Lazarové*, s její snahou o zachycení všech odstínů doby (zde automaticky vyplývá potřeba širokého rejstříku hudebních nálad a poloh).

Dosti obšírně se hudbou a především zvukem v *Ďáblově pasti* zabývá například Zdena Škapová ve své monografické rigorózní práci o Františku Vlácilovi.<sup>298</sup> Z jejího pohledu se Liškovo přispění v rámci české kinematografie „nejvíce přibližuje ideální představě o spolupráci režiséra s autorem filmové hudby“.<sup>299</sup> Poměrně podrobně popisuje několik scén, z obecnějšího hudebního hlediska však Liškovu hudbu nehodnotí a nezařazuje. Vlácilův film jako takový považuje za první (zřejmě v kontextu české kinematografie), který zásadně prolomil dosavadní konvenční a nevyhovující přístup k historické látce.

Velkou pozornost věnoval *Ďáblově pasti* Ivan Klimeš, a to především ve studii *Vítejte v baroku! První záběr Ďáblovy pasti*.<sup>300</sup> V této stati pomocí detailního rozboru úvodní sekvence<sup>301</sup> odkrývá celou soustavu stylových a symbolických vrstev filmu, přinášejících nový a historicky nedeskriptivní přístup k tvorbě obrazové i zvukové stopy. Doslova mluví o *zcela nové audiovizualitě historického žánru*, oproštěné od konvencí spjatých s obrazovou a hudební estetikou 19. století.<sup>302</sup>

Stejně i Petr Kopal ve své studii *Za časů Markety Lazarové...? Filmové obrazy středověku*<sup>303</sup> neopomíná poznamenat, že prvenství v oblasti obrazově zvukového popření dosavadních žánrových konvencí patří *Ďáblově pasti*, a nikoliv pozdější a mnohem slavnější *Marketě Lazarové*.<sup>304</sup>

Kompoziční, technickou a slohovou stránku hudby samotné pak nejpodrobněji rozebírá Antonín Matzner v *České filmové hudbě*.<sup>305</sup> Mluví o Liškově vlastním obrazu historické hudby, který rezignuje na stylové parametry pozdního baroka a namísto toho přináší spíše pozdně renesanční hudební představu, homofonní sazbu a především elektrické zvuky a studiově upravené konkrétní zvukové objekty.

---

<sup>298</sup> Škapová, Zdena: *František Vlácil – monografická studie. Pokus o vymezení tvůrčího typu*. Rigorózní práce. Praha: FF UK, 1977, s. 95–98, 102.

<sup>299</sup> s. 97.

<sup>300</sup> Klimeš, Ivan: *Vítejte v baroku! První záběr Ďáblovy pasti*. In: Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 183–196. Tomuto tématu se autor věnuje i v textu *František Vlácil: Ďáblova past*. *Dějiny a současnost* 25, 2003, č. 3, s. 27–29.

<sup>301</sup> Hudbu k samotnému začátku filmu charakterizuje na straně 183 následovně: „Již k titulku se dramaticky rozezní smíšený sbor s nápadným prostorovým dozvukem, ve forte s dominantními soprány, bez textu, pouze na vokál, s tonálně neusazenou moderní melodikou a za doprovodu elektrických varhan. Stejně jako úvodní titulky neodkazuje ani moderní sloh filmové hudby deskriptivně k nějaké historické epoše. Táž hudba se klene i přes první obrazový záběr, ale v jeho průběhu se již zklidňuje i ztišuje a uvolňuje zvukový prostor jednak poutníkovým kročejům, které k nám překvapivě zřetelně z té nesmírné dále doléhají, a dále nastupujícímu hlasu vypravěče (voice over), pokračujícímu pak ještě hluboko do druhého záběru: „O našem kraji odpradávná...“.

<sup>302</sup> s. 195.

<sup>303</sup> Kopal, Petr: *Za časů Markety Lazarové...? Filmové obrazy středověku*. In: Petr Kopal (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 57–83.

<sup>304</sup> s. 59.

<sup>305</sup> Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002, s. 292–293.

Liškova vazba na základní hudební atributy zobrazované barokní doby je naprosto minimální. Oproti *Vynálezu zkázy*, kde jsou parametry hudební složky prvoplánově propojené s prostředím filmu, *Ďáblova past* přináší zcela opačný pól. Skladatel zde celou soustavu vytváří nově, bez jakýchkoliv dobově-deskriptivních prvků, stylové obrysy hudebního doprovodu jsou odvozeny z hlubších vrstev celého díla. Odkrývá se nám tak další, oproti *Vynálezu zkázy* mnohem sofistikovanější technika hudební stylizace, přičemž v *Markety Lazarové*, ke které se celá tato srovnávací stať vztahuje, Liška oba základní postupy své stylizační metody zužitkoval a organicky propojil.

Tajemné a zlověstné atmosféře filmu ideálně odpovídá zvolený expresivní vokální sloh, odvozený z estetiky harmonicky odvážných pozdně renesančních madrigalů, spojovaný především se zvukem elektrických varhan. Tělavé elektrické hudební motivy pak v celém filmu vytváří neurotické ostinatní pásmo, jehož primární vazbě na obraz jsou upřednostněny motivy psychologické působivosti. Rozsáhle je využíváno studiově upravených ruchů a zvuků, které někdy vykrystalizují do podoby primitivního motivu (a naopak). Přibližně od scény knězovy prohlídky mlýna<sup>306</sup> se několikrát objevuje velmi výrazný prvek temné akordické prodlevy ve vokální sazbě, která je ve smyčce průběžně znovu a znovu exponována a tvoří psychologicky velmi působivé pozadí. Tento efekt Liška v nezměněné podobě přenesl do *Markety Lazarové*, kde tvoří vůbec nejčastěji užívaný hudební prvek.

Liška tedy již od roku 1958 na poli celovečerního filmu systematicky pracoval (jednalo-li se o takto obrazově a dobově stylizovaný snímek) s principem vytváření svébytného hudebně-zvukového prostředí pro konkrétní film, a to pomocí

- 1) běžných nástrojových rejstříků, symbioticky spojovaných s charakterem obrazu a doby (lidský hlas v nábožensky exaltovaném prostředí, salonní hudba a hřmotná hudba městského folkloru pro věk průmyslových a dopravních vynálezů, měkký zvuk sordinovaných smyčců v podmořském světě atd.)
- 2) odvozování hudebního materiálu z reálných, konkrétních zvuků a hluků, jež by potenciale mohly zaznívat v zobrazovaném místě.

Druhý z přístupů byl ve *Vynálezu zkázy* prostředkem pro vytvoření záměrně naivního zvukového prostředí (hluky bizarních strojů a dopravních prostředků, začlenění zvuku telegrafu do hudební kompozice atd.), v *Ďáblově pasti* se naopak jednalo o hudebně-zvukovou vrstvu tvořící zcela novou „hlukovou“ kvalitu, dodávající zobrazovanému prostředí

---

<sup>306</sup> Přibližně od 25. minuty filmu.

atmosféru zlověstného neklidu a napětí (motorické motivy elektrických varhan, statické, temně znějící sborové prodleky a podobně). Mistrovské úrovně, především ve vyváženosti a začlenění hudebních objektů navozujících dojem ruchů, pak tato technika dosahuje v *Marketě Lazarové*.

#### 4. 3. 4. MARKETĀ LAZAROVÁ

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

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

Liškova stylizace, vedená především v rovině instrumentace, tedy zcela přirozeně našla jako svoji instrumentální konstantu lidský hlas. Ten zde zaštiťuje motiv křesťanské víry stejně jako syrového pohanství, účinně napomáhá při stylizovaném zasazení hudební složky do zobrazované epochy a zároveň je ve své univerzálnosti ekvivalentem nadčasovosti zobrazovaného příběhu. Ačkoliv v partituře hrají významnou roli i bicí nástroje, je lidský hlas (ať už sólový nebo sborový) nejvýraznějším instrumentačním prvkem, neboť je v největší míře spojen se zobrazovanými postavami a vizuálními motivy. Hned od úvodních titulků je přiřazen ke klíčovým dějovým úsekům (přepadení, únos) a je přímo spojen se zobrazovaným a zároveň dějově a výpovědně stěžejním materiálem: postavou Markety, motivem kláštera, religiozity, šílenství, ... Skladatel se v žádném případě nespokojil s tradiční sborovou sazbou, i když té samozřejmě využívá také. Lidský hlas se zde objevuje v celé škále svých

výrazových prostředků. Poklidné vícehlasé kompozice střídají expresivní sóla, statické sborové fragmenty tvoří společně s izolovanými výkřiky zvukové pozadí scén (v oblasti tónových výšek je využito i částečné aleatoriky), můžeme sledovat rozmanité spektrum artikulačních přepisů a netradičních hlasových efektů (šepot, deklamace, hlasová glissanda). Rejstřík je obrovský a kongeniálně se doplňuje s dramaturgií zvukového profilu dialogů.

K užití hlasu je ještě nutno připomenout, že je s výjimkou vojenského trubačského signálu před bitvou v druhé polovině filmu vlastně jedinou hudební entitou, kterou Vlácil zmiňuje v technickém scénáři. Již bylo řečeno, že ve sloupci určeném pro zvuk Vlácil v technickém scénáři neuvádí žádné poznámky k hudbě. Liškovi zřejmě naprosto důvěřoval nebo se s ním hodlal přesněji dohodnout až později a svou vizi zapsal pouze jako integrální součást popisu obrazu,<sup>307</sup> ve kterém se občas objevuje jen motiv zpěvu.<sup>308</sup>

Vedle hlasu je nejvíce zapojena bohatá soustava bicích nástrojů. Ta tvoří protipól nejen ke zvukovému profilu ústřední instrumentální konstanky, tedy lidskému hlasu, ale je kontrastní i v přiřazení k odlišným motivům obrazu a děje. Oproti motivům zobrazovaným hlasem, které můžeme souborně označit jako elementy duchovní, emocionální a symbolické (víra, láska, panenství, šílenství, zoufalství, strach, smíření, křesťanství, s náboženstvím úzce spojené postavy Markety a Kristiána), jsou zde bicí nástroje ekvivalentem prvků více světských (boj, smyslnost, vojsko, prostředí loupežnického Roháčku, postava potulného mnicha Bernarda), v obecné rovině pak symbolizují (primitivně instrumentální) pohanství v kontrastu s (vokálním) křesťanstvím. Především rozsáhle užitá barva marimby je svým charakterem přímo esenciální složkou umocňující „dřevní“ podstatu některých scén.<sup>309</sup>

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

Trochu osamoceně stojícím nástrojem je jediný zástupce dřevěných dechových nástrojů, flétna. Její roli ponechávají bez povšimnutí všichni pisatelé o hudbě *Markety*

---

<sup>307</sup> Ostatně i poznámky ke zvuku jsou často integrální součástí sloupce k obrazu.

<sup>308</sup> Hudebním odkazům v technickém scénáři se podrobně věnuji v kapitole 4.2.2. *Scénář*.

<sup>309</sup> Například scény ve světnici Roháčku, protkané dřevěným trámovím (v obrazech *Doupě* a *Vlci*).

*Lazarové*, ačkoliv je její zvuk mimo jiné exkluzivně spjat s jedním z nejpůsobivějších obrazů celého filmu.<sup>310</sup> Užití flétny najdeme jednak v instrumentační a stylové charakterizaci potulného mnicha Bernarda, kde je jí užito v prostém a hravém tónu středověké světské hudební kultury, ve spojení s bicími nástroji, v širší vokálně-instrumentální sazbě i samostatně. Nepřehlédnutelná je však melodická a barevná krása při užití hlubokých rejstříků tohoto nástroje ve dvojím uvedení rozsáhlé *Rajské sonáty*, tedy pasáže vynikající skvělou formální výstavbou a nádhernou instrumentací. V obrazově vysoce stylizovaném zpracování reminiscence incestu mezi Alexandrou a Adamem Jednoručkou flétna v duchu impresionistického témbrového kouzlení navozuje atmosféru hluboké smyslnosti a zároveň tlumenosti dávných vzpomínek. Užití flétny tedy není založeno na kvantitě, ale na zasazení do zcela specifických situací, kdy jednak napomáhá navození patřičné atmosféry a charakterizaci postavy a zároveň z hudebního hlediska obohacuje a zpestřuje zvuk trochu jednostranně založeného aparátu hudebních nástrojů.

Z harmonického hlediska se Liška pohybuje buď ve velmi tradiční soustavě latentní funkční harmonie (především v klidně plynoucích tříhlasých a čtyřhlasých volně polyfonních vokálních číslech), kterou však bez výjimky vždy po chvíli chromaticky zahušťuje a rozostřuje, nebo své kompozice rozvíjí v polytonálních a polyharmonických pásmech na pozadí prodlevy nebo dokonce několika skupin prodlev.<sup>311</sup> Funkční harmonie obecně hraje v tomto filmu vedlejší roli, je systematicky potlačována mnohdy až aleatorním vrstvením akordických struktur nebo naopak primitivizujícími paralelismy. Samostatnou skupinou jsou pak hudební čísla zcela postrádající běžné tonálně-harmonické parametry.<sup>312</sup> Harmonie v tradičním slova smyslu je v nich zcela upozaděna a nahrazuje ji amorfní prostředí založené na vytváření zajímavých souzvukových barev z volně stavěných akordů, tónů a samostatných melodických modelů o neurčité výšce.

Církevní mody v jejich krystalické podobě Liška neužívá, některými charakteristickými intervaly (především dórkou sextou a frygickou sekundou) však často obohacuje aiolskou moll, která jinak převládá ve výrazově nejmírnějších vokálních číslech.

---

<sup>310</sup> Jedná se o tzv. *Rajskou sonátu*, uvedenou v rámci obrazů *Doupě* a *Kantiléna*. V partituru čísla III/2 a 13/2.

<sup>311</sup> Typickou ukázkou jsou již mnohokrát zmiňované sborové akordické nebo intervalové prodlevy, jež většinou obsahují prázdnou kvintu s přidanou svrchní tercií (tedy septakord bez určení tónorodu). Tyto statické objekty skladatel někdy spojuje ve dvou nebo až třech vrstvách.

<sup>312</sup> Například hudba doprovázející vyprávění legendy o Strabovi v rámci kapitoly *Nanebevzetí* (partitura 9/8, 9/9, 10/1, 10/2, 10/3) nebo přepadení Boleslavi v kapitole *Milost boží* (partitura 20/3, 20/4, 21/1).

Faktura je v těch úsecích, které mají nejsilnější estetickou vazbu na dobovou hudbu, volně polyfonní. Občasné zmínky o určující inspiraci gregoriánským chorálem, se kterými se můžeme v referencích o *Marketě Lazarové* setkat, je nutno brát jako příliš obecnou poznámku, vycházející z velmi zjednodušující rovnice *středověká liturgická hudba na latinský text = gregoriánský chorál*. Pokud se zde totiž objevuje jednohlas, pak je naopak exponován v estetice zcela se příčící základním pravidlům o stavbě jednohlasu: pravidelně nacházíme velké intervalové skoky bez následné kompenzace stupňovitým protipohybem, zcela běžné je užití disonantních intervalových postupů, přednesové expresivity, rozkladů kvintakordů a septakordů či sekvenčních postupů. V rozsáhlejších vokálně-instrumentálních nebo čistě instrumentálních číslech převažuje vícepásmová sazba s několika komplementárními metroritmickými a tonálními pásmy. Určujícím parametrem je většinou rytmus a barva.

## 4. 5. HIERARCHIE HUDEBNÍCH ČÍSEL

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

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

Lze říci, že čím je hudební číslo v této hierarchii níže, tím je pravděpodobnější, že jeho charakter bude odlišný od povahy celkového hudebního proudu, a naopak.

Klíčové hudební úseky jsou většinou spojeny s těmi atributy filmu, které již svou vizuální a významovou rovinou v rámci celkové výstavby filmu tvoří relativně vyprofilovanou a nosnou strukturu. Úloha hudby je zde tedy na úrovni okamžité působnosti spíše podpůrná či umocňující. To dává skladateli příležitost k tradičněji pojeté kompozici, kde nemusí zvukovostí a stylem napomáhat výraznějšímu odstínění soustavy, na niž je taková hudba napojena. Naopak může na větší ploše pomocí standardních hudebních prostředků jen postupně podporovat a rozvíjet dynamičnost obrazu.

Na ústřední hudební materiál lze nahlížet jako na jakousi variantu příznačného motivu. Technika exponování totožné hudební myšlenky v různých částech filmu byla obecně mnohdy napadána jako nadbytečné zdvojování obrazu, ačkoliv ji v různých podobách a modifikacích najdeme u většiny skladatelů napříč historickými etapami.<sup>313</sup> Je však pravdou, že v souvislosti se změnou vyjadřovacích prostředků filmu v šedesátých letech dvacátého století se začínáme setkávat spíše s pokročilejší provázaností hudebních myšlenek s hlubšími vrstvami filmového díla a tematická personifikace, přejatá z hudebního dramatu, ustupuje do pozadí.

Ve filmu *Marketa Lazarová* má povahu příznačného motivu v jeho tradičním slova smyslu pouze jediná hudební myšlenka.<sup>314</sup> Celá další řada čísel je pak sice spojena s uváděním určitých prostředí nebo postav a jejich skupin, ale nedochází už k prvoplánové

---

<sup>313</sup> Často jsou například citovány kritické názory Adorna a Eislera z jejich *Composing for the Films* (New York: Oxford University Press, 1947).

<sup>314</sup> Téma *Markety* – v základním tvaru v partituře pod číslem I/3, s. 3.



personifikaci či zpředmětnění hudebních čísel a dramaturgické využití hudební identifikace je pokročile modifikováno.

Princip hudebně tematické spojitosti s konkrétním místem či postavou Liška rozvolňuje především tím, že způsoby hudební charakterizace odvozuje od kvantity, s jakou je cílený objekt zobrazován na plátně. V první řadě hudbu přiřazuje jen omezenému množství vybraných objektů nebo jejich soustav. Podle zastoupení příslušných objektů v konkrétních částech filmu taková hudební čísla dále traktuje s ohledem na zvolenou hudebně dramaturgickou koncepci, kde hudební složka v průběhu času podléhá svému vlastnímu autonomnímu vývoji, a to procesem plynulého zvukového, instrumentačního a harmonického odstínění jednotlivých částí filmu.<sup>315</sup> Proto s onou výjimkou tématu Markety, o níž podrobněji pojednávám o několik málo řádků dál, a částečně i hudby k samostatné sekvenci *Rajská sonáta*, je případně významově synchronizované podložení obrazu hudbou maximálně oprostěno od průběžných návratů konkrétních hudebních myšlenek. Skladatel u vybraných soustav po celou dobu zachovává základní zvolený soubor parametrů, typizovaných pro hudební zpředmětnění zvolené entity, ale melodický parametr<sup>316</sup> je z tohoto souboru vyloučen a poměry ostatních charakteristik se primárně odvíjejí od aktuální pozice v celkovém průběhu hudební stopy. Rozhodnutí použít či nepoužít jasnou hudební charakterizaci, vázanou na konkrétní zobrazovanou vrstvu, je tedy odvozeno především z celkové dramaturgie hudební složky.

Ideálním příkladem pro demonstraci tohoto principu je hudební podložení scén, ve kterých se vyskytuje vojsko hejtmana Piva. V kapitole *Královský hejtman*, kdy obrazový a dějový motiv vojenské výpravy poprvé samostatně vstupuje na obraz, Liška po celou dobu, bez přerušení, nechává znít rozlehlé hudební číslo s až vnitroobrazovou vazbou na některé prvky ve vizuální rovině.<sup>317</sup> V partituře pracuje s monotónním ostinatem evokujícím reálné znění tamborských rytů za pochodu vojáků na promrzlé říšské cestě, doplňovaných zpěvními lamentacemi odpadlého mnicha. Jedná se o natolik melodicky, rytmicky i instrumentačně výrazný hudební úsek, že by si jej v okamžiku zopakování pravděpodobně každý divák přinejmenším podvědomě vybavil a patřičně významově propojil. Vojsko však opětovně vstupuje do děje až ve druhé, střední části filmu, kde již skladatel rozvíjí hudební materiál poněkud jiným způsobem, používá odlišné nástrojové kombinace a činí celou řadu dalších kroků, minimalizujících při obrovsky zastoupené hudební složce nebezpečí jednotvárnosti.

---

<sup>315</sup> Bližší pohled na celkovou formální strukturu hudebního doprovodu obsahuje kapitola 4.6. *Forma*.

<sup>316</sup> Tedy ústřední parametr z hlediska tradiční leitmotivické práce.

<sup>317</sup> V partituře ucelená soustava pod číslicí 6.

K těmto sekvencím proto skladatel vytvořil novou hudební soustavu, jejíž parametry charakterizují vojsko v odlišné dějové etapě, a rozšířil tak hudební škálu propojenou s tímto obrazovým a dějovým motivem. Pokud by však takto v každé scéně nastupovala zcela nová hudba, došlo by brzy k naprostému zahlcení hudební stopy a k výraznému snížení divákovy schopnosti vnímání hudebních asociací. Proto Liška do příslušného čísla vložil motiv z jedné z předcházejících kapitol,<sup>318</sup> bez jakékoliv dějové souvislosti, a s jeho pomocí rozvinul novou hudební pasáž. Vyhnul se zopakování melodie z první části filmu, ve shodě s instrumentačním rámcem příslušné části filmu vnesl do hudební charakterizace vojska nové prvky, ale v podstatě mechanickým převzetím významově nesouvisejícího motivu zajistil kompaktnost hudebního proudu v rámci právě probíhající části filmu. Podobně i ve všech následujících zobrazeních vojska Liška exponuje nový materiál, který je však vždy odvozen z podstaty zobrazované zvukové soustavy, konvenující s aktuálním zvukovým a instrumentačním rámcem.<sup>319</sup>

Tradiční přístup k technice zaznívání hudební myšlenky v souvislosti s objevením se příslušné postavy či objektu na plátně je v Liškově koncepci exkluzivně spjat pouze s ústřední postavou Markety. Ta jako jediná z celé palety postav má svou „vlastní“ hudební myšlenku. Hudební téma Markety přitom zazní jen třikrát, což je vzhledem k četnosti výskytu hlavní hrdinky ve filmu samozřejmě výrazný nepoměr. Skladatel totiž potenciálu příznačného motivu užívá pouze v minimální míře, v dramaturgicky klíčových momentech. K těm patří samotný vstup do filmu, kdy téma zaznívá během úvodních titulků,<sup>320</sup> dále expozice postavy Markety přímo na Obořišti v kapitole *Dcera Lazarova*,<sup>321</sup> a konečně její neblahý návrat na Obořiště na konci filmu.<sup>322</sup> Širokou škálu ostatních situací, míst a psychologických poloh výskytu Markety Liška zajišťuje pomocí celé další soustavy témat, spojených s konkrétními situacemi. Jejich charakter je sice v některých parametrech odvozen od základního motivu, z čistě melodického hlediska se však jedná o nové a na výchozím příznačném motivu zcela nezávislé hudební úseky, odvozující svou konkrétní podobu od zobrazovaného prostředí a situace. Charakterizují psychologický vývoj postavy v průběhu filmu, zároveň však mají funkci hudebně zaštitit celé sekvence, v nichž se Marketa zrovna objevuje.

Přitom již v uvedení základního tématu Markety Liška ukazuje nebyvalou schopnost účelně využít velmi jednoduchou a působivou metodu leitomotivu, aniž by hudební

---

<sup>318</sup> Konec prvního dílu, kdy nechá Mikoláše s Marketou a Alexandru s Kristiánem uvrhnout do řetězů (v partituře číslo 10/4).

<sup>319</sup> Například v kapitole *Černoháj* (partitura 12, 12/1) nebo *Hostina Páně – kázání* (v partituře soustava čísel 16).

<sup>320</sup> V partituře číslo I/3.

<sup>321</sup> V partituře číslo 4/2.

<sup>322</sup> V partituře číslo 20/1.

dramaturgie sklouzávala k samoučelnosti. Základním postupem, jímž se Liška vyhýbá banalizujícímu účinku užití příznačného hudebního čísla, je postupné uvádění myšlenky, která zpočátku není přiřazena do jasné funkční souvislosti. Téma, koncipované jako melodicky „bázlivá“ vokaliza v sólovém sopránu, k níž se postupně přidávají další dva sólové sopránové hlasy, je poprvé exponováno jako hudba k úvodním titulům. Na poměrně rozsáhlé ploše, hudebně podporující rozměrné uvedení celé titulkové listiny, tak v několikanásobném opakování zaznívá a do podvědomí vstupuje výrazná melodická linie, v pomalém tempu uvádějící do atmosféry filmu. Je organicky propojena s doznívajícími prvky energického vstupního sborového tutti *Veni sancte spiritus*, otevírajícího samotný začátek filmu. Teprve po uplynutí tří kapitol, kdy se Marketa na plátně objeví již podruhé, je zcela jednoznačně a synchronizovaně s obrazem tato úvodní hudební myšlenka filmu znovu uvedena, tentokrát cíleně identifikovaná s postavou Markety a domovským prostředím tvrže jejího otce Lazara.<sup>323</sup> V prostoru příslušné kapitoly *Dcera Lazarova* skladatel tématu maximálně využije, zní téměř nepřerušovaně a má svůj autonomní hudební vývoj, velmi volně odvislý od zobrazovaných situací.<sup>324</sup> V následující více než hodině, kdy je Marketa, ve zkratce řečeno, unesena, znásilněna a připoutána k Mikolášovi,<sup>325</sup> se události, exponované v souvislosti s ní v první části filmu, jeví v nové situaci jako podružné. Stejně tak v symbolické rovině je opuštěna hlavní melodie a výstupy Markety jsou doprovázeny novým hudebním materiálem. Opuštění tématu je v čistě hudební sféře motivováno i dosažením určité mezní míry četnosti jeho užití v dosavadním průběhu. Liška totiž v první třetině filmu volí koncepci, kdy je hudba od počátku masivně zastoupena a v rychlém sledu se střídají neustávající nástupy nového a nového hudebního materiálu. Ve vhodném okamžiku je vstupní melodie filmu zopakována, přiřazena hlavní postavě, ale již po chvíli, až do svého znovuzaznění na konci filmu, opuštěna. Vzhledem ke způsobu masivního uvádění nových myšlenek by mechanická motivická práce prudce kolidovala se zvolenou koncepcí, kdy je ve shodě se vstupním uváděním široké palety postav, míst a nálad exponováno také rozsáhlé a v této fázi jen minimálně reminiscenčně propojené množství hudebního materiálu. Skladatel tedy opustí melodický parametr hudebního čísla, ten průběžně nahrazuje novými motivy,<sup>326</sup> ale striktně se drží sazby a zvukové barvy užívané v dosavadním průběhu filmu. Pomocí

---

<sup>323</sup> Marketa se objeví už v *Lazarově vidění* na začátku první kapitoly *Přepadení*, kde se objeví v prostředí před klášterem, jemuž je zaslíbena.

<sup>324</sup> Kromě zuřivé potyčky Lazarových pacholků s Mikolášem je ústředním sledem scén monolog Lazara, jenž se před Marketou, po odhalení své zlodějské živnosti, snaží obhajovat.

<sup>325</sup> Připoutání je nejen obrazné, ale v druhém dílu filmu i faktické.

<sup>326</sup> Pojem *motiv* zde užívám ve velmi širokém smyslu hudebního objektu o jakémkoliv rozsahu či charakteru, vázaného na konkrétní mimohudební význam.

tohoto přístupu i v dalším vývoji ve vhodných okamžicích hudebně odstíní postavu Markety či jakýkoliv dějový okamžik s ní spjatý, aniž by neustále rozvíjel jednu hudební myšlenku. Ta znovu nastoupí, s pozměněným doprovodným harmonickým pásmem, až při Marketině návratu na Obořiště v kapitole *Vdovy*.<sup>327</sup>

V případě dalších hudebních čísel je jejich průběžné propojení s mimohudebními významy mnohem zastřenější. Jedinou výjimku tvoří hudba doprovázející reminiscenci incestu Adama Jednoručky a Alexandry v sekvenci *Rajská sonáta*, která je ve formě naprosto samostatné a uzavřené audiovizuální pasáže do filmu vložena v kapitolách *Doupe*<sup>328</sup> a *Kantiléna*.<sup>329</sup> Zde se však nejedná o leitmotiv. Tato sekvence je naprosto autonomním úsekem, jakýmsi filmem ve filmu, vloženou reminiscencí opatřenou svým vlastním exkluzivním hudebním materiálem. Ten je v obou uvedených téměř identický, synchronizovaný s vyvrcholením sekvence.

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

Tato funkční odstupňovanost je Liškou ještě podpořena uplatňováním principu přítomnosti a absence vnitřního vývoje hudebních čísel, neboť ve většině případů je hudba zaznívající jen v rámci určitého úseku filmu založena na téměř doslovně opakovaném melodicko-rytmickém modelu. Typickým příkladem je hudba rámujeící dvě klíčové události první třetiny filmu, přepadení na říšské cestě<sup>330</sup> a únos Markety.<sup>331</sup> V obou případech zaznívá hudební číslo s pregnantní rytmickou složkou, svými ostrými paralelismy účinně podporující expresivitu výjevů. V kapitole *Přepadení* číslo zaznívá jen ve vokální úpravě, v případě unesení Markety je již rozvinuto do plné dynamické i instrumentační šíře, doprovázeno bicími nástroji. V obou případech však prudce vybočuje z dynamické a charakterové hladiny okolních hudebních vstupů, čímž účinně napomáhá zvýraznění novosti zobrazovaných dějových motivů oproti motivům kontinuálně procházejícím celým filmem.

---

<sup>327</sup> V partituře číslo 20/1.

<sup>328</sup> V partituře číslo III/2.

<sup>329</sup> V partituře číslo 13/2.

<sup>330</sup> Obraz *Přepadení*.

<sup>331</sup> Obraz *Nanebevzetí*.

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

V prvním případě k jasnému začlenění obrazu slouží rozsáhlý hudební vstup, jehož instrumentační, melodické, rytmické i agogické parametry mají za úkol jednak odstínit nový, vojenský motiv na plátně, jednak podtrhují neutěšenost vojenského tažení. Hudba pokrývající scény, kde je hlavní postavou potulný mnich Bernard, je naproti tomu volně odvozena z povahy středověké světské instrumentální hudby a přináší novou zvukovou kombinaci s určujícím zvukem bicích nástrojů a sólové flétny.

Velká část hudebních čísel však vůbec nemá plnit roli charakterizačního propojení s obrazem. Liška se v maximální míře snaží vytvářet plochy, jež se svým hudebním, dramaturgickým a psychologickým profilem shodují s obecnou rovinou nálad typických pro celý film *Marketa Lazarová*. Takové úseky pak vůbec nemusejí být vázány na konkrétní významové vrstvy filmu a svým charakterem konvenují s výjevy a obrazy jinak nesouvisejících sekvencí.

## 4. 6. FORMA

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

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

### 4. 6. 1. TŘÍDÍLNOST

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

První část filmu, dějově ohraničená unesením Kristiána Kozlíkovými syny na počátku a unesením Markety Mikolášem na konci tohoto oddílu, je charakteristická poměrně rychlým sledem uvádění nových postav, prostředí a dějových situací. V tomto směru je hudební složka koncipována podobně, tedy na relativně krátkém úseku je exponováno velké množství hudebního materiálu, který je teprve postupně začleňován do kontextu. Instrumentačně zde skladatel jednoznačně preferuje lidský hlas jak ve sborové úpravě, tak v sólových hlasech. Protipól vytvářejí čísla střídme užívající bicích nástrojů, především melodických. Specifickým prvkem je užití statických sborových prodlev, které mají v rámci celého filmu

funkci vytváření plynulých přechodů mezi jednotlivými pasážemi ryze hudební povahy. Zabraňují přeexponování čistě hudebních čísel a plynule spojují jejich jednotlivé nástupy, aniž by byl narušen požadavek kontinuálního pohybu ve zvukové stopě.

Druhý díl filmu je ve znamení rozvíjejícího se vztahu mezi Mikolášem a Marketou a mezi Kristiánem a Alexandrou, to vše na pozadí probíhajícího trestného tažení královského vojska. Instrumentace ve shodě se vzrůstající vnitřní dynamičností děje postupně využívá a přibírá další nástroje, novým a výrazně slyšitelným prvkem je užití žesťových nástrojů a expresivnější využití neladěných bicích nástrojů. Z hlediska motivického materiálu či jiných jednoznačně identifikovatelných hudebních prvků je tento díl charakteristický nezávislostí na první třetině filmu.<sup>332</sup> Uvádění nových myšlenek již neprobíhá v takovém tempu a objemu jako během první části, hudební plochy jsou rozsáhlejší a nacházíme v nich dílčí návraty.

Konečně třetí díl se charakterově přibližuje úvodní třetině. Jednoznačně identifikovatelným nasazením hlavního tématu v okamžiku návratu Markety na Obořiště je realizován významný motivický návrat k úvodním kapitolám. Dochází k syntetizaci způsobu užívání některých parametrů hudebního materiálu předešlých oddílů, i když s výjimkou hlavní hudební myšlenky nejde o přímé motivické reminiscence. Skladatel se také vrací k převažujícímu účinku lidského hlasu. Novým, z čistě hudebního hlediska logicky umístěným principem je silná motivická příbuznost většiny pasáží, zajišťující v této fázi filmu jednotu a homogenost hudební stopy.<sup>333</sup>

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

---

<sup>332</sup> S výjimkou téměř doslovného zopakování hudby *Rajské sonáty* v kapitole *Kantiléna*.

<sup>333</sup> Jedná se o příbuznost v rámci průběžně se navracujících hudebních vstupů k lesním scénám s Marketou v kapitole *Vdovy* (v partituře čísla 19/1, 19/2, 19/3, 19/4) a také hudby doprovázející svatební a zároveň popravčí průvod v kapitole *Svatba* těsně před samotným koncem filmu (v partituře číslo 21/3).

#### 4. 6. 2. ČLENĚNÍ NA KAPITOLY

V rozsáhlé a dějově komplikované struktuře *Markety Lazarové* režisér užil účinné techniky rozčlenění filmu do kapitol. Ty jsou vždy uvedeny obrazem, kde je na černém pozadí umístěn okrasně vyvedený bílý text, který ve shodě s jazykovou stylizací filmu i samotné románové předlohy stručně popisuje události následujícího oddílu. Na prostoru přibližně dvou a tří čtvrtin hodiny je takové rozčlenění elementárním vodítkem pro diváka a režisérovi umožňuje snížit nebezpečí práce s netradičními filmařskými postupy. Základní, třídílný dějový obrys filmu *Marketa Lazarová* je podpořen uvedením názvů prvních dvou dílů filmu, označení třetího dílu *Cestou k létu* zařazeno nebylo. Na rozdíl od ostrého časového a dějového předělu mezi prvním a druhým dílem je totiž nástup třetí části zcela plynulý a kontinuálně navazující na předchozí zobrazované události. Grafické uvedení názvů těchto dvou oddílů tvoří kontrast k rozčlenění na kapitoly. Ty jsou uvozeny bíle vyvedeným uměleckým textem na černém pozadí, uvedení velkého dílu je provedeno jako jednoslovné (*Straba*) a dvouslovné (*Beránek boží*) pojmenování dílu na světlém pozadí.

Rozčlenění na dva díly a dvanáct kapitol<sup>334</sup> obrazově ustanovuje základní půdorys filmu. Skladatel se tomuto členění doslovně nepodřizoval, protože se jedná o svým způsobem umělé lineární strukturování, bez opory v samotném jazyku a vypravěčském stylu filmu. Hudební složka zde spíše sleduje jednotlivé roviny dějové, psychologické a obrazové, které se naopak kontinuálně vyvíjejí mimo pomocné rozdělení na kapitoly. V každém případě se zde však objevil formální prvek, který skladatel nemohl přehlédnout a ke které hudební složka musela najít rovnovážný vztah.

V určitých fázích filmu je řazení do kapitol skutečně jen pomocné a orientační, v několika případech však působí zcela přirozeně a umožňuje plynulý a srozumitelný přechod děje do jiného prostředí či časové roviny.<sup>335</sup> Pokud je to ve shodě s celkovou dramaturgickou výstavbou hudebního doprovodu, pak Liška toto rozčlenění významně podporuje. Jeho kompoziční prostředky a způsoby nakládání s průběhem hudebního doprovodu na pomezí kapitol jsou přitom velmi prosté a funkční. V podstatě používá jen dvě metody překlenutí tohoto formálního zlomu:

---

<sup>334</sup> Členění je identické s rozvržením ve scénáři, oproti tamním patnácti obrazům je však ve filmu textově uvedeno pouze 12 kapitol. Ve filmu se také neobjevují názvy obrazů ze scénáře, jsou nahrazeny nově vytvořeným textem.

<sup>335</sup> Například Luboš Bartošek však ve své knize *Desátá múza Vladislava Vančury* (Praha: Československý filmový ústav, 1973, s. 150) toto členění celkově hodnotí negativně.



- jasné oddělení dvou kapitol, kdy je hudební číslo v jednom oddílu nějakým způsobem přesvědčivě ukončeno a po uvedení textového obrazu nastupuje číslo nové, stylově či instrumentačně se většinou vymezující vůči předchozí části<sup>336</sup>

- plynulý přechod z jednoho oddílu do druhého, kdy hudební složka vytváří spojnicí mezi dvěma kapitolami.<sup>337</sup>

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

- hudba kopíruje skutečnost, že je exponován jasný dějový či obrazový předěl – hudební proud se zastaví, je uveden textový obraz a nastoupí nové hudební číslo<sup>338</sup>

- hudba tuto skutečnost reflektuje, ale až se zpožděním – plynule přejde do zcela odlišného dějového oddílu, vytvoří jakýsi přesah a teprve posléze reaguje na novou situaci<sup>339</sup>

- nový, nějakým způsobem charakteristický či symbolický hudební materiál je exponován bez zjevné souvislosti se zobrazovanou skutečností a teprve po několika sekvencích zjistíme, že hudební složka anticipovala vnitřní vývoj následující kapitoly a uvedla hudební ekvivalent nikoliv toho, co je v okamžiku jejího zaznění reálně sledováno na plátně, ale toho, co je příznačné pro následující sekvenci či charakter nadcházející kapitoly jako celku.<sup>340</sup>

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

---

<sup>336</sup> Například předěl mezi kapitolami *Dcera Lazarova a Královský hejtman* nebo *Černoháj a Kantiléna*.

<sup>337</sup> Například předěl mezi kapitolami *Bernard – první blahoslavený* a *Černoháj*.

<sup>338</sup> Například mezi kapitolami *Dcera Lazarova a Královský hejtman*.

<sup>339</sup> Například mezi kapitolami *Přepadení* a *Doupě*.

<sup>340</sup> Například mezi kapitolami *Doupě* a *Dcera Lazarova*.

#### 4. 6. 3. FORMA JEDNOTLIVÝCH ČÍSEL

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

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

Naprosto identický postup nacházíme v *Marketě Lazarové*, kde jsou hudební úseky také většinou logicky hudebně uzavřeny a po formální stránce z velké části vykazují rysy volné třídílné formy ve všech myslitelných modifikacích. Liška tedy na konkrétní, přesně časově vymezené úseky mnohdy komponoval uzavřenou hudební skladbu, a již v okamžiku tvorby předpokládal, že některé její části budou pouze tlumené nebo dokonce nebudou slyšet vůbec. Některé uzavřené hudební pasáže tak vystupují do popředí jen v přesně požadovaných momentech, ale procesy směřující k jejich vnitřní logice a formální jednotě probíhají kontinuálně a jejich podvědomé vnímání pravděpodobně přispívá k vytvoření dojmu naprosto přirozeně členěné hudební stopy.

Pro podtržení vazby mezi obrazem a zvukem pak Liška autonomní formu hudebních úseků ve vhodných momentech doslovně synchronizuje s obrazem. Ve filmu najdeme celou škálu takových propojení. Liška několikrát využije silného efektu naprosto prvoplánové synchronizace s nějakým výrazným momentem ve filmu, ale děje se tak v od sebe velmi vzdálených částech filmu, aby nedošlo k pocitu schematické zvukomalebné práce. Tímto způsobem je utvářeno například načasování začátku hudebního vstupu v momentu zasažení

hlavy jezdce v průvodu saského hraběte v kapitole *Přepadení*<sup>341</sup> nebo obdobně prvoplánový synchron při úderu do hlavy Bernarda na konci kapitoly *Bernard – první blahoslavený*.<sup>342</sup>

V sekvenci únosu Markety v kapitole *Nanebevzetí* je rytmická vazba vložena bez přípravy přímo do středu delšího hudebního čísla, kdy je propojením rytmického členění hudební vrstvy se stranným pohybem kamery v chrámu umocňována extrémní dynamika obrazu.<sup>343</sup> Konečně užití synchronizačního bodu v rámci dlouhé gradace koncepčně dokonale propracovaného audiovizuálního pásma představuje dvojí uvedení takzvané *Rajské sonáty*. Zde hudební proud svou vnitřní zadržovanou energií neodvratně spěje k bodu, kdy umocní vizuální vrchol celé sekvence.<sup>344</sup>

---

<sup>341</sup> V partituře číslo I/16.

<sup>342</sup> V partituře číslo 11/3.

<sup>343</sup> V partituře číslo 8/8.

<sup>344</sup> Kapitola *Doupě* – uštknutí hadem (partitura III/2), kapitola *Kantiléna* – useknutí ruky (partitura 13/2).

## 4. 7. VNITROOBRAZOVÁ A MIMOOBRAZOVÁ HUDBA

Velice sofistikovaným způsobem práce, který významně umocňuje souznění hudební stopy s obrazem, je promyšlené balancování na hranici vnitroobrazové a mimoobrazové hudby,<sup>345</sup> kterého skladatel využívá pro maximálně účinné včlenění hudební složky do celkové filmové kompozice.

Zdeněk Liška v tomto směru zvolil velmi efektivní postup, spočívající v průběžné oscilaci mezi těmito dvěma soustavami, či možná přesněji v průběžném balancování na jejich pomezí. Domnívám se, že míra, s jakou zde skladatel tohoto postupu využívá, je naprosto mimořádná, neboť probíhá na obrovské ploše průběžně po celý film. Liška jednoduše čerpá z obrovského dramatického a ilustrativního potenciálu, který má jakoby reálné zaznívání hudby či hudebně uchopitelných zvuků a ruchů přímo v centru filmové akce. Nějaké kvantitativně významnější užívání vnitroobrazové hudby je zde však z mnoha důvodů nevhodné. Jedná se sice o potencionálně působivý postup při ozvučení filmu, ale tato působivost je značně omezena mírou jeho užívání, která by měla být přiměřená a vycházet z logiky děje a dějového prostředí. Vysoce stylizované pojetí filmového vyprávění, umělecká licence a celkový tvůrčí přístup režiséra v *Marketě Lazarové* pak dává jen málo příležitostí pro jednoduché, prvoplánové využití vnitroobrazové hudby. Také dobové zasazení příběhu, poskytující v zobrazovaném prostředí potenciál pouze velmi jednoduchých hudebních projevů, nenabízí skladateli příliš velký prostor pro soustavné zaznívání hudby v centru filmové akce, aniž by se musel vzdát sofistikované a řemeslně rozmanité hudebně dramaturgické práce a úplně takové vstupy vyjmout z celkové linie stavby hudební složky. Liška proto z téměř každé dějové situace vyjme hudební či hudebně-hlukové elementy, které by teoreticky mohly reálně zaznívat přímo v centru filmové akce, a organicky je začlení do struktury jednotlivých hudebních čísel. S různou mírou transformace a umělecké stylizace se pak tyto prvky stávají nedílnou a významnou složkou hudebního doprovodu. Například sekvence, kdy se jako diváci ocitáme na Kozlíkově tvrzi Roháčku,<sup>346</sup> je podbarvena hudebním

---

<sup>345</sup> Juraj Lexmann ve své *Teorii filmovej hudby* (Bratislava 1981, 2006) tuto dvojici kontrastních soustav vysvětluje následovně: „Tato dvojice pojmů názorně vyjadřuje místní vztah hudby k obrazu jako dějišti zobrazovaného, odpovídá na otázku, zda hudba přichází z obrazu nebo ne.

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

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

<sup>346</sup> Začátek kapitoly *Doupě* v prvním díle filmu.

číslem založeným na chřestivém a nervním zvuku sady bicích nástrojů s trianglem, činelem, kravskými zvonci, rolničkami, zvonem a marimbou, přičemž rytmus a tempo hudebního čísla se přizpůsobují vnitřnímu rytmu filmové sekvence. Při zasazení scény do pobořené tvrze, kde se na zdech a trámech pohupují koňské postroje, amulety a různé kovové a dřevěné nástroje, skladatel ze sekvence částečně vyjme neslyšené reálné zvuky a stylizovaně je zakomponovává do hudební stopy. Nejedná se o skutečně znějící hudbu ve filmové akci, ani nemá být docíleno takového zdání. Liška zde ve shodě s celkovým hudebním plánem, především instrumentačním, vytváří hudební číslo vystavěné na doslova fyzickém propojení se zobrazovanou skutečností, divák ale téměř neslyší reálné zvuky scény a místo nich jsou mu ve zvukové složce předloženy umělecké otisky těchto elementů tak, jak je skladatel transformoval do hudebního tvaru.

Podobně jsou do hudebního organismu vkládány slovní deklamace, výkřiky, zvolání či šepot. Často je v podprahové dynamické a výrazové úrovni použito symbolických hesel nebo jmen postav spojených se zobrazovanou akcí. V sekvenci přepadení Boleslavi v obraze *Milost boží* je boj Mikoláše v útrokách pevnosti exponován paralelně s Marketinými modlitbami v klášteře. Modlitby v dialogové vrstvě jsou plynule propojovány s hudební stopou, která deklamativní prvek přijímá do své struktury a v partituře v okamžicích záběrů na bojujícího Mikoláše uvádí šepot jeho jména, jen v přibližné výšce a melodickém obrysu, podporovaný širokým pásmem doplňujících zlomků slov a artikulačních modelů.<sup>347</sup>

Scéna útěku Kozlíka lesem v kapitole *Vlci* je protkána jeho nejasným drmolením, kterým si zřejmě sám pro sebe nesrozumitelně komentuje čerstvě prožité události konfrontace s královským hejtmanem v Boleslavi. Gradace celé sekvence, vrcholící úprkem před smečkou vlků, je intenzivně podporována postupným růstem expresivity ve striktně vokálně koncipované hudební stopě. V partituře je atmosféra nejasného nebezpečí a fyzického ohrožení umocňována expozicí několika deklamovaných a šeptaných vět: „Kozlík nechť je s'at sekerou“, „Jeho syn Mikoláš, který upadl do rukou vojska bude pověšen na provaze“, „Dcera Alexandra bude pak popravena později“ a „Král nám káže pokoj a mír“.<sup>348</sup> Úroveň hlasitosti a srozumitelnosti je v těchto vstupech velmi nízká, běžný divák pravděpodobně vůbec nezaznamená jejich přesný obsah. Zcela jistě však podprahově vnímá neurotičnost a expresivitu hudební stopy, která balancuje na hranici hudby uvnitř a mimo obraz a podtrhuje motiv prozatím nevysvětlené hrozby.

<sup>347</sup> Například „TKTKT“, „BDBDB“ nebo „SCSCS“ (v partituře čísla 20/3 a 21/1).

<sup>348</sup> V partituře čísla III/5, III/6, III/7, III/8.

## 4. 8. TEXTY A ŘEČ

Zvuková struktura *Markety Lazarové* vyniká mimo jiné i nebývale propracovanou vrstvou dialogů. Je známo, že některé z hlavních postav byly z důvodu optimalizace výslovnosti, přízvuku a dost možná i barvy hlasu předabovány<sup>349</sup> a o velké váze dialogové vrstvy svědčí i prostor, jaký jí Vláčil věnoval ve svých rukopisných poznámkách. Samostatný odborný technický a dramaturgický rozbor by si v tomto směru zasloužila především soustava užitých studiových úprav hlasu a technik přenášení zvukového ohniska některých scén mimo ohnisko obrazové.<sup>350</sup>

Zvláštní tematický okruh v souboru postupů sloužících k umocnění dojmů vyvolaných hudební stopou tvoří užití textů ve vokálních skladbách, které, jak již bylo několikrát řečeno, často oscilují na hranici hudby vnitroobrazové a mimoobrazové. Většina vokálních ploch je totiž bez textu a jeho občasné užití pak má silný zvukomalebný efekt.

Jedním z hlavních zobrazovaných motivů filmu je křesťanství a religiozita vůbec a je proto zcela na místě, že se mezi řadou vokálních čísel objeví i několik variací na podložený duchovní text. Jedná se o texty latinské a české. Vokální hudbu na latinský text, a to *Veni sancte spiritus*, přináší hned úvodní sborové tutti, zprostředkovávající samotný vstup do filmu. Jednotlivé sloky této letniční sekvence, jejíž vznik je obecně zasazován do druhé poloviny dvanáctého století, slouží jako základní latinský textový soubor i pro další vokální plochy v průběhu celého filmu. Liška se však v úvodním čísle ani v dalších zhudebněných během filmu nedrží estetiky volně plynoucího gregoriánského chorálu a hudební adaptaci tvoří zcela bez vazby na tradičně chápaný charakter předlohy. Podobně jako v jiných vrstvách inspirace tak i zvolený text slouží pouze jako volně užitý výchozí prvek pro hudební stylizaci, zcela oproštěnou od snahy navodit zdání autentičnosti. Není jasné, zda text vybrali scénáristé nebo Liška. O jeho případném užití v hudební složce nenajdeme zmínky ve Vláčilových poznámkách ani v žádné z verzí scénáře, Vančurova předloha tyto prvky také neobsahuje. Volba *Veni sancte spiritus* se tedy jeví jako nahodilá a má zřejmě pouze metaforický a symbolicky duchovní význam, spojený s jednoduchým požadavkem nechat zaznít latinský jazyk jako parametr, jenž v patřičném kontextu téměř automaticky vyvolává náboženské asociace a atmosféru středověku jako doby prodchnuté hlubokou vírou. Ostatně užití latinského jazyka jako kulturního kódu explicitně odkazujícího ke křesťanství je hned na

---

<sup>349</sup> Přesné údaje nalezneme v informacích v hereckém obsazení v rámci hesla Marketa Lazarová v publikaci *Český hraný film IV 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 257–261. Tyto údaje jsem přenesl i do přílohy č. 2 *Základní informace k filmu Marketa Lazarová*.

<sup>350</sup> Především v obrazech *Doupě* (rozhovor Kozlíka s Mikolášem) a *Královský hejtman* (sekvence ve světnici Roháčku).

počátku filmu podtrženo úvodním komentářem Zdeňka Štěpánka. Po energickém úvodu se hudba stáhne do pozadí a v útržkovitých ozvěnách zpěvního latinského textu tvoří jako zvuková mozaika pozadí k slovům komentátora: „V roce zimy našeho vypravování udeřily v prosinci mrazy tak vášnivé, jako bylo tehdejší křesťanstvo....“

V podobné rovině probíhá i užití českých liturgických textů. Základním textovým souborem jsou verše číslo 3 až 11 z kralického překladu Žalmu 51. Nejvýraznější zhudebnění této předlohy najdeme v rozsáhlé pasáži, jež bez přerušení prostupuje celým obrazem *Královský hejtman*.<sup>351</sup> Expozice tenorového sóla zde má oporu i ve scénáři, kde najdeme následující pokyn:

180 C. Panoráma – nadhled – postavení totožné s postavením kamery v úvodu filmu. Směr pohybu královského regimentu je opačný, než byl směr jízdy saského hraběte.<sup>352</sup>

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

Na tomto místě bych podotkl, že scénář sice neposkytuje přesnější poznámky k užití konkrétního žalmu v hudební stopě, ale rukopisné poznámky z pozůstalosti Františka Vláčila útržkovité údaje s čísly žalmů ve spojení s některými postavami filmu obsahují. V rámci složky *Rukopisné a strojopisné poznámky*<sup>353</sup> pak mezi nečíslovanými stránkami s dialogy najdeme i následující údaje:

Harapes - Žalm 130 (Kralický) str. 569, Psalmus 129

Františkán + Jeptišky - Žalm 51 (Kralický) str. 529, Psalmus 50 (Breviář) str. 36

Žalm 6 a 7

Modlitba pro Ml. Kristiána - Žalm 13.

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

---

<sup>351</sup> V partituře ucelená soustava pasází pod číslem 6.

<sup>352</sup> Pavlíček, František – Vláčil, František: *Marketa Lazarová*. Praha 1998, s. 102 (C – celek).

<sup>353</sup> *Rukopisné a strojopisné poznámky*. Národní filmový archiv, Osobní fond Františka Vláčila, inventární číslo 269, karta 17.

## 4. 9. UŽITÍ TICHÁ

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

První část filmu, a především první tři kapitoly,<sup>354</sup> jsou dějově i obrazově velmi dynamické a je pro ně příznačné neustálé exponování nového hudebního materiálu v rychlém sledu. Zatímco přibližně od obrazu *Dcera Lazarova* až ke kapitole *Hostina páně – kázání*<sup>355</sup> hudební proud plyne skutečně téměř nepřetržitě,<sup>356</sup> přibližně pětadvacetiminutová plocha úvodních tří kapitol je prokládána řadou drobných proluk. Liška při kompozici pro *Marketu Lazarovou* zvolil variantu kvantitativně významné spoluúčasti hudby a z tohoto hlediska je načasování těchto proluk ideální. Po rozsáhlém a nepřerušovaném užití hudby v prvních šesti minutách filmu, kdy je utvořeno divákovo povědomí o celkovém způsobu filmové stylizace a je mimo jiné podvědomě srozuměn s masivním užitím hudebního doprovodu, je tato koncepce záměrně nabourána. V opakovaném užití dočasné absence hudby Liška dociluje zvýšení napětí, opětovné nástupy jsou podvědomě očekávány. V případě zcela kontinuálního průběhu hudby by její neustálá přítomnost mohla působit rušivě. Takto je divák hned na počátku konfrontován s nepřetržitým hudebním tokem, ale nebezpečí zahlcení je vzápětí eliminováno přesně dávkovanou absencí hudebních vstupů. V okamžiku znovuzaznění je již hudba nedílnou a očekávanou složkou, jejíž odmlka byla citelně vnímána.

Ještě výrazněji je dramaturgického účinku ticha využito v téměř sedmiminutové vstupní pasáži obrazu *Hostina páně – kázání*. Celá tato sekvence, odehrávající se během večerní hostiny v Kozlíkově lesním ležení, je zcela bez hudby. V bodě přibližně hodinu a půl po začátku a asi hodinu před koncem filmu není užití proluky vedeno úmyslem dramaturgicky reagovat na intenzivní hudební tok předchozího průběhu, ale naopak připravit vhodné podmínky pro nástup rozlehlé gradační části filmu s podobně výrazným vystupováním

---

<sup>354</sup> Kapitoly *Přepadení*, *Doupě* a *Vlci*.

<sup>355</sup> Tato plocha má rozsah téměř šedesáti minut.

<sup>356</sup> I v některých pasážích, které vzbuzují dojem úseků bez hudby, lze při pozorném sledování odhalit hudební pásmo na velmi nízké úrovni hlasitosti.



hudební složky jako v samotném úvodu. Jedná se o jakési nadechnutí před intenzivním nápirem následujících obrazů, korespondující s dějovým pozastavením před rozhodujícími scénami. Atmosféra sekvence je komorní a poklidná, ale v pozadí je intenzivně cítit napětí v tušení neblahých událostí. S prvními paprsky slunce následujícího rána na scénu velmi výrazně vstupuje i hudba a počínaje bezprostředně následující bitevní sekvencí zní až do samotného závěru filmu opět téměř bez přerušení.

## Shrnutí

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

- masivní užití hudby, která zastává funkci kontinuálního, scelovacího prvku celého komplexu vyjadřovacích soustav filmu
- sjednocující účinek propracované hudební stylizace; vytvoření originálního hudebního jazyka s jen velmi volnou vazbou na základní atributy středověké hudební kultury, vložené do stylového rámce hudby první poloviny 20. století a částečně i Nové hudby
- specifická zvukovost filmu, tvořená především rozsáhlým použitím rejstříku lidského hlasu s širokou škálou netradičních artikulačních předpisů, kombinovaných s bicími nástroji
- odstínění jednotlivých hudebních čísel podle jejich významu; tvorba hudebního materiálu se zřetelem k jeho rozmanitým funkcím
- velice střídme, ale o to efektivnější využití potenciálu příznačného motivu, jenž je exklusivně spjat jen s ústřední postavou Markety
- přijmutí faktu obrazové, dějové a symbolické trojdílnosti filmu a vytvoření jejího ekvivalentu v hudební rovině; vyklenutí velkého instrumentačního oblouku, směřujícího od jasné, střídme zvukové vyprofilovanosti ke komplexnímu užití všech položek zvoleného instrumentáře a zpět
- podpora umělého členění filmu na kapitoly, jejichž mezititulky jsou využity jako prostor pro vytvoření hudebně-dramaturgických předělů
- autonomní formální utváření a logická hudební uzavřenost většiny rozsáhlejších hudebních čísel
- systematické využívání pasáží na pomezí vnitrobrazové a mimobrazové hudby, prolínání hudebních vstupů s prvky zvukového prostředí exponovaného na plátně; derivace některých parametrů hudebních vstupů ze zvukového prostředí; nahrazování reálných ruchů a hluků hudebními objekty
- obohacení hudební faktury o širokou škálu řečových projevů jako šepotu, deklamace nebo výkřiků; začlenění českých a latinských liturgických textů, jejichž užití má spíše metaforický a symbolicky duchovní význam

- promyšlené užití hudebních proluk, které zabraňují zahlcení diváka nepřetržitým proudem hudby a umocňují působivost hudby po jejím znovuzaznění.

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

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

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

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

Ohledně námětů k dalšímu rozvíjení tohoto tématu se naskýtá dlouhá řada variant. V případě získání přístupu k příslušným notovým materiálům se jako nesmírně atraktivní jeví možnost rozsáhlé analýzy a následné komparace Liškovy hudby k celé Vlácilově historické trilogii, tedy *Ďáblově pasti*, *Marketě Lazarové* a *Údolí včel*. Žánrová a autorská jednota je zde totiž pozoruhodně rozostřena na první pohled zřejmou odlišností charakteru hudby k jednotlivým filmům. Neméně zajímavý by jistě byl i komplexnější celkový pohled na hudbu v žánru českého historického filmu šedesátých let vůbec, s možností obecnějšího zasazení do kontextu nejvýznamnějších světových děl.

Při naprostém nedostatku rozsáhlejších textů věnovaných Zdeňkovi Liškovi je v jeho případě možné se vydat prakticky kterýmkoliv směrem. Zřejmě nejvíce chybí práce, která by třeba i bez hlubších rozborů mapovala celou jeho tvorbu.

Můžeme si jen přát, aby česká nejen muzikologická obec zaměřila část své pozornosti i na zanedbávanou oblast domácí filmové hudby a jejích nejvýznamnějších představitelů. Díla autorů jako byli Luboš Fišer, Jan Novák, Svatopluk Havelka nebo právě Zdeněk Liška totiž dokazují, že česká hudební kultura v tomto oboru po dlouhou dobu dosahovala výsledků na světové úrovni.

# SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

I. LITERATURA K TÉMATU „FILMOVÁ HUDBA“

II. LITERATURA K FILMU „MARKETA LAZAROVÁ“

III. LITERATURA K OSOBNOSTI ZDEŇKA LIŠKY

IV. PRAMENY

SCÉNÁŘE

KAZETA VHS

PARTITURA

NAHRÁVKA

## I. LITERATURA K TÉMATU „FILMOVÁ HUDBA“

Adorno, Theodor W. – Eisler, Hans: *Composing for the Films*. New York: Oxford University Press, 1947.

Adorno, Theodor W. – Eisler, Hans: *Composing for the Films* (with a new introduction by Graham McCann). London: Continuum, 2007.

Altman, Rick: *Film a populární píseň: ztracená tradice*. *Illuminace* 19, 2007, č. 3, s. 35–44.

Anderson, Gillien B.: *Music for Silent films 1894–1929*. Washington: Library of Congress, 1988.

Bakoš, Oliver: *Úvahy o hudbě a filmové hudbě (Vladimír Godár: Luk a lýra. Šest pohľadov na hudobnú poetiku)*. *Illuminace* 13, 2001, č. 4, s. 113–118.

Berná, Lucie: *Film na svobodě Marijka nevěrnice*. *Opus Musicum* 37, 2005, č. 5, s. 60–63.

Biró, Yvette: *Teorie filmové dramaturgie*. Praha: Československý filmový ústav, 1975.

Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: SPN, 1989.

Bláha, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Druhé doplněné vydání. Praha: AMU, 2004.

Bloch, Henryk: *Národní umělec Otakar Jeremiáš a film*. *Film a doba* 1, 1955, č. 3–4, s. 122–123.

Bor, Vladimír: *Hudba a film v roce 1963*. *Film a doba* 10, 1964, č. 5, s. 251–253.

Bor, Vladimír: *Hudba Václava Trojana k Trnkově Snu noci svatojánské*. *Film a doba* 6, 1960, č. 4, s. 252–256.

Bor, Vladimír: *Hudební skladba pro film*. *Film a doba* 5, 1959, č. 11, s. 789.

Bor, Vladimír: *Mluví se o hudbě ve filmu*. *Film a doba* 8, 1962, č. 7, s. 379–380.

Bor, Vladimír: *O filmové hudebnosti*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1946.

Bor, Vladimír: *Píseň ve filmu*. *Film a doba* 2, 1953, č. 19, s. 824–829.

Bor, Vladimír: *sloupek Film*. *Hudební rozhledy* 14, 1961, č. 12, s. 526.

Bor, Vladimír – Lucký, Štěpán: *Co hrál Trojan Švejkovi*. *Film a doba* 3, 1957, č. 6, s. 390–394.

Bor, Vladimír – Lucký, Štěpán: *Trojanova hudba k „Starým pověstem českým“*. *Film a doba* 3, 1957, č. 2, s. 122–123.

Bor, Vladimír – Lucký, Štěpán: *Trojanova práce na Trnkově filmu „Bajaja“*. *Film a doba* 2, 1956, č. 6, s. 403–409.

Bor, Vladimír – Lucký, Štěpán: *Václav Trojan – filmová hudba*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

- Brousil, Antonín M.: *Česká hudba v českém filmu*. Praha: Nakladatel Václav Petr, 1940.
- Brousil, Antonín M.: *Hudba v našem filmu*. Druhé rozšířené vydání. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1948.
- Bruce, Graham: *Hermann, Bernard. Film Music and Narrative*. Michigan: UNI Research Press, 1985.
- Bužga, Jaroslav: *Skladatelovy zkušenosti s filmem*. Film a doba 11, 1965, č. 7, s. 386–388.
- Cameron, Ken: *Sound and Documentary Films*. London: British Film Institute, 1944.
- Cockshot, Gerald: *Incidental Music in the Sound Film*. London: British Film Institute, 1946.
- Cook, Mervyn: *Film Music*. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. Second Edition, Volume 8. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 797–810.
- Davis, Richard: *Complete Guide to Film Scoring*. Boston: Berklee Press, 1999.
- Donnelly, Kevin J.: *The Spectre of Sound. Music in Film and Television*. London: British Film Institute, 2005.
- Dvořák, Ivan: *Filmová opera Dalibor*. Film a doba 2, 1956, č. 8–9, s. 561–567.
- Dvořák, Ivan: *Vyšší princip*. Film a doba 6, 1960, č. 11, s. 770–772.
- Eisler, Hans: *Filmová hudba a předsudky*. Film a doba 5, 1959, s. 474–477.
- Fischer, Jan F.: *I hudba je součástí filmového umění*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 15, s. 631–635.
- Fukač, Jiří – Smejkal, Zdeněk: *Filmová hudba*. In: Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 219–221.
- Garel, Alain – Porcile, Francois: *Hudba a film*. Praha: Filmová a televizní fakulta AMU, 1999.
- Gössel, Gabriel: *Diskografie filmové hudby na nahrávkách českého Ultraphonu (1929–1946)*. Iluminace 19, 2007, č. 3, s. 177–210.
- Grečnár, Ján: *Filmová hudba od nápadu po soundtrack*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenské akademie vied, 2005.
- Havelková, Tereza: *Opera a film. Setkání ne náhodná*. HIS Voice 2004, č. 6, s. 10–11.
- Hořejší, Jan: *O režisérském „strachu z hudby“ a ještě jiných problémech*. Film a doba 8, 1962, č. 3, s. 163–164.
- Hrabal, František: *Film a hudba*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 1953.
- Hudec, Zdeněk: *Hudba ve filmu*. HIS Voice 2004, č. 6, s. 8–9.
- Huntley, John: *British Film Music*. London: Robinson, 1947.
- Hůrka, Miloslav: *Zvuk ve filmovém díle*. Film a doba 4, 1958, č. 1, s. 53–54.

- Chačaturjan, Aram: *Hudba ve filmu*. Film a doba 2, 1956, č. 4, s. 266–270.
- Janulíková, Jana: *Alfred Hitchcock – Drama vrcholí v Albert Hall*. Opus Musicum 37, 2005, č. 2, s. 45–47.
- Janulíková, Jana: *Alfred Hitchcock – Laskavý humor, který znepokojuje*. Opus Musicum 37, 2005, č. 1, s. 40–42.
- Janulíková, Jana: *Alfred Hitchcock – Na tenké hraně mezi normálním a abnormálním*. Opus Musicum 37, 2005, č. 6, 64–67.
- Janulíková, Jana: *Alfred Hitchcock – Ponurá sonda do psychiky oběti*. Opus Musicum 37, 2005, č. 3, s. 48–50.
- Janulíková, Jana: *Alfred Hitchcock – Rafinovaná hra znamení a klamů*. Opus Musicum 37, 2005, č. 5, s. 64–66.
- Janulíková, Jana: *Alfred Hitchcock – Více než pouhá ztráta rovnováhy*. Opus Musicum 37, 2005, č. 4, s. 46–49.
- Janulíková, Jana: *Bernard Hermann – legenda*. Opus Musicum 34, 2002, č. 2, s. 69–79.
- Jendrašáková, Stanislava: *Zvuková dramaturgie krátkého filmu*. Praha: SPN, Filmová a televizní fakulta AMU, 1972.
- Kalaš, Julius: *Hudební skladatel mluví k filmovým autorům*. Praha: Knihovna filmového kurýru, 1943.
- Kloppenburger, Josef: *Musik Multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 11. Bremen: Laaber, 2000.
- Křička, Jaroslav: *Hudba a film*. Praha: Knihovna filmového kurýru, 1943.
- Kuna, Milan: *Až přijde kocour*. Hudební rozhledy 16, 1963, č. 20, s. 862–863.
- Kuna, Milan: *Dramaturgie filmové Rusalky*. Hudební rozhledy 16, 1963, č. 10–11, s. 447–448.
- Kuna, Milan: *Hudba v krátkém filmu*. Praha: Orbis, 1961.
- Kuna, Milan: *Hudba ve filmu (k estetice zvukové dramaturgie)*. Film a doba 9, 1963, č. 7, s. 360–363.
- Kuna, Milan: *Hudba ve zvukové dramaturgii filmu*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 24, s. 1018.
- Kuna, Milan: *Hudebně filmové intermezzo*. [sloupek *Film*]. Hudební rozhledy 16, 1963, č. 4, s. 146–147.
- Kuna, Milan: *K estetice zvukové dramaturgie ve filmu*. Film a doba 9, 1963, č. 2, s. 74–77.
- Kuna, Milan: *Otázky formy ve filmové hudbě*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 18, s. 778.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 13, 1960, č. 10, s. 434.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 13, 1960, č. 22, s. 952.



- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 1, s. 34.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 2, s. 78.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 3, s. 122.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 4, s. 164.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 5, s. 210.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 6, s. 259.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 7, s. 302.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 8, s. 341.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 8, s. 348.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 10, s. 438.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 14, s. 600–601.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 17, s. 738.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 17, s. 750–751.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 18, s. 792.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 19, s. 827.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 20, s. 877.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 22, s. 963.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 9, s. 385.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 10, s. 426–427.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 16, s. 691.
- Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 16, 1963, č. 23–24, s. 1000.
- Kuna, Milan: *Zvuk a hudba ve filmu*. Praha: Panton, 1969.
- Kuna, Milan: *Živé myšlenky Hanse Eislera*. Film a doba 9, 1963, č. 1, s. 54.
- Larson, Randall D.: *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*. London: The Scarecrow Press, Inc., 1985.
- Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1981.
- Lexmann, Juraj: *Film na Slovensku a hudba. Roky 1896–1990*. Bratislava: Nadácia FOTOFO, 1994.
- Lexmann, Juraj: *Hudobná dramaturgia filmovej a televíznej tvorby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2005.
- Lexmann, Juraj: *Slovenská filmová hudba 1896–1996*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1996.

Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*. Druhé revidované a doplnené vydání. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006.

Lissa, Zofia: *Aesthetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel, 1965.

London, Kurt: *Film Music*. London: Faber, 1936.

Málek, Petr: *Fantóm opery ve filmu*. *Illuminace* 8, 1996, č. 3, s. 5–38.

Malý, Zbyšek: *Filmové písničky*. *Film a doba* 11, 1965, č. 9, s. 491–492.

Martin, Jan – Doubrava, Jaroslav: *O hudbě ve filmu*. *Film a doba* 4, 1958, č. 10, s. 713–715.

Mašková, Michaela: *Hudba a film. Štefan Uher 1962–1971*. Diplomová práce. Praha FF UK, 2003.

Matzner, Antonín: *Bažant - Hála - Malásek*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 2, 2001, č. 6, s. 131.

Matzner, Antonín: *Cesty Petra Hapky od big beatu k filmové hudbě*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 2, 2001, č. 10, s. 127.

Matzner, Antonín: *Český lev Luboš Fišer*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 2, 2001, č. 4, s. 179.

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

Matzner, Antonín: *Hitmaker Karel Svoboda*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 2, 2001, č. 9, s. 133.

Matzner, Antonín: *Jan Klusák: tóny nové vlny*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 2, 2001, č. 5, s. 157.

Matzner, Antonín: *Jaroslav Ježek a V + W*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 1, 2000, č. 3, s. 93.

Matzner, Antonín: *Jazzoví průkopníci na Barrandově*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 2, 2001, č. 11, s. 127.

Matzner, Antonín: *Jiří Srnka*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 1, 2000, č. 4, s. 105.

Matzner, Antonín: *Julius Kalaš aneb od Obrácení Ferdyše Pištory po Fantoma Morrisvillu*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 1, 2000, č. 2, s. 94.

Matzner, Antonín: *Když Burian skládal*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 1, 2000, č. 6, s. 119.

Matzner, Antonín: *Od Saxany k chobotničkám*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 2, 2001, č. 7–8, s. 141.

Matzner, Antonín: *Ondřej Soukup: Čech, který se narodil pro Hollywood*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 2, 2001, č. 12, s. 113.

- Matzner, Antonín: *Osudový smolař Jan Novák*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 2, 2001, č. 2, s. 107.
- Matzner, Antonín: *Půlstoletí Jiřího Šusta*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 2, 2001, č. 1, s. 104.
- Matzner, Antonín: *Rozvíjej se poupátko...* Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 1, 2000, č. 7, s. 134.
- Matzner, Antonín: [*Sternwald a Havelka*]. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 2, 2001, č. 3, s. 157.
- Matzner, Antonín: *Václav Trojan*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 1, 2000, č. 5, s. 94.
- Matzner, Antonín: *Zakladatelská generace*. Rubrika Celuloidová hudba. *Premiere* 1, 2000, č. 1, s. 113.
- Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002.
- Meier, Jaroslav: *Obrazovka plná hudby*. Bratislava 1972.
- Meravá, Daniela: *Příspěvek k dějinám české filmové hudby*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 1975.
- Monaco, James: *The Soundtrack*. In: *How to read a Film*. London 1981, s. 98–103.
- Monaco, James: *Film a hudba*. In: *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. Praha: Albatros, 2004, s. 51–56.
- Müller, Michal: *Filmová hudba Václava Trojana*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 1984.
- Navrátil, Antonín: *Vynález zkázy*. *Film a doba* 4, 1958, č. 8–9, s. 621–623.
- Nick, Edmund: *Filmmusik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Band 4. Kassel: Bärenreiter, 1955, s. 187–198.
- Palmer, Ch – Gillett, J.: *Film Music*. In: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musician*. Volume 6. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, s. 549–556.
- Pilka, Jiří: *Co bylo a bude s filmovou operou?* *Film a doba* 5, 1959, č. 1, s. 26–31.
- Pilka, Jiří: *Český hudební film*. *Film a doba* 3, 1957, č. 10, s. 677–679.
- Pilka, Jiří: *Elektronická a konkrétní hudba a film*. *Film a doba* 5, 1959, č. 6, s. 427–428.
- Pilka, Jiří: *Filmová hudba Jiřího Srnky*. Praha 1957.
- Pilka, Jiří: *Filmová hudba Jiřího Srnky*. *Film a doba* 3, 1957, č. 8–9, s. 605–607.
- Pilka, Jiří: *Hudba v němém filmu*. *Film a doba* 3, 1957, č. 5, s. 318–324.
- Pilka, Jiří: *Hudba v počátcích zvukového filmu*. *Film a doba* 3, 1957, č. 7, s. 464–471.
- Pilka, Jiří: *Jeden z nejmladších: hudební skladatel Svatopluk Havelka*. *Film a doba* 6, 1960, č. 1, s. 45–47.
- Pilka, Jiří: *Jiří Srnka a jižní Čechy*. České Budějovice: JČN, 1988.

- Pilka, Jiří: *Motýli zde nežijí*. Hudební rozhledy 13, 1960, č. 6, s. 260.
- Pilka, Jiří: *Otázky filmové hudby*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 1956.
- Pilka, Jiří: *Počátky české filmové hudby*. In: *Filmový sborník historický 2*. Praha: Československý filmový ústav, 1991.
- Pilka, Jiří: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 13, 1960, č. 7, s. 299.
- Pilka, Jiří: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 13, 1960, č. 11, s. 483.
- Pilka, Jiří: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 13, 1960, č. 21, s. 912.
- Pilka, Jiří: *Specifičnost filmové hudby*. Film a doba 3, 1957, č. 8–9, s. 593–599.
- Pilka, Jiří: *Tajemství filmové hudby*. Praha: Orbis, 1961.
- Pilka, Jiří: *Tři nové české filmy*. Hudební rozhledy 13, 1960, č. 4, s. 166.
- Plazewski, Jerzy: *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967.
- Průchová, Alice: *Osobnost a dílo skladatele Romana Blahníka s přihlédnutím k hudební kultuře ve Zbraslavi nad Vltavou*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 1985.
- Siebert, Ulrich E.: *Filmmusik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 3. Kassel: Bärenreiter, 1995, s. 446–474.
- Stadtrucker, Ivan: *Zvuk buduje filmový čas*. Film a doba 10, 1964, č. 12, s. 660.
- Thiel, Wolfgang: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Henschelverlag, 1981.
- Urbánková, Dana: *Otazníky kolem muzikálu*. Film a doba 11, 1965, č. 9, s. 490–491.
- Váňa, Miloš: *Televizní hudební film?* Film a doba 5, 1959, č. 2, s. 139–140.
- Vičar, Jan: *Václav Trojan*. Praha: Panton, 1990.

## II. LITERATURA K FILMU „MARKETA LAZAROVÁ“

Baldýnský, Tomáš: *Causa František Vlácil*. Reflex 10, 1999, č. 5, s. 56–59.

*Barrandov skôr vážne ako veselo*. Film a divadlo 10, 25. 6. 1966, č. 9, s. 10–11.

Bartošek, Luboš: *Desátá múza Vladislava Vančury*. (Příspěvek k dějinám českého filmového umění třicátých let.) Praha: Československý filmový ústav, 1973.

Bek, Mikuláš: *Hudební portrét Markety Lazarové*. Literární noviny 8, 1997, č. 7, s. 14.

Blažejovský, Jaromír: *Spiritualita ve filmu*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 192, 225–229.

Bobok, Jozef: *Vančura prebasnený*. Film a divadlo 11, 21. 11. 1967, č. 24, s. 8.

Boček, Jaroslav: *Dynamika filmové struktury (Explicace problému)*. Film a doba 43, 1997, č. 4, s. 178.

Boček, Jaroslav: *Na okraj Markety Lazarové*. Film a doba 13, 1967, č. 11, s. 574–581.

*Český hraný film IV 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 257–261.

*Filmová rapsodie „Marketa Lazarová“ dokončena*. Filmové informace 18, 12. 4. 1967, č. 15, s. 2–3.

Filmové informace 18, 1967, č. 11, s. 2.

Filmové informace 18, 1967, č. 13, s. 1.

Hames, Peter: *František Vlácil*. In: *The Czechoslovak New Wave*. Second Edition (1st 1985). London: Wallflower Press, 2005, s. 53–66.

Hames, Peter: *Marketa Lazarová*. In: Hames, Peter (ed.): *The Cinema of Central Europe*. London: Wallflower Press, 2004, s. 151–161.

Hames, Peter: *The Film Experiment*. In: Hames, Peter (ed.): *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. Wiltshire: Flicks Books, 1995, s. 32.

Holý, Zdeněk: *Nacionální náboj v historické trilogii Františka Vlácil*. In: Luboš Ptáček (ed.): *Nacionalismus a film. Morava ve filmu*. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, 2002.

Horniak, Michal: *Filmové adaptace v české kinematografii*. In: Luboš Ptáček (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 262.

*Hrst vzpomínek, dojmů a myšlenek na téma František Vlácil*. Film a doba 30, 1984, č. 6, s. 326–332.

Hudec, Zdeněk – Václavková, Miluše: *Historický film*. In: Luboš Ptáček (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 323.

- Jančová, Vlasta: *Česká literatura v českém filmu 60. let*. In: *Filmový sborník historický 4*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 91–96.
- Karlovarská anketa ke 100. výročí české kinematografie*. *Film a doba* 44, 1998, č. 3, s. 134, 136; č. 4, s. 168, 170, 173.
- Klein, Ota: *Hovoříme s Františkem Vláčilem*. *Film a doba* 8, 1962, č. 11, s. 548–552.
- Klimeš, Ivan: *Co František Vláčil udělal českému historickému filmu*. In: *František Vláčil: Zápasy*. Praha: Správa Pražského hradu, 2008, s. 9.
- Klimeš, Ivan: *Marketa Lazarová*. *Reflex* 12, 2001, č. 37, s. 64–66.
- Klimeš, Ivan: *Vítejte v baroku! První záběr Dáblovy pasti*. In: Kopal, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 193.
- Kopal, Petr: *Kinematograf mistra Theodorika. Medievisté a film*. *Dějiny a současnost* 9, 2007, č. 2, s. 24–27.
- Kopal, Petr: *Za časů Markety Lazarové...? Filmové obrazy středověku*. In: Kopal, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 57–83.
- Kučera, Jan: *Krise historického filmu?* *Film a doba* 15, 1969, č. 8, s. 430–436.
- Liehm, Antonín J.: *František Vláčil*. In: *Closely Watched Films*. New York: International Arts and Science Press, Inc., 1974, s. 169–179.
- Liehm, Antonín J.: *Ostře sledované filmy*. Praha 2001, s. 215–220.
- „*Markéta Lazarová*“ v tisku polském. *Neobyčejný československý film*. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku* 1967, č. 12, s. 3–32.
- „*Markéta Lazarová*“ v tisku italském. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku* 1968, č. 2, s. 42–43.
- Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha 2002, s. 293–295.
- Melounek, Pavel: *František Vláčil I*. *Film a doba* 27, 1981, č. 7, s. 397–404.
- O československém filmu v tisku švédském. Historická superprodukce*. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku* 1968, č. 3–4, s. 12.
- O československém filmu v tisku francouzském. František Vláčil mluví o „Markétě Lazarové“*. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku* 1969, č. 1, s. 7–8.
- Pavlíček, František – Vláčil, František: *Marketa Lazarová*. Praha 1998.
- Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 57–59, 98–100, 123–124.
- Rak, Jiří: *Hledání nového obrazu minulosti*. In: *Filmový sborník historický 4*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 37–41.

Režisér František Vlácil o „Marketě Lazarové“. *Filmové informace* 17, 27. 4. 1966, č. 17, s. 1–2.

Souček, Dalibor: *K jednomu typu intersémiotické transformace: Vančurova a Vlácilova Marketa Lazarová*. Diplomová práce. Brno: FF MU, 2002.

Soukup, Petr: *Marketa Lazarová*. In: Soukup, Petr (ed.): *Duchovní film*. Uherské Hradiště 1994, nestr.

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

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

Škapová, Zdena: *Marketa Lazarová*. In: *František Vlácil: Zápasy*. Praha: Správa Pražského hradu, 2008, s. 20.

Strusková, Eva: *O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vlácil*. *Film a doba* 43, 1997, č. 4, s. 170–173.

Ulver, Stanislav: *Místo ediční poznámky. (O polyfonní struktuře Markety Lazarové a o tom, jak číst její partituru)*. In: Pavlíček, František – Vlácil, František: *Marketa Lazarová*. Praha 1998, s. 286–289.

Vagaday, Jozef: *František Vlácil. Markéta Lazarová*. *Film a doba* 11, 1965, č. 11, s. 602–607. Vlácil, František: *Markéta Lazarová a další*. *Květy* 39, 6. 4. 1989, č. 15, s. 39.

Zaoral, Zdenek: *Rozhovor s Františkem Vlácilem o filmové specifice a obrazu historie*. *Film a doba* 25, 1979, č. 6, s. 315–321.

Zaoralová, Eva: *Pravda, krása a dobro*. In: *František Vlácil: Zápasy*. Praha: Správa Pražského hradu, 2008, s. 15–19.

Internetové stránky věnované Františku Vlácilovi - <http://nostalghia.cz>

### III. LITERATURA K OSOBNOSTI ZDEŇKA LIŠKY

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

Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš: *Zdeněk Liška*. In: *Filmové profily*. Praha: Československý filmový ústav, 1986, s. 248–251.

Bek, Mikuláš: *Hudební portrét Markety Lazarové*. Literární noviny 8, 1997, č. 7, s. 14.

Bilík, Petr: *Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970)*. In: Ptáček, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 116.

Blažek, Petr – Cajthaml, Petr – Růžička, Daniel: *Kolorovaný obraz komunistické minulosti. Vznik, natáčení a uvedení Třiceti případů majora Zemana*. In: Kopal, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005.

Bor, Vladimír: *Hudba a film v roce 1963*. Film a doba 10, č. 5, s. 251–253.

Bor, Vladimír: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 12, s. 526.

*Český hraný film III 1945–1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001.

*Český hraný film IV 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004.

*Český hraný film V 1971–1980*. Praha: Národní filmový archiv, 2007.

ČTK: *Spalovač mrtvol se bude v krematoriu hrát třikrát*. Mladá fronta Dnes 25. 3. 2006, s. 4.

ČTK, pb: *Televize dnes představí legendárního skladatele filmové hudby Z. Lišku*. Rubrika Kultura. Haló noviny 28. 6. 2000, s. 10.

Dvořák, Ivan: *Vyšší princip*. Film a doba 6, 1960, č. 11, s. 770–772.

Fanta, Vladimír: *Sokolí muž*. Rozhovor s Martinem Dohnalem. Reflex 12, 2001, č. 3, s. 50.

*Filharmonie uvede filmovou hudbu*. Zlínský deník 18. 4. 2007, s. 3.

Fukač, Jiří – Smejkal, Zdeněk: *Filmová hudba*. In: Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří (ed.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 221.

Halada, Andrej: *Bič boží*. Rubrika Televize/Video. Reflex 16, 2005, č. 44, s. 71.

Hames, Peter (ed.): *Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer*. Wiltshire: Flicks Books, 1995, s. 27, 56, 112.

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

Hames, Peter: *František Vlácil*. In: *The Czechoslovak New Wave*. Second Edition (1st 1985). London: Wallflower Press, 2005, s. 17, 26, 39, 209, 224.

Horák, Antonín: *Světla a stíny zlínského filmu*. Vizovice: Lípa – A. J. Rychlák, 2002, s. 88–92.



jar: *Z unikátní vily zbyla jen ruina*. Příloha Východní Morava. Mladá fronta Dnes 18. 3. 2002, s. 4.

Joneš, Alois: *O troch nevinných. Z pohľadu hudobného skladateľa Zdeňka Lišku*. Film a divadlo 18, 1974, č. 1, s. 16–17.

kač: *Zobač natáčí film o Liškovi*. Rubrika Z jižní Moravy. Mladá fronta Dnes 24. 2. 2000, s. 3.

Klimeš, Ivan: *František Vlácil: Ďáblova past*. Dějiny a současnost 25, 2003, č. 3, s. 27–29.

Klimeš, Ivan: *Vítejte v baroku! První záběr Ďáblovy pasti*. In: Kopal, Petr (ed.): *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 183, 184, 193.

Kloppenburg, Josef: *Musik Multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 11. Bremen: Laaber, 2000, s. 191.

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

Konrádová, Petra: rubrika *Never more*. Reflex 10, 1999, č. 39, s. 61.

Kovářík, Josef: *Slavný Smečeňák se vlastně narodil v blízkém Libušíně*. Kladenský deník 16. 3. 2002, s. 15.

Kovaříková, Blanka: *Ve znamení romantického klavíru*. Vlasta 2007, č. 61, s. 68.

Kresta, David: *Liškovy hudební kompozice v Mozarteu*. Olomoucký deník 6. 2. 2007, s. 19.

Kučera, Jan: *Eva neboli Hledání*. In: *Film a doba. Antologie textů z let 1962–70*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1997, s. 249–262.

Kuna, Milan: *Otázky formy ve filmové hudbě*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 18, 1962, s. 778.

Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 13, 1960, č. 10, s. 434.

Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 13, 1960, č. 21, s. 952.

Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 14, 1961, č. 17, s. 750–751.

Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 9, s. 385.

Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 10, s. 426–427.

Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 15, 1962, č. 16, s. 691.

Kuna, Milan: sloupek *Film*. Hudební rozhledy 16, 1963, č. 23–24, s. 1000.

Kurka, Petr: *Vladimír Franz: Rozhovory*. Praha: Orpheus, 2004, s. 61, 62, 153.

Kuslová, Hana: *Život zasvěcený filmové hudbě*. Acta musealia 2002, č. 1, s. 147–148.

Larson, Randall D.: *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*. London: The Scarecrow Press, Inc., 1985, s. 216.

Lavay, Martin: *Slavné Liškově vile se vrací ztracená tvář*. Zlínský deník 23. 5. 2008, s. 1.

Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1981.

- Lexmann, Juraj: *Teória filmovej hudby*. Druhé revidované a doplnené vydání. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2006, s. 61, 65, 66, 85, 115, 122, 124, 145, 159.
- Lexmann, Juraj: *Slovenská filmová hudba 1896–1996*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 1996, s. 115–117.
- Macek, Václav – Paštéková, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997, s. 186, 242, 286, 287, 322, 356, 359, 386, 389.
- Malá, Martina: *Filharmonici zahrají Liškovy filmové melodie*. Příloha Východní Morava. Mladá fronta Dnes 19. 4. 2007, s. 5.
- mat: *Filmového skladatele představí televizní dokument*. Rubrika Kultura. Hospodářské noviny 28. 6. 2000, s. 6.
- Matzner, Antonín: *Celuloidová hudba. Génius Zdeňka Lišky*. Premiere 1, 2000, č. 8, s. 125.
- Matzner, Antonín – Pilka, Jiří: *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002.
- Novotná, Kateřina: *Liška, nejpilnější skladatel filmové hudby*. Příloha Střední Čechy. Mladá fronta Dnes 18. 3. 2002, s. 10.
- Novotná, Kateřina: *Zdeněk Liška žil jen pro film, říká Zobač*. Rubrika Kultura. Mladá fronta Dnes 23. 2. 2000, s. 3.
- Novotná, Kateřina: *Zdeňka Lišku přivedl k filmu jeho učitel*. Příloha Východní Morava. Mladá fronta Dnes 18. 3. 2002, s. 4.
- Pecháček, Stanislav: *Soundtrack Údolí včel odstartoval filmovou řadu v rámci Projektu 100*. Telegraf 25. 1. 1996, s. 11.
- Pilka, Jiří: *Otázky filmové hudby*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 1956, s. 21.
- Polcarová, Simona: *Galerie architektury nabízí pohled na tři zlínské vily Zdeňka Plesníka*. Brněnský a jihomoravský den 26. 5. 2001, s. 17.
- Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří: *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 140, 141, 144–147, 241, 279, 348, 354.
- Ptáček, Luboš: *Nová vlna*. In: Ptáček, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 136.
- Sedláček, Jaroslav: *Valčík pro křídlovku*. Cinema 13, 2003, č. 1, s. 98–101.
- Skladatel Zdeněk Liška pocházel ze Smečna*. Kladenský deník 28. 8. 1998, s. 13.
- Soviar, Juraj: *Česká filmová hudba na CD*. Profit 25. 1. 1996.
- Stern, Jan: *Filmová hudba mu byla osudem*. Magazín Pro Vás. Haló magazín 24. 11. 2006, s. 6.

*Stromy, které umírají v stoje.* Rozhovor s dirigentem Mario Klementem. Reflex 13, 2002, č. 40, s. 52–54.

Strusková, Eva: *O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vlácil.* Film a doba 43, 1997, č. 4, s. 167–173.

Škapová, Zdena: *František Vlácil – monografická studie. Pokus o vymezení tvůrčího typu.* Rigorózní práce. Praha: FF UK, 1977, s. 95–98, 102.

Škapová, Zdena: *Literární a filmová podoba Markety Lazarové.* In: Pavlíček, František – Vlácil, František: *Marketa Lazarová.* Praha 1998, s. 19.

Špalek, Ondřej: *Smečenská pouť si za řadu let získala u lidí nebývalou oblibu.* Kladenský deník 29. 7. 2006, s. 4.

Štědroň, Bohumír: *Zdeněk Liška.* In: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko (ed.): *Československý hudební slovník osob a institucí.* 1. svazek. Praha: Státní hudební nakladatelství Praha, 1963, s. 837.

Švamberk, Alex: *Zdařilá splátka Zdeňku Liškovi.* Mladá fronta Dnes 2. 2. 1996.

zat: *Jaký je váš vzor při psaní hudby?* Rubrika Festival Divadlo 2006. Mladá fronta Dnes 2. 9. 2006, s. 2.

Wohlhöfner, Vladimír: *Výstižný televizní portrét skladatele Zdeňka Lišky.* Rubrika Kultura. Slovo 29. 6. 2000, s. 13.

Wohlhöfner, Vladimír: *Výstižný televizní portrét skladatele Zdeňka Lišky.* Rubrika Kultura. Zemské noviny 29. 6. 2000, s. 13.

*Západ o nás.* Film a doba 9, 1963, č. 3, s. 149.

Zapletal, Petar: *Zdeněk Liška.* In: Martínková, Alena (ed.): *Čeští skladatelé současnosti.* Praha: Panton, 1985, s. 173.

*Zdeněk Liška.* Vyrobila Česká televize 2000, tvůrčí skupina Vítězslava Sýkory a Radima Smetany, režie Petr Muttner, premiéra 28. 6. 2000 ve 20.00 na programu ČT 2.

#### SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK:

AMU – Akademie múzických umění

FAMU – Filmová a televizní fakulta akademie múzických umění

FF MU – Filozofická fakulta Masarykovy Univerzity

FF UK – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

FF UP – Filozofická fakulta Univerzity Palackého

## IV. PRAMENY

### SCÉNÁŘE

#### Fond knihovny Národního filmového archivu

(řazeno podle roku vzniku jednotlivých filmů)

Zeman, Karel – Hrubín, František: *Vynález zkázy*. Technický scénář, 1. verze. 1958, 400 s. (S-983 TS).

Vláčil, František: *Ďáblova past*. Technický scénář. Námět a literární scénář: F.A. Dvořák, M.V. Kratochvíl s použitím některých motivů knihy A. Technika „Mlýn na ponorné řece“. Květen 1961, 188 s. (S-145 TS).

Vláčil, František – Pavlíček, František: *Marketa Lazarová*. Technický scénář. 1. díl, 1. verze, 1963, 186 s. (S – 45 TS/1).

Vláčil, František – Pavlíček, František: *Marketa Lazarová*. Technický scénář. 2. a 3. díl, 1. verze, 201 s. (S – 45 LS 1964).

Vláčil, František – Pavlíček, František: *Marketa Lazarová*. Technický scénář 1. díl, 2. verze, 1964, 229 s. (S – 45 TS 2/1).

Vláčil, František – Pavlíček, František: *Marketa Lazarová*. Technický scénář 2. a 3. díl, 2. verze, 1964, 271 s. (S – 45 TS 2/2).

Pavlíček, František – Vláčil, František: *Marketa Lazarová*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku ve spolupráci s Českým literárním fondem, FAMU a Národním filmovým archivem, 1998.

Körner, Vladimír – Vláčil František: *Údolí včel*. Literární scénář, 1967, 63 s. (S – 44 – LS).

Körner, Vladimír – Vláčil František: *Údolí včel*. Technický scénář. Dramaturg: Antonín Máša. Červen 1967, 182 s. (S – 44 – TS – A).

#### Osobní fond Františka Vláčila, Národní filmový archiv Praha, inventární číslo 269

##### Karton 17

- Technický scénář, skica 1. varianty, cca 317 stran – rukopis s náčrty (volné listy A4 i menšího formátu, nečíslované, některé oboustranné), 1964.

- Rukopisné a strojopisné poznámky (dialogy, náčrty obrazů aj.), cca 70 stran, volné A4 i A5, nečíslované.
- Výtvarná koncepce, 43 stran.
- Literární scénář (verze Františka Pavlíčka ), 160 s., strojová kopie.
- Literární scénář 3. díl - Cestou k létu (epilog), varianta 1, 35 s., strojová kopie.

## 2. 2. VHS KAZETA

*Marketa Lazarová*

VHS (PAL), 162 minut, 1.85:1, mono

Centrum českého videa, 1996

Katalogové číslo: V4993

## 2.3. PARTITURA

*Hudba k filmu „Markéta Lazarová“*. Kopie rukopisné partitury, 316 s.

## 2. 4. NAHRÁVKA

Kompaktní disk *MARKETA LAZAROVÁ*. Zóna, Bonton Music a.s. 1996, 710448-2.

Vydáno ve společné edici vydavatelství Zóna a BONTON Music a.s.

Disk obsahuje tyto skladby:

1. *Prolog*
2. *Říšská cesta*
3. *Pan Lazar*
4. *Na Roháčku*
5. *Rajská sonáta*
6. *Kozlík*
7. *Dcera Lazarova*
8. *Hejtman Pivo*
9. *V klášteře*
10. *Únos*
11. *Straba*
12. *Pod šancí*
13. *Dubový háj*
14. *Návrat na obořiště*
15. *Boží milost*
16. *Marketina svatba*
17. *Epilog*.

Stopáž: 72 minut 32 sekund.

# **PŘÍLOHY**

PŘÍLOHA 1 - ZÁKLADNÍ ÚDAJE O FILMU MARKETA LAZAROVÁ

PŘÍLOHA 2 - PŘEPIS ROZHOVORU SE ZDEŇKEM LIŠKOU Z ROKU 1974

## PŘÍLOHA 1

### ZÁKLADNÍ ÚDAJE O FILMU MARKETĀ LAZAROVÁ<sup>357</sup>

**Název:** Marketa Lazarová

**Výroba:** Filmové studio Barrandov, 1967 (film natočen v letech 1965–1967)

**Distribuce:** Ústřední půjčovna filmů

**Literární scénář:** 9. 9. 1963, 3. 6. 1964

**Technický scénář:** 6. 8. 1964, 16. 1. 1965–10. 9. 1966; 1. kopie první části 28. 12. 1966, konečná verze 31. 3. 1967.

**Premiéra:** 24. 11. 1967 (druhá část FFP, 6. 10.–14. 12. 1967)

**Exteriéry:** Český Krumlov; Horní Planá; hrad Rábí; Klokočín: tvrz; Lány; Lipno; Malešice u Písku; Nová Pec; Šumava: Kvilda; Třebíč; Volary; Želnavá; Slovensko: Dražovce

**Režie:** František Vlácil

**Pomocná režie:** Milan Kadlec

**Asistent režie:** Aleš Dospiva, Eva Kubesová

**Námět:** František Vlácil, František Pavlíček

**Předloha:** Vladislav Vančura (román Marketa Lazarová)

**Scénář:** František Vlácil, František Pavlíček

**Technický scénář:** František Pavlíček, František Vlácil

**Kamera:** Bedřich Bařka

**Druhá kamera:** Zdeněk Prchlík

**Asistent kamery:** Vladimír Zajíc

**Architekt:** Oldřich Okáč

**Výtvarník:** Theodor Pištěk ml., Zbyněk Sekal, Jan Koblasa, Miloslav Hotový, Jaroslav Vožniak

**Výprava:** Josef Pavlák, Ivo Sýkora, Jaroslav Lehman

**Návrhář kostýmů:** Theodor Pištěk ml., Ondrej Brezovský

**Umělecký maskér:** Jiř Hurych, Stanislav Petřek, Libuše Machková, Miloš Botek

**Střihač:** Miroslav Hájek

**Zvuk:** František Fabián

**Odborný poradce:** Václav M. Škorpil, Václav Mencl

---

<sup>357</sup> Zdroj: *Český hraný film IV 1961–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 257–258.

**Dramaturg:** Josef Träger

**Vedoucí výroby:** Josef Ouzký

**Zástupce vedoucího výroby:** Václav Dobeš, Růžena Hulínská

**Asistent vedoucího výroby:** Jiří Mařas

**Výrobní skupina:** Švabík – Procházka

**Komentář:** Zdeněk Štěpánek

**Hudba:** Zdeněk Liška

**Nahrál:** FISYO, **dirigent:** František Belfín

**Nahrál:** Kühnův smíšený sbor, **dirigent:** Pavel Kühn

**Spolupráce:** D. Maxová

**Hrají:** Josef Kemr (loupeživý rytíř Kozlík, zeman na Roháčku), Naďa Hejná (Kateřina, Kozlíkova žena) – mluví Antonie Hegerlíková, Jaroslav Moučka (Jan, Kozlíkův syn), František Velecký (Mikoláš, Kozlíkův syn) – mluví Petr Kostka, Karel Vašíček (Jiří, Kozlíkův syn), Ivan Palúch (Adam zvaný Jednoručka, Kozlíkův syn) – mluví Ladislav Trojan, Martin Mrázek (Václav, Kozlíkův syn), Václav Sloup (Simon, Janův syn), Pavla Polášková (Alexandra, Kozlíkova dcera) – mluví Karolina Slunéčková, Alena Pavlíková (Drahuše, Kozlíkova dcera), Michal Kožuch (Lazar, zeman na Obořišti) – mluví Martin Růžek, Zdeněk Lipovčan (Jakub, Lazarův syn), Magda Vašaryová (Marketa, Lazarova dcera) – mluví Gabriela Vránová, Harry Studt (saský hrabě Kristián), Vlastimil Harapes (mladý Kristián, syn hraběte) – mluví Klaus-Peter Thiele, Zdeněk Kutil (hraběcí komorník Reiner), František Nechyba (vozka), Zdeněk Kryžánek (královský hejtman Pivo), Zdeněk Řehoř (pobočník Sovička), Oto Ševčík (zběhlý františkán), Vladimír Menšík (potulný mnich Bernard), Karla Chadimová (převorka) – mluví Marie Tomášová, Pavel Landovský (Smil, Kozlíkův syn), Ladislav Považay (Burjan, Kozlíkův syn), Václav Kovařík (pacholek Bohdan), Petr Sedlák (pacholek Jakub), Václav Antoš, František Hlinovský, Otto Lackovič, Jaroslav Mařan, Jan Pohan, Majka-Čech (královští vojáci), Alena Bradáčová (střapatá děvečka), D. Delišová (děvečka), Josef Bradáč, Čestmír Čivný, J. Hořánek (zbrojnoši), Antonín Hardt (voják-vozka), Luděk Drábek, Jaroslav Klenot, Karel Kryška, Ludvík Wolf, J. Kuchař, J. Pokrovský, J. Vítek (vojáci), K. Jech (tambor), Zbyšek Šrůta, O. Koch, B. Svoboda (šermíři), Josef Šulc (kornet), J. Rochová, J. Tomšíčková (dubly za Pavlu Poláškovou).

**Poznámka:** Film se skládá ze dvou částí: *Straba* a *Beránek boží* byl natočen v letech 1965 až 1967.



**Filmové materiály:** NO 1:2,35, NZ 4567,6 m, KDP, KK, KK-P; DNO 1:1,85, KK

**Soudobá dokumentace:** 173 fotografií (z toho 3 pracovní) 1 plakát 82 x 57 cm, 5 plakátů 60 x 41 cm, 4 plakátky 41 x 60 cm, 1 textový plakátek 84 x 30 cm, 1 plakátek A3, 4 popisky (z toho 1 v angličtině, 1 ve francouzštině, 1 vícejazyčný), 2 letáčky, 1 program.

**Prameny:** LS, TS (NFA, sign. S-45); cenzurní karta (AMV, HSTD-KF. Sign. 318, k. 285, Kru-M); posudek scénáře (šifra jtg. /Josef Träger/), rukopis s kresbami, kostýmními návrhy, návrhy staveb, plány staveb pro úpravy a dostavby, DL, korespondence, zápisy z porad ideově-umělecké rady, záznamy z výrobních porad, dokumenty k výrobě filmu, návrh propagace, ceny (NFA, fond František Vlácil).

**Ceny:** 1965 – hlavní cena za literární scénář Františku Vlácilovi a Františku Pavlíčkovi  
(Umělecká soutěž k 20. výročí osvobození Československa)

1967 – cena diváka (XIII. FFP Pardubice)

- pečeť města Chebu (XIII. FFP Cheb)
- křišťálový pohár (XIII. FFP Litvínov)
- cena města Opavy (XIII. FFP Opava)

1968 – státní cena za rok 1967 (s čestným titulem laureát státní ceny Klementa Gottwalda) za scénář a realizaci filmu Františku Vlácilovi a Františku Pavlíčkovi

- peněžitá odměna za nejúspěšnější film produkce FSB 1967 (mezi 9 filmy) Františku Vlácilovi a Františku Pavlíčkovi
- cena ministra kultury ČSSR za vynikající tvůrčí přínos české a slovenské kultury v období 1945–1968 (za básnické, výtvarně objevené filmové dílo, zvláště pak za umělecky náročný a svébytný přepis *Markety Lazarové*)
- Trilobit 1967 Františku Vlácilovi za režii a Oldřichu Okáčovi za architektonické řešení filmu
- zvláštní cena poroty Malý kondor za vynikající umělecké kvality a objevené vyjádření historické látky (IX. MFF Mar del Plata – Argentina)
- hlavní cena za hudbu k filmu Zdeňku Liškovi (V. soutěž o hudební dílo vytvořené pro film v roce 1967)
- čestný diplom (XII. MFF Edinburgh – Velká Británie)

1998 – 1. místo v anketě filmových kritiků o nejlepší československý film století.

## PŘÍLOHA 2

### PŘEPIS ROZHOVORU SE ZDEŇKEM LIŠKOU Z ROKU 1974<sup>358</sup>

#### *O troch nevinných. Z pohľadu hudobného skladateľa Zdeňka Lišku.*

Zdeněk Liška komponoval k tejto veselohre hudbu. A je to doteraz jeho štyridsiaty piaty film, na ktorom sa zúčastňuje ako autor. Začínal v roku 1946, tesne po vojne, a prvým filmom, pre ktorý napísal hudbu, bola reklama na dreváky, ktoré vtedy prichádzali do módy. Druhý film, na ktorom pracoval, bol Prístav v srdci Európy a až potom prišla spolupráca na celovečernom filme režiséra Miroslava Cikána – Para nad hrncom. Nasledujúcich sedem rokov pracoval Zdeněk Liška na hudbe k bábkovým filmom. Ako skladateľ a ho najviac upúťali filmy Vynález skazy, Vyšší princip, Markéta Lazarová, Už zase skáču přes kaluže a mnoho ďalších. Veľmi často pracuje ako skladateľ i so slovenskými filmármi a jeho meno je známe v celom filmovom svete, pretože ako hudobný skladateľ spolupracoval aj na filmoch niekoľkých zahraničných produkcií.

#### *Ako by ste vôbec definovali funkciu hudby vo filme?*

To je veľmi zložitá otázka. Povedal by som, že jej funkcia je závislá od charakteru filmového žánru. Rozhodne sa nazdávam, že nie je správne zvyčajné tvrdenie, podľa ktorého je filmová hudba iba doprovodom filmového deja.

Hudba je neoddeliteľnou súčasťou všetkých zložiek filmu, podporuje obraz, oživuje dej, zosilňuje emocionálne vnímanie diváka, a môže vytvárať aj vlastný svojrázny komentár k filmovému daniu; zasahuje niekedy tam, kde už obraz akosi nemôže preniknúť...

#### *Čo myslíte tým – kde už obraz nemôže preniknúť?*

Chcem povedať, že v istých prípadoch dáva hudba obrazu vnútorný pohyb, alebo lepšie povedané rytmus, spresňuje ho a pomáha tlmočiť jeho vnútorný obsah, zosilňovať jeho dynamiku. To isté sa, samozrejme, týka ďalších zvukových zložiek filmového diela.

#### *Ako by ste teda odlišili funkciu hudby v jednotlivých filmových žánroch, napríklad v dráme alebo v historickom filme, v kontraste s veselohrou?*

Predovšetkým ide o štýl hudby. Hudba môže vyjadriť čokoľvek, akúkoľvek náladu, radosť, smútok, iróniu, smiech...

---

<sup>358</sup> Joneš, Alois: *O troch nevinných. Z pohľadu hudobného skladateľa Zdeňka Lišku*. Film a divadlo 18, 1974, č. 1, s. 16–17.

Záleží, pravda, na invencii skladateľa a pri filme tiež na scenári a realizátoroch diela.

*Môžem vás požiadať o konkrétny príklad vášho prístupu? Teraz napríklad Filmový symfonický orchester pod taktovkou dirigenta Františka Belfína nahráva vašu hudbu ku komédii režiséra Josefa Macha, ktorá má názov TŘI NEVINNÍ. Tento film by sa dal charakterizovať ako veselohra situačná, bláznivá, v ktorej hlavná zápleтка vzniká zámenou troch hrdinov, ktorí sú si na nerozoznanie podobní.*

Áno, na tom som práve založil myšlienku mojej hudby. V tomto prípade ide skôr o hudbu, ktorá sa pozerá akoby z diaľky, a rozlišuje charakter troch konajúcich osôb, ktoré vytvoril Jiří Sovák. Hudba však vychádza z hlavného motívu, s odlišnými variáciami, podľa toho, ktorý z konajúcich hrdinov práve vystupuje na plátne.

*Ak som vám dobre rozumel, odlišujete teda hereckú akciu Jiřího Sováka podľa toho, ktorú postavu vytvára. On totiž hrá podvodníka, zlodēja, ktorý sa špecializuje na krádeže áut, potom muža, ktorý sa práve žení a, naopak, muža, ktorý má súdne pojednávanie, pretože sa práve rozvádza... Dala by sa teda hudobne vyjadriť odlišnosť charakteru a, samozrejme, i akcia týchto postáv hoci na funkciu jednotlivých hudobných nástrojov?*

Áno, ide predovšetkým o otázku inštrumentácie. Určitá skupina nástrojov vždy určuje charakter konajúcej postavy.

*Predstavte mi teda napríklad Jiřího Sováka, ako zlodēja áut. Aký nástroj prevláda, aký nástroj ho charakterizuje?*

Doprovod je prakticky ten istý pri všetkých troch postavách. Zlodēja áut vidím charakterovo ako najjednoduchšieho a charakterizuje ho harmonika, ktorá je tu napísaná navyše a vystupuje do popredia.

*A Sovák číslo dve, Sovák ako ženích?*

Toho charakterizuje organ, a pre Sováka číslo tri, ktorý sa rozvádza a vystupuje ako cholerik, napísal som doprovod s lesným rohom.

*Prečo práve s lesným rohom? Vždy som mal pocit, že lesný roh má v hudobnom diele trochu odlišnú úlohu?*

Použil som ho preto, že má veľkú dynamiku, dá sa preforsírovať, asi tak, ako sa chová cholerik.

*Vrátme sa teda k hudbe „ako takej“ a k jej funkcii vo veselohre. Iste si každý z nás dobre pamätá hudbu k nemým filmom. Vtedy mala odlišnejší charakter ako teraz. Ale nazdávam sa, že práve vo filme Tři nevinní sa svojím poslaním i významom približuje k hudbe, ktorá sprevádzala nemé grotesky. Nemyslím štýlom, ale charakterom. Aj v tomto filme ide predsa často o naháňačky, zámeny, situačné gagy, jednoducho o situácie s veľkou dynamikou.*

Do značnej miery áno, a to predovšetkým preto, že pri takejto veselohre, ako sú Tři nevinní, si môžem dovoliť nadsazovať, avšak muzikantsky povýšiť do inej polohy, ako v nemej groteske.

*Hovoríme o filme Tři nevinní. Nechcem sa pýtať, ako sa vám hudba k nemu písala. Ale rád by som vedel, či všeobecne mávate rozdielne pocity po prečítaní filmového scenára. Či vám je niektorý film ako muzikantovi ihneď blízky a jasný a pri inom musíte napríklad dlho hľadať správnu polohu, kým vycítite, že ste „vyhmátli“ správnu strunu...*

To určite a aby som bol úprimný, to druhé sa mi stáva predovšetkým pri veselohrách, ktoré sú hudobne poznamenané istým klišé, povedal by som typovou hudbou a je veľmi ťažko nájsť nový prístup, nové hudobné vyjadrenie. To súvisí s tým, čo sme konštatovali o groteske. Môžem objavovať skôr tým, že sa snažím vyjadrovať dej po svojom, nepíšem teda napríklad pre film Tři nevinní hudbu ako doprovod, ale ako komentár.

*Čiže: pozeráte sa na film a vysvetľujete jeho dej ako hudobník...*

Áno. Správne.

*Tým azda potvrdzujete to, čo ste povedali o funkcii filmovej hudby všeobecne. Nemožno teda dogmaticky tvrdiť, že hudba má zásadne význam ako doprovod, ako podmaľovanie obrazu, ale, naopak, posilňuje dve zložky filmu – zvukovú a vizuálnu, svojou špecifikou veľmi intenzívneho vnemu, ktorú divákovi môže dať.*

Áno, je to intelektuálny výklad tejto funkcie, pretože divák si to ani neuvedomí, je ovplyvnený iba vnemami, vníma hudbu iba podvedome. Alebo naopak, cíti hudbu napríklad ako „lacnú“ – a ona možno skutočne lacná je, ale vedome, pretože sa podriaďuje jednoliatosti umeleckého diela, jeho charakteru a poslaniu a vychádza zo zámeru autorov i z kresby postáv ich predstaviteľov. Chcem teda povedať, že hudobný skladateľ i lacnou hudbou dokresľuje istú situáciu.

I v tom je špecifika filmovej hudby, pretože niekedy má za úlohu podporiť obraz na sto percent, niekedy na päťdesiat a inokedy iba na desať. Filmový skladateľ musí prihliadať i na ďalšie zložky, ako sú tzv. ruchy, čiže zvukové efekty, konkrétne zvuky, ktoré doprevádzajú dej.

*Aký žáner filmu je vám teda ako hudobnému skladateľovi najbližší?*

Predovšetkým filmy s poetickým jadrom. Napríklad Kachyňove filmy Už zase skáču přes kaluže, Vlak do stanice Nebe a podobne. Nerád komponujem hudbu práve k veselohrám.

*Čiže tvrdíte, že napísať a nakrútiť dobrú filmovú veselohru je azda najťažšie – platí to i pre hudobného skladateľa.*

Áno, robiť humor je skutočne ťažká práca.

ALOIS JONEŠ