

JONÁŠ KUCHARSKÝ / 16. 3. 2022

Zdeněk Liška: hranice filmové hudby a sound-designu

Dějiny českého filmu jsou bohaté na silné tvůrčí osobnosti, jejichž vliv přerůstá věhlas jednotlivých snímků a které definují stylové či estetické tendence tuzemské kinematografie. Je ovšem málo tvůrců, kteří by tak zásadním způsobem ovlivnili filmový jazyk druhé poloviny dvacátého století tak jako Zdeněk Liška. Skladatel, jehož filmografie čítá stovky titulů a který se v cinefilních kruzích stal synonymem zvukového vizionáře, v těchto dnech slaví nedožitě sté narozeniny. Jeho filmografie ukazuje, že hranice mezi filmovou hudbou, filmovým zvukem, sound-designem a autonomní kompozicí je tenká. Liškovo ohledávání možností zvukové a hudební dramaturgie dodnes fascinuje fanoušky filmové hudby, badatele i skladatele.

„U zvukařů jsem Liškovi nechal natočit zpěv různých druhů ptáků, bzukot hmyzu a podobně. Vybral si určité pasáže, ty jsme mu dali na smyčku a on si s tím pak hrál. Zpomaloval je, zrychloval, vzájemně je míchal, až z toho udělal melodii. Je to trochu taková laboratorní práce.“ říkal František Vláčil v roce 1997 o Liškovi a jeho sound-designové metodě na stránkách *Filmu a doby*.^[1] Vláčilovy vzpomínky na jejich spolupráci doplňují historky zvukových mistrů, kteří s Liškou spolupracovali. Zvukový mistr Ivo Špalj například vzpomínal, že při ozvučování snímků v Barrandovském studiu elektronického a experimentálního zvuku Liška s oblibou sedával u syntezátoru tuzemské výroby ASYZ 2, aby za pomoci oscilátorů generoval takové zvuky, které potřeboval.^[2] Liška byl ve svých metodách vždy novátorský a to i v dobách, kdy práce s elektroakustickými metodami, syntézou zvuku a elektronickými efekty nebyly zdaleka samozřejmé.

Liškova kariéra filmového skladatele byla od úplných počátků spojena s hledáním nových způsobů vyjádření. Již v prvních loutkových anekdotách Pana Prokouka, animovaných filmech Hermíny Týrlové nebo cestopisných dokumentech Zikmunda a

Hanzelky je cítit jeho silný cit pro filmový rytmus a snaha o vytvoření specifického sonického světa filmu. V padesátých letech je v tomto ohledu nejdůležitější tvůrčí partnerství s Karlem Zemanem, který Lišku po úspěchu pohádky *Poklad ptačího ostrova* (1952) oslovil při vývoji verneovky *Vynález zkázy*. Snímek z roku 1958 vyniká využitím elektroakustických manipulací zvuku a pravděpodobně také jedním z prvních použití generovaného zvuku v českém filmu. Zvuková paleta filmu zahrnuje spinetové party, orchestrální hudbu, elektroakustické efekty a elektrofonické varhany. Elektroakustické diegetické zvuky často vykazují znaky manipulace pomocí magnetického pásu (jako například zvuk ilustrující chod parního stroje pohánějící ponorku, ten při bližším poslechu prozrazuje, že v jeho základě leží filtrovaný zvuk piana, který je pravděpodobně přehrán pozpátku). Elektroakustika ve *Vynálezu zkázy* často slouží jako součást filmové diegeze, i tak k ní ale Liška přistupuje jako k plnohodnotné součásti kompozice. Vibrato elektrofonických varhan se přirozeně doplňuje s melodickými a rytmickými perkusemi, harfou nebo smyčcovou sekcí. Zároveň s tím ale Liška naznačuje, jakým směrem se zvuk jeho filmů bude dál ubírat. *Vynález zkázy* je totiž pozoruhodný i mírou odcizení akustického prostředí. Většina hudby se nachází v jakémsi subjektivním zvukovém vakuu, které je odtržené od původního akustického prostředí.

Již na konci padesátých let bylo zřejmé, že Liška vyniká svým smyslem pro hudební dramaturgii, jednotlivé prvky kompozice neslouží jako samoučelné zvukové efekty. Zároveň s tím se traduje, že skladatel zásadním způsobem ovlivnil i samotný střih filmu, který se Zemanovi zdál po prvních projekcích moc pomalý.^[3] Jeho cit pro rytmus a tempo se stal poznávacím znamením, které provázelo celou jeho kariéru. Úspěch *Vynálezu zkázy* (snímek obdržel Cenu československé a francouzské kritiky, Křišťálovou cenu francouzské filmové akademie a Grand Prix EXPO 1958) zároveň předznamenal jeden z okruhů, v němž Liška exceloval – vědecko-fantastické snímky. Jeho kompoziční a zvukové novátorství ho ostatně předurčovalo k práci na filmech s futuristickou tematikou. S Karlem Zemanem spolupracoval dále například na snímku *Baron Prášil* (1961), sci-fi estetiku ale dotáhl k dokonalosti ve filmech *Muž z prvního století* (1961) a *Ikarie XB-1* (1963).

Liškovo průkopnictví mimo jiné ilustrují i úvodní titulky snímku Oldřicha Lipského. V nich je kromě standardní role *zvuk* (Ing. Jaromír Svoboda) uveden jak autor hudby snímku Ladislav Simon (hraje Filmový symfonický orchestr, řídí František Belfín), tak

skladatel *elektronické hudby*, kterým je Zdeněk Liška. Další atypický titulěk si zasloužil i zvukový mistr Jaromír Svoboda, který je uveden jako autor *konstrukce elektronického nástroje*. Samotná informace o konstruktérovi technologie potřebné k ozvučení filmu a rozdělení filmové hudby na dva typy ukazuje, jak výjimečný Liškův přístup ve své době byl. Charakter zvuků využitých v soundtracku filmu prozrazuje, že Svoboda zkonstruoval komplex tónových generátorů a filtrů, tudíž jakýsi DIY syntezátor modulárního typu.

Právě střet mezi orchestrální hudbou Ladislava Simona a elektronickými smyčkami je princip, který zásadním způsobem definuje atmosféru Lipského futuristické satiry. Elektronické kompozice vytvářejí domnělou zvukovou krajinu budoucnosti, zároveň s tím ale dále dokumentují jeden z Liškových kompozičních principů – propojení akustických a elektronických zdrojů zvuku. Divák si často nemůže být jistý, jestli konkrétní zvuk vznikl elektronickou syntézou, nebo manipulací s akustickým zdrojem zvuku. Tento postup pak Liška dotáhl k dokonalosti v ikonickém snímku Jindřicha Poláka *Ikarie XB-1*, v němž se elektronika dočkala totálního osvobození od symfonistických tendencí filmové hudby. Již v prvních momentech filmu zazní elektronický ruch přilétající vesmírné lodi, zvuk oscilátoru je zároveň možné číst jako triumfální fanfáru definitivního nástupu elektroakustiky v české kinematografii.

Celá *Ikarie* zároveň hojně pracuje se smyčkami, přičemž každá z nich vykazuje různou úroveň manipulace signálu. Pro lidské ucho je takřka nemožné určit, které motivy náležejí do světa generovaného zvuku a které vznikly manipulací s akustickým signálem. Pozorný poslech v jednotlivých smyčkách odhalí úryvky zvuku klasických nástrojů. Mezi rychlými údery tu a tam zazní drnčení klavírní mechaniky, perkusivní zvuky připomínají přestříhané údery tympánu, dlouhé melodické tóny hrané plátkovým dechovým nástrojem jsou zpracovány pomocí manipulace s magnetofonovou smyčkou a frekvenčními filtry. Na ploše celého snímku pak mnohokrát zazní syntetizovaný zvuk, a to jak v jeho dietetické, tak nediegetické vrstvě. Zvukový mistr filmu Jaromír Svoboda s Liškou spolupracoval na zvuku *Muže z prvního století*, je tudíž velice dobře možné, že při ozvučení *Ikarie* bylo využito přístrojů, které Svoboda konstruoval pro komedii Oldřicha Lipského. To, že bylo při nahrávání využito syntezátorů, potvrzují i slova Jaroslava Fersta, bývalého zaměstnance firmy PETROF a konstruktéra jednoho z prvních magnetofonů Tesla. „[...] Multivibrátory se [v té době] dělaly ještě elektronkové, jednoduché pilové a obdélníkové oscilátory už se vyráběly tranzistorové.

Každý tón syntezátorů byl tvořen samostatným laditelným oscilátorem... Byla spousta nadšenců, kteří dokázali vyrobit věrné kopie kondenzátorových mikrofonů Neumann nebo dokonce celé elektrické varhany a na Barrandově jistě taky zaměstnávali zapálence radiotechniky, schopné vyrobit generátory různých zvuků i pazvuků. Vše to bylo o generátorech pily a obdélníku a různá namíchání těchto signálů.“[4]

Míra využití elektronického zvuku v *Ikarii* je vzhledem k době vzniku filmu pozoruhodná – na začátku šedesátých let byla elektroakustika v Československu v plenkách. Slavné plzeňské studio bylo na svém úplném počátku, stejně jako Léblova Kybernetická komise na půdě Svazu československých skladatelů, a ve VÚRT probíhala změna plánu pracoviště, která etablovala elektroakustický zvuk jako ústřední téma provozu.[5] Elektronický zvuk pro Lišku ale nikdy nebyl samoučelným efektem. V prvním plánu sice funguje jako symbol budoucnosti, v dalších rovinách ale vytváří paralelní dramaturgii snímku. Odcizení jednotlivých akustických prostředí slouží jako narativní nástroj, který akcentuje subjektivní pohledy jednotlivých postav. Kontrapunkt zvuku a obrazu ilustruje mimo jiné i dušení stav hrdiny, což je princip, který Liška hojně využíval i ve snímcích, které nenáleží do okruhu vědecko-fantastické kinematografie.

Kompoziční metoda Zdeňka Lišky ale nespoléhalo pouze na umné využití elektronických efektů a nástrojů. Ke skladbě přistupoval vertikálně, nepsal jednotlivé party po hlasech, ale celé sazby. Zároveň s tím ve svých dílech využíval i neotřelé skladatelské postupy. V *Ikarii* se hned ve zmiňované úvodní sekvenci objevuje tónová řada, která odkazuje na principy dodekafonie. Ta byla sice v šedesátých letech již skladatelské obci dobře známa, do filmové hudby se ale dostávala zřídka. Liška pak konkrétní sekvence *Ikarie* organizuje pomocí jednotného pulzu, který diktuje tempo jak samotné hudby, tak celých scén. Obdobně jako v dalších filmech (např. *Mykoin PH 510* Jiřího Lehovce z roku 1963) pracuje s tónovými modely, které respektují jak danou tónovou řadu, tak zavedený rytmický pulz. Všemi těmito prostředky Liška prozrazuje poučenost tehdejší soudobou hudbou a ukazuje, že je schopný principy autonomní kompozice funkčně aplikovat na účely filmové hudby.

Liškův kompoziční jazyk zásadním způsobem ovlivnil tvorbu Františka Vláčila. Už jejich první film *Holubice* (1960) využívá elektronického zvuku jako důležité součásti filmového vyprávění, zároveň s tím je v něm vystavěna zvuková dramaturgie, která v mnoha ohledech připomíná *Ikarii XB-1*. Pomocí ozvěn a dozvuků je vykreslována

vypravěčská perspektiva. Hlas dětského hrdiny je často dávám do kontrastu se zvukem jeho okolí. Liška tak, spolu se zvukovým mistrem Františkem Fabiánem, staví komplexní sonický svět, který dokresluje přízračnost snímku a zdůrazňuje subjektivitu vyprávění. Tato v principu jednoduchá, ale technicky náročná a esteticky efektivní metoda ostatně definuje i další snímky autorského tria Vláčil – Liška – Fabián, jako například *Marketu Lazarovou* (1967) a *Údolí včel* (1967). Zároveň se v nich etabluje další z klasických liškovských principů – využití stylizovaného lidského hlasu. Ve všech těchto snímcích zní rychlé ozvěny hlasu, které z tranzientních samohlásek vytvářejí rytmické modely, které jsou často hlavním hybným prvkem hudební a zvukové kompozice. U Lišky se tak sound-design stává integrální součástí kompozice. Samotný hudební materiál by bez využití patřičných efektů měl naprosto jiný charakter. Manipulaci s magnetofonovou páskou Liška ostatně předepisuje například přímo v partituře k *Marketě Lazarové*.^[6]

Pamětníci Liškova života často mluví o neuvěřitelném tempu, s jakým autor komponoval. V dokumentárním filmu Petra Ruttnera z roku 2000 vzpomínal například skladatel Oldřich Korte na to, jak Liška při nahrávání jednoho snímku komponoval hudbu k dalšímu filmu a zároveň stíhal opravovat chyby hudebníků orchestru FISYO. Anekdotické vzpomínky ostatně dokládá i Liškova úctyhodná filmografie – v šedesátých letech byl schopen zkomponovat hudbu k pěti až desíti filmům ročně. I díky Liškovi začalo Filmové studio Barrandov plánovat výstavbu nového studia, které mělo mít na starosti práci s elektronickým a experimentálním zvukem. Záměr na jeho založení byl poprvé načrtnut v dokumentu *Perspektivní teze rozvoje zvukové techniky Filmového studia Barrandov* v roce 1964.^[7] Plánovaná výstavba byla několikrát pozastavena, většina úvah o jeho úloze a technickém aparátu probíhala v prvních letech v teoretické rovině. Konkrétní kroky byly podniknuty až v roce 1971, kdy Útvar zvukové techniky zadal úkol *Zřízení pracoviště zvukových efektů a triků pro výrobu filmů*. Jednou z klíčových postav technologického řešení studia byl kromě Ivo Vítka mistr zvuku Antonín Kravka, který na základě rešerší koncepce tehdejších syntezátorů *Moog*, *Arp* a *EMS* začal pracovat na zařízení *ASYZ 2* (analyzátor a syntezátor zvuku).^[8] Do vznikajícího studia se pak přesunula část osazenstva hostivařského ruchového studia.^[9] Právě zde pak Zdeněk Liška v sedmdesátých letech pracoval na dalších zásadních dílech své kinematografie.

Jedna z nejpozoruhodnějších Liškových kompozic ze sedmdesátých let zazní v komedii *Jáchyme, hod' ho do stroje!* (1974) Oldřicha Lipského. Většinu filmu sice zní naivní písňové miniatury, titulní skladba filmu je ale jednou z nejobjevnějších elektroakustických kompozic českého filmu. Liškova vizionářská koncepce v mnoha ohledech předbíhá vývoj západní generované počítačové kompozice, v kvazi taneční skladbě se propojují generativní zvukové struktury s hypnotickým ostinatem a zpěvovou linkou.^[10] Futuristická skladba v *Jáchymovi* funguje jako symbol technologického pokroku, mluví ale zároveň svébytným jazykem, který se vymyká standardnímu využití elektronických efektů ve filmovém zvuku. Mezi další snímky tohoto období patří například Kachyňova *Malá mořská víla* (1976). Jeden z nejznámějších Liškových soundtracků (v roce 2011 jen například na vinylu vydala londýnská značka Finders Keepers) dále rozvádí všechny principy, které Liška využíval po celou dobu své kariéry. Syntetizovaný zvuk se snoubí s témbrem klasického orchestru a tvoří přirozenou součást sonické palety snímku. Sborové pasáže, které jsou pro Lišku tak typické, existují v *Malé mořské víle* na hraně diegetického a nediegetického zvuku a patří k tomu nejlíbeznějšímu, co Liška napsal. Možnosti aparátu studia elektronického a experimentálního zvuku pak Liška naplno využil ve štorchovské trilogii Jana Schmidta *Na veliké řece* (1977), *Osada Havranů* (1977) a *Volání rodu* (1977). Liškův přístup ke zvukovému světu pravěkých lidí byl natolik novátorský, že se tehdejší vedení studia rozhodlo prezentovat Liškovu uhrančivou elektronickou kompozici na 1. všesvazové vědeckotechnické konferenci v Moskvě.^[11]

Liškova hudba zásadním způsobem měnila vyznění díla, což mimo jiné dokládá i filmografie Jana Švankmajera. Unikátní příležitost prozkoumání efektu Liškovy hudby na audiovizuální dílo poskytuje Švankmajerův snímek *Kostnice*; ten byl původně natočen s mluveným komentářem a až ex-post vznikla verze, jež jako soundtrack využila hudbu, kterou Liška původně zkomponoval pro snímek Vladimíra Síse z roku 1964 *Jak dělat podobiznu ptáka*. Liška pak pro Švankmajera komponoval až do své smrti. Jeho chápání filmového rytmu a cit pro vytvoření svébytného hudebního a zvukového světa z něj udělalo ideálního partnera Švankmajerově surreální naraci.

Je nemožné v jednom textu obsáhnout Liškův skladatelský rozptyl. Jeho filmografie bude fascinovat další generace fanoušků filmové hudby a badatelů a zajisté bude předmětem mnoha filmově historických výzkumů budoucnosti. Rostoucí zájem o jeho

dílo ostatně ilustrují jak reedice jeho soundtracků na britském labelu Finders Keepers, tak mnohé snahy o převedení jeho hudby do světa současné produkce, ať už jde o nahrávky Petra Ostrouchova, nebo koncertní programy orchestru FOK. Liškova hudba ale vždy bude nejlépe sloužit svému původnímu účelu. I přes to, že samotný poslech jeho děl je fascinující posluchačský zážitek, odpoutáním od filmového pásu ztrácí na svém původním smyslu. Tak jako byl Liškův život pevně spjat s filmem, je i jeho hudba integrální součástí velké části historie českého filmu. Její specifický zvuk, cit pro zvukovou dramaturgii a bezprecedentní práce s filmovým rytmem z ní dělají jeden z hřebů tuzemské kinematografie, bez kterého by filmy Františka Vlácil, Karla Zemana, Jana Švankmajera, Hermíny Týrlové, Juraje Herze a mnoha dalších ztratily podstatou část svého kouzla.

Poznámky:

[1] Eva Strusková, O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vlácil. *Film a doba* 43, 1997, č. 4, s. 171.

[2] Rozhovor Jonáše Kucharského (kurátor NFA) s Ivo Špaljem (zvukový mistr, bývalý zaměstnanec Studia elektronického a experimentálního zvuku na Barrandově), dne 4. 12. 2018 v Praze. Rozhovor je uložen v archivu Českého muzea hudby.

[3] Barbora Dušková, *Česká filmová hudba do 60. let 20. století*. Diplomová práce, Brno: JAMU 2011, s. 26.

[4] Richard Vacula, IKARIE XB1 – zvukový rozbor filmu. *Postřeh* [online]. 2013 [cit. 2022-03-14]. Dostupné z:
<https://www.postreh.com/phprs/view.php?cisloclanku=2013020901>

[5] Jan Novotný, *Studia EAH v ČSSR. Přehled a vývoj do r. 1980*. Diplomová práce, Praha: FF UK 1979, s. 76.

[6] Věra Morgan, *Česká filmová hudba 60. let 20. století ovlivněná evropskou artificiální avantgardní hudbou*. Disertační práce, Olomouc: FF UP 2016, s. 92.

[7] Ivo Vítek, Studio elektronického a experimentálního zvuku a jeho uplatnění ve FSB. In: *Filmová technika. Sborník vědeckotechnických informací*. Vydalo UŘ ČSV, řada C –

Zvuková technika. 1978. 14(1/C). s. 10, cit. dle: Jan Novotný, c .d., s. 224.

[8] Jan Novotný, c .d., s. 215, 218.

[9] Rozhovor Jonáše Kucharského (kurátor NFA) s Ivo Špaljem (zvukový mistr, bývalý zaměstnanec Studia elektronického a experimentálního zvuku na Barrandově), dne 4. 12. 2018 v Praze. Rozhovor je uložen v archivu Českého muzea hudby.

[10] Srovnej s průkopnickou kompozicí Laurie Spiegel *Drums* z roku 1975.

[11] Jan Novotný, c. d., s. 221.