

Dramaturgie zvukové složky v animovaných filmech Karla Zemana

Mgr. BcA. Pavel Trnka

Diplomová práce
2012

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Kabinet teoretických studií
akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Mgr. BcA. Pavel TRNKA**
Osobní číslo: **K10301**
Studijní program: **N 8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Animovaná tvorba**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Dramaturgie zvukové složky v animovaných filmech
Karla Zemana
Vedoucí: MgA. Pavel Stanislav Hruša
2. Praktická část:
Jaromil a kouzelná semínka; kreslená počítačová
animace
Vedoucí: Michal Zeman. doc. akad. mal.

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce a pokyny k vypracování: minimálně 30 normostran textu + přílohy, odevzdat v elektronické podobě 1 ks na CD nosiči ve formátu PDF, 1 ks pevná vazba v tištěné podobě (barevně) 2 ks v kroužkové vazbě (čb). Vypracujte výtvarné návrhy, obrázkový a pracovní technický scénář audiovizuálního díla jako přílohu teoretické části.

2. Film realizujte v min. délce 2 min a 30 vt. Praktickou část práce odevzdejte:

a) 1x data na médiu CD-R nebo DVD výstup ze stříhového programu Premiere Pro 1.5: file-export-movie-settings: general: Microsoft DV AVI, video: pixel aspect ratio dle formátu obrazu 720x576 D1/DV PAL 4:3 (1.067) nebo 720x576 D1/DV PAL 16:9 (1,422) 25fps anebo formát HDV codec mpeg2 1280x720 HDV 720p 16:9 (1,0) 25fps; audio: uncompressed, 48000 Hz

b) 1x formát DVD pro stolní DVD přehrávač

Součástí prezentace praktické části je výtvarný návrh plakátu formát 70x100 cm, v digitální podobě PDF (příprava pro tisk rozlišení: 300 dpi, režim: CMYK barva).

Pro přijetí práce je nutné odevzdat vyplněné formuláře pro OSA a NFA a licenční smlouva k audiovizuálnímu dílu.

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 ks obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK.

Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: tištěná

Seznam odborné literatury:

Hábová, Milada. Smejkal, Zdeněk. Karel Zeman: Sborník studií a dokumentů. Nakladatelství Blok pro Čs. filmový ústav. Praha 1986 Jak číst film. Monaco James. Albatros Plus. Praha 2004. ISBN 80-00-01410-6 Navrátil Miloš. Dějiny hudby, Přehled evropských dějin hudby. Votobia 2003, ISBN 80-7220-143-3 Bláha Ivo. Zvuková dramaturgie v AVD. AMU. 2004. Daniel Goldmark. The Cartoon Music Book. A capella books. 2002. Luděk Zenkl. ABC hudební nauky. Luděk Zenkl. ABC hudebních forem Meze interpretace. Eco Umberto. UK Karolinum. Praha 2004. ISBN 80-246-0740-9

Vedoucí diplomové práce: doc. ak. mal. Michal Zeman
Ústav animace a audiovize

Datum zadání diplomové práce: 15. listopadu 2011

Termín odevzdání diplomové práce: 18. května 2012

Ve Zlíně dne 6. března 2012


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka




Mgr. Lukáš Gregor
ředitel ústavu

BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 15. dubna 2012

PAVEL TRNKA 
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užíje-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídně k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Tato práce je o dramaturgii zvukové složky ve filmovém díle Karla Zemana v jeho rané, vrcholné i pozdní tvůrčí periodě. Zabývá se blíže i osobnostmi skladatelů filmové hudby, se kterými spolupracoval. Práce také hodnotí jeho výtvarný umělecký přínos.

Klíčová slova: Karel Zeman, animovaný film, výtvarník, režisér, skladatelé filmové hudby, zvuková dramaturgie, dramaturgie zvukové složky

ABSTRACT

This work discusses about the dramaturgy of sound components in the animated films of Karel Zeman in his early, peak and late creative period. It deals with figures closer to the film music composers with whom he collaborated. The thesis also evaluates his creative artistic contributions.

Keywords: Karel Zeman, animation, artist, director, film music composers, sound editing, sound editing components

Poděkování:

Chtěl bych poděkovat a tuto práci věnovat svým dcerám a ženě, které mi poskytly čas a toleranci k jejímu vypracování. Děkuji také mamince za její pomoc.

Dále děkuji svým pedagogům UTB za nesmírně inspirativní studium a podporu kreativity.

Motto:

Úloha ruchu v animovaném filmu vysoko převyšuje svou funkci ve všech ostatních filmových žánrech. Zkuste svůj film „neruchovat“ – nezažijete větší zklamání. Naopak: dejte si úlohu, že použijete ruch všude, kde je to jen trochu logické a funkční. Uvidíte, jakých radostných překvapení se dožijete. Ruch je kořením animovaného filmu.¹

Rudolf Urc

Jak jste říkal, pane, Zeman: „Něco pro oči a něco pro uši, něco pro zamyšlení a něco pro zasmání, něco pro radost a něco, co třeba nepozorovaně, ale zato trvale sáhne k srdci.“¹⁸

Ondřej Slanina

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

ÚVOD	7
1.1 PÁR SLOV O KARLU ZEMANOVI.....	8
1.2 DRAMATURGIE ZVUKOVÉ SLOŽKY VE FILMECH KARLA ZEMANA.....	9
1.3 RANÁ TVORBA.....	11
1.3.1 Vánoční sen.....	12
1.3.2 Páně Prokoukova dobrodružství.....	24
1.3.2.1 Pan Prokouk v pokušení.....	25
1.3.2.2 Pan Prokouk ouřaduje.....	26
1.3.2.3 Pan Prokouk filmuje.....	26
1.3.2.4 Pan Prokouk vynálezcem.....	27
1.3.3 Inspirace.....	27
1.3.4 Král Lávra.....	28
1.3.5 Poklad Ptačího ostrova.....	33
1.4 OBDOBÍ VRCHOLNÉHO TRIKU.....	35
1.4.1 Cesta do pravěku.....	35
1.4.2 Vynález zkázy.....	38
1.4.3 Baron Prášil.....	44
1.4.4 Bláznova Kronika.....	49
1.4.5 Ukradená vzducholod'.....	53
1.4.6 Na kometě.....	60
1.5 POZDNÍ UMĚLECKÁ TVORBA.....	61
1.5.1 Pohádky tisíce a jedné noci.....	64
1.5.2 Čarodějův učeň (KRABAT).....	65
1.5.3 Pohádka o Jeníčkovi a Mařence.....	73
1.6 POROVNÁNÍ ZVUKOVÉ SLOŽKY S NĚKTERÝM SOUČASNÝM DÍLEM AF.....	83
1.6.1 Seriál Minuscule, zdůvodnění volby.....	83
1.6.2 Co je to sampling?.....	84
1.6.3 Mrňouskové: Šnekův sen.....	86
1.7 HUDEBNÍ SKLADATELÉ – SPOLUTVŮRCI.....	89
1.7.1 Zdeněk Liška.....	89
1.7.2 Jiří Šust.....	90
1.7.3 E. F. Burian.....	91
1.7.4 Jan Novák.....	94
1.7.5 Luboš Fišer.....	97
1.7.6 František Belfín.....	100
1.7.7 Karel Svoboda.....	100
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	102

ÚVOD

V době, kdy píšete tuto diplomovou práci, není k dispozici ucelené literární dílo, které by souhrnně pojednávalo o osobnosti a díle mistra Karla Zemana, jednoho z nejvýznamnějších českých režisérů a výtvarníků animovaného filmu, autora uznávaného i ve světě. Taková kniha je však v přípravě a má v blízké době vyjít tiskem, jak mě informoval vedoucí práce. Jak dále uvedu, nijak tato okolnost nebrání mému badatelskému úsilí. Zorný úhel, který jsem si pro svůj text vybral, je navíc odlišný. Předmětem mého zkoumání nebude celek, nýbrž jen esence díla Karla Zemana – zvuková dramaturgie jeho filmů – a z této ještě nejraději složka filmové hudby.

Plánované přesahy do zhodnocení výtvarného přínosu, úvahy nad hodnotou a ději jeho filmů, nebo konfrontace s jinými autory a jejich snímky nejsou snad na škodu a poslouží také k vyjádření mého, tedy autorova hlediska.

Mám za to, že o oblasti animovaného filmu obecně nebylo dosud dostatečně psáno a není na tom lépe ani sama historie filmové hudby v Československu, ačkoliv vynikajícím počinem v této oblasti je svazek Antonína Matznera a Jiřího Pilky nazvaný Česká filmová hudba⁴ z roku 2002 – ostatní knižní studie sahají pouze do let sedmdesátých. Způsobil to snad fakt mladosti obou fenoménů, ale i tříštivý vývoj v oblasti multimédií, který rozbíjí nové technologie ještě novějšími, neimplikuje, že by návraty byly užitečné. Díla pořízená staršími postupy na starších záznamových nosičích si s novými jen chabě konkurují, neboť na to potřebuje divák určitý odborný nadhled.

Že se velkým českým skladatelským osobnostem věnují celé knihy a rozsáhlé články i studie, to snad nikoho nepřekvapuje. Například o Antonínu Dvořákovi, Leoši Janáčkovi, Bohuslavu Martinů jsou sepsány krásné monografie. Proč ale například Zdeněk Liška, Luboš Fišer, Jiří Šust, Petr Skoumal, Ivo Špalj, nebo jiní skladatelé a zvukoví mistři nejsou uctěni tímto způsobem?

Můžeme čekat, že u tak komplexního díla, jakým je film, divák opravdu stěží rozlišuje podíly jednotlivých profesí. Bude to tak ale i do budoucna? Myslím si, že o něco méně. Některé vynálezy totiž nepřekrývají minulost. Některé ji naopak tvoří dostupnou a přehlednou.

Ó kolikrát filmy kdysi ztracené v archivech máme nyní možnost po večerech studovat pohodlně ze svých domovů. To pro zásluhu nějakého dobroděje, který je z celuloidových

pásů promítl v televizi a odtud se většinou nelegálně, ale prospěšně kopírují na pirátské servery nebo pracněji, ale poctivě na levná DVD.

Ten příjemný stav dostupnosti tedy běžnému badateli rozšířil filmovou databázi a přehled režisérů, žánrů, stylů nebo témat. Stejně úžasnou změnou je proces laicizace filmové tvorby. Dostupné technologie umožňují mnohem většímu množství zájemců animovat filmy z pohodlí domova, aniž by si museli shánět sponzory, mít takové zaměstnání apod.

Zlidovění filmové tvorby divákům-tvůrcům totiž otevírá oči a bystří sluch. Jakýkoliv, i amatérský autor se díky nesnázím tvůrčího aktu naučí oddělovat jednotlivé složky filmového díla, které při jeho výrobě samostatně upravoval. Minimálně si tedy oddělí dojem z obrazu a zvuku. Vnímání složek filmu nezávisle na sobě je pak základem pro ocenění profesionálů, kteří tyto komponenty mají na starost. Mírně to potlačí všeobecný úzus, že úspěch filmu je dílem jediného člověka (*např. režiséra, producenta*).

Zvuková složka působí silně a přímo, podobně jako ve výtvarném umění barva. Obě se do nás opírají emocionálními náporů obcházejíce tak pojmové a logické myšlení. Proč bych tedy i jako výtvarník takový útvar neměl podrobně prozkoumat a proč bych tak nemohl učinit prostřednictvím této práce? Z vědeckého hlediska představuje určitou slabinu subjektivita vnímání, prosím o toleranci tohoto jevu.

Jako začínajícího tvůrce animovaných filmů mě Zemanovo dílo lákalo a láká a jsou v tom i ryze osobní vzpomínky na divácké prožitky z dětství. Dnes možná více září jiné ikony, ale jít cestou mimo mainstreamovou bylo pro mě vždy přirozenější. Říkám si, že i úspěch českého animovaného filmu nastal až po válce pro schopnost nekopírovat Hollywood a čerpat z domácích zdrojů.

1.1 Pár slov o Karlu Zemanovi

Je rysem provinciální kultury začínat ohlasem díla v zahraničí, ale dopustím se toho, neboť stejnou cestu zvolila i Linda Zemanová – Spálená, autorova vnučka, když uváděla Mezinárodní konferenci „Karel Zeman – Kino zázraků“ ke stému výročí narození génia roku 2010 v Teplicích²⁴:

„po celém světě jsem se setkala s filmaři a také s diváky, kteří znali jeho filmy a byli velmi dojati a zároveň inspirováni jeho snímky. ...z článku novináře Josefa Srycka: „...toto je příběh malého muže – Zeman je o málo vyšší než 160 cm – z malé země, pracuje v malém

studiu, s malými modely, malým rozpočtem a vítězí nad obry...'. Podle mne tento citát vyjadřuje to, co se mému dědečkovi podařilo.“

Také mě velmi silně zasáhla a následně spoluutvářela celá řada jeho filmů. Začalo to v dětství, ještě než jsem vůbec tušil, že tento obor budu studovat. Prvky z nich celá desetiletí tvořily referenční body, které mě myšlenkově orientovaly a vychovávaly. Když se hovořilo o pravěku, vybavila se mi stegosaurova smrt z Cesty do pravěku. Když jsem volil mezi dobrem a zlem, nevědomky jsem na ně nahlížel jako na skřítky z Pohádky o Jeníčkovi a Mařence. Když jsem si představoval samostatnou cestu životem, děsily mne mistrovské zkoušky z Čarodějova učně a podobně fungovaly desítky dalších podnětných motivů.

Nebylo a není jen Zemanovou zásluhou, když jeho díla tak vehementně promlouvají do duší. Zeman se jako režisér nebál sáhnout po silných námětech, po kvalitní výtvarné inspiraci, hudbě a díky jeho nadaným a oddaným spolupracovníkům šlo vždy o týmovou práci.

Je výsadou silných osobností, že na sebe přebírají veškeré zásluhy, někdy možná i neprávem. Kritika by se v tomto ohledu týkala drobné křivdy na Hermíně Týrlové, kterou Zeman zapomenul uvést v titulcích filmu *Vánoční sen*¹⁷. Na ten skoro celoživotní antagonismus se ještě ve Zlíně pamatují. O něm mi povídala obyčejná žena zaměstnaná ve vrátnici malé ubytovny, kam jsem se jednou rozhodl jít na nocleh. Týrlová se tehdy na filmu skutečně přímo nepodílela (realizovala se Zemanem pouze první verzi a ta nešťastně shořela těsně před premiérou), ale její umělecký rukopis celým novým filmem rezonuje, figuruje v něm, a proto když Zeman za *Vánoční sen* obdržel cenu na festivalu Cannes (1944)¹³, způsobilo to mezi oběma legendárními autory českého animovaného filmu vážný rozkol. Ale dovolím-li si příměr, jak je to mezi lvy a tygry? Není to spíš vzájemný respekt?

1.2 Dramaturgie zvukové složky ve filmech Karla Zemana

Začnu poděkováním a s nadsázkou, že prostřednictvím krátkého Zemanova filmu *Krteček (Pozor, nezaměňovat se známějším hrdinou pohádek Zdeňka Milera!)* byl pro český film objeven fenomenální Zdeněk Liška⁴. Spolupráce obou tvůrců pokračovala v seriálu *Pana Prokouka*, na raných filmech *Král Lávra* a *Poklad Ptačího ostrova*. Celý svět pak ohromil kongeniální *Vynález zkázy* a vynikající *Baron Prášil*.

Ve všech jmenovaných filmech Liška hudebními prostředky imitoval ruchy a jen malá část práce zbyla na zvukové mistry. Tím byla zvuková dramaturgie zásadně určena skladate-

lem. Ale i režisérem, Zeman Lišku nejen inspiroval, ale patrně ho i formoval. Hudební kompozice a jejich rukopis se od standardně instrumentovaných počátků vyvíjel k celé unikátní paletě hudebních ruchů. Rostl od nesmělosti, či přebujelosti ke genialitě a vyváženosti. Zlomový okamžik je mezi Králem Lávrrou a Pokladem Ptačího ostrova, kde režiséřův zásah rozhodně předpokládám. V prvním ještě Liška Zemanův film neúměrně hudebně přetížil, ve druhém již doplnil děj mistrovskou (*dramaticky úměrnou*) zvukovou stopou.

Po Liškově ukončení spolupráce (*pro mnoho jiných zakázek*) přichází k Zemanovi Jan Novák. Jde o vzdělaného skladatele⁴, který vkusně podkreslil většinu děje, je dobře vidět jeho erudice a kreativita, ale v celkovém vyznění mám dojem, že hudba dostatečně nepomáhá dramaturgicky sjednotit děj, ani mu nedává patřičný spád. Špičkové jsou jen dílčí sekvence. Novák mi připadá i poněkud chladný. Vedle skvělých vlastních motivů preferuje citace archivní hudby, jejíž souvislost s dějem je často dost vzdálená. Intelektuálně je to možné, ale ne na úkor divákova vcítění do děje. Nalezneme to především u Bláznovy kroniky, Ukradená vzducholod' je zdařilejší.

Teprve Novákův spolužák, Luboš Fišer znovu vlil skutečnou vřelost do zvuku Zemanových filmů, bohužel jen do jediného (Na kometě). Režisér musel po tomto díle ze zdravotních důvodů tvorbu přerušit¹⁸. Je velká škoda, že Fišer nebyl přizván už k předešlým dvěma opusům, neboť humor a využití leitmotivů, hudební ruchy i hluboký cit, který dokázal do svých partitur vetknout, by jistě zvedly hodnocení kritiky i zážitek diváků.

O návrat k ambientní atmosféře a hudebním ruchům se nejprve nesměle (*V Pohádkách tisíce a jedné noci*) pokusil dirigent Filmového symfonického orchestru František Belfín. Důvěrně znal partitury mnoha skladeb i pro Zemanovy filmy, například řídil Vynález zkázy! Prvý pokus byl velmi uměřený, v Krabatovi se mu podařilo dosáhnout vynikajícího výsledku i se značnou dávkou osobitosti. Jeho spíše konzervativní orchestrální instrumentář zde přece jenom rozšířil, a to o elektrifikovanou aparaturu bigbítové kapely.

Posledním skladatelem, který měl čest Zemana hudebně-dramaturgicky podpořit, byl známý český hit maker Karel Svoboda. Jeho hudba pro Pohádku o Jeníčkovi a Mařence je ale ukotvená už v jiné umělecké generaci (*Svoboda byl o 28 let mladší*). Je sice emocionálně mocná, ale instrumentář je poněkud hrubšího ražení. 80. léta přišla s velkým pokrokem v elektronice a mnoho zbrusu nových nástrojů spatřilo světlo světa¹². Většina z nich však měla svůj kvalitativní vývoj teprve před sebou. Zvuk kláves, které Svoboda mimo jiné použil, byl z dnešního pohledu pravěký. Dokonce by neobstály ani ve srovnání s mnohem

staršími Hammondkami. Bohužel ani práce s ruchy nedosáhla maxima dostupných možností. Nabyl jsem dojmu, že v některých situacích dokonce chybí.

Syrovost filmu však neubírá hodnotu zcela novému fenoménu v Zemanově tvorbě. Svoboda pro film napsal píseň „Zpívám své zpívání“, jeden ze svých hitů s nádhernou melodií. Dosud žádný Zemanův film nepřinesl hit, jenž by byl schopen nezávislé popové existence. Dnes je to velmi oblíbený způsob, jak vydělat na filmu více peněz (*například Madagascar: I like to move it*).

Režisérův talent přitahoval schopné spolupracovníky. Ve volbě herců byl Zeman zprvu skromný, ale úspěch Vynálezu zkázy k němu převedl tehdejší hereckou špičku. Jen v projevech vypravěčů můžeme naslouchat sametovému hlasu Karla Högera (*Baron Prášil*), hlasu křehkého stařečka Františka Smolíka (*Bláznova kronika*), vznešenému a sebevědomému hlasu Jana Třísky (*Na kometě*), nebo vlídnému hlasu Ludka Munzara v Krabatovi. V jeho filmech si dále zahrály sestry Magda a Emília Vašáryovy, Miloš Kopecký, František Filipovský, Petr Kostka, Jan Werich, Vladimír Menšík, Karel Effa a další české hvězdy. I jejich mluvený projev se podílel na celkové dramaturgii zvuku..

Obecně vzato je zvuková dramaturgie Zemanových filmů jemným předivem⁵ hudební sémiotiky, která využívá všech dostupných prostředků vesměs v míře velmi harmonické. Nalezneme zde především práci s leitmotivy, kreativní hudební ruchy i hluky, nápodobu strojových mechanismů, klasické postsynchronní ruchy (tzv. brunclíky), autentické, reálné ruchy, hojně ruchy hrají i významné dějové úlohy, často s humorem Zemanovi vlastním. Například ve filmu *Na kometě* rozhodne boj řinčení smaltovaných hrnců, nebo můžeme slyšet, i co nevidíme – smažení na pánvi, coby halucinace. V pozdním období samozřejmě kreativity v této oblasti ubývá.

Nuže vydejme se nyní vstříc kouzelnému světu Zemanovy obrazotvornosti a stejně důležité složce zvuku jeho filmů. Pokusme se popsat vesměs subjektivní dojmy tak, aby dalšími pojednáními o tomto tématu vznikl základ pro budoucí fundované a na slovo vzaté analýzy.

1.3 Raná tvorba

Do rané Zemanovy tvorby jsem se rozhodl nezahrnovat jeho reklamní filmy, kterými se zabýval před přijetím angažmá ve Zlínských ateliérech. Jednak se mi je nepodařilo sehnat,

jednak z této jeho tvůrčí etapy jsou podstatné spíše zkušenosti, praktické návyky a dovednosti, které s sebou během celého života nesl a s jejichž pomocí se také velmi rozumně dokázal vyhnout úskalím tvorby v tehdejší politickém klimatu. Také to, že točit filmy není jen bohémská, volná, ničím nelimitovaná umělecká práce, si patrně osvojil už v době své komerční činnosti.

Zeman netočí do šuplíku, nečeká, až přijde inspirace kdesi uprostřed lihového oparu, ale zvolí téma, udělá přípravy, navrhne výtvarnou představu, připraví scénář, rozdělí práci svému týmu a každý den natáčí. A natáčí často i po pracovní době, což chtě nechtě respektují i jeho spolupracovníci.

Témata Zeman volí na základě svých dětských snů, inspirace knihami Julese Vernea, pobytem a studiem ve Francii¹³, později jsou mu témata i doporučována producenty (*například film Krabat*).

V rané fázi je tomu ale jinak. Vánoční sen není jeho téma, s tím přišla Hermína Týrlová. Pan Prokouk je zase seriál vykonstruovaný na principu komplexního disneyovského merchandisingu odpozorovaného v oblasti reklamní tvorby. Počítá se s tím, že postavička bude v budoucnu velmi oblíbený „produkt“ stejně jako třeba Sněhurka nebo Pepek námořník. Design postavy je výrazně charakterově stylizovaný, což má mnoho výhod později i v ruční výrobě, zároveň je i snadné takový design transformovat do černobílé, šedé, limitované barevné, nebo plnobarevné škály, v libovolné velikosti i materiálu. Jenže k tomu ve skutečnosti Zeman neinklinuje, teprve se hledá. Nejspíš proto Pan Prokouk dnes upadá v zapomnění, ačkoliv o něm mnozí autoři tvrdí, že to není možné.

1.3.1 Vánoční sen

Film vznikl v roce 1944. Šlo o druhou realizaci tématu, kterou točil Zeman poprvé s Hermínou Týrlovou. Když původní verze shořela při požáru ateliéru, Týrlová těžce duševně zasažena touto ztrátou pobyla nějaký čas na lůžku. Karel Zeman a Bořivoj Zeman film mezitím znovu natočili¹⁷. Svůj tvůrčí záměr ale považovali nejspíš za tak osobitý, že v titulcích nepřiznali Týrlové podíl práce na stvořeném filmu.

Film byl velice úspěšný a rozjel jejich kariéru, ačkoliv šel každý svou cestou. Právně sice nepochybili, ale z etického hlediska šlo buď o mladickou chybu, nebo dokonce o ctižádostivý záměr. Na kvalitě filmu to naštěstí nic nemění.

Scénář a příběh Vánočního snu bychom mohli volně parafrázovat známým písňovým textem Zdeňka Svěráka „Neopouštěj staré známé pro nové, třeba je to nadosmrti mrzí.“ Dívka, hlavní hrdinka se totiž dostane do situace, kdy o Vánocích pod stromečkem nalezne tři nové hračky. Neváhá ani chvíli a odhodí omšelého panáčka, kterého dosud nosila pod srdcem.

Děj pokračuje v noci, kdy se dívce zdá sen. Panáček v něm koná všelijaké nebezpečné i roztomilé kousky a dívka si jej znovu oblíbí. Nejprve pandulák vstane, pak do rytmu pochoduje, mezi tím jej pronásleduje žirafa, panáček vyleze na klavír, kde hraje a posléze krasobruslí, nakonec zavěšen na ubrusu visíce nad „propastí“ zachrání ho dívka sama a vezme ho zpět k sobě. Že byl vše jenom sen, pochopíme, až když se dívka probouzí.

Z formálně animačního hlediska jde o loutkový film kombinovaný s animací předmětů a akcí živého herce. Výtvarně se zde navrhovalo minimálně, pouze hračky, zejména panáčka ušitého z látky lze považovat za artefakt. Ostatní prvky scény jsou maximálně připodobněny reálnému dobovému dětskému pokoji, pouze uspořádány pro filmování.

Zeman se na první i druhé verzi doslova „vyučil“ animátorskému řemeslu. V porovnání s pozdějšími filmy se už zde projevuje právě snaha překvapit diváka možnostmi animovat předmět a figuru v součinnosti s prostředím. Interakce mezi panáčkem a: stromečkem, hrnkem, klavírem, knihovnou, ubrusem jednoznačně ukazuje na autorovu zálibu v napínavém experimentování s fyzikálními zákony, kterou v budoucnu plně rozkryje jako zájem o fantazijní inspiraci a o science fiction. Žádný jiný sémiotický význam v nich totiž nelze hledat. Naopak téma (*znovuzískání přiznání*), prostředí (*hračky, dívčí dětský svět*) a dokonce i použití loutek (*které si Zeman odtud oblíbí*) jsou typické pro Týrlovou. Kdyby film dokončila ona, pravděpodobně by nebyl tolik dramatický a dynamický. Větší důraz by byl určitě položen na dívčín soucit a závěr by vyzněl lyričtěji.

Z hlediska zvukové dramaturgie jsem provedl velmi detailní rozbor (*viz tabulka níže*). A předem je třeba říci, že ruchy se v celém díle téměř nevyskytují. Za povšimnutí stojí pouze několik případů jejich stylizované formy – glissand a úderů do perkusních nástrojů. Tento druh hudební stylizace ruchu nazýváme odborně ikon², protože jde víceméně věrnou

nápodobu reálného zvuku (rána na buben = dopad) nebo způsobu jak jej vnímáme (*glissando* = *plynulý pohyb vzhůru nebo dolů*).

Hudbu složil Jiří Šust, který později proslul jako „dvorní“ skladatel režiséra Jiřího Menzela. Nejraději mám hudbu k filmu *Konec starých časů*. Dnes Jiří Šust údajně není příliš znám¹¹, ale to si nemyslím. Kdybych chtěl přibližně popsat jeho hudbu, zmínil bych jemnou nostalgii a inteligentní humor, dále zálibu pro citace archivní hudby, ovšem střídavě. Odkazuje tím k té které době, nebo k tématu. Ve Vánočním snu cituje slavný francouzský valčík *Les Patineurs Vals* použitý pro panáčkovu krasobruslení na temně naleštěné desce klavírního křídla.

Orchestrální hudební doprovod se skládá z několika klíčových motivů, které se většinou váží na daný druh filmového děje. Úvodní slavnostní předehra je melodicky vedena ve smyčcích, kterým přizvukují žestě a působí celkově pateticky dobrosrdečně. Asi proto, že jde o vánoční tematiku. Při záběru na děvče se změní v dvoudobou taneční skladbu, kterou vede trubka a která působí odlehčeně a vesele. Po orchestrálním glissandu odhození panáčka přichází žánr ukolébavka atd. V určitých případech bychom mohli hovořit i o leitmotivu, i když je tu naň poněkud malý prostor. Příkladem je panáček, jehož nadsazenou chůzi provází rytmicky výrazný „kozáček“ (*taneční hudební forma*). Pro kterýžto hudební prvek mohl autor čerpat inspiraci také v hollywoodských animovaných groteskách, ty ve své ozvučené formě mají tehdy za sebou sotva deset let existence a zvuky měly úplně podobný charakter. Animovaný pohyb je ovšem tak výrazně synchronizován s rytmem skladby, že působí až nepřirozeně. V celkovém součtu děj spíše zahušťuje a film se stává těžkopádnou vizualizací hudby.

Vánoční sen (1945) je jeho Šustovou i Zemanovou prvotinou v oblasti filmu, asi proto se jejich společné dílo z hlediska zvukové dramaturgie prozatím řadí do kategorie „underscoring“¹². Tato kategorie, jíž se někdy posměšně přezdívá „mikimauzování“, je právě typická právě pro animovaný film této předválečné éry. Někdy takhle brilantní souhra působí až nepřirozeně. Zvuk se v ní přísně drží všeho, co se děje na plátně a způsobuje sémiotickou duplicitu. Tak se na film ale nedívala dobová porota na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes a udělila autorům za hudbu významné ocenění!

Čas	Ruch	Hudba	Záběr
00:00:00:00	–	Předehra (Adagio), volná, slavnostní úvodní část, která hlasitě, ovšem vlídně oznamuje počátek uměleckého díla (filmu). Melodie je vedena ve smyčcích a je až vemlouvavě ko-nejšivá (zároveň však velkolepá), což souvisí s vánočním motivem a také s dobovým filmo-vě-hudebním vkusem.	Titulky
00:00:25:00	–	(Andante) Krátká výrazně rytmická (basa) součást přede hry, která stojí v kontrapunktu vůči předešlé. Synkopami v jediné melodické figuře (opět smyčce) vyjadřuje jakési neurčité varování a volně přechází do zvuku vánočního zvonu.	Věžní zvon
00:00:28:00	Zvon oh- lašuje vá- noční dár- ky		~
00:00:35:00	–	Repetice přede hry	Celek: Vánoční strom, do místosti vstupují rodiče s holčičkou, ta drží pa-náčka
00:00:52:00	–	Dramatická pauza	Polodetail: dívka s otevřenou pusou hledí před sebe
00:00:53:00	–		
00:00:57:00	–	Hudba až přehnaně dramaticky a zcela popis-ně vyjadřuje tři nové hračky, které na holčič-ku čekají pod stromečkem. Zazní po sobě tři tóny (pro každou jeden) durového zvětšeného	Medvěd, panenka a žirafa pod stromkem

		kvintakordu (g1, h1, dis2). Tento akord má v harmonii založené na církevních stupnicích charakter mírně disonantní, a tím výrazně zvyšuje napětí filmu. Dá se říci, že je i v určitém rozporu s obrazem, protože dítě je sice překvapeno novými dárky, ale nikoli negativně.	
00:01:02:00	–	V tomto okamžiku je akord dokončen tónem g2, od kterého se rozskotačí veselá rytmická hudba v G Dur. Tím je také vysvětlena existence předchozí disonance, která vytvořila významový kontrapunkt k tomuto radostnému veselí. Atmosféru zvýrazňuje trumpet, která přebrala melodickou linku.	Dívka přichází ke hračkám
00:01:12:00	–	Klárinetová rychle zahrané glissando jako smršť vyjádří pád staré hračky, panáčka.	Odhodí panáčka
00:01:15:00	–	Přesně tři sekundy po odhození ovládne scénu hudba, která vyjadřuje spokojenou hru s novými hračkami.	Dívka si hraje
00:01:30:00	–	Glissando připomene odhození hračky	Ležící panák
00:01:32:15	–	Bezstarostná hudba ještě veseleji, až tanečně v rytmu polky.	
00:01:56:00	–	Změna scény, hudba se nadechne a začne pomaleji, je konejšivá až ke spánku.	Svíčka vyhořela, je čas spát. Švenk zvolna po stromečku a na postel se spící dívkou
00:02:17:00	–	Dramatický akord zase připomene odhození hračky	Ležící panák
00:02:22:00	–	Něžná hudba ke spánku, která ale mírně graduje	Detail tváře spící dívky

	–	Mírná gradace	Polocelek, dívka se probouzí (sen) a sedá si v posteli
00:02:37:00	–	Kouzlo chvíle v hudbě ozvláštňuje part xylofonu. Poté, co panáček stojí dívá se na dívku s rukama v bok, je hudba měkce, ale výrazně ukončena krátkým pizzikatem na kontrabas.	Panáček se pohnul, postavil a dívence zamával
00:02:44:00	–	Veselá, rytmická, taneční melodie (kozáček), která mírně postupně zrychlí na moderato a vyjadřuje až rozpustilou legraci, především však zdůrazňuje pohyb původně neživé figury. Smyčce hrají pizzicato, melodii vedou klarinety a flétny unisono.	Pohyb nohou panáčka synchronizován do rytmu hudby (náznak tance kozáčku)
00:02:53:00		Vzestupná figura v houslích	Dívka je nadšená
00:02:57:00		Kozáček pokračuje a posléze končí.	Panáček jde k ní ven ze tmy, ve světle před postelí udělá pukrle (dvornou úklonu)
00:03:05:00	–	Hudba vyjadřuje dialog s dívkou, klarinety štiplavě cosi vysvětlují do pokračujícího rytmu kozáčku. Pak se za rytmického přizvukování žesťů střídají varovné figury dole ve fagotech a kanonicky nahoře v houslích. Pád hraček doprovází sestupná zadrnkání strun harfy a krátký akord ostatních nástrojů. Oba zvuky nahradily scházející ruch pádu hraček.	Dialog beze slov, panáček gestikuluje, až nakonec strhne dívce část peřiny a tím spadnou její nové hračky na zem.
00:03:20:00	–	Opět rozpustilý kozáček do panáčkování hopsání. Nástroje tentokrát přebírají melodii jeden od druhého a střídají se v krátkých in-	Panáček vypočoduje k píanu a vyleze a vskočí na jeho stoličku, na které

		tervalech. Hudba je barvitá a hravá. Po vskočení panáčka na stoličku se melodie ujmou smyčce a zrychlováním a plynulou transpozicí výš vyjadřují stoupající rychlost, napětí i výšku židličky. Figuru končí vzestupný prvek flétny. Pak je pomlka trvající tři sekundy!	se začne točit, pak běží a stolička se točí, vysouvá vzhůru, až k hraně klávesnice, kde se panáček chytne a nohy nechá podjet pod sebe.
00:04:05:00	Otevírání víka, jeho úder na ozvučnici	– (bez hudby)	Otevře víko nad klaviaturou, víko udeří na ozvučnici
00:04:10:00		Jakoby náhodné stisky kláves klavíru. Jde o specifický druh hudby a ruchu zároveň, jde o autentický zvuk klavíru. Vzhledem k promyšlené návaznosti na další část hudební složky jej přiřazuji do hudebního partu.	Vyleze a tlapká, skáče, hopsá i tančí po klávesnici
00:04:23:00	–	Přidá se orchestr – nejprve zvolna a tiše.	~
00:04:34:00	–	Klavír má koncertantní sólo. Mám za to, že pokud nejde o citaci, je zde nejkrásnější část Šustovy kompozice ovlivněné na rozdíl od ostatní, vesměs nenáročné hudební hmoty, studiem u Aloise Háby. V díle slyším možná ozvuky koncertu pro klavír Igora Stravinského.	Dívka z postýlky diriguje rukama
00:04:40:00	–	Vrací se motiv rozpustilého kozáčku, a pak je uzavřen.	Panáček hopsá...
00:04:51:00	Stylizované ruchy:	Odras (tón klavíru), vzestupný svist výskoku (housle), dopad (pizzicato + buben)	Vyskočí na horní hranu píána.
00:04:55:00	–	Orchestr se probouzí a hraje v různých nástrojích za sebou motiv	Panáček dopadne zády na plechovou misku ve veli-

		již předešle se vyskytující. Zaznívá typicky cirkusová fanfára sólové trumpety. Hudba podporuje atmosféru artistického čísla, kde divákem je dívka.	kosti jeho hlavy a ta udělá salto. Panák ji chytne nohou a druhou ji žonglérsky roztáčí.
	–	Hudba prezentuje ozvuky trubkových fanfár, avšak tichne a končí úplnou pomlkou.	Jezdí na misce jako na jednokolce...
00:05:23:00	–	Virbl na malý bubínek (cirkusový prvek při vrcholu nebezpečnosti čísla)	Rotace na jednokolce na místě
Pád	„křuch“ (patrně postsynchron)	Následuje nádherný rozložený souzvuk, kdy se tón po tónu doplňuje v kompletní akord. Spodním tónem je široké C1, ke kterému se legato přidávají v pravidelných časových odstupech nejprve b, tedy malá oktáva, pak e1, a1, d2, g2 a poslední doslova zazvoní c3.	Pád na zádička, za popsané hudby se z pádu probouzí
00:05:41:11	Zvuk dřevní, pohybu misky směrem pryč	Předešlý akord je uzavřen glissandem smyčců z c2 na c3 pak zpět pizzicatem na a2, g2, očekávané c2 zůstane nedovysloveno a...	Odmrští úderem loktu misku a postaví se, okamžik čeká
00:05:46:00	–	...přichází citace slavného Valčíku bruslařů dnes téměř neznámého skladatele Émile Waldteufela (v originále Les Patineurs Vals, nebo také The Ice Scaters waltz, dílo op. 183 z roku 1882). Každopádně sentimentálně působné dílo, které v podstatě samo vytváří scénu plnou elegance v šeru protnutém pouze pohybujícím se kotoučem světla a panáčkovými piruetami. V další části je citace změněna v autorskou kompozici. Vše končí v okamžiku pádu do misky s klubíčky.	Postava se nejprve rozkoukává ve světle lamp (nový prvek ve scéně – práce s bodovými světly), pak ale v souladu s valčíkem začíná bruslit po naleštěné desce černého křídla. Krasobruslařská exhibice.

00:06:28:00	Miska: „klop“, převrhne se na něj.	Pohádkově (kouzelně) a zároveň vesele znějící hudba podbarvuje záběr snahu se dostat ze zamotání. Rostoucí napětí v hudbě doprovází zamotání se do bezmoci.	Spadne do misky s klubičky vlny a dokonale se zamotá
00:06:42:00	Zvuk roztáčení (cívky, ne klubička)	Po vstupní vzestupné slavnostní figuře (probuzení medvěda) hudba napodobuje mechanismus (roztáčení), orchestr ale spíše tónově sestupuje (klarinity...), zatímco trubka s dusítkem jede stupnici vzhůru (symbol postupu v odmotávání vlny z panáčka)	Klubičko, kterým je svážen spadne z klavíru dolů na medvěda, který ožije! Odmotá panáčka.
00:07:00:00	–	Orchestr vytvoří stylizovaný zvuk pádu. Orchestr sestupně člení coby doprovod klarinetu, který paralelně ve střídání malého a jednočárkovaného d vytváří asi dojem probuzené žirafy, která se ale snaží panáčka shodit.	Panáček po odvinutí vláknů spadne na žirafu a ta rovněž ožije
00:07:07:00	–	Opět rytmická pasáž synchronizovaná s pohybem žirafy. Celkový dojem z hudby je veskrze pozitivní, živý, veselý a hravý.	Žirafa s panáčkem na zádech kráčí a poskakuje
00:07:10:00	–	Hudba vyjádří shození panáčka ze hřbetu (glissando s vířením činelu)	Panáček letí saltem ze hřbetu
00:07:12:00	–	Pokračování téže hudby	Panáček vletne do kbelíku, všechny hračky už žijí a žirafa trhá cosi ze stromečku.
00:07:16:00	–	Do téže hudby zaznívá v hoboji a trubce kanonicky opakovaná figura, ovšem je ještě dále kreativně obměňována a živě střídána figurami hranými klarinetem a trubkou s dusítkem.	Žirafa trhá bonbón ze stromečku (holčička to nesleduje s pochopením), panáček se jí v tom snaží zabránit a chytne ji za zadek a tahá pryč. Oba

			spadnou Scéna je celkově velmi živá a graduje, vše se v ní hýbe, stříhová montáž je také velmi dynamická (záběr je celek, střídán polodetaily)..
00:07:35:13	–	Gradace (z allegra na presto) – melodii převzou smyčce a hrají ji legato, takže se vlní jako vzduté moře (na což v zápětí bude reagovat i obraz), nakonec atakují divákův sluch v sestupných bězích sluch jako rotující švihadlo.	Pronásledovaný panáček a žirafa se honí, dívka na posteli skáče, ta se skvěle baví!
00:07:46:20	–	Třesk do činelu...	Panáček se zastaví před knihovnou
00:07:47:00	–	Píšťala glissando, orchestr výrazně a slyšitelně zpomalí tempo (až na larghetto!), čímž vyjadřuje, že je panáček už v bezpečí před žirafou.	Odrazí a vyskočí (vyleze) na horní polici
00:07:53:00	–	Ve flétnách se v jemné formě vrací živý motiv kozáčku, na který panáček začne opět pochodovat.	Panáček dál, výš pochoduje.
00:08:03:00	–	Hudební předěl kozáčku – sestupná, hravá škála tónů zejména v žestích dost připomíná smích („cha, cha, cha, cha, cha, cha, cha, cha...“) – dívka se baví.	Dívka stojí na posteli opřena o pelest, sleduje ho.
00:08:06:25	–	Kozáček až do konce zase na pochod panáčka	...opět pochoduje
00:08:16:00	–	Krátký ptačí trylek flétny, pak glissando hvízdnutí dolů ve smyslu překvapeného: „Jé, co že to tu máme...“.	Panáček nalezne větrák.
00:08:18:24	Odklopení	Pak trubky zahrají kvartu (d2-a1-d2), čímž	Odklopí z něho papírovou

	papírového víka	připomenou v podvědomí běžící rytmus, pak glissando hvízdnutí vzhůru (vše opět v rytmu!)	krabici, či jen víko, pak jej zapne.
00:08:23:00	–	Orchestrální tutti a tremolo ve smyčcích pěkně ze široka rozestřou novou náladu vyjadřující vzduch, atmosféru, prostor, a především samozřejmě vítr.	Větrák vane...
00:08:27:00	–	Z příjemného pocitu se hudba stane nositelem opačného významu. Chvějivé sestupné legáto smyčců odkudsi z g4 na pozadí dozvuků rytmického kozáčka je poněkud mrazivé.	...ovane záclony na okně
00:08:36:00	–	Hudba zaburácí, tuba zahraje určitou figuru, jejíž význam souvisí s holčičkou choulící se před větrem, věští nebezpečí, nějakou zvůli, která se blíží. Dále pak dramaticky kolísá, jako by signalizovala poryvy větru před bouří a skutečně.	Panáček ho natočí proti holčičce stojící na posteli
00:08:48:00	–	Neklidně pokračuje dál a doprovází záběr na drama lodi ve vzdutých vlnách.	Na nástěnném obraze se na původně klidném moři nyní vzdouvaném a vzdutém dá do pohybu oplachtěná galeona
00:08:54:21	–	Glissando nahoru a zpět hraje cyklicky i tuba, hudba bouří.	Rozlétne se i kniha list po listu...
00:09:05:00	–	K tutti orchestru se mohutnými přidá i klavír	Vše v záběru se kývá, lustr, stromeček, dívka na posteli skáče
00:09:16:00	–	Vše pokračuje, jen klavír momentálně rychle opakuje vzestupné a sestupné běhy molových akordů, čímž dodává jakousi pomyslnou pěnu velkým dosavad hudbním vlnám.	Záběr na panáček u větráku, kterého tento právě zasáhl svým poryvem.

		Ve vrcholných tutti akordech celého orchestru modulovaných vzhůru a kriticky zvyšujících napětí probíhá klíčový děj filmu. Poslední akordy zaburácí, když dívka chytí panáčka do náručí a konejší, zcela poslední pak s ukončením rotace vrtule větráku.	Panáček se marně brání a je ve zmitajícím se protestu sunut pryč ke kraji a padá, zachytí se ještě o krajkový ubrus, ale ten sjíždí ze stolu a sním se ke kraji sune i váza. Tehdy se dívka konečně rozhodne zasáhnout, aby neměla průšvih se zničenou vázou. Chytne vázu a druhou rukou i panáčka, kterého vezme do náruče a hýčká.
00:09:38:00		Vše na sekundu utichne.	Detail na zastavenou vrtuli větráku.
00:09:39:00		Tklivá molová melodie, převelice smutná a tragická, jako by říkala, že k této tragédii nemuselo vůbec dojít (K žádné sice nedošlo, ale hudba je trochu nadsazená, neboť si k ní lze bez problémů představit i sebevraždu Jülie nad mrtvým Rómeem.)	Dívka konečně opět hýčká a líbá dříve odhozeného panáčka.
00:09:55:00		Harmonie moduluje do dur (Fis Dur), takže vyjádří, že to celé byl jenom sen. Tempo je jednoznačné largo a celek zní jemněji než ukolébavka, tedy docela snově, housle zahrají něžnou figuru a vše uzavře pizzicato hraný zvýšený kvintakord, jehož charakter podtrhuje, že šlo o sen.	Detail na tvář spící dívky (prolnuto s předchozím polocelkem), pak opaž polocelk a jízda přes její botičky na podlaze k panáčkoví, který je stále odhozen. Poslední pohled je na spící dívku (detail) a švenk na lucernu nad ní.
00:10:30:00	—	—	KONEC

1.3.2 Páně Prokoukova dobrodružství

Název této kapitoly výjimečně není názvem filmu, nýbrž souhrnným označením pro šest epizod Zemanova seriálu (Pan Prokouk, Podkova pro štěstí, 1946; Pan Prokouk v pokušení, 1947; Pan Prokouk ouřaduje, 1947; Pan Prokouk filmuje, 1948; Pan Prokouk vynálezcem, 1949; Pan Prokouk, přítel zvířátek, 1955). Plus ještě dvě pokračování v Zemanových intencích, které natočil režisér Zdeněk Rozkopal (Pan Prokouk detektivem 1958, Pan Prokouk akrobatem 1959) a zatím poslední adaptaci režiséra Eugen Spálený¹¹ (Prokouk hodinářem, 1972). Ve své práci se ale budu zabývat pouze prvními šesti, přesněji jen těmi, které jsem mohl spatřit.

Zeman se na této sérii teprve učí a testuje možnosti vlastní kreativity. V každém dílu je autorem námětu i scénáře, zároveň pak i režisérem. Protože je asi účelově ovlivněn levicovými idejemi, působí tato jeho raná tvorba poněkud agitačně. To však není jediný vnější vliv, který na sebe nechává působit. Je zřetelné, že v Prokoukovi postupuje podle nějakých za platné považovaných pravidel o stavbě příběhu. Cílem mu je vytvořit postavu, která bude originální, bude v příbězích dominovat, bude výrazná a jednoznačně definovaná, v tomto případě coby postava poněkud excentrického nešiky, který je v jádru dobrák a často až po sérii chyb pochopí, co je jeho posláním, co je skutečnou hodnotou. Z ní hodlá počít sebe i nás.

Taková postava obvykle tvoří volnou spojitost mezi jednotlivými epizodami, jako je tomu například v tehdy populárních komiksech, potažmo filmech o Pepkovi námořníkovi (*Popeye the Sailor od E. C. Segara*) nebo třeba v Tintinových dobrodružstvích (*The Adventures of Tintin od Hergé*), u nás třeba Spejbl a Hurvínek Josefa Skupy. Jenže tato aspirace k nesmrtelnosti se bohužel zatím nenaplnila. To, že je Prokouk dnes téměř zapomenutou postavou (*různě ale nacházím spíš opačná tvrzení²⁴*), způsobila asi zaneprázdněnost a ztráta Zemanova zájmu o jeho osud. Kdyby tomu tak nemělo být, prospěla by Prokoukovi rozhodně narativní příprava na stránkách komiksu, kde se dá ledacos laciněji ověřit.

Komiks má obvykle schopnost na čtenářích snadno odzkoušet, kudy by se mohly hrdinovy osudy nejlépe ubírat. Rozhodně také nepředstavuje tolik náročný úkol, jako v technicky obtížných podmínkách let padesátých představovalo natočit animovaný film. Může vycházet pravidelně na pokračování každý měsíc, týden, čtrnáct dní, a tím se dostat do povědomí, i když jej právě nevysílají v televizi, či nepromítají v kině. V době černobílého filmu se pak komiks dostává k možnosti tuto omezenou škálu včas rozšířit, aby byl připraven na

příchod filmu barevného. To je však holou utopií, vzpomeneme-li si na tehdejší politickou averzi vůči všem podobným „buržoazním přežitkům“ v socialistickém bloku.

Je znát, že se Zeman poučil hollywoodským merchandisingem, který využívá figuru i v oblasti maskotů, hraček, reklamních předmětů a dalších komerčních mechanismů, jakými si na sebe hrdinové animovaných filmů zpravidla vydělávají. Je pravda, že takovýmto aktivitám doba příliš nepřála, Zeman však o ně pravděpodobně ani nestál, neboť mezitím pochopil, co je pro něho skutečnou výzvou a v čem je opravdový mistr.

U tohoto filmu se schází opět se Zdeňkem Liškou a jejich spolupráce je, myslím, už v této chvíli poměrně zdařilá (*Poprvé se Liška se Zemanem sešli na filmu Křeček, který jsem ale bohužel nezhlédl.*) U Prokouka Liška založil hudební podkres na této lidové písni:

*A já sám, vždycky sám své koničky okšíruju,
A já sám, vždycky sám své koničky osedlám.*

Tuto píseň pak doplní o další kontrastní téma a rozvine do nesčetných variací, kterými všechny filmy Prokoukovské série následně obdaří. Jeho partitura pomáhá jejich obsah dramaturgicky zprostředkovat. Pro někoho může kontinuální hudební stopa být těžko stravitelná a nesrozumitelná, ale v této době je to obvyklý způsob jak hudební podkres celkově budovat.

V popisovaných filmech si můžeme všimnout, jak režiséra postupně oslovují typicky jeho motivy: dobrodružně-technické, či rovnou vědecko-fantastické okouzlení. V jednoznačné snaze o gag z americké grotesky, zakopnutí, kopanec, rozbité sklo naopak vidíme, čemu se Zeman ve svém vrcholném tvůrčím období raději vyhne. Nahradí nešikovnost a podivínství hlavního hrdiny mnohem ušlechtlejší satirou společenskou. Když už budou v jeho filmech směšni šašci, pak půjde nejčastěji o válečníky, generály, představitele moci, zloděje, piráty a zbohatlíky. Dokonce i z naivních děvčat si udělá legraci, ale primitivní humor z jeho filmů zmizí a my jej budeme pravděpodobně postrádat. Podívejme se tedy obsahově na jednotlivé seriálové díly, ačkoliv film Pan Prokouk: Podkova pro štěstí (1946) se mi bohužel také zhlédnout nepodařilo.

1.3.2.1 Pan Prokouk v pokušení

Druhá epizoda z Prokoukova seriálu (*1947) je agitkou proti alkoholizmu při práci. Prokouk staví vlastní dům a jakýsi poťouchlý soudek mu donese lahev alkoholu. Prokouk si projde líbeznými halucinacemi i peklem opilství, aby se nakonec ze všeho vysekal a znovu

svůj dům stavěl. Otravný soudek nakonec rozdrťí hozenou cihlou, teprve pak má na práci klid.

1.3.2.2 Pan Prokouk ouřaduje

Velmi vtipný díl, ve kterém se Prokouk učí ševcovskými kladívky psát na stroji, aby se mohl stát úředníkem. Dokonce má na to i příručku: „Jak se stát úředníkem snadno a rychle.“ Když přichází na úřad požádat o práci, setká se zde s vedoucím úředníkem, který je překvapivě kuň. Má totiž dobrá kopyta, kterými se snadno razítkují žádosti. Po neslavných pokusech psát na opravdovém psacím stroji mu myši rozlitou tuší napíše na stůl, aby se raději držel svého kopyta. Prokouk to šťastně učiní, a tím se z něho znovu stane švec. Koně si pak zapřáhne do vozu, se kterým rozváží hotové boty. Vždyť nač potřebujeme úředníky? Z úřadu ať je výrobní bot.

1.3.2.3 Pan Prokouk filmuje

Poněkud zvláštní epizoda z roku 1948 představuje amatérského filmaře Prokouka, kterak je vykopnut od skutečných filmařů profesionálů. Děj je prošpikován gagy, jako že místo stativu má Prokoukova kamera berle, místo objektivu flašku atd. Prokouk dá všude inzeráty, že bude natáčet, aby přišli silní chlapi s nářadím na stavbu a do lomu. Když se v lomu sejdou, Prokouk natáčí jak ti chlapi tvrdě makají.

Postmoderním zvratem je, když namíří kameru do hlediště kina (*prolomí rámec vlastního příběhu do reality*). Lidé se zvedají, což je výborný efekt složený ze siluet – stínů dopadajících na plátno s projekcí Prokouka a autentických ruchů odcházení z kina. Dalším průlomem je, když se na tomto plátně objeví nápis, aby laskavě nerušili, že se mají do stavebnictví hlásit až po skončení. Posledním gagem je záběr polocelku s natáčejícím Prokoukem, ovšem v kaleidoskopickém vícezáběru. Kameraman asi také místo objektivu použil dno lahve.

Krom obvyklého Liškova hudebního doprovodu v souladu s dějem se u jedné scény krátce zastavím. Začíná na 4. minutě a 52. vteřině – tři dětské hrdinové se pokouší rozhybat těžký vozík s kameny. Hudba zde velmi názorně v houslích charakterizuje jejich chvějivou slabost neschopnou takového úkolu. V tomto díle se také objevuje kvalitní výtvarno loutek, které následně Zeman využije v Králi Lávrovi. Týká se to postavy vrátného, podle jehož stylu v následujícím roce navrhne Zeman všechny vojenské mundúry.

1.3.2.4 Pan Prokouk vynálezcem

Další agitkou je epizoda o vynalézání z roku 1949 tentokrát se sloganem: „Lepší než pokusy o perpetuum mobile je zlepšovací návrh, který zvýší výkon.“

Prokouk zde vynalézá! Začne, jak jinak, perpetuem mobile. To proto, že nutně potřebuje zlepšení pracovních podmínek v závodě, kde pracuje. Zdá se mu sen, ve kterém vše automaticky funguje, montážní linka je plně samočinná, prostě takové sci-fi na jeho dobu. Probudí se a jde zase do práce, odkud zase dorazí totálně vyřízený domů. Rozhodne se tedy vyhodit tlustospisy svých vynálezů, leč cestou ho dva výrostci připraví o knihy, neboť si na ně stoupnou, aby lépe viděli. Prokouka cosi napadne. V práci těmito svazky podloží vrtačku a od té chvíle už domů nechodí s bolavými zády. Jeho zlepšovací návrh skutečně zlepšil jeho výkon.

1.3.3 Inspirace

Tento film, ke kterému mě mimo jiné váže i místo natočení (SUPŠS v Železném Brodě, kde jsem studoval), byl ve své době zjevením. Nikdo nechápal, jak mohl Zeman natočit sklo v pohybu. Sklo, které patří k nejkřehčím, a také nejvíce fascinujícím materiálům, jejichž výrobu si člověk osvojil.

Širší pointou příběhu má být oslava práce sklářů. Československo patřilo v té době ke světové velmoci ve vývozu skleněných výrobků a dnes už tomu tak není hlavně vinou složitého polistopadového vývoje. Hodnotou filmu je samo kouzlo toho třpytivého průhledného materiálu a jeho oživení v rukou Zemana i jeho animátorů.

A ještě poznámku na okraj. Tento film se trochu vymyká ze Zemanovy produkce, mnohem více by se hodil do repertoáru Hermíny Týrlové, protože jde o materiálovou animaci a něžné lyrické drama. Chybí tu skoro prvek dobrodružství. Řekl bych, že se oba šéfové vertikálně sousedících Zlínských ateliérů přece jenom intenzivně vnímali.

Mám-li se zabývat primárně zvukovou dramaturgií tohoto filmu, pak bych asi začal u nejvýraznějšího prvku, kterým je kompaktnost hudebního díla, které synesteticky doprovází vizuální složku. Hudba byla patrně napsána dříve nebo odděleně, než byl natočen film. Ačkoliv autor nepochybně znal scénář a nejspíš i vizuální představu režiséra. Usuzuji tak z toho, že zvukové ikony, které se v animacích zpravidla podkládají pod hrdinovu akci (například výskok bruslařky je doprovázen glissandem s úderem na činel po dopadu), jsou

zde umístěny asynchronně a v jiném počtu. Ne ale zase tak, aby nekorelovala hudba v rámci svých větších celků, indexů. Skladatel a režisér pracovali asi paralelně. Dodatečně, až jako hotové součástky skládali výsledky své tvorby. Už asi neměli možnost do nich pečlivěji zasáhnout.

Otázka, proč pečlivý Zeman Lišku nenechal partituru upravit, má patrně tu odpověď, že si jej příliš vážil a ponechával mu volné pole působnosti. Že se mu to ne vždy vyplatilo, uvidíme v jejich následujícím společném opusu, v Králi Lávrovi. Ještě pravděpodobnější je však možnost, že film, který propaguje české sklo, musel být hotov příliš narychlo a trocha nadsázky, či uvolněnějšího rukopisu mu nemohla uškodit.

1.3.4 Král Lávra

„...První pošetilostí krále Midáse bylo přání, aby se vše, čeho se dotkne, měnilo ve zlato. Když se mu toto bláznovství vyplnilo a umíral proň hlady, vyslyšel Dionýsos jeho prosbu a kouzla jej zbavil. Podruhé projevil svou pošetilost, když při souboji Apollóna s Pánem o mistrovství ve hře, když uznával za vítěze Pána. Za trest ho Apollón vytahal za uši a ty se proměnily v uši oslí. Midás je skrýval pod frýžskou čapkou, avšak jeho holič pošeptal toto tajemství do jamky na břehu řeky; tam pak vyrostlo rákosí a každému zvěstovalo, že král má oslí uši. Midás odsoudil holiče k trestu smrti. Sám pak zemřel bídnou smrtí.“ (vyňato ze Slovníku antické kultury)²⁹

Tento úryvek jsem zde citoval i přesto, že autor literární předlohy Karel Havlíček Borovský použil o něco zprostředkovanější inspiraci, a sice povídku vydanou Moritzem Hartmannem v jeho Irských listech³⁰ z roku 1851. Je přitom nanejvýš pravděpodobné, že tuto alegorii její literární interpreti pokaždé používali za nějakým angažovaným, politickým cílem. Tak je tomu minimálně u Borovského, který báseň Král Lávra píše v Brixenu (vydána 1954).³⁰

*"Byltě jednou jeden
starý dobrý král,
ale je to dávno,
taky od Čech dál,
troje moře, devatery hory
dělí ten kraj od české komory,
kde on panoval."*

Ironický tón úvodních veršů je zjevný. Jaký měl motiv Karel Zeman, když stejnou tématiku zpracoval na samém počátku padesátých let dvacátého století, kdy u vlády byla již dva

roky Komunistická strana Československa? Podívejme se na politický kontext detailněji.

Politická roztržka SSSR s Jugoslávií v roce 1948 vedla Stalina k názoru, že je třeba zatočit s odpůrci jeho režimu také v nově konstituovaných komunistických státech. Metodou byly soudní procesy, které měly zejména zastrašovací funkci s mezinárodním dopadem³¹. První monstrproces se konal v Maďarsku s tammím bývalým ministrem vnitra a tajemníkem komunistické strany László Rajkem³¹. Probíhal za obrovské publicity od 16. do 24. září 1949 a nad Rajkem byl vynesena trest smrti, který byl do měsíce také vykonán! Pak přijeli poradci ze Sovětského svazu i do Československa, aby zde zahájili podobné zlo³¹.

Dovolte mi na chvíli uvažovat. Vznik Zemanova filmu Král Lávra je datován rokem 1950. Je možné se domnívat, že režisérovi šlo o jakousi obhajobu vůči tehdy ještě spontánně pozitivně vnímaným osvoboditelům? Jako že představitelé moci jsou přehnaně přísní, ale že by být vlastně nemuseli? Lávra je u obou jmenovaných českých autorů líčen jako člověk soucitný (*pláč nad popravenými*), který trestá právě jen z obav ztráty královské autority. Tyto obavy se však ve filmu nakonec ukážou jako zbytečné a s nimi také popravy samy. Snad kdyby to Lávra včas věděl, nemusel by zemřít jediný holič. Poselství tedy možná tkví v pravdě, že autoritu není dobré vynucovat násilím.

Jenže Zeman hned v úvodu promítne Havlíčkovu dvojverší, které spíše kritizuje lid za to, že si na panovníka – osla zvykl! Dokonce, že proti němu neprotestuje!

*zdálo se jim, že ty dlouhé uši
právě dobře ke koruně sluší...
...Jenom holičové
zvyknout nemohli,
na šibenici je
špatné pohodlí,
než co dělat? Nic jim nezbývalo,
leđa trpět, nebo jich bylo málo
na rebelii.*

V tomto duchu vyznívá i Zemanova (*nemá pramen v básni*) autentická závěrečná scéna filmu. Holič v ní odmítá usednout po bok ke králi (*nyní již otevřeně s ušima ven*). „Nebudu sedět po boku vládce – hloupého osla.“ říká holičova mimika. Před tím měl strach krále odmítnout, vždyť to byla nakonec čest, stát se dvorním holičem místo popravy. Nyní ale raději půjde světem provázet muzikanty z lidu, než aby pochleboval hloupému králi. To mi zní trochu jako opozice vůči tehdejší vládě, nebo ne?

Jenže co když tam žádná analogie není? Co když nejen neprotestuje proti nespravedlivým

čistkám po únoru 1948 a naopak podporuje lidově-demokratické zřízení a jeho ideály. Analogie s K. H. Borovským totiž podle mého názoru nesedí. Borovský představoval symbol revolty proti feudalizmu, byl režimem uznáván a vyzdvihován, navíc mezi oběma zpracováními Krále Lávry je přibližně 100 let. Šlo tedy jen o výročí a apoteózu bez upřímného vyjádření postoje?

Rebelové jako Havlíček protestují za všech politických zřízení proti vládnoucí elitě, pokud si to zaslouží. Vzpomeňme Karla Kryla a jeho kritickou pozici vůči polistopadové garnituře v letech devadesátých³². Havlíček zvedá hlas proti aktuálně vládnoucí Habsburské dynastii (*kontinuálně byla na českém trůně od roku 1526*), která jej má rovněž plně v rukou.

Zeman je sice v mnoha svých filmech kritický vůči téže monarchii, proti nesmyslným válkám a vojenské mašinérii, dokonce proti výrobcům zbraní hromadného ničení, nikdy se však nevyjadřuje přímo a otevřeně k politické situaci své doby. V tom ohledu je prozíravě neutrální. Zesměšňuje panovníky, císaře, šlechtu, generály, sultány i feudální systém jako celek, zároveň se však inspiruje historickou kulturou, uměním, dopravními prostředky, ba i zbraněmi a uniformami! Technické vynálezy, sci-fi a fantazie pak těmto objektům tvoří rámeček.

Rozšířme v té souvislosti naši analýzu na obsahově i časově příbuzné dílo – nesmírně oblíbený film Martina Friče: *Císařův pekař a pekařův císař*. Byl natočen roku 1951 s Janem Werichem v hlavní dvojroli a s jeho tvůrčím podílem na scénáři (*mimochodem třetím scénáristou byl Jiří Brdečka*)¹¹. Ideu výslovně shrnuje pekař v závěrečném proslovu k císaři: „*Víte, vládnout lidem, to je na jednoho člověka moc velké bochník. A potom. Vy se musíte nejdřív sám historicky znemožnit a po Vás jiní a jiní. Až lidi přijdou na to, že bude nejlíp, když si budou vládnout sami.*“ Po jednoduché úvaze je nutné konstatovat, že oba filmy ideologicky motivované jsou.

V jejich prospěch ovšem hovoří jinak nadčasové etické hodnoty a touha po spravedlnosti, i té sociální (*Největší morální autority se odjakživa objevují v blízkosti tyranů, viz například dvojice Seneca a Nero*).

I po estetické stránce jde o skvělá díla, byť ve službě režimu, který se tak zhusta dopouštěl bezpráví. Všichni, kdo by snad chtěli umělecká díla za jejich mecenáše odsuzovat, nechť se, prosím, projdou napříč dějinami a lustrují donátory, krále i faraony, říše a jejich dobyvatele, zdali:

*když kostelům vzniknout dali,
též obrazům a sochám,
svědomí a čisté ruce měli.*

Přístupme nyní ke zvukové analýze. Shodou okolností je zvukovým mistrem obou právě jmenovaných filmů František Černý, ovšem v Králi Lávrovi převzal téměř 100 % ruchů skladatel hudby Zdeněk Liška a nutno přiznat, že tentokrát filmu na škodu. Navíc zde nebyly použity dialogy ani vypravěč. Liška předimenzoval hudební složku!

Naproti tomu u Císařova pekaře je autorem hudby Julius Kalaš a tu můžeme označit za vynikající. Partitura přede hry je zahájena ve slavnostních žesťových fanfárách v durové tónině v kontrastu k démonicky tlumené části symbolizující Golema, ta hrozivě bublá odkudsi zdola. Mezi dalšími motivy nalezneme ve smyčcích těžko postradatelný romantický prvek, dále slavnou píseň: „*Ten umí to a ten zas tohle.*“, ale i divoká běsnění použitá v těch nejvypjatějších scénách. Předností partitury je přehlednost, vhodné a dramaturgicky správné podbarvení děje.

Nyní však zpět ke Králi Lávrovi, kterému bychom měli zajisté složit hold za kvalitu loutek a jejich výtečnou animaci. V kreslené výtvarné stylizaci postav bude Zemanovým vrcholem až výprava filmů Čarodějův učeň a Pohádka o Jeníčkovi a Mařence, zde však také dosáhl maxima. Jeho loutky představují další odlišný design, nežli jaký paralelně tvořila Týrlová nebo Trnka. Slovo design jsem nepoužil náhodou, protože na rozdíl od Trnkovy velmi osobité stylizace a práce s měkkými, ručně šitými oděvy, nebo od experimentů s materiály Hermíny Týrlové ve stylu dětských hraček, Zeman odvozuje loutku z tvarů soustružených, kdy nejčastěji nějak sčítá a odčítá kouli, válec a jejich výseče či kombinace. V případě lokajů máme před sebou dokonce tvar aerodynamický. Loutka lokaje připomíná design stroje nejen tvarem, ale i pohybem (lokajové jsou jeden jako druhý a pohybují se jakousi synchronizovanou jízdou, když zavírají okna). To je, myslím si, právě typické pro Zlín a jeho sochařsko-designérskou tradici.

Zastavme se také u pozoruhodných změn, které Zeman oproti Havlíčkovi v díle provedl, které postavy vynechal a které přidal. Zmizela nám postava vdovy – matky krejčího Kukulína, bez ní by v Havlíčkově básni Kukulín vůbec milost nezískal. Místo orodovnice je v Zemanově němém filmu mladý holič (*zde bezejmenný*) odkázán sám na sebe. Je sympatické, že stejného efektu dosáhne svépomocí – svou vykutáleností a dobrou náhodou, když v holičství zamkne králova kata, jenž tam právě byl na holení.

Asi opodstatněně vynechanou a zbytečnou postavou je moudrý stařec, který chlapci poradí, kam tajemství našeptat, aby se mu ulevilo. Jenomže pouhým náznakem, že díra ve vrbě má abstrahovaný tvar ucha, takové nutkání nelze vysvětlit. Funguje to spíše na principu, že divák má o šeptání tajemství do vrb dokonalé povědomí.

Naopak mistrné je vylíčení, jak se chlapec vnitřně trápí, že o královu tajemství nesmí nikomu říct. Zeman velmi kreativně využil stínohru, a také šílený sen. Bezcílné putování nocí, v jehož cíli stojí stará vrba, je pak dobrou pointou.

Přidanou postavou je sedlák s povozem a oslem. Tato postava má za úkol uvést diváka do děje a seznámit ho figurou holičovou. To poslední se sice Zemanovi podařilo, jinak je ale sedlákova postava spíše matoucím prvkem, protože charakteristikou jde o břichatého spáče, který je nemotorný, nehezký, v letech – tedy podobně jako sám Lávra. Hubený holič je se sedlákem v kontrastu, ale nač přidávat jakousi druhotnou komickou dvojici. Navíc mladý pohledný holič se díky situační komice projeví jako nezodpovědný a nešikovný řemeslník. První gag ani není vtipný, spíše trochu křečovitý. Holič ve snaze srovnat sedlákovy neposlušné vlasy obrovskou žehličkou zploští jeho hlavu. Velmi dobrým se jeví až gag uprostřed filmu, kdy si již na královského pasovaný holič potřepe pravíci s ploskohlavým sedlákem. Sedlák se při tom tváří uznale, jakoby ani neměl tušení o výrazné deformaci, kterou mu holič nedávno z nešikovnosti způsobil.

Dalším sporným prvkem, který Zeman do díla přidal, je hýkání oslů, kterých se v mizanscéně města pohybuje hned několik. Účelem jejich explicitní přítomnosti je to, že na jejich hýkání reagují i královské uši. Myšlenka by to nemusela být špatná, ale místo použití nějakého konzistentního zvukového atributu ponechal Zeman vše na Liškovi, který díky výrazné stylizaci a naprosto nesourodé instrumentaci narušil dramatickou funkci tohoto prvku (*zvuk hýkání je v průběhu filmu hrán různými hudebními nástroji a různě*). Dissonantní hlučnost je natolik vyhnaná do extrému, že tahá za uši nejen krále, ale i každého ubohého diváka.

V rozhodující scéně s muzikanty pak bohužel není snadné pochopit, že rytmické basové glissando d–A, d–A, d–A... v rychlém tempu není obvyklá doprovodná figura na kontrabas, nýbrž opět stylizované hýkání, které má definitivně prozradit královo tajemství. Jak si ale vysvětlit režijní nedopatření, když králi vylezou uši, ještě než tato sekvence začne?

Zvuková dramaturgie Lávry prostě není příliš srozumitelná, je zbytečně vyhrocená a pře-

dimenzovaná. Hudba nepřetržitě až popisně doprovází každický děj, zároveň má ale sklon umělecky exhibovat, koncertovat a bohužel tak soutěžit s obrazem i ostatními složkami díla. Během časově rozsáhlé přede hry bychom mohli exponovanou tragičnost ospravedlnit vážným, klasickým námětem filmu. Jenže animovaný film, který je často orientován na dětského diváka, nám nyní předkládá ponurý běs.

Během přede hry jsme svědky promítání titulků na potemnělý kamenný erb s obtížně čitelnými tvary. Z něho nám na krátký čas vysvobodí první filmový záběr.

Sedlákův vůz s dřívím tažený oslem vjíždí do města. Rytmičké klapání kopyt, bezstarostný hudební doprovod, tato pohoda však nemá trvat dlouho. Jak vůz nadskakuje po kamenech, partitura se zhušťuje. S každým přejetým kamenem v ní noty přibývají, takže než sedlák dojede k holičství a neobratně spadne, můžeme mít podobný dojem, jako z nádherného díla Arthura Honegera: Pacific 237 – kdo zná, pochopí. Zajímalo by mne, proč je gradace na tomto nepodstatném dějovém uzlu tak výrazná? Že by Liška chtěl předvést pokud možno v každém taktu?

Z hudební partitury celého filmu mám nejraději šedesátisekundovou pasáž ve 28. minutě, kdy parta muzikantů šlape pryč po cestičce kamsi ven z ušatého království. Tu máme před sebou vyvážený hudebně-filmový segment dvou geniálních autorů. Štěbetající, pochodující kapela mi trochu připomíná Příběh vojáka od Igora Stravinského pro rytmicky komplikované figury, kterými Zdeněk Liška dovede brilantně okořenit pochodový rif lidové dechové hudby.

Že se na tomto díle Liška mnohému naučil, ukazuje další film, kde skladatel vychází velice vstřícně ději a hudebními prostředky už šetří.

1.3.5 Poklad Ptačího ostrova

Poklad Ptačího ostrova měl premiéru v roce 1952, proto nás nepřekvapí, že i on má určitou dobovou příchut'. Film oslavuje práci a zavrhuje bohatství, což je opět nadčasově platná moudrost. Zeman prostě v rámci politického žaltáře volil pokaždé ty nejčistější myšlenky. S ideou tohoto filmu by se jistě ztotožnil i mnohý antický stoik, natož pak zodpovědný rodič, pro jehož dítě pohádkový příběh předkládá hodnotné vysvětlení, co přináší touha po rychlém zbohatnutí, že co je bez práce a bez námahy za mnoho nestojí.

Originální pohádkový námět získal režisér z pohádky Emila F. Mníška, ten jsem však bo-

hužel k dispozici neměl. Předpokládám, že i zde do příběhu Zeman zasahoval hlavně dramaturgicky. Oproti méně srozumitelnému Králi Lávrovi nechal režisér zveršovat komentář skvělému Františku Hrubínovi, zde je příklad:

*„Aby zahnal křik a vádu,
nejstarší z nás dává radu.
Mějte rozum, neperte se,
nikdo vám to neodnese.“*

Výtvarně je tento loutkový film na vynikající úrovni. Islámská inspirace arabeskami je přítomna například i ve stylizaci kůry na stromech. U modelů rybářských lodí jsem ale delší dobu rozvažoval, co o nich napsat. Jsou sice krásné, latinská trojúhelníková plachta na šikmém ráhnu je autentická. I po bedlivém průzkumu tradičních arabských plavidel ale cítím evropské rysy zejména ve zvýšené zádi s podlážkou, která je u malých rybářských lodí málo pravděpodobná. Nalezneme ji spíše u velkých plachetnic, například karavel. Bývá zde pro lepší kormidelníkův rozhled, jako prvek obrany (tzv. kastel), nebo jako ubytovací prostory, či alespoň zastřešené prostory. Nakonec jsem to ale přestal řešit jako věc uměleckého názoru tvůrce.

To jsou však spíše faktografické, než výtvarné postřehy. Tvary a barvy všech předmětů, a také jejich překrásné rozpohybování (*pohyb loutek Arnošt Kupčik a Jindřich Liška*), to ve mně zanechalo znamenitý dojem, takže jsem na chvíli uvažoval, zdali tento film nepřeradit již k další kapitole, do vrcholné tvorby. Hovořilo by pro to vícero věcí. Podíváme-li se na tematiku, je to už v plné míře Karel Zeman – stěžejní roli hraji fantazie, exotická inspirace, lodě jako zástupce technických vynálezů. Hlavní hrdina je rybář, který má vlastní bárku. Ve chvílích, kdy se rozhodne potápět a hledat poklad, vidíme předzvěst proslavených podmořských trikových scén se žraloky, medúzami a procházkami po mořském dně.

A pro můj rozbor je asi nejpodstatnější, že hudba Zdeňka Lišky je již dramaturgicky (nejen skladatelsky) vyspělá, třebaže se pro ten kompromis mírně opírá o různé srozumitelnější romantické hudební vzory, například po bouři slyšíme parafrázi na suitu Radúz a Mahulena od Josefa Suka. V předešlé a částech, kde Liška mísí arabskou inspiraci s vlastním aranžmá, však máme možnost slyšet již zcela jeho projev (*i když po Králi Lávrovi dost umírněný*). Originální je třeba radostné veselí ostrovanů, když si domů odváží poklad, nebo muzicírování sultánovy osobní kapely, již naslouchá během plavby po moři. Speciálně si všimněte i zvláštní jaksi vrzavé mechanické sekvence na první minutě (*ještě pod titulky, pod jménem Jindřich Liška*), to už velmi připomíná imitace motorů podmořských strojů ve

Vynálezu zkázy. Veškeré ruchy jsou opět tvořeny hudebními nástroji, ale s menší expresí a stylizací, takže působí decentně. Liškova pověstná invence prozatím používá normální hudební nástroje a neexperimentuje dosud se syntetickými zdroji zvuku.

Obecně vzato by velmi prospělo lepšímu hudebnímu vyznění, kdyby byly znovu a kvalitněji nahrány soundtracky ke všem jeho dílům! Tuto službu ostatně nedlužíme jenom Liškovi, ale i dalším filmovým skladatelům Českého filmu.

1.4 Období vrcholného triku

Časově jsem si toto období vymezil natočením *Cesty do pravěku*, ve které Zeman poprvé využívá živého herce, až do filmu *Na kometě*, kde tak činí naposledy. Loutky, kulisy a rekvizity jsou během této etapy prostředkem prolomení reálného prostoru do světa fantazie a půvabné výtvarné stylizace. Výjimkou je z části snímek *Bláznova kronika*, který se blíží populárně-historickému žánru. Zeman ochotně přijímá výtvarný rukopis jiných autorů (*Zdeňěk Burian, ilustrátoři J. Vernea, Václav Hollar*), oživuje styl historických slohů už od dob Římské říše, nebo se inspiruje v orientální kultuře. Především však zhmotňuje jinošské literární poklady, mezi kterými dominují romány Julese Vernea.

Toto období je typické komplexním zacházením se zdroji zvuku, jakým se vyznačuje nejen animovaný, ale i hraný film. Dialogy herců slavných jmen i těch méně známých však nepřestává doplňovat vypravěč filmu, nejčastěji hrdina sám, coby starý pamětník. Hudbu tvoří nejlepší čeští filmoví skladatelé, ze kterých co do vynalézavosti vyniká Zdeněk Liška. Poté, co jej proslavilo ozvučení *Vynálezu zkázy*, opatroval hudbou až osm filmů ročně! Jan Novák, který jej měl nahradit, v roce 1968 emigroval, což umožnilo lepšímu Luboši Fišerovi ozvučit poslední film tohoto období – *Na kometě*.

Přes mou pečlivost a snahu se následujících šest filmů nedá uceleně obsáhnout v jedné diplomové práci. Mějte to prosím na zřeteli.

1.4.1 Cesta do pravěku

Lyrická a plná vroucí něhy je hudba E. F. Buriana, která provází film *Cesta do pravěku*. V úvodu, v tremolech smyčcového orchestru se chvěje jako křídla včel na plástvi plné voňavého medu. Vypravěčem je chlapec, jak jinak, je to jeden z hrdinů. Něžně nám představuje svůj deník, fotografie a vzpomínky. Až archaicky vlídný, řekl bych, když se podívám na současné mladé lidi, rok vzniku filmu je 1955.

Ruchy jsou přítomny až v další scéně, kde loďka s chlapci proplová skrze jeskyni a dál, kde jde o reálný zvuk vody v kombinaci s dialogy. Přiznám se, že se mi tento krásný film nechtělo analyzovat. Ruchy zde jsou reálné, nahrané v přírodě, nebo se v rámci postsynchronů snaží o maximální věrohodnost. Ve srovnání s vysoce invenční zvukovou dramaturgií ostatních děl poskytuje spíše badatelskou látku pro výzkum tehdejších prostředků tvorby a nahrávání zvuku. Pravým záměrem zvuku je co nejreálnější iluze a ta se autorům zdařila.

I zde se však najdou pro mne poutavé momenty. Jeden tkví v samotném nápěvu hlavní sekvence. Vzestupná chromatika motivu, jejíž tóny gradují i v časovém sledu, není náhodná. Jde o index, který dobře abstraktně vyjadřuje například pramen, růst rostliny, nebo také proces objevování. Když jsou chlapci v nějakém nebezpečí, volí skladatel ostinátní synkopickou figuru, která svým charakterem posluchače varuje a mírně zvyšuje napětí. Tempo je dosud táhlé, mírné, ba vláčné. Je znát, že si autoři šetří výrazové prostředky na vyhrcořenější události příběhu. Molová kantiléna hraná na hoboje a lesní roh „lituje“ mrznoucí hrdiny tábořící právě v době ledové. Burian instrumentuje část skladby ve flétnách, a to ve chvíli, kdy je záběr na nejmladšího člena výpravy. Jak vidno, nejde o univerzální hudbu, jak by se snad mohlo zdát.

Hlasy mamuta a ostatní pravěké fauny tenhle film mimo jiné proslavily, ale ještě že nejsem znalcem ptačího zpěvu, kazilo by mi to krásnou iluzi. Vynikající jsou brunclíky srstnatých nosorožců.

Varovná ostinátní figura (*příčná flétna, ale i jiné nástroje*), která chlapce doprovází k jámě na mamuta, je nyní intenzivnější, tempo rychlejší, melodie ostatních nástrojů jakoby opisovaly chlapcovy myšlenky: „Toto je kopí! Tam spadlo zvíře a bylo zabito...“ Obstarávají to violoncella, hoboje, u kopí pak klavír.

Pěkným motivem zajímavého zabarvení je sestupná chromatická sekvence rozložených oktáv, kdy krátký horní tón hraje flétna, spodní ale harfa. Střídání nástrojů není na první poslech příliš znát, ale jakmile si je uvědomíme a konfrontujeme s hercem (*s kopím v ruce, celý od černého bahna se krčí za keř*), můžeme si domyslet význam. Vysoké, krátce a důrazně hrané polohy jsou obvykle znak nebezpečí, ale kolísání v rozmezí oktávy, nejprve na vyšší, pak nižší tón (klesá-li výška, klesá i napětí) zamýšlel autor jistě jako ambivalentní prvek, který obvyklý význam popírá. Ostatní hrdinové se domnělého pračlověka bojí zbytečně. Ač se tento „pra-hoch“ blíží travinami a zbylí členové výpravy ani nedutají, mají se

již brzy dozvědět, koho skutečně vidí. V napjatém okamžiku se ostinatní figura ozve i ve fortisimu trumpety. Tá-da-ta-ta a hups (*punkt smyčců a flétny*). Jirkovo zvolání: „Toníku“, které následuje, je až idylicky láskyplné.

V porovnání s jinými Zemanovými filmy tento asi vede co do ploch ruchů bez veškeré muziky. Ta, která se občas ozývá, je jen vláchnou improvizací charakteru vlídného. Na zvukomalbu agresivity ale přece jen narazíme, a to nejprve u obřího nelétavého dravého Phorusrhacose. Hudba běsní mezi vysokými a nízkými intonacemi (*tympán*), přidává nepříjemná kvílivá glissanda a rychlý, jako rány rychlý rytmus. Teprve pak začne pták křičet. Ten krákvavý jekot si dobře pamatuji už z dětství, kdy jsem film viděl poprvé.

Máhlerovská je hudební sekvence při výkladu o původu mýtů o dracích. Horní smyčcové tremolo a basový fagot s flétnou hrají pomalou temnou melodií na hrotu syčcového ostří. Půvabné.

Víření tympánů a řinčení trubek charakterizuje kroužící Pterodaktyly spolu s havraním křikem. Synestetické orchestrální vlny dobře kopírují nebezpečí. Smutek v hudbě přetrvává se zpěvem klarinetu, smyčců a pak dřev.

Styrakosaurus, který se v záběru pouze mihne, byl mým nejoblíbenějším zvířetem pravěku. Příbuzného tvora triceratopse jsem si velmi věrně i vymodeloval. Přehledka styrakosaura, trachodona a dalších je hudbou jen rámována, ačkoliv u brontosaura mírně vrcholí, pro úctu k jeho velikosti.

Během fotografování je hudba zvláště přívětivá za vytrvalého vysokého tónu houslí (*napětí*) slyšíme harfu. Mohlo by to mít něco společného s vodou? Nebo našim uším před chvílí ještě zmítaným přivaly orchestrálních nálad tento relativně tichý zvuk, který je tolik příjemný, napovídá o chvále úcty k přírodě, jejímu poznávání, pozorování a žádným špatným aktivitám proti ní? Nevím. Každopádně mi to krátce velmi připomnělo Rimského-Korsaskova.

Výbornou hudbu složil Burian i pro Stegosaurův poslední souboj. Je to nejsilnější motiv filmu, to a následná prohlídka nádherné obří příšery ráno, když dodýchala. Zajímavá práce se zvukem musela být v bažinách, kde je tolik bublajících zdrojů. Létají tu obří vážky a bezvadné bylo i chrčení malého ještěra. Dojemný je i Jirkův potrhaný klobouk, jako rekvizita nám prozrazuje délku pobytu v pravěku. Tak dlouho se mi to vůbec být nezdálo. I gumovým příšerám to ve vodě velice sluší.

Burianova partitura je profesionálně komponována. Je vidět, že autor je plnohodnotný skladatel klasické hudby i dramatik. Nicméně na mě svým hudebním rukopisem působí umírněně, rozhodně méně odvážně, nežli v jakém duchu se Zemanem spolupracovali ostatní skladatelé. Nejspíš je to ale druhem filmu, který by výraznějšího skladatele obtížně vstřebal. Navíc je Burian starší ročník. Pracuje s hudbou spíše v určitých plochách a barvách, preferuje standardní slavnostní úvod a též závěr. Nemohu ani říci, že mi po poslechu v mysli zůstane výrazný hudební nápěv. Matzner a Pilka tvrdí, že Burian někdy až příliš výrazně stylizoval a málo se držel událostí v ději. Rozborem jsme ale prokázali, že to není tak docela pravda. Ovšem sentimentalita, s jakou hudba konejší, jako by se rodiče dívali na své potomky a soucitně popisovali jejich činnost, je mírně přehnaná. E. F. Burian je ročník 1904, mimochodem narodil se v Plzni.

1.4.2 Vynález zkázy

Již během titulků můžeme postihnout hlavní rysy příběhu. Zdeněk Liška na sebe nechal atmosféru filmu působit tak intenzivně, že nám již prvními tragickými tóny prozradí závažný motiv. Sestupný třaskavý akord rozložený do tří zdvojených orchestrálních souzvuků (*klavír s vysoko položenými smyčci, pak s žesti, nakonec s dominancí tympánů*) představuje v sobě vše děsivé i nepříjemné. Je disonantní a hlasitý tak, jak si jen zasažený sluch recipienta může v danou chvíli představit. Jde o vrstevnatý hudebně-logický prvek, který divák okamžitě vytěsňuje jako vše, nač chce rychle zapomenout, jako blesk a hrom bez předchozího varování na volném nebi.

V pořadí čtvrtý nám je skladatelem připsán ryze klavírní „úder“, který je varovný a temný, ale za ním už se zprvu nesměle, tón po tónu, po špičkách začíná jemné předivo cembalové sekvence. Plektra (*trsatka*) se vzpírají do strun a jejich kovový šepot zmírňuje vše zlé.

Za další klavírní ranou znovu cembalo a za poslední již motiv vlídné kantilény na trumpetu, jehož pozdější spojitost s elementem ženy a lásky je zřejmá. Předešle však není souzeno takto banalizovat téma filmu. Nenápadný, harmonický smyčcový doprovod písně se plynule promění v chromaticky stoupající figuru, v mohutné rostoucí napětí, které však s koncem titulků zůstává nevyřčené, otevřené. Báječný thriller v hudebním pojetí, Liška napoví vše, ale pointu neprozradí.

Děj u Zemana musí začínat záběrem na zátiší knihou, fotografií, plus historickými relikviemi hluboko zasutých vzpomínek a především vypravěčem. Ten nás zpravidla informuje

o dávno ztraceném mládí. Kdyby však autor ponechal film zcela beze slov, zůstal by i tak příběh čitelný, jak jsem si mohl vyzkoušet na video soundtracku, který jsem našel na serveru Youtube.

Výtvarný styl ilustrací Julese Vernea všichni dobře známe, jména jeho ilustrátorů však méně: *Léon Benett, Jules Férat, Alphonse de Neuville, Édouard Riou, George Roux*. Je tomu tak proto, že jmenovaní mistři v podstatě ani nemohli ovlivnit typický vzhled, kterým se jejich díla dnes zdají tak charakteristická. Ony tenké paralelní linie, které vytvářejí na obrázcích polotóny různých intenzit, jsou vlastně typickým rysem techniky dřevorytu. Xylografii vynalezl Thomas Bewick už v 70. letech 18. století a ta nabyla širokého uplatnění v tiskařském průmyslu pro svou láci a snadnost opracování dřeva. Dokonce došlo i na rozdělení profesí kreslíře předloh a rytce, který pouze mechanicky obrázek na dřevěnou desku převedl, tedy opatřil charakteristickými čarami. Později tento proces byl ještě více anonymní, když byla zavedena fotografická xylografie.

Vypravěč komentuje výtvarně stylizované záběry čarokrásných technických vynálezů, které slavnostně defilují před našimi zraky. Občasné ruchy, či dialogy vtipně doplňují slavnostní marš (*nejhumornější je epizoda s nečekaným výstřelem z pušky*). Flašinetová skladba s několika obměnami i sekundárními tématy má silný entuziasmus a Liška v ní stylizoval pomyslnou trest' hudby průmyslové revoluce. Mezi nástroji vyniká opět cembalo jako připomínka starých časů a prvně se již o slovo v melodii přihlásí syntezátor. Jestliže má skladba konkrétní vzory, pak nejsou rozpoznatelné.

Na dialogy bohatá scéna v sanatoriu, kam Ing. Hart přijde za profesorem Rochem je zvučena bez hudebního podkresu a s reálnými ruchy, avšak nijak význačně. Zajímavá je až obrovská bouře, která toho večera udeří. Obrovské vlny, víchř, zvuk vodního příboje, tříšť kapek, to je něco pro zvukového mistra (*zv. m. byli František Strangmüller a Hanuš Silvera*). Vše dohromady sice působí poněkud uměle, ale oživující jsou některé detaily, například ruch na drátě se houpající svítilny, šustot rozvířených papírů atd. Křápnutí baněk a jiného chemického skla má situační úlohu, vzbudí spícího lékaře a ten se zapojí do děje. Trochu nelogický je zvuk průvanu a víchřu a relativně klidný pohyb plamínek svící. Scéna vrcholí zjištěním situace únosu a tragicky aktivizační Liškovou fanfárou nad velkým celkem sanatoria při rozednění. Jde však spíše o konvenční hudební doprovod.

O to nápaditěji hudba doprovází situaci iritovaného pátrání – vojenskými bubny a zároveň křikem racků létajících sem a tam a čekajících na sousto. Když z křižníku vyráží člun prů-

zkumníků na d'Artigasovu loď, vynikající ostinátní hudební sekvence v cembalu a syntezátorech akci doprovází. Její mechaničnost je znakem povinností svázaných námořníků, kteří jako stroje plní své povinnosti. Humor dokládá i skvěle parodované ohlášení kvazi německy hovořícího důstojníka. Hudba je nejzajímavěji modifikována při příchodu kontrolorů do podpalubí, ve kterém se prostor hemží potkany, Liška pohotově instrumentuje melodii flétnou.

Po západu slunce se plachetnice vydává na cestu a divák pln napětí očekává nová, skvělá odhalení. Ale Liška volnými kročejí taktů raději odhaluje obdivu nehodnou lidskou posádku, smutné pohnutky, které majitele pokrokových technologií za objevy vedou.

Nyní se již ale prvně ozývá ruchový skvost tohoto filmu – umělé ruchy motorů a zařízení interiéru ponorky. Zde Liška především elektronickou deformací zvukové barvy obohatil další cyklující figury a sám se tak stal legendou filmové hudební kompozice. Přiškrcené mechanicko-elektrické zvuky v pravidelných smyčkách originálně a brilantně imitují hypoteticky reálný zvuk.

Rovněž čarokrásný je hudební popis podmořského světa. Hammondovy varhany oscilují zvuk nádherné barvy a do něj se vpíjí pizzicato s aplikovaným efektem dozvuku (*reverb*) a stejně rozmyté doteky vibrafonu. Odkudsi z dále imitovaného prostoru ještě zní drobná kváknutí trubky s dusítkem.

Jemné, nízké intonace smyčců doprovází i napjatý dialog hraběte s profesorem. Noblesně přesvědčivý lhář d'Artigas uklidňuje profesora plného obav a rozladěného z únosu. I tato figura je vlastně leitmotivem.

Lodní zvonec a nepokojné smyčce, později tremola a jiné prvky připravují zvědavého diváka na fantastický, leč nespravedlivý a podlý útok. Zvuk interiéru ponorky a trubkové fanfáry spolu se symbolickým ostřením nožů, když se posádka připravuje náboj, vrcholí ruchem nárazu a praskajících prken pláště potápěné plachetnice. Velesmutná smyčcová kantiléna pak zapláče nad osudem ubohých obětí. Vskutku dobrý případ, kdy klukovská touha po tajemných zbraních, jako je i Nautilus, po získávání pokladů z potopených vraků, se v divákovi bije s etickými měřítky. Vojenská trubka signalizuje nyní rabování. Podmořský leitmotiv se nyní mísí s hudebním popisem interakcí mezi potápěči. Za povšimnutí jistě stojí humorný zvuk cyklistického zvonku na podmořských šlapadlech. Je nám tak důvěrně známý, že skoro neváháme věřit v možnost jeho existence.

Situace, kdy zdroj zvuku je mimo obraz – dramaturgicky však spoluurčuje běh událostí, můžeme nalézt v následující scéně. Hrabě, kapitán a profesor vyjdou na palubu lodi a d'Artigas je nucen vydat příkaz k záchraně tonoucí dívky, která křičí o pomoc, aby nevyšel najevo jeho padoušský charakter před nic netušícím profesorem.

Později, když si dívka v podpalubí žehlí šaty obrovským dělovým nabijákem na tlusté hlavní a ohřívá si jej na otevřeném ohni, učiní komičnost situace aktuální hudební doprovod nenápadným. Jeho funkce je však docela důležitá. Dívka je obvykle doprovázena vlastním žesťovým leitmotivem, v této chvíli však zní nápěv pomalu plující pirátské plachetnice, o kterém již byla řeč. Nejen tedy, že táhlý smutný motiv je kontrapunktem k čiperné nerozumné dívce, ale Liška jím paralelně sděluje, že loď již z místa útoku zase pokračuje v cestě. A skutečně. Film naváže záběrem na cíl cesty. Zatišené pizzicato a tlukot na tympán charakterizují ostrov Bek Kap, atmosféra je tísnivá.

Nautilus se potopí do mořského tunelu se silně nadsazeným brunclíkem bublání a sestupnou figurou v cembalu. Když se v opačné figurě smyčců zase vynoří, tentokrát uvnitř ostrova, tremola a bubínek s vypravěčem popisují sídlo hraběte, hrad, továrny a jejich kouř. Chechtot racka nad ubohostí inženýrova příbytku je více než výmluvný, avšak hůř, ukončí jej krutý výstřel z revolveru vousatého lodního kapitána. Co do ruchů je třeba ještě zmínit reálné ruchy duté prkenné podlahy, po které herci v chatrči přecházejí.

Sídelní hrad hraběte je uvozen klarinetovými trylky a uvnitř jeho zdí, jak můžeme v dalších částech filmu vidět, je to rovněž samá strojovna. I zde Liška uplatnil syntezátory a ostinatní sekvence, dokonce snad stylizovaný zvuk dud (*lidový nástroj s kozími měchy*). Profesorova laboratoř je přímo ideálním cílem Liškových zvukových experimentů. Bzučení přístroje, do kterého profesor tu a tam nějakou páčkou vpouští více, či méně reaktivní směsi, je dokonale ztvárněno analogickou změnou intenzity a barvy zvuku. Tento efekt v plné míře vynikne až v obrovsky zvětšené verzi přístroje a končí samozřejmě výbuchem. Naivní profesor pronese k hraběti omluvu: „Lituji, pokus se zatím nezdařil.“ Na to mu d'Artigas trefně odpovídá „Naopak, naopak, profesore, tomu říkám výsledek.“

Vzrušující zvukomalbu představuje plnění štíhlého balónu inženýrem Hartem. Stupňující se smyčcová figura v rytmu tlukotu vyděšeného srdce přechází ve stoupavou sekvenci hranou na Hammondovy varhany. V té chvíli je již nálada jiná, jako by právě svítalo na lepší časy, jako by se právě narodila naděje.

Odměnou je divákům hudební motiv v trumpetové kantiléně. Dívka je právě na břehu s kapitánem a spanile hledí k příbytku inženýra. Od této chvíle děvče z potopené lodi získává tento leitmotiv za vlastní, neboť jím Liška mnohem spíš znázornil kategorii obecnější, lásku samu. Melodie mi připomíná přesmutný song z filmu *Pěnička a Paraplíčko (1970)* režiséra Jiřího Sequense staršího, jehož hudby je Srnka rovněž autorem.

Dramaturgie cesty štíhlého balónu je fantastická. Když se blíží k pevnině, doprovází jej bohatý zpěv racků. Lahev, která je na něm připevněna, prochází plynule z dlaně do dlaně, až konečně k rukám povoláného úředníka. Ten, jako by to už čekal, vyndá z ní dopis (*k rackům se přidá sostenuto vysokého souzvuku na Hamondky*) a v dramatické vteřině ticha a čtení (*pouze papír kratičce šustne*) sáhne a stiskne jeho ruka tlačítko telegrafu. V té chvíli začíná úplná symfonie signálních zvuků, pípající tóny Morseovy abecedy jsou Liškou multiplikovány, zahuštěny a tento originální orchestr se rozroste o lodní, či tovární sirény různých barev a intonací, vlakovou píšťalu, pravé i klavírem stylizované zvony a končí cinkáním malého zvonku na budově venkovské usedlosti hraný stylizovaně spinetem. Jako asociace se ve filmu objeví děvčátko s malým kuřátkem v dlaních. Divák má patrně lyrický zážitek z tolika vjemů symbolizujících perlivý vějíř civilizovaného světa.

Vtipná hláška: "*A byla to opět nejmodernější technika, která poučila d'Artigase, že jeho tajemství je vyzraženo.*" započíná scénu, ve které se hrabě dozvídá o světové mobilizaci prostřednictvím vylepšené laterny magiky. Je to hezká krabice s klikou a zdrojem světla ve formě otevřeného ohně uvnitř. Klikou asistent roztáčí fenakistoskopové kotouče s průsvitnými obrázky, aby vzplanuvší přístroj neprodleně po projekci musel hasit. Pro "JOURNAL" udělal Liška opět specifickou hudbu – píli náš skladatel rozhodně nešetřil.

Obrovský bagr, který padoušskému inženýrovi Serkemu, na pouhé gesto podává čerstvě ořezané tužky je rovněž invenčně ozvučen.

Nejmilejší ponorkou: "*kteřá by mi úplně stačila*" nebyl Nautilus, jak si to pamatuji z dětského filmového zážitku, ale taková ta malá, rybovitá na páru, s kloubovým mechanismem ploutví. Strojový chod miniponorky Liška charakterizoval různě transponovaným vzestupným molovým akordem, cirkulující figurou v cembalu a oscilací tónu Hammondek. Při kolizi obou ponorek Liška nádherně zvukomalebně vystihl celou scénu, tentokrát ovšem v klasickém orchestrálním provedení blízkém stylu Rimského-Korsakova (*závěrečné smyčce spíše Janáčka*).

Dramaturgie chápe přítomnost i nepřítomnost libovolného prvku jako stejně významnou. Právě proto, když Hart ve snaze najít profesora vleze oknem k dívce, nezazní motiv trumpetové kantilény. To není chvíle na lásku.

Dalším momentem, kdy ve filmu zvuk hraje hlavní roli, je Hartovo tajné naslouchání bojové radě tří padouchů: d'Artigase, ing. Serkeho a kapitána. Ozvěny hlasů ho totiž navedly ke stropnímu otvoru, kterým se nepozorován k důležitému rozhovoru přiblížil.

Hart s dívkou pak prchají, ale musí nejdřív získat obě místa v průzkumném balónu. Za tónů šprýmovné klarinetové improvizace se jim to podaří. Melodicky se v tragické podobě objevuje určitý smutný trumpetový nápěv, když mladí uprchlíci usedají do balónu. Motiv je ale trochu jiný než dosud. Je naléhavý a napjatý o jejich budoucnost.

Ostré smyčcové fortissimo a klavírní akordy podobné těm z úvodu filmu nás uvítají v závěrečné části filmu. Do konce zbývá šest minut a orchestr pulzuje v neklidu bušícího srdce. Při záběru na vzdálenou flotilu nastane dramatické ticho, jež ruší jen ruchy příprav a tiché sostenuto souzvuku Hammondek. „Teď proměníme vaši myšlenku v čin!“ ohromí příchozího profesora krutá věta hraběte d'Artigase.

Ostře řezavé vysoké intonace houslí (*tak typická figura pro hororové momenty*) vyjadřují vyhocenost okamžiku. Vzestupná chromatická řada souzvuků trhaně odpočítává stupně mechanismu děla. Obří hlaveň se zvedá. Orchester běsní a tehdy zaslechneme v tympánech a tehdy slyšíme povědomý index stoupajícího balónu.

Hart s dívkou v proutěném koši odhazují plynové masky, které je chránily před odhalením, a unikají, i když na ně celý ostrov zahájil palbu. Profesor mezitím v nastalém zmatku přichází k visícímu náboji ničivé síly. Váhá, hudba proto umlká a je slyšet pouze střelbu. Kamera mu nechává čas a baví diváky záběrem na rychlopalnou pistoli, která se natahuje klíčkem jako dětská hračka. Syntezátorový ruch pro déšť kapek se k tomu vážně hodí.

A nyní už jen profesor a dělo. Zvuk opakuje předchozí sekvence od řezavých vysokých intonací houslí až do chromatického vyvrcholení, končí však předčasně tvrdě ranou do tympánů.

Náboj konečně padá a jeho ocelový plášť skáče přes kameny a skaliska. Není chvíli slyšet nic jiného, jen tento reálný ruch.

VÝBUCH!

Impresionisticko-romantický hudební závěr *s pohledm na moře, vlny a nebe, kde balón mizí v dáli*, ještě naposledy kombinuje syntezátorové elementy a orchestr.

Je pozoruhodné, že přes výbuchy a zlo si z filmu budeme pamatovat spíše scény podmořských dobrodružství, kouzelné vynálezy a romantické prvky filmového prostoru. Tak jako mnozí, skláním se i já před výsledkem práce tvůrců tohoto filmu.

1.4.3 Baron Prášil

Film *Baron Prášil* patří k Zemanovým trvale nejoblíbenějším. Cesta do pravěku zvolna odchází do archivu díky trikům, které mnohonásobně překonala počítačová postprodukce. Vynález zkázy je nenahraditelným milníkem světové kinematografie, ale vážně podané téma ničivé zbraně je lidem přece jenom méně blízké, než-li lyrika. A právě *Baron Prášil*, kterému „po svém“ rozumí i děti, který je umělecky trvale inspirativní surrealistickou sémiotikou a jehož výtvarné tvarosloví představuje věc nestárnoucí, je dílem, které najdete ve sbírkách nejširšího publika patrně nejčastěji.

Pod titulky napsal Zdeněk Liška melancholickou píseň, jejíž melodii vede trumpetista s dusítkem. Obě části ABA⁸ formu nalezneme i ve filmu. Také se vám zdá, že v prostřední části slyšíte gershwinovské rysy? Jakmile však stylizované listování ilustrovanou knihou končí a všichni, kteří se na filmu podíleli, jsou nám už známi, stojíme před ukázkově vyzrálou škálou výrazových prostředků filmové hudby, se kterými nyní skladatel dovede dramaticky pracovat.

Na noční obloze zuří bouře, mraky, hromy, blesky, víchř a déšť. Pak se vše utiší, mraky se rozpouští..., střih, po kterém je ticho. V záběru z žabí perspektivy je na pozadí oblohy zmoklá květina. V herbáři jsem našel, že jde o Mrkev obecnou pravou z čeledi Miříkovitých (*Daucus carota L. subsp. carota*), která je po všech českých cestách hojně rozšířena. Nyní z ní kanou kapky na stejně mokrou zem (*reálný ruch*). Kamera, která zabírá zhruba polodetail, sjede dolů na hluboký otisk stopy v bahně. Tehdy se ozve úder na tympán, pak střih na následující stopu, pak na další a pokaždé padne úder na tympán. Tempo graduje. Místo rapid montáže je tu jízda po stopách až k velké kaluži s rozbitým džbánem a odtud pak sféru za sférou výš až k Měsíci. Rytmus změn sleduje i proměna intonací a barev hudební partitury. Od žáby (*trubka s dusítkem*) na motýly (*klarinet*), na letce zavěšeného v renesančně vyhlížejícím větroni (*přidávají se smyčce*), na labuť (*hudba pokaždé intonuje výš*), na dvouplošník (*ruch motoru*), na kroužící orly (*partitura košatí*), na dopravní leta-

dla (*ruch turbín*), na stíhačky MIG 15 až 18 (*ruch tryskových motorů*), na raketu letící vesmírem (*syntetický ruch*), na detailní povrch měsíce (*akcentované akordy se dramaticky střídají v rychlém tempu s dosud znějícím vibratem syntezátoru*), a znovu na stopu za stopou, tentokrát v prachu Měsíce (*hudba analogicky akord za akordem, krajně vyhocené napětí*).

Střih. Od rakety, která nejspíš právě teď přistála, kráčí muž ve skafandru a překvapeně si prohlíží dlouhatánskou řadu stop na domněle panenském vesmírném tělese (*partitura mlčí až na směs syntetických oscilací syntezátorů ve vysokých polohách*).

Karel Zeman točí svého Barona Prášila roku 1961, v době studené války. Obě mocnosti se tenkrát snažily dát najevo převahu různými způsoby, ze kterých vesmírný program vychází relativně dobře, tedy alespoň pro lidské poznání. Roku 1956 dal SSSR zelenou projektu umělých družic¹⁹. Po úspěšném vynesení Sputniku na oběžnou dráhu Země v padesátém sedmém a po dalším úspěchu s vynesením Jurije Gagarina tamtéž (*12. dubna 1961*) se prezident USA John F. Kennedy rozhodl vyhlásit (*25. května 1961*) další cíl – přistání člověka na měsíci²⁰. To se uskutečnilo 20. července 1969.

Nezamýšlel jsem se jen nad souvislostmi tohoto tématu dobytí Měsíce a dobové situace, ve které Karel Zeman právě tvořil, přesto jsem dospěl k názoru, že ani stín laciné propagandy nepadá na tvorbu skvělého autora. Raná série s panem Prokoukem mi taková připadala, Král Lávra i Poklad Ptačího ostrova také, ale budu-li stručně citovat publicistu Ondřeje Slaninu: „Zatímco Zemanovi kolegové natáčeli perly typu Rudá záře nad Kladnem, ...“

I kdybychom pominuli klíčový fakt, že Barona Prášila režisér Zeman natočil přesně v padesátém výročí vzniku filmu *Les hallucinations du baron de Münchhausen* Georgese Méliče, můžeme přesvědčivě dokumentovat absenci šablon budovatelských filmových hrdinů. Kosmonaut, který se takovému typu poněkud blíží, je hned na počátku zahanben představiteli šlechty a honorace (*nedorazil na Měsíc jako první*), kterým připadá absurdní jeho skafandr a že si nemůže ani připít: „...A co huř, co když nezná víno?!“ Sympatie diváka jsou sice často na jeho straně, ale stejně frekventovaně na straně baronově! Prášilovi pak vděčí i za krásnou šlechtickou dívku, do které se zamiluje, a za dobrodružství i záchranu života. Tohle přece není laciné socialistické klišé!

Ale nepředbíhejme. Opustili jsme kosmonauta, když šel podle záhadných stop ve scéně ozvučené pouze vysokými intonacemi syntezátorů. Nyní zvedl z povrchu Měsíce rukavičku a teď přistoupil ke starému gramofonu, pohnul ramenem přenosky na začátek desky. Cvak, s pomalým náběhem se ozve slavnostní quasi francouzský pochod deformovaný nejprve roztáčením mechanismu a nakonec ubýváním energie pružiny. Nebýt toho, že je divák napjatě pohroužen do přemýšlení nad původem těch věcí ve vesmíru, všimne si jemného humoru uvítání sto let zpožděného objevitele (*deska dohraje v záběru na detail dělového náboje s letopočtem 1865*).

Když osádka náboje a Cyrano začnou hovořit, zvuk jejich slov je elektronicky upraven, aby podtrhl dojem vzduchoprázdného prostoru. Rozhovor nyní doprovází něžný a nenápadný, stejně specificky upravený, zvonivý rif, ve kterém figuruje cembalo. Velmi kontrastními ruchy k prostředí jsou ržání baronova koně, nalévání šampaňského a hlasité cinknutí sklenic.

Film je z hlediska zvukové dramaturgie velmi propracovaný, zastavit se mohou jen u pár příkladů. Například když právě nádherní loutkoví Pegasové nesou baronovu loďku s cestovateli na Zem, flašinetová hudba nám zní jako z pouti. Doporučuji srovnání s hudbou, kterou Liška použil ve Vynálezu zkázy, kde v úvodu defilují tolikeré vynálezy.

Dokonalým příkladem pro výuku možností filmového zvuku je harmoniková stylizace baronovy řeči. Je parodován, když hovoří jakýmsi orientálním jazykem (*turecky?*). Jde o nádhernou alegorii skutečné hodnoty baronových slov. Kolik takových mluvků pronášejících vznešené, leč bezobsažné projevy Země nosí? Ještě mnohem vtipnější je podobná situace, kdy baron poučuje Měsíčníana, zatímco za jeho zády hýká kačer.

U hudby na orientální bázi, kterou Liška ilustroval sultánův palác, jsem si mimo jiné uvědomil blízkou podobnost s partiturou Františka Belfína k Pohádkám tisíce a jedné noci. Belfín, o kterém ještě bude řeč, byl dirigentem Filmového symfonického orchestru a nahrával pro Zemana téměř pokaždé. Oproti němu Liška pracuje s motivem v lepší dramaturgii. Vidíme to na hudební paralele legračních pohybů sultánova sluhy plazícího se před ním vpřed a vzad, nebo na trojitě paralele ve 13. minutě, 30. sekundě, kdy tančící dívka, sultánem manipulovaný vinný hrozen i hudba skončí v jediný okamžik. Liškova hudební sémiotika jde do mnohem jemnějších podrobností daleko za rámec klasických hudebních forem.

Jako samostatný prvek můžeme zmínit kvílivou, zarputile sebestřednou, orientálně pitoreskní hudební sekvenci, která se ozve při stlačení prvního schodu sultánova trůnu – další dokonalá zvuková adaptace Zemanových mechanismů. V tomto filmu je jich málo, druhý takový nalezneme, až když bude Toník (*tedy onen kosmonaut z Měsíce*) konstruovat z galeony parník. Škoda, že je tomu okamžiku věnován tak krátký prostor, neboť by se za tu sekvenci nemusel stydět kterýkoliv současný dýdžej. Zdeněk Liška je skutečně jedním ze zakladatelů elektronické hudby.

Kontrapunktem k složitým kompozicím jsou široké plochy filmu, kde slyšíme pouze tiché a táhlé syntezátorové intonace. Zde na Zemi jsou doplněny časově vzdálenými (*pianissimo*) údery na gong. Vše, co se ve filmu děje je zároveň ruchováno, ale například zašustění papíru klid nijak nenarušuje. Jen tak může hluboce zapůsobit šest tónů (*Fis, E, A, pomlka, H, cis, E*) na dutar (*turecký dvoustrunný nástroj podobný loutně*), které vám patrně rozbuší srdce, neb signalizují počínající lásku princezny Bianky a Toníka.

Figura má ještě dovětek (*Fis, Gis, A, H, c, pomlka, cis, pomlka, A*). Celá její „šifra“ naplňuje i nokturno, kdy se oba hrdinové vydávají v noci do paláce Bianku vysvobodit. Toník melodii používá jako signál, když ji táhle zapíská. Dramatickou, ale spíše symbolickou scénu boje se strážemi pak Liška opatří rytmickými variacemi různých nástrojů, mezi kterými vyniká „kostěný“ zvuk xylofonu naznačující boj a obcházející smrt. Hlavní téma, co signál³ pro princeznu, opět hraje Toník. Teď jakoby na obrovský gong (*zvuk je tvořen orchestrálně*). Ostrá vyštěknutí trumpety glosují pohled na řady „desetitisíců“ mrtvých bašibozuků. Šťastné setkání s princeznou charakterizuje druhé téma, které jsem si nazval „gershwinovské“ (*H, H, H, H, cis, H, E, H, cis, H, e, gis, e*).

Jazzový charakter má pádivá orchestrální skladba k pronásledování smělých uchvatitelů koňmo, ta mi zůstala nejvíce v paměti svou dynamikou ještě dlouho po zhlédnutí filmu, který v této pasáži trochu připomíná western.

Scéna námořní bitvy s dělovými koulemi je ráj pro umělé ruchy. Smutný závěr boje výborně glosuje u Lišky ojedinělý prvek: mužský sbor. Zvukomalebne i obrazově surrealistická je noční scénka s příšerami a nakonec s rybou. Interiér ryby je ozvučen gongem a lodním zvonem, trochu připomíná zvon umíráčku. Leitmotivem mužstva zde přítomných trosečníků je veselá skladba pro akordeon a bubínek, vše s halovým efektem. Při cestě různými moři Liška stylizuje hudbu různých zeměpisných oblastí včetně africké a čínské. Jen v Černém moři jsem vůbec nepochopil jazzovou inspiraci, zato evropské dělové salvy jsou

opravdu výmluvně ironické. Mezitím se princezna poněkud sblíží se svým průvodcem baronem a tančí spolu dokonce menuet! Vně obludy ale začíná bouře a blíží se tak konec rybí epizody, zvláště když bokem s praskotem pronikne harpuna. Defilé trosečníků vystupujících z ryby je ilustrováno cembalovou pochodovou entrádou.

Swingová kantiléna doprovází baronův podmořský výlet, který je stran výtvarného tvarosloví poněkud vyčnívající. Podoba odkazuje spíše k Pokladu Ptačího ostrova a k budoucím kresleným filmům, než k ostatním scénám Barona Prášila.

Epizoda v sídle generála Elemele, která se ve filmu objeví poněkud bez varování (*ze scénáře patrně vypadlo, jak se k hradu cestovatelé dostali*), je inspirována Rakokusko-Uherskou monarchií. Kostýmy, kulisy hudebně korelují s valčíkem i povědomými pochody. Ovšem Liška se nikdy nespokojuje s pouhými citacemi, proto jsou veškeré partitury přetaveny jeho rukopisem. Poutavé jsou adaptace vojenské trumpety a bubnů, jež by zasloužily detailní rozbor, bohužel však nyní nemám čas a prostor. Nicméně alespoň epizodu posledního útoku si nemohu odpustit. Baron ji dokonce muzikantsky nazve: „A tehdy nepřítel opět započal svůj pekelný koncert.“ Hudební přirovnání vzal vážně i Zeman, protože nepřátelský generál s šavlí místo taktovky vtipně hupsá a gestikuluje do taktu.

Akce začíná ranou z děla (*bum a syntetické vzestupné glissando*), která přetne (*akord cembala*) oblouk šňůry s tisíci pánskými spodky a jednou červenou spodničkou. Pak uhodí tympán, za ním trubková fanfára a celkový rytmický rif (*nasamplovaný z tympánu a virblu, trubkové figury, psiho štěkotu a havraního krákání – Liška je nesmírně moderní*). Zemanovi se zase podařila ostrá satira na účet vojenských mašinérií: „Pardon barone,“ zlobí se po lstivém baronově vítězství Elemele: „ale jaká to byla bitva? Žádná palba, žádné hekatomby, tou bitvou jsme vlastně ošidili dějiny!“ Ale říkám si, není vlastně režisér svého druhu generál, když pro něho tak spolehlivě pracují Zdeněk Liška, Miloš Kopecký, Karel Höger, Jan Werich a desítky další udatných uměleckých reků? Jak úspěšným by byl dobyvatelem?

Nemohu se vyhnout nádhernému neoklasicistnímu finále s velmi povědomým motivem, jež jsem však nedokázal zařadit. Sice není slyšet zpěv, ale hudba nabývá takové pompézní dramatičnosti, že ji vnímám jako vystřiženou z opery. Hrají jen klasické nástroje v kontrapunktu k syntetizátorovému letu zpět na Měsíc, kterým film končí.

Vlastně pardon! Ještě Cyrano musí pronést památná slova:

*„Přišli jste právě včas,
kdy okamžik si kabát převléká.
Patřila luna dosud jenom nám,
básníkům, snílům, smělym fantastům i dobrodruhům v bílých parukách,
fantastům v redingotech i těm v divných přilbách ze stránek nových románů
a odjakživa ovšem milencům, těm Luna vždycky náležela nejvíc.*

*Nyní však širák odhazuji v dál, ať letí hvězdám v ústrety!
Ať naším jménem vítá všechny vás odvážné,
kdo jste už na cestě do velké náruče,
která se zove vesmír.“*

1.4.4 Bláznova Kronika

Pochodové vojenské bubny a mužský sbor, fagotové figury v basech, pak žestě i flétna s dávkou disonantních a rytmicky složitých kombinací jsou ryze artificiálním vyjádřením, které efektně uvozuje celý film. Objeví se blázen (*šašek*) – kronikář a ruchy jeho rolniček, mincí. Mluví jej František Smolík, vypravěč celého filmu. Hudba se znovu v tichosti přidá ve formě cembalové figury, pak s klarinety a smyčci. Zaduní tympán, zafouká vítr (*„Das války, Mars, ale vzezření středověkého vojáka s helmici nafoukne tváře*) a už se ozývá první zvolání filmových postav: „Verbíři! Utíkej, verbíři jdou!“ Mladý sedlák Petr (*Petr Kostka*) prchá před dupotem koní. Matěj (*Miloslav Holub*) jej dohoní, seskočí, bzzz: kovový zvuk vytahovaného meče, švih, švih, seseká jeho pastýřskou hůl.

Takto noblesně a dobrodružně začíná film, který se podle některých autorů tak docela nezdařil¹¹. I mně se to zdá, ovšem nepřikládám to za vinu scénáři, v této souvislosti je třeba citovat Pavla Juráčka, který na této části díla spolupracoval: „Karel Zeman bude mít poprvé promyšlený scénář, poprvé dramaturgii. Bude se o tom psát na celém světě. O tom, že spolupráce se scénáristou mu pomohla překonat nedostatky jeho tvůrčí metody, které znamenaly Vynález zkázy, a zejména Barona Prášila. Chtěl jsem tím scénáristou být.“²⁶ (*JURÁČEK, s. 306*)“ Je tedy pravděpodobné, že scénář byl něčím, co u tohoto filmu prošlo pečlivou přípravou. Přichází sice v úvahu možnost, že se to prostě nepovedlo, to bych ale dal spíše přednost tvrzení, že takzvaná Zemanova tvůrčí metoda fungovala správněji, nežli zasahování tehdejších talentovaných scénáristů do jeho činění. Trochu světla nám opět vnáší zápisky z Juráčkova deníku: *Ve světě bez vykořisťování člověka člověkem nám, jak koukám, příliš štěstí nekvetlo. Bláznova kronika, jediná, přirostla k srdci veškerého socialismu, zřejmě proto, že mu je bezpečně vzdálena do třicetileté války infantilních hastrů,*

o nichž si Zeman myslel, že to jsou reprezentanti dnešního lidstva.“²⁶ (JURÁČEK, s. 870) Přiznám se, že i mně se podivný postoj oráče Petra nezdá realistický, spíše naivní. Ani heslo „*Quod licet Iovi non licet bovi*“ mi v tom nepomáhá, protože pouze konstatuje, že co si může dovolit pán, to si nemůže dovolit chudřas. Juráček však jde mnohem dál: „*Raději však o Zemanovi mlčet, než upadat do rozpaků, jak to zaonačit, abych mohl o starém nemocném člověku, který je svině jenom kvůli tomu, aby se nemusel tolik bát – abych o něm mohl říci to, co si myslím, a nevyčetl si vzápětí, že se to nehodí.*“²⁶ (JURÁČEK, s. 870) Na jiném místě otevřeně vyjádřil svůj pohled na celý film: *Kromě toho chce Zeman, abych přijel na pár dní pracovat na dialogích. Když si na takovou práci vzpomenu, chce se mi raději zůstat tady. Dva mušketýři mě totiž absolutně nezajímají, a jakmile na ně pomyslím, zmocní se mě už předem malátnost a otupělost, které tak přesně pamatuji ze závěrečných fází práce po zahájení natáčení.*²⁶ (JURÁČEK, s. 958) Jak vidíme, existuje ještě další eventualita. Scénárista měl jinou představu a byl natolik silnou osobností, že při střetu s Karlem Zemanem vzniklo jakési hruško-jablko. Jak na nás film působí?

Na pacifistický životní postoj jsme u Zemana už zvyklí. Zde je ovšem v té nejexplicitnější podobě. Díky znalosti dějin nás Evropanů, a co víc, Čechů, se jen těžko lze zbavit vědomí hrůz třicetileté války, nebo jejích průvodců, kterými byl mor a trvalá ztráta státní suverenity. Tato válka, která započala pražskou defenestrací roku 1618 a skončila Westfálským mírem roku 1648, Čechy hluboce poznamenala na 300 let ztrátou sebevědomí samostatného národa, násilnou rekatolizací a celou Evropu pak oběťmi na životech i majetku.

To je poprvé, co u Zemana přemýšlíme nad poměrně důslednou faktografií, ale není možné se tomu vyhnout. Ve filmu je jmenována reálná politická elita té doby – od Ferdinanda II., Kristiána IV., Valdštejna až třeba po vojevůdce Mansfelda. Petr Ernst II., hrabě Mansfeld s Habsburky skutečně válčil, ale na českém území jen mezi roky 1618 a 1620¹². U moravského Kojetína, který je ve filmu vyznačen nápisem, proběhla celá řada bojů a šarvátek, nejznámější jsou ale švédské nájezdy. Kojetín totiž leží přesně na půl cesty mezi Prahou a Brnem. Roku 1626 hrabě Mansfeld v Benátkách skonal¹², takže děj filmu je datovatelný opravdu precizně.

Jakou má hlavní hrdina Petr asi šanci v poklidu založit rodinu nejméně 22 let před koncem bezcitné války? Bude v klidu s krásnou ženou po boku (*Emília Vašáryová*) orat pole, pečovat o svůj dobytek? Pokud ne, proč je celý film postaven jako dobrodružství se šťastným koncem? Takové otázky si musí divák zákonitě položit.

Ve finální scéně, kde Matěj zastaví pronásledování svých přátel, děje se tak v mnohem méně reálné podobě, než je uvěřitelné. Přijmeme-li za reálnou moravskou krajinu, která je podobná čemusí, co připomíná Grand Canyon s průrvou hlubokou asi kilometr, ale širokou na délku kmene stromu, pak lze jen těžko brát vážně to ostatní. Matěj shodí kmen lávky do propasti a flaškou od vína úspěšně trefí na nebi se zjevivšího boha Marta. Temné válečné mraky se změny na pohádkově čistou oblohu. To je opravdu hra s historií, jejíž opodstatnění je potřeba nalézt.

Možná bude stačit předložit dva důvody: národní a výtvarný. Samotný fakt spolupráce s Juráčkem v tom tak významnou roli nehrál, cituji: „*S výjimkou Postavy jsem neudělal jediný scénář, který by byl stoprocentně můj...*“²⁶ (JURÁČEK, s. 413) O Zemanovi je známo, že procestoval mnoho zemí, že dlouhodobě pobýval ve Francii, že pravidelně vyjížděl na zahraniční filmové festivaly i v dobách existence železné opony. Přesto se vždy vrátil domů. I v jiných filmech můžeme nalézt neklamné rysy vlastenectví a zejména protirakousko-uherského postoje (*Král Lávra, Ukradená vzducholod'*). Výtvarně se Zeman téměř vždy někde inspiruje, odněkud (*nejraději z knižních ilustrací*) převezme vizuální styl. V tomto filmu jde o raně barokní grafiku, lept. Ještě to rozšířil o mušketýrské stejnokroje i zbraně, barokní dámské róby, sochy, dekorativní výzdobu a nábytek interiérů. Co se týká exteriérů, zde je určitý posun zpět ke gotice s románskými prvky. To je v souladu s faktografií ospravedlnitelné tím, že barokní architektura vzniká až se zpožděním pro svou nákladnost, časovou náročnost a navíc vyžaduje období míru. Ovlivnění pohádkovými zámky Walta Disneye lze pouze konstatovat.

Měl-li tedy Karel Zeman zvolit inspirativní dobu a místo, aby mohl využít výtvarné a ryze české prvky, těžko by sahal do tzv. doby temna. To by však nebyl on, kdyby válku a zbraně kvůli výtvarnému stylu vzal náhle na milost. Z té příčiny je tento film naplněn tak obrovským množstvím humoru a ironie na účet militarismu, že v celém jeho minulém a následujícím díle nemá obdoby. Patří sem na prvním místě mušketýrské kabáty se znaky soupeřících armád na rubu a na líci, včetně samé stylizace orlice na slepici a lva, jak kulhá o berli. Kruté a směšné zároveň je statické postavení nekonečných řad vojáků proti sobě, kterak se vzájemně vraždí.

Paradoxní je, že kdyby film Zeman natočil o čtyři roky později, bylo by to nejen ke 350. výročí války, ale zároveň jako paralela osmašedesátého roku, ztráty suverenity na dalších třicet let. Ta hozená flaška by byla báječné bezmocné gesto.

To vše beze zbytku se ale do filmu vejde, byť s určitými obtížemi. Ovšem musí to zcelit hudební skladatel vhodnými doprovodnými prvky a akcenty. Tak jako to dokázal Zdeněk Liška, měl Jan Novák usměrnit divákovo chápání prvků děje. Ten se však nechal dokonale zmást faktografií filmu a připravil sice nádherné hudební sekvence, ale dal jimi důraz na místa obvyklá pro běžný historicko-dobrodružný film, případně jimi (*v tom ohledu výborně*) ilustroval humorné scény (*posel habsburské armády*). K místům dynamickým přidává živou hudbu, k místům obrazově klidným nekomponuje nic, nebo jen středně silné, až ztichlé sekvence. Kdyby ale věnoval větší pozornost poselství celého filmu, musel by od podružností odhlédnout a preferovat místa, která nesou klíčové myšlenky. Hudba by pak dominovala ve chvílích, kdy utopie vítězí nad brutalitou, kdy fantazie načrtne projekt, ke kterému by lidé měli směřovat spíš, než k zabíjení se pro víru, moc a peníze.

Přítom film je koncipován v podstatě jako každý jiný předchozí i následující, tedy směsí „něčeho pro oči, něčeho pro uši, něčeho pro zamyšlení a něčeho pro zasmání, něčeho pro radost a něčeho, co třeba nepozorovaně, ale zato trvale sáhne k srdci.“¹⁸. Realita je s humorem rozbourána a divákovi je umožněno, aby s dětskou rozkoší dumal, jak to, že se posel přijíždějící z bojiště natřásá v rytmu skvělé Novákovy hudební sekvence, vedle toho nalezne fascinující vyjádření absurdity, když dívka převlečená ještě za šaška hledá cestu ven z pustých, obrovských prostor zámku. Prudce otevře jedny dveře, ty se ale otevřou do nikam. Dívka se málem zřítí a při zpáteční cestě ještě pohledem narazí na sochy Matyáše Bernarda Brauna vyjadřující sebevraždu a smrt.

Je mi líto, že Jan Novák nedokázal komponovat hudbu na jevy a myšlenky, že se držel pouze konkrétních prvků scény. Děj navíc lemoval celou řadou různorodé archivní hudby. Moravská lidová píseň při bitvě u Kojetína nebo barokní hudba k ohňostrojům G. F. Händela doprovázející děje na zámku. Absolutní kuriozitou je citace písně „*Эй, ухнем!*“, když oba zběhlí mušketýři táhnou jednomístnou equipáž napěchovanou ukradeným zlatem a drahocennostmi. Burlaci sice byli přetěžovanými ubožáky, kteří v létě námezdně tahali (*na laně z břehu lodě po řece Volze*) těžký náklad, ale nešlo o lup!

To vše film tak nesmírně tříští, že se divák nechápající podstatný smysl záběrů skutečně může ve druhé části nudit. Když se objeví někdo tak schopný a úspěšný jako režisér Karel Zeman, vždycky se najde dost takových, kteří kritizují aspekty jeho práce a to, co sami přidávají, nestojí za mnoho. Zeman se zase neměl pouštět do tak faktografického díla a to musím uznat za čistě jeho chybu.

1.4.5 Ukradená vzducholod'

Tento film je velmi **vlasteneckým** ve jménu kritiky staré Rakousko-Uherské monarchie. Karel Zeman se totiž narodil 3. listopadu roku 1910 ještě jako občan C. K. mocnářství a do svých osmi let musel velmi intenzivně vnímat okolnosti první světové války i fakt říše samé. Není divu, že jeho postoj k vojenství byl po celý život tak nepříznivý.

Kromě toho, že jsou hrdinové vzduchoplavci od Berouna, se ve 25. minutě přímo ozve píseň Čechy krásné, Čechy mé (přiznávám, že s ironickým štípancem – šéfredaktor reportéry svého listu před tím vyzve, aby psali raději o lásce k vlasti a nikoli o totožnosti dětského pachatele, který je synem prokurátora). Plně toto vlastenectví zazní, až když spustí c. k. vojenská kapela (na bitevním křížníku) polku Má, roztomilá Baruško. Stane se tak v okamžiku slavnostního ceremoniálu – osádka ukradené vzducholodi se konečně našla a má za to být bůhvíproč oceněna. Kluci stojí v pozoru před maršálkem, který už drží v ruce blyštivá vyznamenání. Když tu zahlédne v jejich rukou skutečný předmět svého zájmu! Truhličku, jež údajně obsahuje úžasný vojenský vynález – tajný vzorec na nehořlavý plyn lehčí než vzduch.

Maršál ani okem nemrkne a odloží svou masku i naleštěné cetky a chňapne rovnou po skříňce. S neskryvanou přezíravostí se otočí zády a odpochoduje i s celou svou suitou.

To je tedy více než výmluvné. Kapela, která dosud hraje Radeckého pochod, to vycítí a orchestrace se rozpadne (*některé nástroje přestanou, jiné až za dva, tři takty*) a muzikanti krčí rameny. Situace se však ujme jeden vousatý Čech: „*Hudba, na můj povel!*“ *zavelí*, „*Má, roztomilá Baruško...*“ zpívá s nimi. Chlapci pak z jeho rukou dostanou i ty metály a všechno dobře dopadne.

Zároveň je z této epizody znát, **jak často skladatel Jan Novák sahá pro archivní hudbu**, případně alespoň pro motiv, který pak jen málo variuje.

Krom dvou již zmíněných skladeb je zde celá řada stylizovaných slavných valčíků a pochodů. Nejčastěji jsou uzavřeny do formy flašinetové nebo pouťové hudby a ilustrují prostředí města i jeho obyvatel. Slavnostní defilé nových vynálezů a techniky před budovou Výstaviště v Holešovicích (*Beroun je kousek od Prahy*), kankán vykasáných sukni na lávce spuštěné ze vzducholodi, slavnostně ustrojení občané (*coby diváci i aktéři*), bohatý muž s doutníkem (*zavěšen v balónu*) si užívá krásný let. To vše je archivní hudbou doprovázeno.

Citace nalezneme i na jiných místech. Třeba v případě Bizetovy opery Carmen hned na dvakrát. Proslulou árií Les Toreadors uslyšíme samostatně jako ilustraci obrázků koridy v jakési vedlejší epizodě, v rámci komplikovanější hudební sekvence pak jako hudební okořenění komické bitky chamtivých opilců a námořníků na palubě ztroskotané lodi.

Celá skupina národních citací, rakouské, francouzské a irské ilustrují cestu vzducholodě do neznáma a reakce tisku. Německá varianta zcela schází, domnívám se, že je nahrazena autorovými vlastními hudebními charakteristikami válkychtivého státu instrumentovanými virblem a temnými zvuky nebezpečí.

Když je třeba, Novák tedy přispěje i zcela vlastní kompozicí. Dokonce jimi ani nešetří. Složil asi i vídeňsky znějící, jemný a půvabný valčík pod titulky tohoto filmu a bohužel i nezdařilý part bezprostředně po něm.

V úvodu filmu Zeman historickými analogiemi vysvětluje, že v dějinách se pravidelně objevují klukovské lumpárny a že za ně dětem odjakživa někdo dospělý přísně domlouvá. První obraz je až z pravěku, další z doby Římské říše, pak z období gotiky, nakonec z roku 1884, který se odehrává na jednom ostrově uprostřed řeky Seiny v Paříži (*Île de la Jatte, Neuilly-sur-Seine, Francie*). Tento prolog vrcholí nádhernou surrealistickou filmovou koláží, kdy na prázdném světlém pozadí se vznáší tribunál se soudci (*vlevo*) a lavice s obžalovanými chlapci (*vpravo*): „Nyní mluvte, máte slovo.“ pronese rozvážně soudce k chlapcům. „My prosím za nic nemůžeme, byla to jen taková hra.“ odpovídá s bázní nejmenší z nich (*Jakoubek*).

Myšlenkově esenciální a velmi moudré sdělení (*dokonce nepostrádající humor*) však Zeman s Novákem podávají tragicky. Dokonce tak špatně, že i ten divák, který už film několikrát viděl, chvíli zmateně tápe, k čemu tyto hlasité obrazy vlastně patří. Za chybu oficiálně nese zodpovědnost režisér, ale po krásných okamžicích strávených u bravurního Barona Prášila, je nutné ukázat i na hudebního skladatele. Proč?

Zatímco Liška si s prologem Barona Prášila, který není o nic méně výtvarně i obsahově odlišný od následujících částí filmu, poradil znamenitě, Jan Novák to bohužel nedokázal. Nechal se strhnout lokální popisností a ignoroval tak globální dramaturgii filmu. V Baronu Prášilovi pomalými údery, zrychlováním, zvyšováním polohy a proměnou nástrojů vyjádřil Liška vzestupný princip ze Země na Měsíc a zároveň průmyslovou evoluci. Novák měl

v Ukradené vzducholodi velmi podobný úkol. Měl vyjádřit lidskou evoluci a paralelně neměnný princip nevinné dětské hry a rodičovského kárání.

Skladatel ve figuře dětské hry v klarinetu místo lumpačení a zvědavosti vyjádřil soucit a něhu. Rodičovské kárání vyjádřil relativně správně, ale na horní hranici přísnosti. Výsledkem je obrovský kontrast, a především exponování dítěte do role oběti a autority do role tyрана.

Kdyby ale skladatel lépe procítil celý film, všiml by si, že zatímco role zdravě zlobivých dětí zde má naprosto přirozený kontext (*není s nimi ani příliš tvrdě zacházeno, ani nejsou zahrnuty unylým soucitem*), zlem v tomto filmu není soud, mentoři, autority a tak, ale sobectví, ješitnost (*prokurátor*), touha po mamonu (*vzbouřenci na lodi, podvodník Findeys*) a touha po moci (*kostlivec a jeho špehové, c. k. monarchie*). Tato sice komplikovaná, leč velmi přirozená dramaturgie celého příběhu prostá veškeré černobílé šablonovitosti implikuje nutnost zachovat v úvodu kárajícím osobám jistou dávku cti a spravedlivosti, jejich možná výchovně míněného, každopádně oprávněného hněvu. Pro dětský charakter zase nutnost přidat ten typický ždibec zlomyslnosti a nešikovnosti, hromadu zvědavosti i odvahy, každopádně ne jenom soucitu a něhy.

Jan Novák naneštěstí necítil ani lidskou evoluci jako něco, co je zapotřebí vyjádřit (*například mohl uplatnit elementární vzestupný princip*). Jedinou výraznou gradací, kterou použil, bylo crescendo v pozounech. Tím vytvořil vynikající kontrast pro následující surrealistickou scénu se vznášející se tribunou a zábradlím (*viz výše*), ale nic víc. Škoda, přeškoda!

Můžete namítnout, že Zeman přece v prologu nemusel jít ve svém uměleckém tvarosloví a stylu tak daleko za hranice fotografie, která tvoří páteř výtvarné inspirace tohoto filmu. Jenomže to je právě to, co dosud tvořilo jeho filmy lyričtějšími a co bylo dokonale zceleno hudebním podkresem Zdeňka Lišky. Vzpomeňme si například, jak se ve Vynálezu zkázy objeví nečekaný záběr venkovského kostelíku a dívky, které nijak přímo s příběhem nesovisí. Přesto těmto a jiným podobným okrajovým záběrům Liška nedovolil překročit hranice vlastní nedůležitosti. Hudba je volně váže ke zbytku filmu a ještě ku prospěchu věci.

Jak souvisí právě narozená kuřátka v proutěném košíčku s celkovým dějem? Téměř nijak, snad jedinou věcí, narodila se ve stejnou chvíli, v jaké byl vyhlášen světový poplach. Jenomže Liška cítí přesně, že Zeman ve svých myšlenkách a asociacích dochází až sem,

k venkovské bagatele zcela přirozeně jinou, nežli mechanickou logikou. Při fabulaci se mu nejspíš vybavily nejprve sirény továren, pak zvony katedrál, hvízdání lokomotiv atd., nakonec i ten drobný zvonek kdesi na venkově v malé vížce, u paty které sedí ta dívka s kuřátky. V souladu se Zemanem tedy do scény nevyžaduje ani ruch, ani se nesnaží sem přilepit dětský či kuřecí leitmotiv.

Ve spolupráci s Novákem bychom v témže místě filmu slyšeli patrně pískot těch mnoha malých žlutých zobáčků a snad ještě nějakou přejemnělou melodii, nebo pizzicato houslí. Takové chyby se však vyzrálý a soustředěný Liška nedopouští. Pouze dokončí svou velkolepou „signální“ symfonii jemným a v pianissimu se ztrácejícím drobným tepáním cembala, coby vesnického zvonku. Vytvoří tak něco, co vinaři nazývají ocas, když hovoří o chuťovém doznění kvalitního vína. Nebo malíři, když kaligraf po tom, co táhl štětec širokou stopou, ji zvolna uvolňuje, až jen několik posledních vlasů štětce plynule se odpoutá od papíru.

Překrásné hudební plochy, kterými Jan Novák lemoval výše zmíněné přehlídky technických vynálezů, města a jeho občanů, přetékaají slávou a vytváří z filmu populární, ač poněkud nadsazený, dokument o konci 19. století. Dlouho jsem přemýšlel, proč tak nádherná podívaná nepůsobí stejně nosně jako první tři filmy Zemanova období vrcholného triku a jeho závěrečný film Na kometě. Příběh se mi zdál v pořádku, dějová linka má kladné i záporné hrdiny, kteří v souladu s žánrem dospějí k patřičným rozuzlením. I hudba se mi původně zdála po všech stránkách perfektní, invenční, detailně propracovaná, odpovídající charakteru situací i doby.

Teprve zvolna po detailním rozboru jsem objevil určité indície. Uvědomil jsem si nejprve zásadní zvukovou disproporci mezi klíčovými prostředími filmu. Skladatel vytvořil specifický leitmotiv pro mizanscénu města, samostatný pro události na lodi opilců a vzbouřenců, ambientní pro tajuplný ostrov, monumentální pro let vzducholodě atd. To přece ale Liška udělal ve Vynálezu zkázy také, tak v čem je to jiné?

Naturalismus, napadlo mě najednou. Novák, snad pro své perfektní vzdělání, o kterém ještě bude řeč, pro svou obrovskou odbornou erudici se nedokázal vymanit z primárních vazeb na konkrétní jevy.

Roku 1891 se v Praze konala velká průmyslová výstava, Novák se chytí tohoto prvku ve scéně a umístí sem autentickou hudbu, jež byla populární za dob konce 19. století v Praze.

Pro ostrov kapitána Nema použije vesměs výbornou ambientní hudbu, která v mnohém připomíná Liškovy starší kreace. A nakonec pro c. k. válečný křižník použije kontrapunkt Pochodu maršála Radeckého (*díla Johana Strausse I*) a sprostónárodní písň Má roztomilá Baruško, který už asi deset let před ním se stejným zámyslem použil Václav Trojan v loutkovém filmu Dobrý voják Švejk (1954) od Jiřího Trnky.

Nebyl to tedy kontrast různých stylů hudby, ale jejich obecně zažitě spojení s danou mizanscénou, co film nešetrně rozdělilo do menších celků a tím oslabilo jeho kvality. Můžeme se proto obdivovat nádherným originálními skladbám a motivům: monumentálnímu pro vzducholod', námořnickému pro ztroskotanou loď, ambientnímu pro ostrov atd. Jenže když prolog zaharaší, jako by k filmu ani nepatřil, když slavnostní defilé vynálezů působí jako dokument a teprve zbytek filmu je poněkud více integrován, nemá dílo šanci odhalit své poselství a vygradovat jasný jednotící princip tak, že se stane legendou typu Barona Prášila. Na podobnou slabost hyne i film *Bláznova kronika, o které byla řeč v minulé kapitole, ale tam chyboval i režisér sám*.

Novákovo aranžmá postrádá fantazii a mystický nádech, chybí mu intuice. Filmová hudba oplývá mnoha nápady, spoustou archivních partitur a ještě se opírá o oddělenou ruchovou dramaturgii, dohromady však netvoří jednotný celek.

Nicméně samostatně působí většina sekvencí naprosto báječně, až mistrovsky. Nejsilnější je monumentální leitmotiv ukradené vzducholodě. Jde o vznosnou figuru v Bdur (*f1, b1, b1, f2...*), která patrně vzešla z inspirace operou Richarda Wagnera Bludný Holanďan, jehož leitmotivem je podobná figura, leč v Adur (*a1, d2, d2, a1, d2, d2, a2...*). Novákův motiv se ve filmu vyskytuje vícekrát a téměř beze změny. Jen, když zuří bouře, mu autor přidá dramatičtější charakter, a pak v samém závěru jako slavnostní hymnus je ještě vyšperkovanější a slavnostnější. Z intonace tohoto nápěvu je zásadními metroritmickými i instrumentačními postupy Novákem poněkud adaptována řada dalších motivů, aby veškerá hudba získala příbuznost.

Například skvělý dobrodružný leitmotiv vzbouřenců ze ztroskotané lodi v Gesdur hraný vojenskými pikolami (*des, des, ges, ges, ges, ges, ges, as, des, –, des, des, as, as, as, as, b, as, ges, –*) doprovázený na virbl a trumpety (*analogicky elementu jo ho ho*) s kontrabasem. Ten sice rovněž pramení v nějaké námořnické písni (*ztroskotaní chlapci jej již před tím zpívali při hře*): „...a když chytili jsme někoho, jo ho ho, byla z něho mrtvola, jo ho ho!“

Prostředí ostrova Jan Novák doslova vyšperkoval nepřeborným množstvím křišťálově průzračných i chladně tajemných a napínavých motivů. Vzniká zde velmi tichá, ambientně rozvolněná atmosféra, která ale umožňuje i dobře ručovat materiály. Tím přispívá jednak k pocitu vzdálenosti od civilizace, jednak zpřítomňuje blízkost divoké přírody. Nádherný záběr lezení po skalní průrvě, utíkání po útesech, rachot kamení, prohlídka skrytých, architektonických prostor ostrova, to vše je bezmála fantastické. Tato část zvukové dramaturgie se nejlépe obrací k Liškově tradici (*Vlastně ještě bližší je tomu podmořská scéna se žralokem, který spolknul dělo.*).

Po stránce ruchů, asi i díky méně integrované hudební koncepci je tento film opravdu velmi kreativní. Nalezneme v něm bezpočet výtečně a s fantazií ozvučených situací, dokonce i s využitím rytmizace. Například když podvodník Findeys razítkuje akcie své společnosti, nebo když se od něj Agent 13 snaží odkoupit vynález. Během dialogu dopadají na stůl paklíky bankovek spolu se slovy v pravidelných intervalech a metru: „Chci vzorec vašeho nehořlavého plynu,“ plác, „stačí?“ plác, plác, plác, „Stačí?“

Dobré jsou ruchy všech vynálezů, přistávajícího letadla, šlapací vzducholodě, Nautila, automobilu, vláčku, vražedného padacího mechanismu u kostlivce - vůdce a jeho špiónů, natahovacího koníka, zvonku tramvaje, telefonního přístroje. Také bzučící mouchy v naslouchátku včetně glissanda, když ho agent přitahuje. Dále zní tikot hodin, střelba, rachot cihel vrhaných do oken, lomoz koňských kopyt a rozčilených hlasů, bušení na dveře..., též atmosférické jevy a hoření balónu i vzducholodě. Asi nejvtipnější se mi zdál rachot redaktorova motocyklu, neboť je doprovázen oblaky odporného černého kouře. Ilustrují skutečnost, že vynálezy a prototypy mají své mouchy i mnoho vedlejších účinků.

Nad rámec filmu, podobně jako vyjádření vlastenectví a kritika války a výzvědných služeb, zasahuje kachna poskakující na novinových výtiscích. Je kreslená, ale ruch je reálný postsynchron. Filmová paralela s opravdovými kačery venku je ozvučena stejným způsobem.

Specifické zvuky popisují vodní prostředí, ruchy, hluk moře, šplouchání vody od vln, od vesel, od ponorky, od vhozené flašky, dupot na palubě lodi, křik racků, vzlet holuba, rána z Nemova děla, absurdní střelba z revolveru na dívku, která se ještě stihne v klidu upravit, zatímco vylézá na břeh a než uteče z dosahu střelce. Nádherně ozvučenou dojemnou scénou je „odplutí“ Agent 13, kterého mistrně ztvárnil Karel Effa. Agent tuší, že ho vůdce potrestá smrtí, ač tentokrát bez toho, že by něco zpackal. Vrzající vesla jeho vzducholodě,

obraz osamělého, jenž se vzdaluje do prázdného prostoru oblohy, i sám mechanismus jsou prostě nezapomenutelným úkazem: „Už jsem dohrál, kolego, dohrál, račte si to poslechnout.“ vece agent k novináři Markovi.

Agenta ale jistě není třeba litovat, vždyť tento je krom svého zvrhlého poselství – získat plyn pro zbrojení a válku – schopen i loupeže za bílého dne. Na surrealistické, zastřešené drožce jedoucí na koňských nohou dorazí k domu rodičů jednoho chlapce. Střih a kamera hledí do interiéru na obědvající pár. Agent vstoupí za jejich zády, sejme ze zdi obraz, vyruší jej sice hrůzný výkřik služky, ale nezastaví ho. Je v mžiku ten, tam. Slyšíme jen vzdalující se tlukot koňských kopyt.

Postsynchrony mají tu výhodu, že člověk mnohem snadněji chápe, co se v obraze děje. Matoucí zvuky jsou odstraněny, zmizí šum a k uším se nese jen tolik, kolik přesně je třeba.

Hru v karty v lodní kajutě doprovází křik a výstřely, jak na divokém západě. Tato žánrová scéna s opilci (*námořníky i pasažéry*) je ale rušena kontrapunktem šíleného zpěvu a hry na cembalo „dobře vychované“ dívky. Tuto čistou pannu neodradí ani divoké bušení flaškou na stěnu kajuty a řev, zato pod místem dopadu lahve sedící námořník je notně zlit. Co to ta dívka zpívá, zamyslel jsem se: „*Tam v nebi je místečko, pro mě i tě, pro mě i tě. Kdo by chtěl v nebi být, musí se modlit, musí se modlit.*“. Text mi není známý, leč melodie připomíná první část hymnu Adama Michny z Otradovic Nebeští kavalérové z roku 1653. Novák patrně vzal začátek této vroucí křesťanské písně (*es1, gis1, gis1, b1, b1, c2*) čímž charakterizoval nábožný zápal dívky, pak vložil strnulé *es2* jako bod zlomu a k němu přidal pouze zesměšňující figuru dva krát čtyř staccatových not sestupně (*cis2, cis2, c2, b1, –, c2, c2, b1, gis1, –*). Zesměšňující se mi zdá proto, že krátce hrané noty, mezi kterými vznikají prázdné intervaly ve volném tempu, za těchto okolností mohou imitovat zadrhnutý mechanismus a podobně také kvokají slepičky, že ano.

Co se zpěvu týká, nelze pominout tragikomickou scénu od soudního přelíčení. Prokurátor obviňuje jednotlivé rodiče, jak špatně vychovávají své ratolesti. Osočená matka ve snaze očistit svou dobrou pověst začne zpívat: „*Říká se, říká, že čáp štěstí přináší nám, láska ta láska, přináší důkaz nám.*“ Humorný je nejen kontext všech atributů této scény ale i ruchy. Novinář Marek s úctou vlastní lidem, kteří v divadle nevypínají mobilní telefony, přistaví pohotově fotoaparát a odpálí světelný záblesk. Prokurátor po vyslechnutí zpěvu všechny přesto poděsí přísnými tresty, načež tím odůvodní využití zajímavého zvukově-dramaturgického prvku, tzv. vnitřní mluvy. Každý z obviněných má v té chvíli obrazovou

představu a vypráví si v duchu sám k sobě, například: „*To bys je musel nejdřív chytit, ty ruko spravedlnosti.*“

Výtvarné hledisko zmíním raději jen okrajově. Tentokrát se Zeman inspiroval mnohem více ve fotografii, nežli v xylografii, ačkoliv veškeré dekorace i oděvy jsou alespoň z části šrafovány proužky různých šířek a úhlů. Barevně je proto film tónován do sépie. Objev fotografie spadá do 20. až 30. let 19. století, v novinách se ale zvolna objevuje teprve od let 80. nebo spíš později.

1.4.6 Na kometě

Báječný film *Na kometě* mám velmi rád. Opět už jako malý jsem si nesmazatelně vepsal do paměti obrovský vesmírný kotouč vznášející se nad obzorem. To jen co se týká pojmově snadno uchopitelných prvků, ve skutečnosti má film ještě vynikající stránku hudební, výtvarnou, komediální..., především ale fantazijní a dobrodružnou.

Aby toto všechno dokázal skladatel hudebně zaklenout ve formě, v jaké to Zeman předkládá, nestačí být jen erudovaným znalcem dějin hudby, nebo mistrem klasické skladby. Autor musí mít talent vnímat nejen logicky, nejen pojmově, ale i citem a intuicí (*patrně tedy pravou mozkovou hemisférou²⁴*). Luboš Fischer takovým talentem naštěstí vládne.

Podářilo se mu především poskytnout prostor pro divákovu fantazii. Jeho hudba je na obraz vázána volněji. Představuje několik tematických alternativ, které se vážou na určité aktéry nebo scény, ovšem postrádají svazující popisnost. Spíše přináší další narativní atribut i nadsázku. Například extra slavnostní stylizace francouzského vojenského marše, když je v obraze ztřeštěný velitel pevnosti.

Překrásný významový kontrast (u Jana Nováka bohužel nevidaný), kdy hudba ztvárňuje motiv dívky (*nejen ambient!*) ve velmi volném tempu, kamera zabírá podmořské dění, vlnění medúz, poručíka zvolna ztrácejícího vědomí, jeho vize nádherné dívky a k tomu humorný monolog Jana Třísky: „*Tak a to je můj konec. Bez slávy a bez medaile. Bylo nezodpovědné, že nás v kadetce nenaučili plavat.*“

Práce s leitmotivy je Fišerovi tak blízká, že je to až nápadné. V určitých situacích to na mne působí dokonce nadbytečně. Jako cedulky na ovoci, které každý rozezná, ale stejně musí mít natištěné jméno. Takovým příkladem je scéna svatby poručíka Servadaca a dívky (*Magda Vašáryová*). Svatebčané právě zjistí, že ke kometě, na které se nedobrovolně ocit-

li, se blíží Země. Kamera zabírá postupně výrazy jednotlivých aktérů: velitele francouzské osádky, španělského vyslance, arabského krále a novomanželů a glosuje to oddělenými leitmotivy. Jeden sleduje druhý: motiv svatby (*varhaní téma alla Mendelsohn-Bartholdy*), motiv vesmírného tělesa, nyní Země (*dunivé orchestrální tremolo ve stylu Holstových planet*), motiv francouzské osádky (*pochodová fanfára v trumpetách*), motiv Španělska (*pár taktů flamenca na kytaru*), arabský motiv (*orientální molová figura na klarinet*), a konečně crescendo rozpracovaného tématu vesmírného tělesa, které končí zemětřesením. Považte, že vystřídání všech jmenovaných leitmotivů včetně zemětřesení trvá pouhou minutu a francouzský, španělský i orientální nápěv sousedí v rozestupu pouhých 5 až 8 sekund!

Že je film kreativně nazvučen (*Mistrem zvuku byl František Strangmüller.*), můžeme pozorovat hlavně na hlasitém chrastění smaltovaných hrnců, které zažene pravěké netvory. Kultivovanou formou ve scéně vyměřování, která začíná na 5. minutě 48. sekundě. Poručík (*Emil Horváth ml.*) a jeho sluha (*Karel Effa*) zaměřují na útesu v žáru tureckého slunce a za křiku racků: "*Drž tu tyč pořádně!*" napomene sluhu poručík, "*Vzpamatuj se!*" dodá. Sluha si náhle ukazováčkem začne před sebou otáčet neviditelnou vařečkou. Poručík si o tom pomyslí své a shlédne opět do zápisů měření. Kamera zabere sluhu, který jakoby právě vezme a udeří s vajíčkem o hranu pánve: "křup" ozve se ruch a další, tentokrát zvuk smažícího se tuku! Jde o unikátní způsob práce se zvukem, navíc velmi vtipné vyjádření horkého počasí. Takový ozvučený Jean Gaspard Deburau²³, napadlo mě po zhlédnutí.

1.5 Pozdní umělecká tvorba

Když Karel Zeman ze zdravotních důvodů odešel do ústraní (*hrozila mu slepota*)²³, přesněji řečeno opustil žánr velkého filmu ve prospěch kratších kreslených animací. Co hrálo v jeho rozhodnutích onu zásadní roli kromě zdraví? Napadla mne zahořklost kvůli technologicky a finančně vyspělejším možnostem konkurence filmařů ze západu. Abych se o tom dozvěděl více, musel jsem trochu pátrat.

Heitor Capuzzo (profesor Nanyang Technological University v Singapuru) v souvislosti se Zemanem píše: „Filmový průmysl věnoval posledních padesát let velkou energii a pozornost rozvoji trojrozměrného obrazu. 3D digitální animace a stereoskopie jsou nyní v celém světě čím dál populárnější, na jejich filmy se hrnou davy fanoušků. Na Karla Zemana neudělal tento vývoj filmového zobrazování i samotného průmyslu kdysi veliký dojem. Na rozdíl od tohoto technologického proudu se snažil předávat myšlenky. Podle něj film měl

být vždy „plochý“ ve srovnání se skutečným životem. Ten skutečný zázrak je být naživu, tedy něco, čemu stále dobře nerozumíme.

Všechny lidské vynálezy zůstávají v Zemanových filmech prostorově vždy svojrozměrné – a nebylo tomu pouze s ohledem na Méličsův odkaz či jinou estetickou volbu. Stroje zároveň zrcadlí lidskou posedlost překonávat vlastní omezení, která se mohou, jak už Karel Zeman věděl, obrátit proti člověku a dovedou zabíjet. V jeho filmech stroje zůstávají ploché, protože byly stvořeny jako pouhé nástroje. A když se jich chopí lidé bez morálky a svědomí, stávají se pak i oni plochými, dvourozměrnými. Tuto myšlenku Zeman v některých scénách zcela jasně vyjádřil. Teprve skutečný, plnohodnotný život může nabýt trojrozměrnosti, zatímco dvojrozměrný grafický styl slouží k tomu, aby postavil do kontrastu lidský úděl s důsledky moderních technologií. V tomto případě překračuje Zemanovo filmové dílo (a jeho teorie) foto-realismus. Jinými slovy předkládá skutečnou trojrozměrnou reprezentaci lidského života, nezotročeného nadměrnou závislostí na technologiích.²³

Linda Zemanová Spálená, vnučka, na festivalu Anifest prohlásila, cituji: „Dědeček nechtěl o těchto filmech mluvit jako o návratu ke své rané práci. Snažil se jít neustále dopředu a vyvíjet se. Do těchto filmů již neobsazoval herce, zato se více soustředil na obrazovou složku filmu, která se tím pádem stala umělečtější.“²⁴

Zeman znal technologické i finanční možnosti své konkurence, dokonce vyvolávalo obdiv, s jak nízkými náklady své filmy točil: „Na velký film nepotřebujete velký rozpočet. „Stačí, když máte představivost za šest milionů dolarů,“ jak bylo napsáno po velkém úspěchu Vynálezu zkázy na bruselské výstavě Expo 1958.“²⁴ O to více mne udivuje, jestli ho ke skromnější filmové produkci této pozdní tvůrčí etapy, která měla trvat ještě deset let, nepřivedlo vědomí této disproporce.

Naše země tou dobou ale měla skutečně problém. Náš spotřební průmysl za západním zůstal a jen několik zasvěcenců znalo přísně utajované informace o odvětví, které u nás prosperovalo. Špičkové vojenské technologie, které zásobovaly teroristy celého světa (semtex, střelné zbraně, radiolokátor Tamara...) a ze kterých měl západ husí kůži.

Všímám si v té souvislosti řinčících zbraní v Zemanových filmech a vidím v tom takovou nechtěnou paralelu. Trochu světla mi do Zemanových postojů vnesly vzpomínky jeho dceřiny Ludmily: „Po osmašedesátém přišel do zlínského studia nový ředitel, takový typický orientální vládce. Pro otce to bylo tragické, byl naprosto závislý na jeho rozhodnutích.“

Vydíral ho stylem: „No tak tvoje dcera nedostane peníze, když si myslíš, že nepojedeš na ten filmový festival...” Když mu táta nepřišel přát k narozeninám, tak si mě vzal na kobereček.“²⁵

Zeman, kterého sužují zdravotní problémy, blížící se stáří, se ještě ke všemu střetne s podmínkami normalizace let sedmdesátých, které se vyznačovaly sice přísunem financí, ale stupňující se výrobou „na běžícím páse“ a cenzurou: „*Hotové filmy se vždy schvalovaly v ředitelské projekci a ještě v dvojpáse, aby se v nich na příkaz ředitele dalo bez problémů stříhat.*“¹⁴ O to více se tedy náš režisér obrátil k dětem, kterým chce předat, co ještě může. Začíná pro ně točit pohádky. „*Dědeček vždy miloval optimismus a pozitivní přístup k životu. A když dostal ke zpracování tuto starou pohádku (Krabat, Otfried Preußler), ohromně se toho úkolu bál. Látka je totiž dost pesimistická, smutná, negativní a Karel Zeman zprvu nevěděl, jak ji ztvárnit. Bál se, že děti tuto pohádku nepřijmou dobře.*“ říká o jedné z pohádek Ludmila Zemanová: „*Ale nikdy jsem nepotkala někoho, kdo by měl k Čarodějovu učni jako dítě odpor, naopak si myslím, že děti se rády bojí.*“

I přes to pokrok v určitém smyslu v pozdních Zemanových dílech nalézt můžeme. Jsou totiž mnohem více dílem Karla Zemana coby ilustrátora, kreslíře, výtvarníka. Věříte, že jsem si dlouhá léta myslel, že on byl pouze režisér? Takový Zdeněk Smetana, Jiří Trnka, Zdeněk Miler, Adolf Born, Jiří Šalamoun, Vladimír Jiránek,... to je jen pár jmen osobitých výtvarníků animovaného filmu. Zemanův styl se k divákům dostával nejprve prostřednictvím loutek, jejichž originalita sice je prokazatelná, ale ne tak výrazná, jako třeba loutky Jiřího Barty ve filmu *Krysař*. Ve vrcholném období si Zemanovy filmy s ničím jiným nelze splést, ale když se podíváme na výtvarný styl, tak vidíme oživé obrazy Zdeňka Buriana, grafiky Gustava Doré, barokní lepty, nebo litografie na orientálních pohlednicích. V jediném filmu je schopen vystřídat dokonce šest takových stylů (*Ukradená vzducholod*).

Ale pozor, ryzí výtvarný styl Karla Zemana z jeho pozdních filmů musíme takřkajíc vydestilovat, protože V *Pohádkách tisíce a jedné noci* se rovněž inspiroval – stylem perských a arabských miniatur¹¹, v *Pohádce o Jeníčkovi a Mařence* zase dřevořezy a středověkou knižní iluminací. Toliko u *Čarodějova učně* jsem inspiraci nedokázal identifikovat, ale předpokládám, že i zde byla.

Nebuďme ale malicherní. Styl výtvarných prostředků přece u Zemana tvoří páteční prvek umělecké formy! Každý jeho film se explicitně váže ke knize jako takové, většina z nich začíná listováním v deníku, kronice atd. Zemanovy filmy se od fenoménu knihy prostě nikdy neodpoutávají! Filmové médium v nich pouze převažuje! Kdyby pro to existoval termín, pak by obsahoval oba dva termíny, protože sousloví zfilmovaný román hovoří o něčem mnohem více filmově čistokrevném.

Dnes už dokáží vidět prvky jeho výtvarného stylu i přes aplikaci každé stylizace, ale to je na dlouhé povídání, proto pojďme zpět k hudební dramaturgii a k jednotlivým filmům.

1.5.1 Pohádky tisíce a jedné noci

Hudební složky se tentokrát zhostil legendární šéfdirigent Filmového symfonického orchestru František Belfín. Člověk, který dirigoval nahrávky mnoha set filmových hudeb českých filmů. I při své náročné profesi si našel čas na skládání hudby, což se ukázalo jako velmi šťastný počín. Hudba, kterou doprovodil Pohádky tisíce a jedné noci sice není lepší, než Fischerova nebo Liškova, oproti Novákovi sice dokáže vytvořit sevřený umělecký útvar, který je navíc velmi osobitý a původní, ale obecně vzato ani jeho tým ještě nepřekonal. Proč?

Jeho hudba působí monolitickým dojmem – nepracuje příliš s gradacemi, tichem, ani výraznými leitmotivy. V čemsi mi připomíná improvizaci hudebníků na různé nástroje, někdy ptačí zpěv nebo džungli instrumentovanou střídavě na pozoun, trubku, flétnu, xylofon, klarinety, cembalo, citeru, bubny, koncertinu atd. Rozlišuje se v ní, jestli jde o chůzi, moře, pevninu, interiér paláce, ale tak nějak zhutněně, formou uzavřeného celku. Tímto způsobem se dramatická funkce hudby poněkud vytrácí, chybí jí dynamika, stává se jen jakousi příjemnou kulisou, někdy trochu hlučnější, jindy spíše k rozjímání.

Co je kladem této kompozice, jsou jednak umělé ruchy (*např. vřestění opic na trubky*) a naprosto úžasná melancholická nálada (*s orientální příchutí*). Touto atmosférou nás Belfín drží stran příběhu v podobném odstupu, jako když si čteme poutavý román. Nemáme pocit, jako bychom se příběhu sami účastnili, ale i tak se nemůžeme odtrhnout. Belfínova hudba je po většinu času mírná, dramaticky nevýrazná, ale o to má silnější chuť, je jako suché víno, které vytrvale prýští, až si ho zamilujeme. Partitura obsahuje i velmi půvabný leitmotiv námořníka Sindibáda hraný na dutar, ovšem podobné melodie jsem si kdysi vši-

ml v Liškově hudbě z Barona Prášila v místě těsně před audiencí u sultána (*viz výše v textu*).

Je možné, že monolitičnost podporuje i absence dialogů (*nahrazena hudebními ruchy*), děj doprovází pouze náš vynikající herec a vypravěč Jan Třiska.

Umělé ruchy, které doprovází, ba plní celičkový film, dominují například ve scéně, kdy se Sindibád dostává na opičí ostrov. Žestě zde napodobují opičí skřeky a pokřikování, dokonce i smích, který se v podání pozounů jeví více než jízlivý, až řezavý a nepříjemný. Opice jsou zde pojety jako negativní figury. Ve filmu se vyskytují i postsynchrony.

Některé epizody filmu si živě pamatuji z dětství a vím, že jsem se k nim v myšlenkách často vracel. Jako bych to skutečně prožil, jsem cítil zážitek z epizody o magnetové hoře nebo o ostrovu, který se potopil vahou zlata.

Pro úplnost musím dodat, že tento dnes už celovečerní film se původně skládal ze sedmi částí. První z nich dokončil roku 1971, poslední 1974. Jejich jména jsou:

Dobrodružství námořníka Sindibáda
Druhá cesta námořníka Sindibáda
V zemi obrů. Třetí cesta námořníka Sindibáda
Magnetová hora. Čtvrtá cesta námořníka Sindibáda
Létající koberec. Pátá cesta námořníka Sindibáda
Mořský sultán. Šestá cesta námořníka Sindibáda
Zkrocený démon. Sedmá cesta námořníka Sindibáda

1.5.2 Čarodějův učeň (KRABAT)

I k této pohádce byl František Belfín přizván jako skladatel. Táhlá a melodická Belfínova hudba se ale v tomto filmu rozkošatěla k neuvěřitelně silnému dramatickému účinku. Dokonce tak silnému, že kongeniální dílo obou tvůrců zabralo přední místo mezi nejlepšími Zemanovými filmy (*svůj zásadní podíl má nepochybně příběh*). Belfín sice není autor, jehož melodie zůstanou hluboko v paměti, zato náladu, melancholii, zármutek, hrůzu i štěstí si v proměnách orchestrálních barev v srdci zachováme zcela určitě.

V partituru Belfín důsledně klene obrazovou paralelu, instrumentálně dává vždy přednost klasickému orchestrálnímu aranžmá, ale rozšiřuje jej tehdy o oblíbené nástroje: spinet, Hammondky a bigbítové elektrické nástroje.

Stran hereckého obsazení tohoto filmu propůjčili hlasy zejména Luděk Munzar a Jaroslav Moučka a oba podali skvělý výkon.

Už orchestrální přede/hra Čarodějova učně prozrazuje typický rys Belfinovy hudby – je měkká a táhlá, náladově orientovaná, smutná a velmi barevná. Jednotlivé hlasy a tóny se do sebe vpíjejí jako tahy širokým akvarelovým štětcem po vlhkém ručním papíru v podzimní tónové škále. Film je výrazně dramatičtější, nežli pouze „odvyprávěná“ Dobrodružství námořníka Sindibáda (*zhudebněná týmž skladatelem*). Příběh chlapce Krabata nese veškeré rysy dramatu a vtáhne nás hluboko pod povrch do svého děje. To zvýraznilo i Belfinovu hudbu, neboť se v ní můžeme setkat téměř nepřetržitě s velmi kreativní a vyhracenou zvukomalbou pro prvky děje a jeho zvraty. Předehra coby syntetický útvar tyto prvky mísí a už v prvních taktech můžeme rozeznat i příznačné nástrojové obsazení pro dobu vzniku díla i pro Zemanovy filmy obecně. V pozadí zaslechneme typický spinet i Hammondovy varhany (*Bylo velmi moderní kombinovat klasické nástroje s elektrickou basou, kytarou, u čarodějných efektů i s klávesami, to vše s echo-efektem*). Belfin je ale především dirigent, a proto také menší experimentátor se zdroji zvuků, proto mnohem častěji sahá ke klasickému instrumentáři. Úvodní melodickou linku proto drží lesní roh. Předehra začíná sestupnou figurou v Es mol a druhou ve Fis dur na bázi smyčců, nejvýrazněji vnímáme violoncella a kontrabas, pro zvýraznění v kontrastu k nim stoupavě hrají housle a violy. Figuru vždy zakončuje tympán. Lento, které následuje, má až písňovou formu, roh doprovází elektrická basa a přizvukuje romantizující koncertina (*druh tahací harmoniky*). Jemná sóla klarinetů a fléten, která následují (*v záběru je pastvina s bílým koněm*), otevírají prostor pro vypravěče, jímž je mladý Luděk Munzar.

Pak se objeví motiv zla charakteristický snad pro všechny Zemanovy filmy: vojáci. Kráčí s halapartnami na ramenou příkře v rytmu vojenského marše – po osmi v každé z řad za svým velitelem, saským kurfiřtem. V tomto filmu jde o zcela vedlejší záležitost, ale hudba, kde v tuto chvíli dominují ostře troubící žestě s obligátním bubnováním, se velmi výmluvně disharmonicky vrství přes pozadí tvořené zesláblou smyčcovou linkou, jako by ji chtěla polámat, pošlapat a zničit.

První reálný ruch se objeví až na padesáté třetí sekundě druhé minuty. Jde o štěkot psů pronásledujících utíkajícího Krabata, nezákonně žebrajícího chlapce. Hudební doprovod v tempu allegro využívá v nápěvu klarinetu a bůhvíproč inspiraci orientální melodikou.

Jemný humor scény se zrzavým, zlověstně vrčícím psem a stejně se „zubatícím“ škrpálem chlapce, který se pohodlně uvelebil na stromě, dramaticky střídá tmavě modrá obloha, šusťící tráva ve větru a ženoucí se bouře. Burácivá souhra trombónů a dalších hudebních barev

je rozražena ještě bříknutím kláves coby blesku. Chlapec ale spí, jako by déšť a nečas nezuřil, je vidět, že tulákem se snad už narodil.

Skotačivou chůzi po rozkvetlé louce doprovází menuet v B dur, pozoruhodná skladbička, zajímavá náhlými výpadky z rytmu i rozvitější harmonií. Inklinuje k současnému, novo-klasickému pojetí barokní formy.

Obraz zimy, krom obvyklé barvitě orchestrální nálady, charakterizují klavírní stylizace zvonivého mrazivého křišťálu a ruchy rolniček neviditelných saní. Jako narativní motiv se znovu ozývá nápěv lesního rohu, tklivý a výstražný. Náhle se skutečně objeví sáně a žena v modré kapuci se na čapku smekajícího chlapce usměje a hodí mu uzlíček s koláči. Chlapci jej ale ukradnou veverka a on na strom marně tluče holí (*tři údery na vibrafon*).

Z hlediska zvukové dramaturgie snad stojí právě tato poslední akce za pozornost. (*Lze se sice opodstatněně domnívat, že vyplynula z tvůrčí střídmosti autora, ale bylo by možné tento jev využít i záměrně.*) Hudba je zde členitá, abychom měli pocit, že odráží každý momentální chlapcův stav, ona tak ale činí pouze v rámci většího celku. Dobro, které Krabatovi prokázala neznámá dárkyně, je změnou oproti nehostinnému, zasněženému lesu, avšak chybějící pozitivní obrat v hudbě je znepokojující. Je-li situace veselejší, ale hudba smutná zůstává, divák si domyslí, že štěstí je pouze zdánlivé. V tomto případě tedy hudba to ještě dříve, než veverka koláč skutečně uzmu, předjímá trvajících bezvýchodnost.

Psí štěkot zažene ubožáka od všech možností noclehu v chlévě, či jiném přístřeší, náhodou se ale skutálí do ovčína, kde uléhá ke spánku. Pád je doprovázen indexem sestupné tónové řady, objevení se dalších dvou chlapců na seně zase vzestupnou chromatikou. Orchester v čistě klasickém složení vyjadřuje mírně napjaté vyčkávání. Jako většina skladeb je i tato ve volném tempu.

Díky nalezení přístřeší a přátel se od šesté minuty ve filmu dostáváme konečně do příznivé nálady. Změnu ohlašuje ranní zpěv kohouta. Ve třech se nyní chlapci stávají koledníky: „My tři králové jdeme k vám...“ zpívají dětské hlásky (*objevuje se i synchronizace pohybů úst a zpěvu*) a filmoví hrdinové chodí od stavení ke stavení. V orchestru nyní dominuje dřevěná dechová sekce. Pastelově zaoblené tóny hoboju i zobcových fléten, nástrojů to pamětihodných, se ke koledě hodí mnohem lépe. Nesmím zapomenout na ruchy rolniček a ozvučných plíšků, které dokreslují atmosféru (*animace v té chvíli připomíná vyřezávaný betlém*).

Šťastnou atmosféru (*hudbu převzaly jemné, mírně členité smyčcové plochy*), kdy chlapci pojedli a také už ulehli, narušil hluboký chraplavý hlas Jaroslava Moučky: „Krá, Krá, Krabate...“, zve ho k sobě do mlýna. Krátké štekavé a ostré výpady pozounů, chladné a samoty znalé tahání poutové harmoniky (*koncertiny*), praskot napodobující řehtačka. Přidávají se i moderní nástroje, basový klarinet, elektrická basa, vše imituje temný (*mystický*) prostor s ozvěnou. Sbor dalších havranů, učedníků, nakřáplými hlasy zpívá: „Krabate, poslechni hlas mistra, poslechni ho!“ a zní při tom jako voiceband E. F. Buriana. Náhle se zvednou a jejich křídla plácají do vzduchu – postsynchron. Tím se vracejí smyčce a k nim klarinety v táhlé úlevě od prožitého strachu.

Krabata, který kráčí sněhem k mlýnu, provází tatáž smutná hudba s lesním rohem, jako už oněhdy. Změna nastává, když na starce, který mu cíl cesty rozmlouval, doléhá vyčarovaná vánice. Ruch vichru je opět postsynchronní, hudba pouze zrychlí. Řekl bych, že Belfin hudbu možná natáčel přímo před promítacím plátnem, neboť zrychlení je zde poněkud improvizované, tempo nástrojových sekcí se liší od lesního rohu, který zrychlí a pak chvíli čeká.

V desáté minutě a sedmnácté sekundě, kdy chlapec dorazí až k mlýnu, se jako dramatický prvek poprvé využívá hudební ticho. Je kratičké a vzápětí jej prolomí tři trojice zaklepání na dveře (*magika trojky*) a kráknutí havrana, pak první pazvuk kouzla. Tento pazvuk je tvořen synteticky. Jde o jakési mňouknutí, tedy vzestupné glissando elektrické kytary a svižné ratata, ratata bum vojenského bubínku. I po tom, co chlapec vstoupí, je hudba již zcela elektronická, což magický účinek jenom posiluje – hluboký kolísavý tón hammondek, vzestupná glissanda elektrické kytary, baskytara, ruchy vzájemných střevíců (*typické brunclíky*). Z klasických nástrojů je zde pouze klarinet, koncertina a také šetkami na bicí vytvářené hluky. Ve chvíli, kdy chlapec klíčovou dírkou vzhledne na havrana za knihou, stolem, lebkou a svíčkou, promění se ten v Mistra za vzestupné zvukové vlnky glissanda pozounu.

Témbrovou změť obohatí mručivý zvuk saxofonu, rytmické cinkání, vibrafon, který zní jako bublinky a bubliny, rozléhající se zvuk v prostoru. Barevné a zběsilé nástrojové tutti (*tutto d'un colpo*), tremolo klarinetu zpečetí jejich dohodu. Také podání ruky, blikání červeného a modrého pozadí, třesení obrazem i zvolna se rozjíždějící klapání mlýnu s akordy na cembalo bravurně klenou atmosféru: “Mlýn zase mele!!!“ vykřikne zlověstně Mistr v podání zastřeného hlasu Jaroslava Moučky: „Ha, ha, ha, ha, ha, ha! Ha, ha, ha, ha, ha, ha!

Ha, ha, ha, ha...“ zní v lomozu nástrojů křečovitě a do ztracena. Břinkavé akordy klavíru rozmyté prostorovým efektem a sbory žestů ukončují první dějství.

Následuje oddech. Munzar se opět ujme slova vypravěče a v pozadí slyšíme klarinet, jemný s něžným vibratem v dozvucích tónů. Pikoly podbarvené smyčcovým orchestrem předstírají myši, kocour (Mistr) za nimi kráčí v synkopách baskytary a syrových přízvucích električky. Mechanický rachot mlýnských kol a záběr na ně (*brunclík*) odděluje noc od rána, vlny smyčcové sekce orchestru jsou stále tytéž, mírně napjatější. Nyní se představuje jedenácte mlýnských učedníků, chlapců kdysi stejně bídných jako Krabat. A zde je nečekaně v hudbě jakýsi výčet leitmotivů, nejstarší Tonda měl vlídně znějící trombon, Michalova trubka také nebyla řezavá, Jurovi připadly smyčce, žalobníkovi pikola, silákovi klarinet, nemluvovi fagot, posměváčkovi opět klarinet, Staškovi a Martinovi opět smyčce a hrábnutí do strun električky. Celá hudební řada byla něžná včetně posměváčka a žalobníka, skladatel s těmi teenagery cítil. Posledním, dvanáctým, s leitmotivem lesního rohu, byl nyní Krabat.

Klarinet, baskytara a popové bicí doprovází Krabatovy pracovní povinnosti ve mlýně. Většinou jde o rytmické činnosti jako zametání, řezání dříví, nošení pytlů, k čemuž se dvoudobý rytmus hodí skvěle. Komentář v podání Luďka Munzara hovoří o nepříjemném dohledu kocoura, který na ilustraci popisovaného nepříjemně zamňouká. Ozývají se i pikoly myši (*učedníků*), které přihlíží. Při scéně s odpočinkem a večerí jsou klarinet a baskytara nahrazeny hobojem a smyčci (*opět s mírným postprodukčním efektem prostoru*). Tato změna záměrně zjemnila dojem z obsahově odlišné scény.

Zlý kocour, když popichoval chlapce k práci, dostal ránu polenem. Zakvílel a proměnil se v Mistra, pak začal hocha trestat těžkou prací.

Hrom do bubnu! Co doba, to baskytary tón, tak rychle roste hromada pytlů k odnešení. Elektrická kytara ve zkratce zopakuje jízlivý motiv, předzvěst, co hocha čeká. A bylo opravdu zle, chlapec nesl pytel do schodů, když tu se zřítíl zavalen přívalem dalšího nákladu. Orchester hraje parafrázi na Pochod padlých revolucionářů (*s cembalem na druhé době*). Zavalený Krabat, kterému vyčnívají ven hýždě, je na ně tlučen a tlučen tvrdou holí. Rytmus Mistrovi schází, leč dává si záležet na každé ráně. Ruchy švihajícího prutu o měkký podklad jsou dost přesvědčivé.

Následuje tajný útěk ze mlýna. Krabatův běh se odehrává v chvějivém nočním chladu (*Hammondky*), doprovází jej hybný basový rytmus s leitmotivickým klarinetem. Stylizo-

vaný hlas sovy (*flétna*) je dalším do sbírky animálních hlasů tohoto filmu (*doporučuji prostudovat si film pouze co do zvířat, která děj ilustrují*). Po krutém zakrákání se Mistr změní v hada a zasyčí, tentokrát s neobvykle velkou stylizací pomocí na poplach pištlící koncertiny. I zvoncovité květy pěti bledulí se přidávají cinkotem (xylofon) a plaší ubohého kluka. V lebky je proměnil asi tón basového klarinetu. Mistr, co divoké prase, ho trombónem ohromuje a v rytmu chůze si tympánem tluče, až ubožáka k mlýnu opět zaplaší!

Když se Krabat do mlýna vrátil, znělo to opět smutečným maršem, hromada pytlů už na něj zase čekala. Mistr svým hrozivým smíchem vše zpečetil.

Pak se objevil Tonda a zvuk jeho kouzel tvořila elektrická kytara s „kvákavým“ efektem, v pozadí xylofon, tři další čarovné zvuky vznikly kombinací téže kytary ve vyšší poloze a klavírních stoupajících akcentů (*a1-b1, des2-d2, f2-fis2*). Kombinací basy, klavíru a tympánu pak skladatel ozvučil chůzi oživilých pytlů, čímž Tonda ubožáka vysvobodil.

První kouzelnická seance začíná tremolem klavíru v subkontraoktávě: (*H2-B2-H2*) a malou tercií: (*fis1-es1-fis1*) a sekundou: (*d1-c1-d1*) na xylofon. Vše rozvolněno echo prostorovým efektem. Pak hluboké vzestupné glissando baskytary v rozsahu celé oktávy: (*F-f*). Plus pravidelně se opakující zvonivé tremolo klavíru: (*f2-fis2, nebo e2-f2*) s jakoby náhodnými až improvizovanými doteky klarinetu: (*d2-f2-as1...*). Atmosféru strachu zostří řezavý zvuk trumpet, které charakterizují zde i jinde nejčastěji čarodějův zásah. Zoufalé krákání havrana, jež následuje, se zdá nesnesitelné, ale hýkání všech ostatních na bidélku je ještě mnohem horší. Tvoří ho unisono ječivá žesťová glissanda napodobující smích a je to asi nejnepříjemnější zvuk celého filmu (*najdete ho na čase 00:19:36.00*).

Hudba sice není do všech detailů s dějem synchronní, ale při takto podrobném zkoumání můžeme dodatečně odhalit, odkud čerpá autor pro jednotlivé leitmotivy předobraz. Dutý zvuk xylofonu se pojí s lebkou na čarodějově stole (*viz před chvílí popsany záběr 00:21:19.60*), ostrý zvuk trubky napodobující rozkazovačný tón charakterizuje Mistra (*viz například záběr 00:15:15.08*). Baskytarové glissando mi připomíná iluzorní obří dunivé bubliny vznášející se od spodu vzhůru a klavírní zvonivé tremolo zase umíráček.

Ambientní efekt korunuje Mistrův smích. Směje se v tak pomalých intervalech, že to působí, jako by se řehtal obr. Jde z toho smíchu mráz po zádech. Když Krabat (*nyní havran*) konečně vzlétne, poletování je vyjádřeno veselou melodií improvizovanou na koncertinu.

Nemá asi cenu rozebírat další obdobné filmové události a jejich instrumentaci, protože jsme jejich zvukové principy zevrubně popsali. Ale u pár specifických akcí se ještě zastavit můžeme.

Proměna ve vola, kterou podstoupí Krabat, je jedna z nich. Bučení obstarává tuba. Tonda vede vola na trh, kde ho má za úkol prodat. Když si ho jeden sedlák koupil a vedl domů, skladatel to doprovodil stylizací písně Katuša, zvláštní, jak už podruhé ozvuky sovětského vlivu v českém filmu o Lužici, kde se příběh odehrává. Film přece produkovali Němci!

Na čase 00:25:31.07 se objevuje nový ruch, bimbání vzdáleného zvonu. Situaci předchází rozložený akord v Es dur ve smyčcích, který jsou orchestrální, obsahuje i tóny sept a non akordu, získává tím mírně absurdní a překvapivou příchut' uprostřed té noční černočerné selanky: „Dávno jsem už neslyšel zvony...“ vece vypravěč tklivě a v tu chvíli se od siluety vesnické dívky na obzoru v zahrádce ozve překrásný zpěv: „*Vítám tě, voděnko, po Veliké noci, nenech mě už čekat, buď mi ku pomoci. Dej mi, co Tvá štědrost, jednou v roce dává, přiveď ty mi toho, o němž se mi zdává.*“ Slova jsou jiná, melodie je však Belfinem převzata z písně *Lásko, bože láska*. Atributem této dívky je ve světě zvuku flétna doplněná spanilým jassem houslí, v nástrojích melodie repetuje. Dramatický kontrast nemůže být vyšší. V tempu ovšem žádný nenastává, píseň je totiž táhlá (*lento*).

Po této epizodě se ve smutném příběhu objeví prvek naděje a lásky. Je to znát na Krabatově přípravě na Vánoce, která se v hudbě (00:27:15.00) ohlásí modifikací koledy *Nesem vám noviny*. Motiv však v mžiku zmizí překryt původním tragickým. V rámci ruchů má tato okolnost důležitý moment v návazném lomozu tříštícího se skla na 00:27:38.00, kde Mistr vánoční stromek zahodí pryč. Z hlediska dramaturgie jde o příklad zvuku, jehož zdroj je mimo obraz. Nejde o nadsázku, jak se objeví na dalším záběru s rozbitým oknem, kterým stromeček prolétl.

Ve 30. minutě a 14. sekundě nalezneme půvabnou kantilénu pro klarinet, jehož sólo vyjadřuje žal nad ztrátou milovaného přítele Tondy.

Jemný cinkot vibrafonu při proměně šišky v klenot je dalším hudebním indexem, tentokrát pro materiál (00:34:09.72). Následuje klapot kopyt koní zapřažených v kočár. Typická hudební stylizace na ozvučná dřívka zní, dokud jde o kouzelný běh po obloze, pak následuje opravdový zvuk kopyt, tedy postsynchron. Fanfáry trumpet symbolizují příchod na zámek. Poněkud volnější tempo menuetu doplňuje dobře atmosféru dvora.

Když vede Krabat Juru jako koně na prodej a po výměně Jura Krabata, máme před sebou scénu, ve které lze nalézt, co dovede ve zvukové dramaturgii pouhá změna tempa. V první části je táhlé, ve druhé rychlé. V první čelíme smutku, ve druhé jde o radost. Ale možnosti tím ještě nekončí. Po usednutí mistra na Krabatova záda rytmus ještě více zrychlí a hudba se tak stává značně dynamickou, posléze až zběsilou. Střídání temp končí zmrtvěle zpomalenou verzí, kdy je zničený Krabat na kolenou a krvácí ze slabin.

Na 00:42:27.00 je novinkou přímé volání Jury. Dosud byl film až na vypravěče a Mistra doplněn pouze ruchy, hudbou a zpěvem (*tříkrálových koledníků a dívků*). Přímá řeč mladíka je zde ale úplně poprvé. Nebývá zvykem začít takto opožděně s dialogy, kupodivu efekt je o to silnější. Ve 49. minutě promluví poprvé i Krabat a hlas mu propůjčil Munzar. V zápětí na to ruchuje mistr zvuku i rozbíjení truhly, ta se ale zase zpátky složí (*syntetický zvuk*). Ozvučeno je i tlučení zoufalého Krabata do polštáře. Dá se říci, že s blížícím se závěrem filmu ruchů přibývá. Šplouchání vody (*brunclík*) otevírá další obraz, učeďník zdvihná stavidlo. V záběru se objevují ryby. Zvuk napínajícího se lana a bortící se kulatiny balkónu je také nový. Let divokých husí jako zastírací manévr unikající dvojice, když husy vyplašil Jura, má velmi reálné ozvučení. Za šplouchnutím rybek slyšíme píseň *Lásko, bože, láska* hranou na harfu.

Dramatický vrchol filmu se blíží. Mistr, jehož trpělivost s nepokornými žáky dávno přetekla, posílá Krabata do Uherské země k císařským vojákům do války. Pole cti a slávy, jak je krvavé místo jmenováno ve filmu, má červené pozadí. Záběry působí jako by šlo o sen. Díky této anabázi nám přibude do sbírky hlas lva a koně. Když málem sklapne Mistrova past a Krabat zraní svého nejlepšího přítele Juru, napětí je tak silné, že hudba i ruchy ztrácejí na významu.

Záchrana postřeleného přítele mu získá rozhodující šanci. Jura mu přivede jeho dívku, protože si vzpomněl, že láska je silnější než všechna kouzla. Nejoriginálnější ruch ve chvíli rozuzlení je tlukot Krabata srdce (*postsynchron*). „Je to tenhle,“ řekne dívka, „slyším hlas jeho srdce, je to on!“

Kouřové efekty, které Zeman používá téměř jako podpis, rámují slova vypravěče. Kratičkový orchestrální závěr je impresionisticky chvějivý a vymyká se náladě celého díla.

1.5.3 Pohádka o Jeníčkovi a Mařence

Název filmu Pohádka o Honzíkovi a Mařence, myslím, nevhodně interferuje se známou pohádkou O perníkové chaloupce. Z dětství ho velmi dobře znám, a když jsem si jej chtěl znovu najít a shlédnout, neuspěl jsem. Teprve nyní, díky zevrubné analýze Zemanova díla jsem na něj opět narazil. Myslím, že by se takových pamětníků našlo víc. Hrdiny by asi stačilo přejmenovat, nebo film pojmenovat po skřítcích.

Každopádně ve mně tento film zanechal silný mravní apel, víru ve vítězství dobra nad zlem a trochu toho děsu typického pro pozdní Zemanovu tvorbu. Z hudby jsem se trochu pamatoval na flétny, to asi proto, že Honzík na jednu sám hraje, a také kvůli nádherné Svobodově melodii. Ale protože i skřítkové jsou charakterizováni pikolami, mohu si dnes trochu fandit, že i bez viděného bych se byl upamatoval.

Když jsem si vše znovu pustil, čekalo mě bohužel zklamání. Hudební instrumentář 80. let už z dnešního pohledu (*poslechu*) hodně zastaral. Elektromagnetické generátory ladných zvuku nahradila mikroelektronika. Karel Svoboda, který s tím ochotně experimentoval, si pro svou genialitu zasloužil opravdu lepší vybavení, než tohle. Připomíná mi laciná digitálně-papírová přáníčka k vánocům (*otevřete je a ona spustí pisklavý koncert*).

To ale neplatí o partituře, skladbách a melodiích. Ty jsou geniální a stálo by za to je nově nahrát. Dramaturgie zvuku už ovšem není tak důsledně vázána na obraz jako všechny předchozí Zemanovy filmy. Ostatně čím více se blížíme k současnosti, tím rychleji toto jemné hudební předivo z filmu mizí. Na kameru hovořil skladatel a filosof Vladimír Franc⁵.

V následující tabulce naleznete relativně podrobný přehled první části filmu, kam až vy-
stačila má badatelská trpělivost.

Čas	Ruch	Dialog /komentář	Hudba	Záběr
00:00:00:00	—	—	Orchestrálně zpracovaný hlavní motiv. Náladou je přívětivá, jde o pořad pro děti, takže přímo hladí. Pro hlavní	Titulky, v pozadí historické iluminace knih

			melodii jsou použity syntetizátory, takže zvuk je trochu ostřejší. Hudba ovšem slibuje skvělý zážitek.	
00:02:00:00			Ticho, pauza	Zátiší s knihou a mečem
00:02:02:00			Syntetický spinet hraje druhý motiv, mollový.	Zoom
00:02:13:00		Komentář: „Se zatajeným dechem...“ Je trochu přísný, jako ve škole.	~	Detail knihy, střídání záběrů doplněných elementární animací
00:02:51:14	Zpěv ptáčků nejen na stromě, je autentický, nahraný v přírodě.	„...o těch nejmenších nevíme skoro nic.“, končí komentář.	Prolnutí do hlasu flétny, která hraje hlavní motiv	Prolnutí na Honzu s flétnou, hraje pod stromem, velmi krásně.
00:03:17:19	Vlk vrčí, ptáci vřeští strachy (postsynchron)	–	Flétna ~	Vlk se plíží
	Rány a bolestivá zavítí	–	–	Chlapec bije vlka sukovicí a v náručí chrání ovečku.
00:04:00:00		O okamžik později komentář	Klavír podbarví úspěch chlapce po boji s vlkem,	

		uvádějící do děje.	flétna vede hlavní motiv.	
00:04:13:00		~	~ + přimísení zvuku fanfár, které patří pod komentář o době narození Jana Lucemburského.	Listujeme knihou
00:04:26:00	Řezání pilou, pak pád stromu	~	~+flétna ptačí trylek vyjadřující symbolicky asi radost z očekávání narození dítěte	Dva řezou pilou strom, ze kterého bude kolébka pro Honzíka
		~	~	Sudičky a jejich dar: tři skřítki
00:05:45:10	Zacinká rolničkou	~	~	Představování skřítků
00:06:33:14	–	Skončil vypravěč	Končí orchestrálka	Honzík leží na zádech v trávě, skřítki ho pozorují z poza kmenu stromu.
00:06:34:00	–	První dialog pronese Rarášek: „...svět je veliký, na co ještě čekáš!“	Dialogu je přidán echo efekt, distortion a ještě pár dalších, velmi elektronických sci-fi efektů. Jde o velmi kontroverzní pojetí zvuku v kontrastu s archaickou postavou raráška.	Polodetaily skřítků a Honzíka
	–	„Všude dobře, doma nejlépe.“	~	~

		Radí moudře Svatoušek (<i>to jméno jsem mu přiřadil sám</i>)		
00:07:13:14	–	–	Kašpárek (<i>3. Skřítek</i>) nemluví, používá pan- tomimu, nebo stylizo- vané zvuky. V této chvíli „autenticky“ za- hraje na pikolu klíčový motiv filmu.	Kašpárek hraje na pikolu
	–	–	Hlavní motiv na pikolu a k tomu rytmická figu- ra na syntezátor (baso- vý pochodový kontra- punkt). Hudba poněkud variuje.	Rytmizovaná chůze. První jde chlapec, pak tři mrňouskové a směšně do rytmu poskakují. Během chůze se skřítkci promění v motýly, Kašpárka chytne žába a druzí dva mu pomohou.
00:08:35:00	Reálný zpěv ptáčků.	–	–	Úsvit, chlapec spal pod stromem.
00:09:00:00	–	–	Rozčeření přírodního ansámblu vzestupnými glissandy na syntetický klavír, které signalizují kouzlení.	Snese se Svatoušek a v ruce bude držet housličky. Začne hrát
	–	–	Svatoušek hraje (auten- tický zvuk houslí beze slov) ukolébavku: „Spi,	Svatoušek hraje. Zvuk je zde v kontrastu se zábě-

			děťátko, spi, zavři očka svý! Pán Bůh bude s tebou spáti, andělíčci kolébatí...“	rem, na kterém se posléze objeví ko- nopná smyčka, která spícího Honzika chytí za krk a vy- táhne ho oběsit!
00:09:32:00	Chrastění větví, praská- ní, vrzání.	–	Housle stále hrají, ale začíná se jim chvět zvuk, takové syntetické tremolo je to. Tím pře- stávají být v kontrapunktu k obrazu, vyjadřují ko- nečně, že „něco“ není v pořádku.	Záběr na loupežníka v koruně stromu, jak se snaží Honzika oběsit na provaze
00:09:47:00	~	–	~ + zvuk zakouzlení dvojím glissandem na harfu, posléze zvuk hvízdnutí, tedy štípnutí do nosu.	Rarášek, dosud coby motýl, se promění ve vosu a štípně loupežníka do nosu.
00:09:58:00	Žuchnutí	–	–	Loupežník spadne
00:10:05:00	Tichý zpěv ptáčků (kuli- sa)	Smích skřítky, chlubí se, jak mu dal žihadlo. Loupežník smutně lamen- tuje	Glissando na harfu – proměna vosy na skřítky a jeho smích	Skřítek se směje, loupežník leží, Hon- zík to vážně pozoruje...
00:10:23:00	~	–	Klasický případ zdroje zvuku, který je mimo obraz. V tomto případě trumpetové fanfáry	Záběr na Honzika, kam se dívá

			ohlašují příjezd vojá- ků...	
00:10:26:17	~	–	~	V dálce za lesem dva vojáci
00:10:31:17	~	„Milost!“, volá lupič a Rarášek radí opak, Sva- toušek, ať ho pustí.	Sci-fi zvuky kolorují projevy skřítků, protože jsou kouzelné.	Scéna pod stromem pokračuje
00:11:01:00	Klapot kopyt	–	Sci-fi hudba má jiný ráz, jsou v ní slyšet basové tóny a syntetic- ký svist připomínající dech. Vojáci mají děsit.	Přijíždějí vojáci. Záběry se střídají, vojáci jsou přísní, Honzík zcela vážný, jako je vždy. (<i>ome- zená animace mimi- ky</i>)
	–	„Mládenče, neviděl jsi lou- pežníka?“ ptají se hrubým hla- sem	~	Slezou z koně, pro- hledávají, Honzík loupežníka zapře
	–	Loupežník a Rarášek proti Svatouškovi radí vzít koně a ujet	Hudba sci-fi se mírně mění, protože zase mluví skřítkci, objeví se jejich motiv.	Porada
00:12:34:20	–	–	Akordy kláves odstar- tují adrenalinový útěk na koních.	Honzík a loupežník tedy ujíždějí na ukradených koních.
00:13:05:03	Výr houká, v dálce štěká	Scéna je tichá, ale pak loupež-	Z delšího ticha se ozve kouzelný motiv skřítků,	Noční večere spik- lenců

	pes, ruchy pití atd.	ník nabídne alkohol, skřítci se hádají, co může s pitím dělat	ale ti jsou dost opodál. Scénu končí gong.	
00:13:56:08		„Slyším vůz“		Ráno na loupežnic- ké čekané
	Rány sekyrou	–	Zazní fanfáry jako před tím. Pak v dalším střihu ještě jednou, tentokrát ale ve změněné formě. Tempo je pomalejší a bodřejší, méně děsu více ušlechtilé důstoj- nosti.	Porazí strom přes cestu
	Rachot plechu padajícího hledí v nadsakujícím kočáře. Výmoly a nad- skakování kočáru samo není vůbec ruchováno, snad aby vy- niklo hledí.	–	~	Záběr do interiéru, gag s padajícím hle- dím rytíře
	Strom padá, koně prudce zastavují, sty- lizovaný ruch připomíná brzdění auta	–	~	Koně brzdí před spadlým stromem

	(nadsázka), pak ržání koňů			
00:15:35:00		„Stůj!“ volá lupič	Sci-fi hudba, člověk si díky té iracionalitě hudby připadá jako ve zlém snu.	Kočí se třepe
	Rytíř se třepe, cvaká mu brnění	„Vylezte, ať vám odlehčím od zlatáků“ volá dál	~	Před loupežníka na koni z kočáru vyleze šlechta, rytíř se tře- pe.
00:16:33:00	~ + zvuk sáč- ku s dukáty	–	~	Loupežník šavlí napíchne sáček s penězi a podá si ho
00:16:47:12	–	„A teď ty, kra- sotinko!“ nařič- kuje lupič	~	Svatoušek v podobě holubice radí Hon- zíkovi, aby bránil ženu
00:17:08:00	Křach! Rána meče o meč, pak potlesk Svatouška	–	~	Honzík vyrazil lou- pežníkovi šavli
00:17:17:10	Rány sukovi- cí do hlavy Honzíka	„Tu máš!“	Hudba utichne, ale ruch podpořen temnými zvuky syntetizátoru (GIS2, A2, D2)	Honzík je za to zbit loupežníkem
00:17:28:16			Fanfáry blížícího se vojska v Gis Dur hrané na klasické nástroje (žestě, buben)	Vojsko dorazí, lou- pežník uprchne
00:17:52:00		Vojsko se hlásí	~ (do ztracena)	

00:17:52:14		„Zvládl jsem to sám.“	Druhá fanfára, ale disharmonická, protože doprovází lživý projev zbabělého rytíře.	Rytíř lže o svém zvládnutí situace
00:18:19:21	Plesk! Smějí se úplně všichni, zejména jeden z ptáčků, který má na krku rolničku, je to Kašpárek.		Po potlačení hlasitosti v době facky od šlechtičny se vrací závěr fanfárové figury.	Rytíř dostává faca-na!
00:18:49:00	Několik reálných ruchů	„Obrátit a zpátky domů“, nařizuje šlechtična	–	Kněžna vrátí prsten, odkopne helmu a jede domů bez zasnoubení.
00:18:52:00	Zaržání koně, rachot kočáru a kopyt. Zdroj zvuku mimo obraz!		–	Obraz zabírá tři ptáčky a pouze zvuk informuje, co se hlavního děje.
00:19:15:00	Reálné ruchy	„Přísahám, je nevinen.“, hloupě říká Svatoušek	Smutná melodie flétny a orchestrální podkres v pomalém tempu	Honzík je odváděn v poutech.
00:19:46:12	–	„Čeká ho šibenice“, prohlásí Rarášek	Po tom, co vezme z včelího hnízda ve stromě pláštěv se spustí rychlá, veselá skladba (typický basový doprovod gis,	Rarášek to bere do svých rukou. Na prince poštvě divoké včely. Je zde použita stříhová rapid mon-

			dis, gis, dis...) v tempu presto (192 bps)	táž, záběry se rychle střídají a jsou málo plynulé.
00:20:14:00	–	Komentář o návratu rytíře má za cíl zklidnit stále dynamičtější děj	O čtyři sekundy později hudba zvolní a rychle skončí. Její zbytky se prolnou se slavnostní skladbou, která ale záhy také končí spolu s hlasem vypravěče.	Jen ilustrativně ke komentáři je promítnut hrad a jeho pán v interiéru. Směšně si rve na hlavu helmu. Scéna končí záběrem na baštu se strážnými trubači.
00:20:59:00		„Už jedou!“	Čistá slavnostní fanfára	
00:21:15:00	Vrzající pojízdné křeslo. Všechny ruchy mají co nejvíce zesměšnit figuru vládce.	–	~ + orchestr	Pán jede na křesle, ba je to pojízdný trůn. Sama figura pána je směšných tvarů, proporčně malého mozku a ten trůn vyhlíží jako středověký vozík pro paraplegika.

Film Pohádka o Jeníčkovi a Mařence končí samozřejmě tak, že dobro vítězí nad zlem. Také Zemanova tvorba má patřičně šťastný konec. Její tvůrce je legendou, se kterou se identifikuje celá řada současných mladých animátorů. Ukázal nám, že česká kultura může kouzlit s fantazií a ohromovat svět i bez nejdražších technologií, armády zaměstnanců a velkého rozpočtu. Je k tomu potřeba jen pracovitost a šikovnost, také talent.

V mém textu jsem citoval i kritická slova na účet režiséra Karla Zemana, ale to jen pro objektivní pohled. *Neměli bychom zapomínat, že každý totalitní režim umělce a jejich dílo svévolně zneužívá jako štít, aby nebylo vidět na zločiny, které páchá*³³. Pokud jde o skutečné umění, jako tomu v případě Karla Zemana, není vina na straně jeho tvůrce.

1.6 Porovnání zvukové složky s některým současným dílem AF

1.6.1 Seriál *Minuscule*, zdůvodnění volby

Při výběru vhodného současného díla k porovnání, kam se od Zemanovy doby posunula zvuková dramaturgie, jsem zvolil animovaný seriál *Mrňouskové (Minuscule)* autorů Thomase Szabo a Helene Giraud (v produkci společnosti *Futurikon a Philippa Delarue*).

Setkal jsem se s ním necelé dva roky po jeho vzniku v září 2008 (*Vyšel na levném DVD u společnosti Mirax, které jsem zakoupil pro svou dceru Vandu*). Byl jsem okamžitě nadšen a s filmy jsem seznámil i své studenty. Dnes už jsou *Mrňouskové* tak známí, že intelektuál by nad nimi nejspíš mávl rukou, jako nad dílem otravně všudypřítomným.

Proč právě *Minuskule*, když jde o televizní seriál, jaký u Zemana nemá příliš obdoby? Kdybych sáhl po sci-fi nebo fantasy celovečerním filmu, jakým je například Miyazakiho *Zámek v oblacích* nebo nabízející se bombastické vysoko-rozpočtové filmy od Dreamworks (*Shark Tale, Antz, Megamind, How to Train Your Dragon, Sinbad: Legend of the Seven Seas...*), které jsou navíc tematicky blízké, u *Sindibáda* dokonce identické, asi by bylo srovnání lepší. (*Pro mě, jako pro autora, by to ale znamenalo více úsilí, důvod je však ještě prozaičtější, obvyklý stránkový limit diplomové práce, který kvůli rozkošatělému tématu překračuji i tak.*) Naopak proti těmto rozměrným a nákladným dílům hovoří podmínky, ve kterých běžně pracoval Zeman, a sama tato disproporce jej asi velmi trápila.

Toto srovnání by tedy ještě sneslo Miyazakiho studio Ghibli, ovšem komerční gigant Dreamworks, jenž utrží půl miliardy dolarů ročně, z toho asi 40 miliónů dolarů jako čistý zisk, ovšem nikoli. (*Tuto finanční informaci jsem našel přímo na stránkách firmy: <http://ir.dreamworksanimation.com/releasedetail.cfm?ReleaseID=669752>*)

Na *Mrňouscích*, díle až průzračně čitelném co do obsahu i formy, jsem našel dva prvky, které mi odůvodnily, že jsem pro analýzu dal přednost právě jemu. Prvním důvodem je, že autor soundtracku, skladatel Herve Lavandier tvoří hudbu ryze současnou metodou počítačového samplingu. Druhým, že pomocí ruchové složky tohoto filmu autoři komunikují často zcela klíčové významy, bez kterých by děj nebyl vůbec srozumitelný. Zvuková dramaturgie tohoto filmu je tedy velmi pozoruhodná. Nežli však budu pokračovat v analýze, dovoluji mi krátký technologický exkurz.

1.6.2 Co je to sampling?

Sampling navazuje na předchozí techniku pořizování analogových nahrávek na magnetický pás a jejich následný analogový mix (Magnetický pás byl vynalezen ve 30. letech v Německu, avšak události druhé světové války zapříčinily, že k obecnému využití byl zpřístupněn až Američany v 60. letech). Ačkoliv byla tato technologie opravdu průkopnická, našli se muzikanti, kteří ji záhy začínají využívat k hudební tvorbě (například náš Z. Liška), a tak již v polovině 70. let můžeme o samplingu hovořit jako o rozšířené sklada-telsko-diskžokejské metodě (např. sampling pomocí dvou gramodesek na DJ pultu dal vzniknout hip hop stylu).

První počítačem generovaná hudba se objevuje v roce 1982 (*Commodore 64*) a o rok později (1983) je na první syntetizér umístěno MIDI rozhraní (*Musical Instrument Digital Interface*), tedy prvek, který až do současnosti umožňuje komunikaci mezi různými digi-tálními hudebními moduly. Velmi zjednodušeně lze MIDI charakterizovat jako univerzální protokol, do kterého lze zakódovat mnohé, co interpret zahraje na elektronický nástroj a co je přes MIDI rozhraní v počítači zapsáno jako MIDI soubor nebo v expanderu přehráno jako zvuk. Tedy cosi, co lze interpretovat jako velmi komplexní notový zápis a nač můžeme mapovat libovolné zvukové škály různých nástrojů i ruchů. V jednom SMF (*Standard Midi File*) lze paralelně vést až 16 samostatných zvukových sekvencí. Vznik MIDI rozhra-ní pro rozvoj hudby je asi stejně významný, jako vynález HTML protokolu pro internet nebo PostScriptu pro svět tisku.

Na konci let osmdesátých se objevila řada průkopnických DAW softwarů (*Digital Audio Workstation*), které do určité míry dokázaly editovat zvuk, SMF soubory atd. S funkčně i cenově průlomovým řešením (*6 nahrávacích stop*) překvapila v roce 1993 německá firma Steinberg. Její software Cubase ukázal směr vývoje ostatním firmám a je stále špičkou v oboru (*dnes v něm není počet nahrávacích stop vůbec omezen*). Abychom byli přesnější, podívejme se nyní na výsledek ankety roku 2011 na serveru musicradar.com. Jde o 15 nej-lépších DAW softwarů:

1. *Image-Line FL Studio*
2. *Ableton Live*
3. *Apple Logic Pro*
4. *Cockos Reaper*
5. *Cakewalk Sonar XI*

6. *Propellerhead Reason/Record*
7. *Steinberg Cubase*
8. *Avid Pro Tools*
9. *PreSonus Studio One*
10. *Magic Samplitude*
11. *Apple GarageBand*
12. *MOTU Digital Performer*
13. *Acoustica Mixcraft 5*
14. *MuTools MuLab*
15. *Sony Creative Software Acid*

(Sám jsem měl tu čest si vyzkoušet již téměř polovinou z nich)

Aby byla práce skladatele v sampleru plnohodnotná, existuje celá řada databází zvuků, generátorů ruchů, filtrů, které zvuky čistí nebo modifikují, různě je zkreslují i deformují. Sám jsem se setkal s balíkem KOMLETE 6, který obsahuje stále se rozrůstající řadu samostatných programů, které vzorky zvuků skladují, uspořádávají, editují, a především generují. Že si tento software při instalaci na vašem harddisku vyžádá třeba 200 GB místa, to je proti budoucnosti pouhý začátek. Jádrem jsou totiž vysoce kvalitní nahrávky skutečných zvuků profesionálních nástrojů zahranych vynikajícími hudebníky, hluků, ruchů a syntetických prvků. Máte zde k dispozici například zvuk houslí v celé rodině variant tak, aby skladatel mohl zvolit správnou barvu, akcent, legato, staccato, či tremolo atd.

Proces samplování vypadá tak, že skladatel buď disponuje hudebníky, kteří nahrají jednotlivé sekvence (*skladatel sám může mnoho sekvencí sám nahrát, pokud to umí*), nebo pomocí notačního softwaru (*Sibelius, Cubase, MuseScore, Finale aj.*), či MIDI zařízení sestaví digitální partituru. Této MIDI stopě pak přiřadí určitou zvukovou škálu z databáze, takže místo základního piana hraje part třeba sólová trumpetka. V dalších stopách doplní stejným způsobem další nástroje i bicí. Zpěv nejčastěji nahrává zvláště se skutečným zpěvákem, ačkoliv i do něho často zasahuje, různě ho zvukově deformuje, stříhá, nebo dokonce ladí a uhlazuje falešné tóny. Kombinací je a bude samozřejmě nekonečně mnoho. Nejpopulárnější možností, se kterou pracují dýdžejové, je mixování syntetických zvuků s archivní hudbou a modifikovaným lidským hlasem. Dokonce tak činí naživo.

Hardwaru na tvorbu nebo využití samplů je čím dál tím více. Takzvané klávesy jsou samozřejmě nejrozšířenější, poslední dobou se ale objevuje stále více takzvaných „padů“, tedy pultíků s širokými gumovými čtverečky a knoflíky potenciometrů..., na které se hraje čas-

to i naživo. Hudebník si na každý ze čtverečků nastaví jiný zvuk tak, aby mu ergonomicky vyhovovalo jeho umístění, a pak rytmickými úderý tento moderní nástroj uvádí v činnost. Okamžitá variabilita, možnost dodatečně sekvence skládat a mixovat, snadná ovladatelnost, to vše vytváří z těchto zařízení velmi oblíbené pomůcky pro nejširší veřejnost angažující se ve světě hudby.

Naposledy jsem se setkal se zajímavým provedením elektronických bicích, které mají 24 kruhových snímačů úderů umístěných na prkénku připomínajícím vzdáleně kytaru. Nástroj se jmenuje Zendrum Z4. Bubeník, který jej používá, již nemusí sedět v pozadí scény, může exhibovat vedle kytaristů a zpěváků. Nebo smí být zpěvákem sám, protože tlučení prsty ani zdaleka tak nevysiluje, jako úderý paličkami na klasickou membránovou aparaturu. Řešit, nakolik je lepší používat klasické nástroje, protože digitální zvuk neumožňuje tu jemnost, barevnost, autenticitu atd. naštěstí není předmětem této práce a rád se podobným úvahám jako neprofesionální hudebník vyhnu.

1.6.3 Mrňouskové: Šnekův sen

Nyní zpět k analýze zvoleného seriálu.

Děj epizody Šnekův sen se dá ve zkratce shrnout takto: Šnek je zhrzený vlastní pomalostí. Jeho šnečí tempo prostě nemá konkurenci, předstihne ho i malá, tlustá, pomalá housenka a všichni ostatní. V noci se mu zdá sen, jak to všem natřel. Práce s ruchy nám napovídá, že ta žižlavá čára a vřískavý zvuk závodní motorky, to že je on, když mívá obvykle rychlejší jedince. Vrcholem je, když coby nadzvukový letoun předletí hejno vos nebo opět jako motorka předstihne jedoucí automobil. Pak se šnek probouzí a v divákovi vzniká pocit smutku, že tak přemrštěná přání se mu nikdy nemohou splnit! A ejhle! V záběru máme šnečí vytřeštěné oči, pozadí rychle ubíhá a zvuk motoru v otáčkách nám říká... co? Že by ten šnek už zase snil? Nikoli, celek totiž prozradí, že šnek využil své vynikající přilnavosti a přilepen na kapotě auta valí vpřed, až se mu oči větrem prohýbají. Tak přece, říkáme si, přece to dokázal. Do blaženého závěru však zazní Schummanova úvodní část Dětských scén: „O cizích zemích a lidech“ a my se musíme usmát, protože jsme byli na chvíli infantilní spolu s ním.

S ruchy zachází režisér Szabó tak, jako by šlo o hudební leitmotivy. Například mravence charakterizuje vždy pochodem a píšťalkou, vosy pomocí motorů chopperů, samotného šneka zvukem napodobujícím praskání dřevo-lanové konstrukce lodě na moři. Zvolněné

praštění, které také můžeme slyšet u starých košatých stromů, když je v noci všude klid a strom se uklidněně kýve ve větru. Kdybych šneka zvučil sám, asi bych volil spíše slintavě-mlaskavý zvuk upomínající na hlenovitý materiál, jenž mu umožňuje plynulé plazení. Nadsázka je ale rozhodně lepší. Když ji porovnáme s ostatními, které jsou vesměs mnohem hlasitější, pak dalším správným atributem je pomalost, tichost a jakési napětí.

Ostatní zvuky nejsou vůbec nadsazené. Ruchy prostředí (*cvrčci, ptactvo*) v podstatě asi odpovídají reálnému prostředí, taktéž zvuk projíždějícího auta. V této souvislosti bychom mohli upozornit na shodu s vizuální složkou filmu, kde prostředí je rovněž reálné, natočené obyčejně kamerou. Naproti tomu figury hrdinů jsou výrazně nadsazené, tvořené a animované ve 3d softwaru, uměle pak do scény umístěné nejspíš pomocí programu After Effects.

Báječným vtípem je líčení procesu zatahování šnekova „podvozku“. Je na to aplikován ruch vzduchové hydrauliky.

Ale nejen pomocí zvuků je ve filmu přítomen výtečný humor. Oči šneka trčící s jakousi sebezničující zaníceností se neudrží během nadzvukové rychlosti v protivětru a připlácnou se na ulitu.

Chladný odstup od dětské naivity nám naordinuje režisér Szabo, když změní rámování záběru na velký celek uprostřed šnekovy pomatené jízdy a snového předjíždění všech svých rivalů. Scénérie skalního údolí podložená nezapným řevem šnekovy „motorčky“ jej nemůže vylíčit v infantilnějším kontextu. Naštěstí je nám do smíchu. Možná, že se dokonce poznáváme, jak se každý občas vyvrátí do beztižné nálady bez konvencí mimo realitu.

Ruchy jsou zde tak důležité, že jsou často jediným prvkem, který v realisticky nasnímané krajině ještě působí jako animace, a nikoli obyčejný film.

První díl, který jsem viděl, byl s beruškou. Rozdíl oproti archetypu Davida a Goliáše je v tom, že Slunéčko sedmitečné je lotr provokatér. Vydráždí a pak zdolá každou skupinku mnohem rozměrnějšího hmyzu. Síla přesily je právě ruchování čtyřdobými motory, jde o nahrávky silných chopprů, vrtulníků, stíhaček atd. Bzuket křidel by v tomto případě určitě selhal. Tím adrenalinovým sportem (*motoristikou*) vzbuzuje napětí a pořádné sympatie. Ostatní příběhy už jsou ale mnohem poučnější a etičtější.

Citace klasické Schummanovy skladby O cizích zemích a lidech (*Des pays Mystérieux*), první věty z klavírního cyklu Dětské scény, opus 15, se objevuje ve vícero epizodách seriá-

lu. Schumman dílo složil ve svých 28 letech (1938) pro děti, které měl velmi rád. Jak známo, trpěl tento autor určitými psychickými obtížemi, které bychom v souvislosti s námětem filmu mohli vykládat jako skryté režisérovo poselství – nejspíš humor. Naštěstí tomu tak asi není, neboť skladba je natolik něžná a konejšivá, že snadno uhadneme úmysl půvabně se strefit do hrdinovy dětské duše.

Mrňousci mají vůbec velmi zajímavý hudební doprovod. Skladatelova tvorba pro animovaný film není nijak malá. Například *Oggy a šváby*, také spousta seriálů *Les contes défaits* atd.

První skupina tónů ve znělce seriálu *Minuscule* je v podstatě lakonickým sdělením, přehrajeme-li si ji na klavír bez druhého akordu, který toto sdělení lomí do jednoznačné originality. Pizzicato houslí, staccato klavíru. Kdybychom si první část přehráli pozměněnuto takto: a1–h1–a1–fis1–d1–fis1–a1–d2–a1–fis1–d1, tedy jako elementární sekvenci v D dur, nazřeli bychom čistou esenci hravosti a veselosti, která je základnou režiie celého filmu. Naopak zmenšení sekundy: a1–h1 na: a1–b1 a změna harmonie do d moll snížením třetího stupně (fis1 na f1) ladí atmosféru do smutku, za kterým však jako přes průhlednou lazuru můžeme číst původní veselost. Když při zpětném návratu z d2 na d1 melodie použije cestu přes b1 a f1 s akcentem na právě mírně disonantní b1, připočteme si k výkladu ještě zarputilost jít vlastní cestou, coby vlastnost hrdinů filmu. Mírná disonance D moll a B dur rozložených akordů je přinejmenším překvapivá a spolu s pizzicatem a kolébavým, tempově jaksí asertivním, ale neuspěchaným rytmem dává konečnou charakteristiku filmu asi následující: Veselé, ale k zamyšlení, jak dovede být hmyz poťouchlý a lidský. Pranýřování lidských vlastností, které tu můžeme číst v podtextu, pokud nechceme vidět onen humor, který vše uvozovkuje a balí do neškodné formy grotesky, tak toto pranýřování není nic jiného, než klasická bajková forma, tak pro francouze typická (Jean de La Fontaine). Firma Futuricon sídlí v Paříži na rue de Turenne¹².

Celkové nástrojové obsazení a vysoké polohy, ve kterých nástroje hrají, se symbolicky vážou ke světu drobouckého hmyzu. (*Díky naučným filmům National Geographic o minulosti naší planety beru fakt současné velikosti jako relativní, takže se jen při představě, jak by hmyz mohl narůst, měl-li by v ovzduší větší podíl kyslíku, otřesu hrůzou.*)

Klavír ve vysokých polohách v lehkém staccatu vyklapává melodii, basa stejně zlehka krokuje:

D–A–D–A... a smyčce pizzicato na druhou dobu přidávají tercie či akordy v D moll nebo B dur. To je základní figura, kterou ještě doplňuje ruch zpívajících ptáčků a zpěv cvrčků, čili reálné přírody.

1.7 Hudební skladatelé – spolutvůrci

Bylo by totálně nad rámec této práce předkládat solidní životopisy hudebních skladatelů s podílem autorského vhledu a badatelským výzkumem. Na druhé straně mi přijde hloupé pouze ocitovat prameny. Nicméně je potřeba samostatně uvést základní data o těchto klíčových spolutvůrcích, což učiním, a pokud budu mít, přidám i další osobní postřehy.

1.7.1 Zdeněk Liška

(16. března 1922 Smečno – 13. července 1983 Praha)

Po studiích na pražské Konzervatoři (1944) krátce působí jako dirigent, bezprostředně po válce odchází do Zlína, kde se stává skladatelem filmové hudby a spolupracuje s mnoha místními režiséry. Poprvé prý složil hudbu pro Holubův dokumentární film *Přístav v srdci Evropy* v roce 1945, následující rok pro Zemanův film *Krteček*.

Je autorem velice úspěšným. Proslaví se nejprve v souvislosti s oceněním Vynálezu zkázy na EXPO 1958 v Bruselu a přestěhuje se do Prahy. Není to však za vavříny. Je žádán. Poté skládá hudbu až pro osm filmů ročně. Celkový počet filmových partitur převyšuje 300!

Je tak nesmírně invenční, že pro každý film skládá hudbu trochu jiným způsobem. Vždy se snaží být co nejbližší vzniku filmového díla tak, aby jeho hudba film dramaturgicky povznesla. Jenže ačkoliv byl pro filmaře tak užitečný a umělecky plodný a doslova čněl mezi skladateli filmové hudby v Československu, pořád nebyl dostatečně doceněn a nevešel v oprávněnou širokou známost ani u nás, ani ve světovém měřítku!

Jeden z rysů, jak můžeme rozeznat vynikajícího hudebního skladatele, je ten, že máme v paměti uložené jeho opusy dříve, nežli známe jeho jméno. Jen při psaní této práce jsem objevil mnoho desítek hudebních motivů, které bezpečně znám ze svého dětství, které mi donekonečna cyklovaly v hlavě a které všechny složil Zdeněk Liška. Ať už je to „miau, miau“ z deníku kocoura Modroočka, nebo brutální pádivá skladba z dnes tolik zavrhovaného seriálu 30 případů majora Zemana.

Téměř každá z jeho skladeb je nositelkou neopakovatelného emocionálního náboje, který zároveň koexistuje s obrazem na filmovém plátně. Film, který po Králi Lávrovi (1950) dostal jeho hudbu, se stal lepším a silnějším dílem. Stejně tak mají jeho motivy schopnost propagace díla. Jistě se i vám nesčetněkrát sám od sebe některý z nich přehrával v mysli, člověk si to hvízdá až do úplného omrzení a vyčerpání bez možnosti to ovlivnit.

Je to pouze tím, že znělka seriálu drnčí z reproduktoru černobílého televizoru tak pravidelně? Ani zdaleka to tak není. Táhlá kantiléna na křídlovku doprovázející záběr se zamlženým nábřežím z filmu o Anče Paraplíčku ze série detektivních příběhů Hříšných lidí města pražského, ale i píseň zpívaná Josefem Zímou, která vám u srdce hořkne, jsou prostě nezapomenutelné.

Král Lávra je případem, kdy Liška až příliš zdůraznil, co se v příběhu a na plátně děje, později však s touto svou schopností uměl pracovat tak precizně, že i dílům méně nadčasovým a módním vetknul fatální kvality. Takovým příkladem je české sci-fi Ikarie XB 1 režiséra Jindřicha Poláka z roku 1963.

Liška v něm vygradoval napětí takovým způsobem, že se film v některých okamžicích blíží hororovému žánru (*výbuch na mrtvé vesmírné lodi*). Převládá zde nejen experiment s umělými zvuky, ale vynikající práce s rytmem. Fascinuje mne například nový šestidobý tanec, ke kterému složil podivně magickou hudbu.

Je pravděpodobné, že mnoho filmů Zdeněk Liška svou hudbou učinil nesmrtelnými. Nedávno jsem však poslouchal i krásný koncert na rozhlasové stanici Vltava, ve kterém výjimečně nezazněla jenom suita z filmové hudby, ale samostatné hudební dílo Hudba pro perského Šáha. Tuto skladbu Liška složil v rozmezí let 1971 – 1978.

Zdeněk Liška byl ještě za svého života mnohokrát oceněn, ovšem tento skromný autor o publicitu neměl žádný zájem. Stejně mu ale všichni dlužíme docenit jeho přínos.

(zdroje pro faktografii: ČSFD, WIKI, <http://fok.cz/program/hudba-pro-perskeho-saha.html>)

1.7.2 Jiří Šust

(29. srpna 1919 Praha – 30. 4. 1995 Praha)

Studoval kompozici na konzervatoři v SSSR (*otec byl diplomat*). Po návratu studuje i v Československu u Jaroslava Řídkého a Aloise Háby. K filmu se dostal už před 2. světo-

vou válkou ve Zlíně, ale ta kariéru přerušila. Po ní skládá pro Bořivoje Zemana, čili i pro film *Vánoční sen*.

Jiří Šust především proslul jako „dvorní“ skladatel režiséra Jiřího Menzela. Jeho hudba je povětšinou mírná, jemná a lyrická, dokonce sentimentální, rád ale používá i citace melodických prvků určité doby, které se obraz týká. Již jsem hovořil o *Vánočním snu*, kde jde o valčík *Les Patineurs Vals* při panáčkově krasobruslení, často jde o odkazy na dobu Rakousko-Uherské monarchie, rád použije i lidovou píseň (*Vesničko má středisková*), ale i píseň populární, například v nehezke socialistické agitce *Pumpaři od Zlaté podkovy*.

Osobně mám velmi rád například hudbu k filmu *Konec starých časů (1989)*, ale i ke všem ostatním Menzelovým filmům. V souladu se záměrem režiséra se v nich můžeme často setkat se zajímavým kontrapunktem Šustovy zasněné hudby a nějaké ve své podstatě dramatické scény. Například v *Postřižinách*, když je krásná sládkova manželka na komíně, do areálu přijíždí požární vůz, mužové vyskakují a konají přípravy záchranné akce.

Fascinuje mne, že u Jiřího Šusta jsem dosud nenarazil na místo, kdy by jeho hudba přebíjela děj tím, aby se držela nějakého vlastního programu. Režisérovi vždy otevírá plný prostor ke komunikaci jeho poselství, a přitom tyto myšlenky dovede hladce dokreslovat atmosférou i kontrapunkticky a s humorem.

1.7.3 E. F. Burian

(11. června 1904, Plzeň – 9. srpna 1959, Praha)

Studoval v Praze konzervatoř u J. B. Foerster a Mistrovskou školu. Jako skladatel pracoval pro slavné české divadelní scény, pro film i v rámci volné tvorby.

E. F. Burian je v České kultuře pojem. Šlo o neskutečně vitálního člověka, který tvůrčím způsobem zasáhl do mnoha kulturních oblastí. Krom hudební a skladatelské dráhy byl uznávaným teoretikem, publicistou, básníkem, jedním z našich nejvýznamnějších divadelních režisérů, dramatikem, skladatelem apod. Ale k plné vážnosti mu v současnosti trochu brání jeho levicová politická orientace tak často kritizovaná. Sám se absolutně necítím povolán to hodnotit, navíc u člověka, který kvůli otevřenému protifašistickému postoji strávil válku v Terezíně, Dachau a Neuengamme, kde o vlasek unikl smrti z potápějící se lodi určené zahubit naloděné vězně. Takový člověk má podle mého mínění dostatečně potvrzeno, že své politické názory myslel vždy upřímně a eticky čistě.

Docela mě zaujala Burianova roční spolupráce s Osvobozeným divadlem. Voskovec i Werich totiž měli zpočátku rovněž v určitém smyslu levicové názory, ovšem působili mnohem střízlivěji a prozíravěji. Nesdíleli Burianovo nadšení pro komunisty a Sovětský svaz, zachovávali si určitý nadhled. Před Hitlerem prozíravě uprchli do USA. Tam je ale kvůli levicovému podtónu jejich tvorby nečekalo hladké přijetí, byli, pokud vím, v podezření. Voskovec se napříště tvrdě vymezil vůči jakékoliv ideologii a zůstal v USA, kde se stal po zásluze respektovaným hercem (*vrcholem byl jím ztvárněný Strýček Váňa*). Werich se tedy vrátil zpět sám a musel se tedy nutně přizpůsobit zřízení nastolenému po únoru 1948, pokud chtěl být veřejně činný.

Když porovnáme umělecký odkaz V+W a Buriana, nelze nevidět, že mnoho z tvorby V+W, či samotného Wericha jaksi zlidovělo, zatímco většina Burianových nesporně špičkových uměleckých počinů zůstává materiálem pro intelektuály.

Z Burianových písní, které zlidověly, patří k nejoblíbenějším Chlupatý kaktus. Tento nadčasový šlágr, abych použil termín starší generace, byl původně součástí hudby k filmu Před maturitou. Sám film je velmi cenným dílem s poměrně vážnou zápletkou přísného profesora a téměř k sebevraždě dohnaného jeho studenta, ale píseň sama je veselá, vtipná a zcela bezstarostná. Kladu si tedy otázku, proč tolik písní V+W s mnohem angažovanějším a poučnějším poselstvím se dodnes ozývá z rádia, či televize, proč tolik jejich her a forbín (i těch pozdějších s Miroslavem Horníčkem), proč tolik literárních a hereckých počinů samotného Wericha dodnes je tak živých a hlavně lidových, když E. F. Burian byl mnohem levicovější a strávil propagandou o tolik více času?

Mám pocit, že se člověku tolik zainteresovanému konat dobré pro nejnižší postavený lid vyplatí vkládat do své tvorby méně vášně a vážnosti, aby přesněji zasáhl skupinu, na kterou skutečně cílí. Tedy vkládat méně nepřiměřeného tlaku „na pilu“, který v tvorbě i v životě může být jakkoli dobře míněný, ale stává se vlastně materiálem uchopitelným pouze pro duchovní elitu a nikoliv pro široké masy. Neříkám to proto, abych snížil přínos vynikajícího umělce, ale abych rozporoval jeho vlastní záměr a skutečný výsledek jeho působení a snad tím naznačil poučení pro kohokoliv, kdo se chce vydat stejnou cestou.

Hudba, kterou Burian vybavil film Před maturitou, je velmi energická a nápaditá. Děj provází jednak řada skladeb inspirovaných jazzem, kterým vévodí foxtrot Chlupatý kaktus, ale rovněž mnoho experimentálních kompozic včetně jednoho voicebandu (recitovaný Máchův máj na pozadí mraků). Například mě velmi zaujal doprovod scény, kdy studenti

vycházejí na hrad Bezděz. Burian využil instrumentaci ve středověkém stylu, avšak s velmi soudobým aranžmá.

Setkal jsem se už dříve s mnoha ukázkami z jeho Voicebandů, ale přiznám se, že mně nebyly blízké. Zvláštní a vypjatá, jaksi nepřirozená sborová forma zpívaných a zároveň recitovaných veršů, které Burian využíval jak samostatně, tak na divadelní scéně, se dochovala na technicky nedokonalých hudebních nosičích, a možná proto není běžnému posluchači dostatečně srozumitelná.

Když jsem si však znovu několik ukázek pustil, pochopil jsem, že problém je hlubší. Začíná v dramatické nadsázce, která vyhrocuje už tak svého druhu „zaříkávání“. Řekli bychom jakousi prastarou modlitbu, tedy něco možná z našeho archetypálního dědictví dávné magie, ve kterém cítíme přítomnost zlého, mocného sociálního mechanismu, který bývá neosobní a neúprosný. Již sám fakt sborově nacvičené recitace může působit děsivě.

Teprve při opakovaném poslechu jsem začal od těchto problematických konotací abstrahovat a vnikal jsem do barev a harmonie lidských hlasů jako by šlo o orchestrální suitu. To mě přivedlo na myšlenku, že by naopak bylo lepší na Buriana v tomto navázat s tou obměnou, aby dikce mluveného projevu a verše byly více současné, prosty veškerých archaismů.

Jako skladatel filmové hudby má Burian oproti ostatním kolegům zcela odlišnou zkušenost, kterou získal jako divadelník a dramatik. Matzner v tom ohledu konstatuje, že některým jeho kompozicím pro film občas scházela paralela s dějem. Hudba si razila vlastní naraci nezávislou na filmovém příběhu.

To však nelze říci o hudbě k filmu *Siréna* režiséra Karla Steklého, za kterou Burian získal cenu na MFF v Benátkách. Film pojednává o tragické historii stávký kladenských horníků a hutí v roce 1889 a Burianova hudba mistrně dokresluje drama osudů proletářů včetně zkomponování hudby ze zdroje přímo v obraze, a sice z orchestrionu (či flašinetu), která je díky tomu sama nositelkou sémiotického sdělení o povaze pokleslé ženy, se kterou záletný muž tančí. Ve vrcholných okamžicích filmu se jako klíčový hudební motiv ozývá parafráze Wagnerova leitmotivu Hagen z Prstenu Nibelungů (Hagen je zápornou postavou) jako démonická předzvěst, že bitva byla prohrána, ale boj proletářů ještě neskončil. Jde o figuru malé sekundy v tónině b moll: z ces na b.

Burian je pro československou filmovou hudbu o to významnější, že v roce 1947 získal za hudbu k filmu *Siréna* režiséra Karla Steklého Velkou cenu festivalu v Benátkách. Burian k filmu vytvořil dramatickou a jak je u něho typické i pateticky silnou předeheru, mistrně zinstrumentoval onen hospodský orchestrion jako kontrapunkt k opilému Hudci.

1.7.4 Jan Novák

(8. dubna 1921, Nová Říše – 17. listopadu 1984, Neu Ulm, Západní Německo)

Jan Novák se u filmu objevuje až v 60. letech, zato přináší zcela nové podněty a přístupy. Byl jediný, kdo studoval u Bohuslava Martinů a první u Aarona Coplanda v USA.²¹

*(Aaron Copland: asi nejvýznamnější meziválečný skladatel USA. Původně kombinoval jazz a neoklasicismus, později skládal i filmovou hudbu.¹² Snad nejcitovanější jsou Fanfáry pro Ameriku „Fanfare For the Common Man“, které by se daly vnímat jako hymna národního uvědomění občanů USA. Jejich nezaměnitelný patos a průzračná čistota připomínají úvodní prvek symfonické básně *Also sprach Zarathustra* Richarda Strausse, vlastenectvím zase *Marseillaisu Rougeta de Lisle*. Ozvuky této fanfáry lze zaslechnout v „uvědomělých“ okamžicích líčících oddanost Spojeným státům ve filmové tvorbě. Dokládá to televizní seriál JAG s hudbou Bruce Broughtona, která podle mého názoru parafrázuje zmíněný motiv fanfár. Podobné národní rysy mimoděk vykazuje i *Appalachian Spring*, původně balet pro choreografa Martha Grahama¹², jenž mu dal jméno po jaru v Appalačském pohoří, uvádím jej zde jako příklad širší škály Coplandových skladatelských postupů.)*

*(Bohuslav Martinů: skladatel světového významu pocházející z Poličky a působící od roku 1923 v zahraničí¹² (Francie, USA). Jeho dílu jsem se věnoval podrobněji ve své bakalářské práci, je to můj nejoblíbenější autor. Podobně jako Leoš Janáček nebo Igor Stravinskij čerpá Martinů z folkloru, a to nejen z domácího. Hudbu komponuje v širokých plochách, které jsou někdy řazeny do neoimpresionismu, postupuje však zcela osobitě a samostatně, velmi pracuje s fantazií. Charakteristickým harmonickým postupem v jeho symfoniích, kantátách nebo baletech je například mísení a střídání akordů v příbuzných tóninách, v dur a v moll nesených nejčastěji ve smyčcích (Martinů byl především houslista) a dosahujících nádherných barev. Nevyhýbá se ani zpěvu (je vynikající melodik), nebo mluvenému slovu recitátora, a což je filmové hudbě zvláště blízké, v jeho baletech, operách (*Ariadna, Juliette, Hry o Marii...*) vypráví s oblibou poutavý příběh.)*

Jan Novák se nejprve prosadil jako skladatel klasické hudby, proto byl jeho počáteční přístup ke kompozici pro film výrazně artificiální, během několika let se ale jeho styl zvolna proměňoval ve stále méně nápadný doprovod filmového děje. Bylo by asi zajímavé sledovat, kam by autora dovedla tato intenzivní spolupráce s filmaři, nebýt osudového srpna 1968, kdy Novák emigroval. I pak Novák komponuje pro film, ale zřídka. Navíc se mi nepodařilo získat hudební vzorky této tvorby.

Poprvé se Novák uplatnil ve filmu *Trápení* režiséra Karla Kachyni. Nemohu se lépe vyjádřit, než co píše Matzner, že úvodní melodie dřev se sólovou flétnou opakovaně přerušovanou pizzicaty smyčců odráží citové zmatky a neklid patřící k dívčinu dospívání⁴. Ať už ale vysvětlujeme tuto pasáž tak, že je podmíněna dívčinou nezralou duší nebo jakkoliv jinak, lze v ní rozeznat autonomní ozvuky seriálního způsobu komponování v jakémsi „diagonálním střídání tónů“, mohl-li se tak vyjádřit. Především však ve skladbě zůstává pocit volného hudebního prostoru filmem nesvázaného, průzračně čistého a virtuózního. V další dramatické pasáži, která doprovází děj se splašeným koněm, je suverenita hudební složky ještě markantnější, ba místy až nepříjemně excitující. Hlavní hlas se místy ozývá v žestích, jako by šlo o řvoucího slona a nikoli o mlčícího koně. Hudba je velmi výrazně témbrově členěna, střídají se zde téměř samostatně různé skupiny nástrojů včetně cimbálu, které se do prostoru pokládají jako kaligrafický tah štětcem v prudkém, ale ohraničeném rozmachu. Začátek této pasáže je zároveň nádherně dynamicky vrstven do drobných perlivých dávek v perkusích, které se překrývají v různých metroritmických relacích. Sem tam to připomíná i Stravinského *Svěcení jara*. Ve chvíli, kdy je dívka sama s oním neposlušným koněm, kdy zvolna nastává počátek jejich vztahu, hudba naopak zjemní, ovšem ve skutečnosti pouze zmírní intenzitu, protože klade barvy a rozjitřené obraty akordů stejně pestře.

Nuže Novákova zdařilá hudba je v tomto filmu zcela nekonformní a troufám si říci, že nám z bukolického námětu se silnými psychologickými aspekty udělala artefakt nějakého ještě vypjatějšího a intelektuálnějšího žánru. Je téměř samostatná, až koncertantní. Se zmíněnými autory tedy souhlasím v označení hudby za „*postwebernovskou, která neměla tehdy v českém filmu obdoby*“⁴, a je skvělé, že vznikla.

Animovaným filmem Jiřího Trnky, kterého se Novák následující rok ujal, byla *Kybernetická babička*. Tady se ještě více odvázel, zároveň ale pracoval s určitým odstupem, spíše jako by pod film pokládal hudební mozaiku nebo koláž. Ve vlastních, komponovaných pasážích zcela oprávněně zapojil ozvuky serializmu, místy také jazzu. V tomto případě ale

rezonují s faktem vědeckofantastického prostředí. Dobře popisují neznámý, chladný, umělý prostor.

Objevuje se tu zase mnoho citací, ale spíše na požadavek scénáře, ve kterém cestovní bubliny plní přání svých cestujících a hrají, oč je zájem. Namátkou jde o skladby Mozarta, Čajkovského, dokonce nějaký dixieland jazz. Ve stylizaci ruchů využívá především tém-brové housle – ševel smyčce smýkaného o kobytku a různé z části syntetizované kombinace zvuků, které se patrně inspirovaly i u Zdeňka Lišky (*Vynález zkázy 1957*).

Zcela jinak působí Novákem komponovaná hudba pro film *Kočár do Vídně*. (Jde o komorní psychologické drama násilně ovdovělé venkovské ženy z konce války odehrávající se v hlubokém lese.) Novák zde použil naprosto čitelné citace z díla J. S. Bacha, které převedl převážně do smyčců a rozpracoval do táhlých, smutných melodií umocněných ještě přidáním ozvěnou. Nálada opět dobře rezonuje, ovšem již zcela běžným způsobem, jak jsme na filmovou hudbu zvyklí. Ta tam je artificialita.

Posledním filmem, na který v ČSSR komponoval ještě před vpádem vojsk Varšavské smlouvy v létě 1968, byl *Noc nevěsty*. Novák potom emigroval. Šlo opět o vynikající film Karla Kachyňi a je asi škoda, že tato spolupráce nemohla trvat déle. Nežli Novák v exilu zemřel (1984, Neu Ulm, Západní Německo), hudebně přispěl ještě asi k pěti filmům.

Nežli se však s Janem Novákem rozloučím, chtěl bych mu vyseknout poklonu za volnou hudební kompozici. Poslechl jsem si jednu z jeho dalších skladeb: *Capriccio pro čelo a orchestr z roku 1958 v podání Michaely Fukačové na violoncello (nahráno 2009)* a byl jsem doslova unešený. Jednak brilantním výkonem interpretů, jednak báječnou hudbou. Doporučuji všem k poslechu. Tahle muzika nezapře syntézu jazzu a meziválečné avantgardy, ale přijde mi, že v něčem absorbovala i rockovou hudbu (*možná je to zásluhou M. Fukačové, coby interpreta, protože to slyším výhradně v jejím violoncellu, v úderech smyčce*). Ta hudba je nesmírně pohodová, spíše nežli dramatická, je taneční, výrazně rytmická a veskrze pozitivně laděná.

Po všech zkušenostech se mi Jan Novák jeví jako skladatel, jehož synestetickou vlohu dost překrývala potřeba artificiality jednotlivých hudebních částí. Osvědčila se proto vždy tam, kde šlo o experiment, čistý intelekt nebo vypjaté drama. Ve srovnání s Liškou, Svobodou a Fischerem také není v oblasti filmové hudby nijak výrazně plodný.

1.7.5 Luboš Fišer

Dalším žákem Emila Hlobila byl Luboš Fišer. Stejný učitel, ale naprosto odlišný žák. Stačí porovnat filmové prvotiny obou autorů, Kybernetickou babičku, ztvárněnou hudebně Novákem a Strážce majáku (režie Ivan Renč), doprovázenou Fišerovou hudbou. Je mezi nimi vskutku zásadní rozdíl. Novák, a není to jenom námětem, skládá hudbu leitmotivicky. Nejprve se vcítí do atmosféry filmu, pečlivě a vážně zkomponuje podstatné nápěvy, ty pak důsledně rozmístí, kam ve filmu patří, a nakonec je procítěně adaptuje. Nevyhýbá se ani gradaci, ani složitější práci s tématem. Chvillemi můžeme mít dokonce dojem, že si plete film s koncertantním pódium, ale nikdy tak, aby se hudba odkláněla od děje. Leitmotivy u lehčích filmových žánrů doslova střílí do celkové partitury, což je občas trochu na škodu.

To je právě případ Strážce majáku, kde se hudba v rozverném, pohodovém rytmu navíc inspiruje v dobovém popu a dechové hudbě. Výsledek nepůsobí příliš propracovaně (*jako ostatně celý film, takže to není na závadu*). Ale podívejme se na pár detailů a okolností.

Režisér Ivan Renč natočil tragikomickou parodii na téma jakési absurdní kauzality zlomyslných činů. Na ČSFD¹¹ jsem si přečetl naopak smysluplný a poučný výklad, že strážce majáku, místo aby zachránil před rozbitím o skaliska skutečnou loď, stará se o osud papírové lodičky. Přes název filmu, který by tomuto výkladu přisvědčoval, mám na charakteristiku poselství filmu jiný názor.

Děj totiž začíná záběrem na ošklivou mořskou pannu vysochanou ze dřeva a přidělanou na přední parníku. Hudba v té chvíli (jistě ne náhodou) parafrázuje árii Věrné milování z opery Bedřicha Smetany Prodaná nevěsta.

Z okénka parníku vykoukne muž s pytlíkem třešňů a zcela potouchle je nabídne dřevěné plastice. Panna však překvapivě ožívá, a že se jí takové škádlení nelíbí, dá najevo mohutným úderem svého šupinatého ocasu do třešňového pytlíku a posléze i do pánovy buřinky. Oba předměty tím zásahem mizí ve vlnách, kam za nimi rozzlobený pán v zápětí na oplátku pošle i dřevěnou pannu.

Tento absurdní konflikt mezi cestujícím parníkem a vyřezávanou věcí bychom měli vidět jako důležitý právě díky Fišerově hudebnímu kontrastu. Možná vlastně nejde o kontrast, ale o potvrzení přísloví: Co se škádlívá, rádo se mívá. Láska námořníka a Sirény není nijak nový motiv, ať už ve stylu Malé mořské víly, nebo v obvyklejším smyslu mámi-vé záhuby s velkými řadry.

Vinou intrik této dřevěné obludy přestane nakonec strážce majáku plnit své povinnosti. Panna mu nejprve poškodí zařízení majáku a pak ho mystifikuje, když se sama vydává za blížící se plachetnici (místo plachty má promítací plátno). Strážce dělá, co může, svítí, rámusí, volá, ale Siréna jakoby najede na skalisko, což neunesou strážcovy nervy a ten psychicky kolabuje. Propadá se do regrese, napustí si vanu s lodičkou i napodobeninou útesu a s lampičkou si pak hraje na sebe sama.

V té chvíli dorazí skutečný parník ke skutečnému útesu. Neodvratně se o něj rozbije a nešťastný námořník, čouhaje ještě z komína, mizí v jeho útrobách (*kam mu škodolibá mořská panna ještě naschvál napumpuje vodu*).

Takto je příběh teprve celý a jak vidíme, jiný. Nutno si ovšem povšimnout ještě druhého hudebního Fišerova kontrapunktu, který provází úvodní záběr Strážce majáku. Tedy záběr ještě ve fázi seznamování s mizanscénou, zde konkrétně se strážcovou denní rutinou. Muž dalekohledem sleduje obzor, podává telefonická hlášení, zapíná a vypíná světlomet, pomocí bláznivě komplikovaného mechanismu se pohybuje po střeše majáku atd. Hudebně k tomu Fišer použil stylizace Fanfárového pochodu Zdeňka Zity, vojenského kapelníka a skladatele. Nadsázka, s jakou tuto (*v socialismu tak oblíbenou*) vojenskou dechovku paroduje, nám odhaluje režijní záměr udělat si z disciplíny Strážce majáku legraci. Fišer a Renč chtějí relativizovat reálné možnosti vojenské disciplíny v konfrontaci se zásahem zlomyslné náhody. Režisér nedává ve skutečnosti strážci za vinu, že si šel hrát s lodičkou, jeho záměrem je kritizovat přehnanou zodpovědnost, která k tomu vedla a která ho o soudnost připravila.

Maximální pohodu zdůrazňují i třeba pasáže hrané na Hammondovy varhany doprovázené rychlými basovými příznávkami „pam, dam“ a osminami rozloženého durového kvintakordu hraného na spinet. Tohle obsazení má vyloženě barvy ve stylu šedesátých let. V pomalé pasáži „smutečního marše“ stojí zase za povšimnutí zajímavý charakter zvuku violoncella, které v melodii napodobuje lodní sirénu (siréna sama je ale vtipně ruchována fouknutím na flašku).

Téměř kultovní Fischerovou filmově-hudební kompozicí je partitura pro surrealistický film režiséra Jaromila Jireše *Valerie a týden divů*. Tady se skladatel projevil jako lyrik a témbrový experimentátor par excellence. Jistě bychom zde mohli hovořit i o artificialitě, ale ne v tom smyslu, v jakém ji v této diplomové práci chápu já. Fišerova hudba je nepochybně vysoce umělecky kvalitní filmovou kompozicí, ovšem není takového druhu, který bychom

byli zvyklí slýchat na koncertech klasické hudby. Její charakter je pevně zakořeněn do ostatních filmových vyjadřovacích prostředků a bez nich by této hudbě scházela přísná dramatická klasických hudebních kompozic. Pokud už hovořím o umělé hudbě, míním toto.

Fišer je mistr kompozice, máme-li jej hodnotit co do souladu hudby s obsahem a dějem jakéhokoli filmového díla. Když je to možné, pomáhá ale jeho hudba dát filmu atmosféru spíše pozitivní, není tomu tak ale vždy. Například film režiséra Antonína Moskalyka *Modlitba za Kateřinu Horowitzovou* z roku 1965 napíná atmosféru s příchutí smrti ve fašistickém zajetí na nejvyšší míru (téhož roku byl za tento film Fišer i oceněn). Při spolupráci s Karlem Kachyňou na *Smrti krásných srdců* nalezneme i u Fischera zcela vážné a průzračně čisté motivy a harmonie.

Abych dokázal lépe srovnat oba Hábovy žáky, potřeboval jsem si pro sebe analyzovat i Fišerovu filmově-hudební prvotinu z roku 1963 režiséra, scénáristy Čestmíra Mlíkovského *Okurkový hrdina*. Když jsem ho shlédl, byl jsem po pravdě dost ohromen právě hudební složkou, o které jsem se už před tím dočetl stručné zhodnocení, že je velmi výrazná. V mnoha momentech mě dostávala také nesmírně svěží stříhová montáž s přímo ďábelským večírkem mladých lidí, o kterých jinak celý film pojednává. Takto nažhaven jsem si ale přečetl tohle: „*Bezbarvost tohoto příběhu marně zápolícího s klišé nejlépe vyvstane při srovnání s "Černým Petrem", který vznikl ve stejné době.*“ Strnul jsem. Jejda, mně se zase líbí něco, co je špatně. No pravda, přece Formanův Černý Petr, to jsem ale trouba! Nicméně mi to vrtalo hlavou, že bych byl měl tak špatnou intuici? Bádal jsem ještě v Matznerovi a vida, co jsem zjistil! Když Fišer tenhle film dělal, nadchl se pro to tak, že jej svou hudbou doslova prošpikoval, a co víc, ke spolupráci si přizval tehdejší muzikantskou špičku. Považte, orchestr Karla Krautgartnera, který osobně stíral úžasná sóla na altsaxofon a klarinet, klavír hrál Rudolf Rokl, sólo na trubku Richard Kubernát a v té ďábelské diskotéce hrál altsaxofon mladý Jiří Stivín!

Fišer mohl k filmu přilnout už jen pro svou synestetickou vlohu, kterou můžeme dedukovat z inspiračních zdrojů užitých pro jeho volná hudební díla. Tyto zdroje jsou totiž velmi často výtvarné. Ale to bych vlastně nebyl přesný. Dürerova Apokalypsa není jen výtvarné dílo, jde o literární, dokonce velmi dramatickou vizi. Inspirace Sumery, Chetity, středověkými rytíři (*Lancelot, Jan Lucemburský*) popisují souboj rozumu a vášně, čímž jsou vskutku dramatické.

Fišer je podepsán pod celou dlouhou řadou skvělých filmů (*na 300 animovaných i hraných opusů*) a vyznačuje se nesmírnou pestrostí přístupů, flexibilitou, která lavíruje od démonického děsu až po bezstarostnost (*hudba pro Macha a Šebestovou*). Takové rozpětí není zcela obvyklé a osobně jsem jeho velkým ctitelem a příznivcem.

1.7.6 František Belfín

(11. července 1923, Klatovy – 1997, Praha)

Studoval Konzervatoř v Brně a v Praze, dirigentem se stal v opeře v Plzni. Jako umělecký vedoucí a dirigent Filmového symfonického orchestru (*FISYO*) od roku 1955 až do roku 1983. Za svou práci byl velice ceněn (1968 – *vyznamenán Za vynikající práci*)²⁷. Jako příležitostnému hudebnímu skladateli jsem se mu věnoval ve filmech *Pohádky tisíce a jedné noci* (1974) a *Čarodějův učeň* (1977), který je patrně jeho nejlepším filmově-hudebním dílem.

1.7.7 Karel Svoboda

(19. prosince 1938, Praha – 28. ledna 2007, Jevany u Prahy)

Hudební géniové Karel Svoboda podobně jako Liška nebo Fišer dalece převyšují rozsah této mé práce. Proto omluvte stručnost této kapitoly.

Svoboda patřil a vlastně patří dosud k našim komerčně nejúspěšnějším hudebním skladatelům. Nejsilnější stránkou jeho písní jsou silné melodie, které se také snadno zapamatují. Svoboda začínal studiem stomatologie, při které jako klavírista hrál v dixielandové kapele. Od roku 1965 byl angažován jako hudebník v divadle Rokoko. Zde se pak výrazně projevil jeho skladatelské vlohy²⁸. Odtud se postupně propracoval ke skládání pro nejvýznamnější české populární zpěváky včetně Karla Gotta. Jeho píseň naopak mnoho zpěváků proslavila (*např. Hanu Zagorovou*). V pozici nejvyhledávanějšího autora populární hudby setrval až do posledních chvilí svého života. Po sametové revoluci také napsal hudbu pro množství muzikálů (*Dracula, Monte Christo...*).²⁸

S filmem přichází do styku od 60. let, zejména pak od roku 1972 ve filmu *Smrt si vybírá* režiséra Václava Vorlíčka²⁸.

Filmy s jeho hudbou ostatně všichni dobře známe, nedají se vesměs přehlédnout a jsou často lidově snadno srozumitelné a velmi oblíbené (*Sůl nad zlato, Dobrodružství Robinso-*

na Crusoe, námořníka z Yorku, Pohádka o Honzíkovi a Mařence, Smrt stopařek, Což takhle dát si špenát, Jak se budí princezny, Zítřka vstanu a opařím se čajem, Včelka Mája, Noc na Karlštejně, Tři oříšky pro Popelku...)

Karel Svoboda se dočkal nejvyšší možné popularity a slávy, a to zcela zaslouženě. Ačkoliv se dá polemizovat, zdali sláva a popularita jsou k něčemu jinému, než pro zlost. Já osobně si jeho hudebního odkazu velice vážím.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

(LITERATURA, ELEKTRONICKÁ MÉDIA, PRAMENY)

- [1] URC, Rudolf. Animovaný film. 1. vydání. Maritn: Osveta, 1980, 162 s.
- [2] BLÁHA, Ivo. Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla. AMU, 2004
- [3] VLČEK, Jakub. Hudba a zvuk v českém animovaném filmu z hlediska vztahu k filmovému prostoru. : diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta filosofická 2006. Vedoucí diplomové práce Lubomír Spurný
- [4] MATZNER, Antonín. PILKA, Jiří. Česká filmová hudba. 1. vydání. Praha: Dauphin, 2002. 453 s. ISBN 80-7272-013-9
- [5] CARRITHERS, Robert. SMITH, Dave. So bella pictures: Vladimír Franz. filmový dokument s autentickými výroky V. Franze o filmové hudbě a umění. Autor R. Carrithers se prezentuje na tomto webu: <http://www.robertcarrithers.com/> Video naleznete na adrese: <http://www.youtube.com/watch?v=bvFXwI9iibk>
- [6] HRČKOVÁ, Naďa. Dějiny hudby, IKAR 2007
- [7] NAVRÁTIL, Miloš. Dějiny hudby. 1. vydání. Olomouc: Votobia, 2003. 367 s. ISBN 80-7220-143-3.
- [8] ZENKL, Luděk. ABC hudebních forem. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1984. 256 s
- [9] BARTOŠ, Josef; KOVÁŘOVÁ, Stanislava; TRAPL, Miloš. Osobnosti českých dějin. Olomouc : ALDA, 1995. ISBN 80-85600-39-0. Kapitola Burian Emil František, s. 38.
- [10] HURNÍK, Lukáš. Da Capo: Nad pojmem... rozjímá Lukáš Hurník. Rozhlasový pořad stanice Vltava 1994–2012 [částečně online] [cit. 3.7. 2012]. Dostupný z: prehravac.rozhlas.cz/audio/1085436
www2.rozhlas.cz/vltava/archiv/porady/940524.htm
- [11] ČSFD: Česko-slovenská filmová databáze. Karel Zeman... [online]. [cit. 1.8. 2012]. Dostupný z: www.csfd.cz/tvurce/3138-karel-zeman/
www.csfd.cz/film/10097-vanocni-sen/
www.csfd.cz/film/10114-pan-prokouk-filmuje/
www.csfd.cz/film/10106-inspirace/
www.csfd.cz/film/10108-kral-lavra/
www.csfd.cz/film/10122-poklad-ptaciho-ostrova/
www.csfd.cz/film/10103-cesta-do-praveku/
www.csfd.cz/film/10125-vynalez-zkazy/

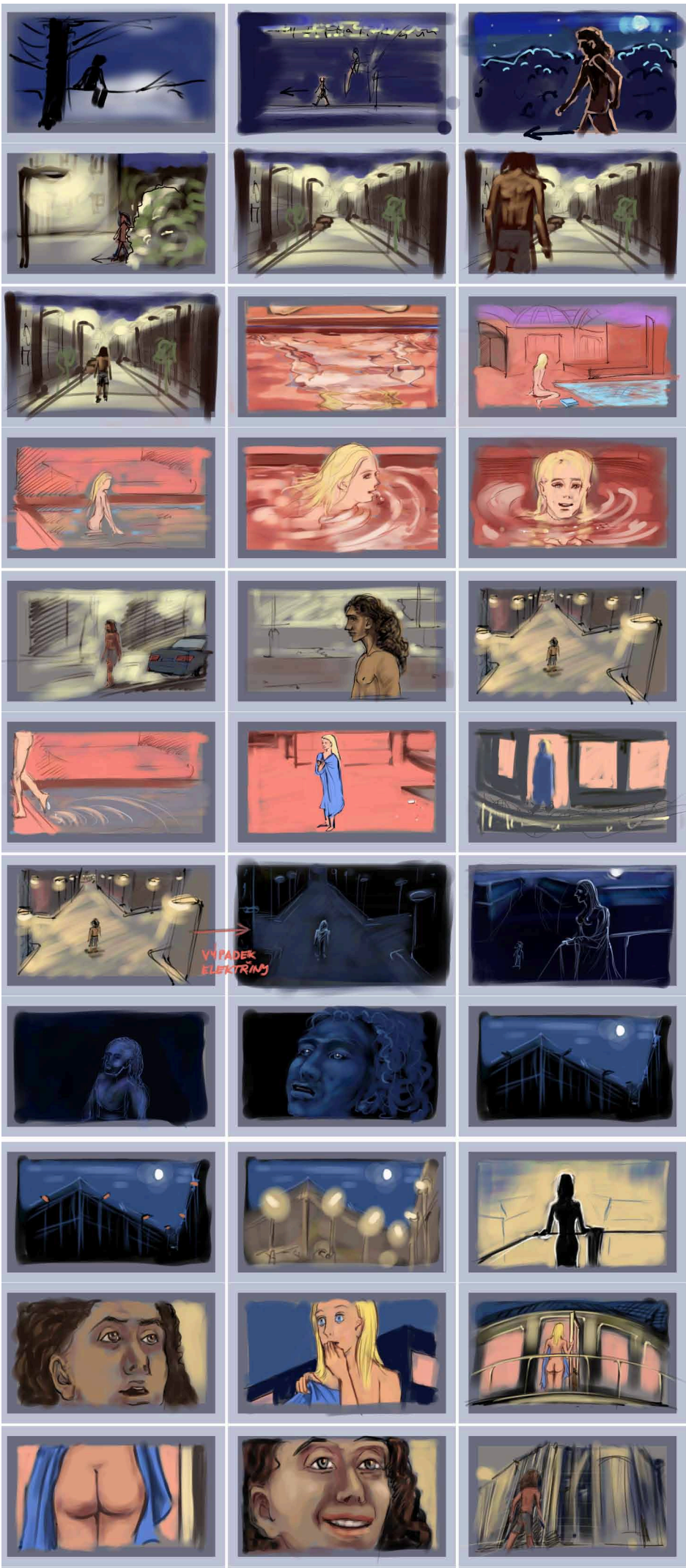
- www.csfd.cz/film/10099-baron-prasil/
www.csfd.cz/film/10100-blaznova-kronika/
www.csfd.cz/film/10123-ukradena-vzducholod/
www.csfd.cz/film/10113-na-komete/
www.csfd.cz/film/10121-pohadky-tisice-a-jedne-noci/
www.csfd.cz/film/10102-carodejuv-ucen/
www.csfd.cz/film/10120-pohadka-o-honzikovi-a-marence/ ...a další.
- [12] WIKIPEDIE. (viz příslušné heslo) [online] <http://cs.wikipedia.org>
- [13] PIŠŤANEK, Peter. Karel Zeman Génius animovaného filmu. DENÍK SME.sk
- [14] DUTKA, Edgar. Scenáristika animovaného filmu – Minimum z historie české animace. Praha AMU 2006. 146 s. ISBN 80-7331-069-4
- [15] POŠ Jan, Výtvarníci animovaného filmu. Praha Odeon 1990. 204 s. ISBN 80-207-0159-1
- [16] KUBÍČEK, Jiří. Úvod do estetiky animace. Praha: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-019-8.
- [17] GREGOR, Lukáš. Konzultace a přednášky na UTB
- [18] SLANINA, Ondřej. O režiséru Karlu Zemanovi k jeho nedožitému jubileu. [online] [cit. 20.8. 2012]. Dostupný z Blogu iDNES.cz: slanina.blog.idnes.cz/c/161717/O-reziseru-Karlu-Zemanovi-k-jeho-nedozitemu-jubileu.html
- [19] РОСКОСМОС: 53 года назад на орбиту был выведен первый искусственный спутник Земли - начало космической эры. [online] [cit. 30.7. 2012]. Dostupné z: federalspace.ru
- [20] KENNEDY, John F. Special Message to the Congress on Urgent National Needs. [online] [cit. 30.7. 2012]. D.z.: jfklibrary.org, May 25, 1961.
- [21] Wikipedie [online]. [cit. 2.5.2012]. Pod heslem „Aaron Copland“, Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Aaron_Copland
- [22] RUDOVSKEÝ, Martin. Píšu jen pod obrázky aneb Génius filmové hudby Zdeněk Liška. [online]. [cit. 2.9.2012]. Dostupné z Opera plus: operaplus.cz/pisu-jen-pod-obrazky-aneb-genius-filmove-hudby-zdenek-liska/
- [23] CAPUZZO, Heitor. Film za hranicí foto-realismu. [online][cit. 6.9.2012] Dostupné z: Institut animace: <http://www.czechanimation.cz/texts/karel-zeman/heitor-capuzzo/>
- [24] ZEMAN SPÁLENÝ, Linda. Trvalé inspirace. [online][cit. 6.9.2012] Dostupné z: Institut animace: www.czechanimation.cz/texts/karel-zeman/linda-zeman-spaleny/

- [25] PECHÁČKOVÁ, Marcela. Ludmila Zemanová: Můj táta Karel Zeman. [rozhovor ze dne 29.04.2010], Instinkt č. 17/10 [online][cit. 6.9.2012] Dostupné z: instinkt.tyden.cz/rubriky/rozhovor/ludmila-zemanova-muj-tata-karel-zeman_25156.html
- [26] JURÁČEK, Pavel. Deník (1959 – 1974). 1.vydání. Praha: Národní filmový archiv. 2003. 1077 s. ISBN: 80-7004-110-2
- [27] BARTOŠEK, Luboš. Filmový kalendář 1973. Praha, 1973, s. 61
- [28] ČSFD: Česko-slovenská filmová databáze. Karel Svoboda [online]. [cit. 8. 8. 2012]. Dostupný z: <http://www.csfd.cz/tvurce/40240-karel-svoboda/>
- [29] kol. Slovník antické kultury. 1. vydání. Praha: Svoboda, 1974, s. 719
- [30] NOVOTNÝ, Miloslav. Karel Havlíček Borovský: KRÁL LÁVRA. 1. vydání. Havlíčkův Brod: KKN v Jihlavě. 1949
- [31] PERNES, Jiří. Politické procesy 50. let v Československu [online] [cit. 25. 7. 2012] Dostupné z: MODERNÍ DĚJINY <http://www.moderni-dejiny.cz/clanek/politicke-procesy-50-let-v-ceskoslovensku/>
- [32] STOČES, František. Karel Kryl – první mučedník 4. odboje! [online] [cit. 20.8. 2012]. Dostupný z Blogu iDNES.cz: <http://stoces.blog.idnes.cz/c/126066/Karel-Kryl-prvni-mucednik-4-odboje.html>
- [33] Volná parafráze na názor S. T., který sdílím: „*Komanči za hezkou myšlenkou schovávali svinstva.*“ (autor nechce být uveden)

Příloha: návrhy, scénář

Jaromil a kouzelná semínka, část 1.

Autor: Pavel Trnka s konzultacemi Ivo Hejcmána a doc. akad. mal. Michala Zemana



Příloha: návrhy, scénář

Jaromil a kouzelná semínka, část 2.

Autor: Pavel Trnka s konzultacemi Ivo Hejdemana a doc. akad. mal. Michala Zemana



Příloha: návrhy, scénář

Jaromil a kouzelná semínka, část 3.

Autor: Pavel Trnka s konzultacemi Ivo Hejcmána a doc. akad. mal. Michala Zemana



Příloha: návrhy, scénář
Jaromil a kouzelná semínka, část 4.

Autor: Pavel Trnka s konzultacemi Ivo Hejcmána a doc. akad. mal. Michala Zemana

