

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2020

Anna Kolářová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMENÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor zvuková tvorba

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**HUDEBNÍ SUPERVIZE V ČESKÉ FILMOVÉ  
A TELEVIZNÍ TVORBĚ**

**Anna Kolářová**

Vedoucí práce: MgA. Kamila Zlatušková, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Michal Pekárek

Datum obhajoby: 9. 9. 2020

Přideřovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Film, Television and Photographic Art and New Media

Department of Sound

**BACHELOR'S THESIS**

**MUSIC SUPERVISION IN THE CZECH FILM AND TV**

**Anna Kolářová**

Advisor: MgA. Kamila Zlatušková, Ph.D.

Referee: Mgr. Michal Pekárek

Date of thesis defence: September 9, 2020

Assigned degree: BcA.

Prague, 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

HUDEBNÍ SUPERVIZE V ČESKÉ FILMOVÉ A TELEVIZNÍ TVORBĚ

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucí práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků bakalářské práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Cílem této bakalářské práce je zjištění a interpretace příčin absence profese *music supervisor* (hudební supervizor) v českém filmovém a televizním průmyslu s využitím metody kvalitativního výzkumu. Ze širokého spektra tuzemské audiovizuální tvorby se práce soustředí na současnou hranou filmovou a televizní tvorbu. Jádrem práce je interpretace dvaadvaceti vlastních rozhovorů s relevantními filmovými, hudebními a autorskoprávními profesionály, kteří působí v České republice. Výsledkem tohoto výzkumu je: kategorizace několika specifických narativů vysvětlujících dosavadní nepřítomnost tohoto oboru v České republice, popsání, jakými jinými profesemi je v praxi funkce hudebního supervizora nahrazená, a také nástin podoby budoucího vývoje. Poznatky jsou zasazené do mezinárodního kontextu s užitím zahraniční odborné literatury a publikovaných rozhovorů s hudebními supervizory.

**Klíčová slova:** filmová hudba, hudební supervize, hudební supervizor, hudební dramaturgie, televizní seriály, kvalitativní výzkum, autorské právo, synchronizace, licence, konvergence

## **Abstract**

The aim of this bachelor thesis is to determine and analyze the causes of the absence of the *music supervisor* profession in the Czech film and TV industry using the qualitative research method. From the wide range of domestic audiovisual production, the thesis is focused on the current live-action feature films and television series. The core of the work is the critical analysis of twenty-two interviews, conducted with relevant film, music, and copyright professionals. The result of this research is: the categorization of several specific narratives explaining the present absence of this field in the Czech Republic, a description of how other professions replace the function of the music supervisor in practice, as well as an estimation of the form of the future development of the issue. The findings are set in an international context with the use of foreign academic literature and published interviews with music supervisors.

**Key words:** film score, soundtrack, music supervision, music supervisor, music editor, TV series, qualitative research, copyright, syncing, licensing, convergence

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala všem respondentům a konzultantům, jmenovitě (podle abecedního pořadí): Tim J. Anderson, Jan Bílek, Marek Bláha, Patrycja Bukowska, Jakub Dufek, Mathew Flynn, Liz Greene, Karel Havlíček, Nessa Johnston, Ondřej Kačer, Martin Klusák, Tereza Landová, Filip Malásek, Jan P. Muchow, Marek Najbrt, Dominika Orszulak, Petr Ostrouchov, Ilona Pastrňáková, Michal Pekárek, Tereza Polachová, Jan Prušinovský, Michal Reitler, Pavel Rejholec, Tomáš Roubík, Alexandr Smutný, Viktor Tauš, Patrik Wagner a Steve Walsh.

Zároveň bych chtěla vyjádřit svou velkou vděčnost vedoucí práce Kamile Zlatuškové za podnětnou pomoc a podporu ve všech fázích vytváření tohoto textu.

# Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>1. MUSIC SUPERVISION JAKO TÉMA A TERMÍN</b> .....	<b>10</b>
1.1 STAV BĀDÁNÍ O TÉMATU.....	10
1.2 MUSIC SUPERVISION V ZAHRANIČNÍ PRAXI .....	11
1.3 PROBLEMATIKA TERMINOLOGIE V ČESKÉM KONTEXTU .....	14
1.4 POVĚDOMÍ O PROFESI MEZI ČESKÝMI PROFESIONÁLY .....	14
<b>2. ČÍM JE V ČESKU NAHRAZENÁ HUDEBNÍ SUPERVIZE</b> .....	<b>18</b>
2.1 KDO VŠECHNO „MLUVÍ“ DO SERIÁLOVÉ A FILMOVÉ HUDBY .....	18
2.2 OTÁZKA VÝBĚRU SKLADATELE .....	20
2.3 VYPOŘÁDÁNÍ AUTORSKÝCH PRÁV A PRÁV SOUVISEJÍCÍCH .....	23
2.3.1 <i>Mechanismus vypořádání</i> .....	23
2.3.2 <i>Tvůrčí rozhodnutí vs. nezbytnost získání práv</i> .....	25
2.4 RESPONDENTI PŘIBLIŽUJÍCÍ KREATIVNÍ A PRAKTICKOU ROVINU .....	26
<b>3. AUTORSKÝ REŽISÉR VS. HUDEBNÍ SUPERVIZOR</b> .....	<b>29</b>
<b>4. ŠIRŠÍ KONTEXT PROBLEMATIKY</b> .....	<b>36</b>
4.1 PODOBNĚ ABSENTUJÍCÍ FILMOVÉ PROFESE .....	36
4.2 NENÁROČNÝ DIVÁK .....	38
4.3 SPECIFIČNOST ČESKÉ PRÁCE S ARCHIVNÍ PÍSNÍ .....	40
4.4 NEDOSTATEK ODVAHY TVŮRCŮ.....	41
4.5 MALÝ TRH .....	42
<b>5. HUDEBNÍ SUPERVIZOR JAKO MOŽNÁ SOUČÁST ČESKÉHO ŠTÁBU</b> .....	<b>46</b>
5.1 POTENCIÁLNÍ PŘÍNOS HUDEBNÍHO SUPERVIZORA.....	46
5.2 MOŽNÉ PODOBY BUDOUCÍHO VÝVOJE .....	50
<b>ZÁVĚR</b> .....	<b>53</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ</b> .....	<b>54</b>
KNIHY .....	54
ODBORNÉ ČLÁNKY .....	54
KVALIFIKAČNÍ PRÁCE.....	55
INTERNETOVÉ PŘÍSPĚVKY .....	55
CITOVANÁ AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLA .....	57
SOUPIS PROVEDENÝCH ROZHOVORŮ A KONZULTACÍ.....	58
<i>Osobní rozhovory</i> .....	58
<i>Videohovory</i> .....	58
<i>Telefonní hovory</i> .....	59
<i>Emailové rozhovory a konzultace</i> .....	59



## Úvod

*Music supervision* je název profese, která v české audiovizuální tvorbě neexistuje. Přibližně od 80. letech 20. století nicméně *music supervisor* působí ve štábech v USA a později se uplatňuje i v dalších státech. Základní charakteristikou tohoto povolání je kombinace tvůrčích a realizačních kompetencí: nevěnuje se pouze hudební dramaturgii díla, ale manipuluje i s rozpočtem na hudbu a zajišťuje vypořádání licencí.

Záměrem předkládané bakalářské práce je pomocí metody kvalitativního výzkumu interpretovat důvody a kontext absence povolání *music supervisor* v českém filmovém a televizním světě. Práce se ze širokého spektra audiovizuální tvorby soustředí na současné české hrané filmy a vícedílné televizní projekty. Cílem výzkumu není analyzovat tato díla tradičně jako text, nýbrž jde primárně o studii kontextu daného tématu.<sup>1</sup>

Páteří práce je interpretace dvaadvaceti vlastních rozhovorů, přičemž je zde uplatněna *metoda chápajícího rozhovoru* francouzského sociologa Jean-Clauda Kaufmanna.<sup>2</sup> Principem této varianty kvalitativního výzkumu je definování tezí až na základě materiálu osobně získaného v „terénu“. Zároveň je každý rozhovor určitým způsobem „šitý na míru“ konkrétnímu respondentovi a kladené otázky mohou být doplňované i podle průběhu samotného rozhovoru. Záměrem je hlubší pochopení výpovědí respondentů, díky čemuž je pak snazší nahlédnout obecnější jevy a principy zvolené problematiky.

Výběr respondentů vychází ze současného tradičního uplatnění *music supervision* v zahraničí: jde především o profesionály věnující se vedle filmu i seriálové tvorbě. Z režisérů byli dotazováni Marek Najbrt, Jan Prušinovský a Marek Najbrt. Početnou skupinu respondentů tvoří rovněž zjednodušeně řečeno skladatelé: Karel Havlíček, Petr Ostrouchov, Jan P. Muchow a Martin Klusák. Další kategorii představují producenti: Jan Bílek, Tereza Polachová, Michal Reitler a Patrik Wagner. Problematika licencí byla konzultovaná jednak se zástupci kolektivních správců OSA (Jakub Dufek, Ilona Pastrňáková, Ondřej Kačer) a INTERGRAM (Tereza Landová), ale i s Tomášem

---

<sup>1</sup> V tomto ohledu práce navazuje na články:

Natalie Lewandowski. „Understanding Creative Roles in Entertainment: The Music Supervisor as Case Study”. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 2010, 24.6, s. 866.

Bethany Klein – Leslie Meier. „In Sync? Music Supervisors, Music Placement Practices, and Industrial Change”. In: M. Mera – R. Sadoff – B. Winters (eds.). *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, New York: Routledge, 2017, s. 283.

<sup>2</sup> Jean-Claude Kaufmann. *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2010.

Roubíkem z právního oddělení ČT a s již jmenovaným Petrem Ostrouchovem. Kromě zmíněných skupin byli k rozhovoru osloveni další velmi relevantní hudební a filmoví profesionálové: Filip Malásek, Michal Pekárek, Pavel Rejholec, Alexandr Smutný a Steve Walsh. Podrobný výčet všech respondentů a konzultantů je v závěru práce (Soupis provedených rozhovorů a konzultací). V textu jsou po prvním výskytu opakované citace daných respondentů uvedené zkráceně dle vzoru „Příjmení.“ v poznámce pod čarou. Je nezbytné zmínit, že citované výroky byly pro potřeby akademického textu převedeny do spisovné češtiny.

Výsledná struktura pěti kapitol má hlavně umožňovat mezioborovou diskuzi v rámci odhalených podtémat. Úvodní kapitola kromě zhodnocení stavu bádání představuje profesi music supervision jako takovou. Tvoří tak teoretický základ, ke kterému se vztahuje zbytek práce, jenž je založený v první řadě na provedených rozhovorech s českými filmovými a hudebními profesionály.

# 1. Music supervision jako téma a termín

## 1.1 Stav bádání o tématu

Music supervision není v českém prostředí zaužívaný pojem. V titulcích tuzemského filmu nebo televizní produkce tuto pozici zpravidla nenajdeme a je v praxi suplována jinými zavedenými profesemi (viz kapitola 2. Čím je v Česku nahrazená hudební supervize).

České kvalifikační práce ani odborná literatura zaměřená na audiovizuální tvorbu této profesi v podstatě nevěnují pozornost. Pokud se v nich hovoří o samostatném autorovi hudební koncepce audiovizuálního díla, jsou zmíněni nejčastěji hudební skladatel,<sup>3</sup> hudební dramaturg<sup>4</sup> nebo hudební režisér.<sup>5</sup> Jan Šlěška ve své diplomové práci zmiňuje, že „zvukově režijní stránku hudební složky AV díla by měly zaštitovat tyto profese: *music mixer, music editor a music supervisor*“<sup>6</sup> a následně velmi stručně popisuje jejich funkce. V dalších kapitolách, které srovnávají fungování štábů „v zemích s ekonomicky rozvinutou kinematografií“<sup>7</sup> s „postupem zvukové tvorby v českých podmínkách“,<sup>8</sup> a ani ve zbytku práce se k termínu *music supervisor* již nevrací. Ivo Bláha rovněž v kapitole *Zvuková složka a její tvůrci* jednou zmiňuje termín *music supervisor* v rámci soupisu profesí uvedených větou „Na výrobě celovečerního hraného filmu produkovaného v USA se obvykle podílí řada jednotlivých zvukových specializací“.<sup>9</sup>

O druhé, realizační složce práce hudebního supervizora (licencování skladeb a nakládání s rozpočtem na hudbu) nehovoří žádný z českých autorů. V České republice v nedávné době vznikla *Asociace dramaturgů v audiovizi*,<sup>10</sup> která má i sekci *Hudební dramaturgie & dramaturgie komponované hudby*, jejímž garantem je jeden z respondentů této práce, Alexandr Smutný. Nicméně zmíněná asociace zatím nezahájila svou publikační činnost.

---

<sup>3</sup> Tomáš Vondrášek. *Zvuková postprodukce se zaměřením na filmovou a televizní tvorbu*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, 2006, s. 10.

<sup>4</sup> Ivo Bláha. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014, s. 11.

<sup>5</sup> Josef Tuka. *Využití hudby ve filmovém příběhu*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, 2011, s. 47.

<sup>6</sup> Jan Šlěška. *Týmová spolupráce při zvukové postprodukci audiovizuálního díla*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013, s. 25.

<sup>7</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>9</sup> I. Bláha. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, s. 14–15.

<sup>10</sup> ADA – *Asociace dramaturgů v audiovizi* [online]. 2018 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://asociacedramaturgu.cz>.

Oproti tomu v zahraniční literatuře je možné najít několik publikací, článků a kvalifikačních prací, které se věnují hudební supervizi jako takové. Pokud hovoříme o odborných textech, jde zpravidla o práce věnující se hudební supervizi v USA. Jednu z mála výjimek tvoří akademická činnost Natalie Lewandowski, která se tématu věnuje v prostředí australské a novozélandské audiovizuální tvorby.<sup>11</sup> Co se týče evropského kontextu, je dostupná literatura zejména pramenného charakteru: jde především o rozhovory se supervizory a kratší články na webových stránkách typu *UK & European Guild of Music Supervisors*<sup>12</sup> nebo *Synchtank*<sup>13</sup>. V tomto ohledu je tato bakalářská práce průkopnickým počinem.

## 1.2 Music supervision v zahraniční praxi

Funkci profese nazývané music supervisor lze popsat jednak na základě definicí v zahraničních odborných textech a zároveň s pomocí citací z rozhovorů s konkrétními music supervisory působícími v konkrétních zemích a teritoriích.<sup>14</sup> Zásadní a základní charakteristikou profese, k níž se tato práce neustále vztahuje, je kombinace kreativních a realizačních schopností: „As one part legal advisor (with an emphasis on music copyright and clearances), one part script analyst, one part music fan, and one part broker, a quality music supervisor must be able to wear all four hats, and sometimes two or more simultaneously.“<sup>15</sup>

Profese jako taková vznikla v 80. letech v USA, po tom, co došlo k proměně přístupu k filmovým soundtrackům a začaly se hojně používat archivní skladby:

---

<sup>11</sup> N. Lewandowski. „Understanding Creative Roles in Entertainment: The Music Supervisor as Case Study“.

Natalie Lewandowski. *Behind the sounds: The Evolution of Film Soundtrack Roles in Australia and New Zealand*. Doctoral Thesis. Sydney: Macquarie University, 2014.

<sup>12</sup> *The UK & European Guild of Music Supervisors* [online]. 2020 [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.guildofmusicsupervisors.co.uk>.

<sup>13</sup> *Synchtank: Synchblog* [online]. 2020 [cit. 19. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.synchtank.com/blog/>.

<sup>14</sup> Např. rozhovor s německou supervizorkou Milenou Fessmann (společnost *Cinesong*): „Spotlight on the German Sync Market with Milena Fessmann“ [online]. *Synchtank*. 7. 8. 2015 [cit. 19. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.synchtank.com/blog/spotlight-on-the-german-sync-market-with-milena-fessmann/>.

Dále interview se zástupci francouzské společnosti *My Melody*, viz „Spotlight: An Insight into the French Sync Industry“ [online]. *Guild of Music Supervisors: Guild Blog*. 17. 8. 2017 [cit. 19. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.guildofmusicsupervisors.co.uk/spotlight-an-insight-into-the-french-sync-industry/>.

<sup>15</sup> Tim Anderson. „From Background Music to Above-the-Line Actor: The Rise of the Music Supervisor in Converging Televisual Environments“. *Journal of Popular Music Studies*. 2013, Vol. 25, Issue 3, s. 380.

„The traditional Hollywood movie score, circa 1930-70, consisted of many minutes of instrumental music, together with one or two songs. Over the years, it became apparent that if a movie included a hit song, this would serve the function of including more people to see the movie, and in turn the movie would cause people to purchase the recording of the song. The studios began to realize that if they could include a dozen important songs in a movie, they could reduce the need for instrumental music, and they would be able to attract a younger audience to see their films. The use of multiple songs did not necessarily save money, because there was a trade-off between paying for synchronization rights for a dozen songs, against using a large orchestra and having to pay musicians' union rates for playing. However, songs were a more predictable commodity, because when new instrumental music was commissioned, the director and producer were never entirely sure what they would be getting. Since the songs were usually taken from existing recordings, they could be played against picture while the movie was being produced. To meet this emerging new need for selecting and licensing songs, producers and directors sought the services of a sophisticated executive with broad song expertise: the music supervisor.”<sup>16</sup>

V 90. letech a zejména na začátku nového tisíciletí došlo k vývoji aplikace a celkového vnímání této profese, což souviselo hlavně s proměnou hudebního průmyslu v éře digitální distribuce a s obecnou demokratizací a vzrůstající konvergencí<sup>17</sup> umění:

„The role of the music supervisor has been tested and cemented by changes to the music placement environment in the twenty-first century. With music supervision no longer tied primarily to film and music licensing now viewed as a critical revenue stream for all levels and types of music makers and companies, the role itself involves a wider range of activities and greater number of variations than ever before. The pairing of pre-existing popular music with audiovisual media is woven into activities across the cultural industries, and music supervisors, accordingly, occupy key positions in cultural production. [...] Music supervisors have proven their value beyond film as popular music has taken on greater importance across screen media, including television, advertising, and gaming.”<sup>18</sup>

Nejenže se tedy od té doby uplatní music supervisor ve velmi širokém spektru audiovizuální tvorby, od filmů, televizní produkce, přes počítačové hry, reklamy až po nová média, ale zároveň je toto povolání esenciální pro popularizaci hudebních interpretů, čehož si všímá několik odborných textů.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Ron Sobel – Dick Weissman. *Music Publishing: The Roadmap to Royalties*. New York: Routledge, 2008, s. 98.

<sup>17</sup> Henry Jenkins. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press, 2006.

<sup>18</sup> B. Klein – L. Meier. „In Sync? Music Supervisors, Music Placement Practices, and Industrial Change“.

<sup>19</sup> Např. monografie: Tim Anderson. *Popular Music in a Digital Music Economy: Practices, Problems and Solutions for an Emerging Service Industry*. New York: Routledge, 2014.

V monografii *Music Supervision* její autoři ještě připomínají úlohu music supervisorů jako diplomata mezi režisérem/producentem a skladatelem:

„Sometimes the music supervisor is brought in at the beginning of a project and has the opportunity to work with the director as the film or show is being shot, providing input at every step of the way. The music supervisor can also be the connection between the production staff of the project and the composer of the score, given that producers and directors often know what kind of music they want but may not have the musical knowledge to articulate their ideas to the composer. [...] In fact, a great deal of what the music supervisor does is practice the fine art of diplomacy. Very often on creative teams there are conflicting egos, and the music supervisor must continuously be the mediator. Every project also has a different pecking order.”<sup>20</sup>

V souhrnu tedy můžeme říct, že současný music supervisor dohlíží na hudební stránku audiovizuálního díla rozličných forem (často se právě nevěnuje pouze jedné formě). Pracuje s rozpočtem na hudbu (buď jeho výši sám navrhuje, anebo je mu přidělen), hledá a navrhuje archivní skladby, zajišťuje získání licencí (není nutně vždy člověkem, který přímo zajišťuje „clearing“, nicméně v takovém případě k tomuto účelu někoho najímá), podílí se na výběru a angažování skladatele a jedná a vyjedná s osobami z hudebního a filmového světa: s vydavateli, režiséry, producenty, střihači, sound designery, interprety, hudebními autory apod. Podíl kreativní a realizační části se liší projekt od projektu, supervizor od supervizora. Je nezbytné zmínit, že existují dvě přidružené profese, které v některých případech s music supervision splývají: music stylist a music research consultant.

Music supervisoři se rekrutují ze značně pestré palety profesí: z hudebníků, DJů, hudebních agentů, vydavatelů, producentů, novinářů, sound designerů a dalších. V současnosti je v zásadě možné být buď nezávislým samostatným music supervisorem, anebo být zaměstnancem společnosti – ať už v „hudebním oddělení“ korporace, ve firmě zajišťující primárně licencování, v supervizorské společnosti, která může být zároveň hudebním vydavatelstvím, apod.

---

Nebo rovněž články:

Bethany Klein. „The New Radio’: Music Licensing as a Response to Industry Woe“. *Media, Culture & Society*. 2008, 30(4), s. 463–478.

B. Klein – L. Meier. „In Sync? Music Supervisors, Music Placement Practices, and Industrial Change“. T. Anderson, „From Background Music to Above-the-Line Actor: The Rise of the Music Supervisor in Converging Televisual Environments“.

<sup>20</sup> Ramsey Adams – David Hnatiuk – David Weiss. *Music Supervision: The complete guide to Selecting Music for Movies, TV, Games & New Media*. New York: Schirmer Trade Books, 2005, s. 27–28.

Po celém světě, včetně Evropy, se každoročně konají akce a konference věnující se této problematice: kupříkladu *SyncSummit*, *The Billboard/Hollywood Reporter Film and TV Music Conference*, *Reeperbahn Festival*, *Soundtrack Cologne*, *Berlin Music Week* a další. Supervisoři se sdružují ve spolcích jako jsou *Guild of Music Supervisors*<sup>21</sup> a *UK & European Guild of Music Supervisors*<sup>22</sup>. V roce 2017 byla mezi kategorie všeobecně známého televizního ocenění *Emmy* zařazena i *Primetime Emmy Award for Outstanding Music Supervision*.<sup>23</sup> Tomuto oboru je věnovaná pozornost i ve vzdělávacích institucích, například na New York University existují předměty<sup>24</sup> zaměřené na tuto profesi.

### 1.3 Problematika terminologie v českém kontextu

Bláhova skripta *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla* překládají termín *music supervisor* jako „dohled nad hudební složkou, hudební dramaturg“.<sup>25</sup> I když v českém prostředí není užíváný český doslovný překlad „hudební supervize/supervizor“, je v této práci uplatňován zejména pro zdůraznění rozdílu mezi primárně tvůrčím vytvářením hudební koncepce v rámci hudební dramaturgie, jak ji chápe Bláha,<sup>26</sup> a propojením kreativní a realizační činnosti v osobě hudebního supervizora. Je třeba připomenout, že se práce nezabývá příbuznou profesí *music editora*, s níž je v Česku občas hudební supervizor chybně zaměňován.<sup>27</sup>

### 1.4 Povědomí o profesi mezi českými profesionály

Oslovení respondenti byli v úvodní části rozhovoru požádáni, aby vlastními slovy definovali náplň práce *music supervisor*a. Obecně lze říci, že nejrozsáhlejší povědomí

---

<sup>21</sup> *Guild of Music Supervisors* [online]. 2020 [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.guildofmusicsupervisors.com>.

<sup>22</sup> *The UK & European Guild of Music Supervisors* [online]. 2020 [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.guildofmusicsupervisors.co.uk>.

<sup>23</sup> „Two New Categories and Rules Modifications“ [online]. *Television Academy*. 24. 2. 2017 [cit. 19. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.emmys.com/news/awards-news/awards-170224>.

<sup>24</sup> Syllabus konkrétního předmětu z loňského roku na NYU: „NYU Los Angeles Music Licensing Lab: Music Supervision for Motion Pictures“ [online]. 2019 [cit. 21. 7. 2020]. Dostupné z: [https://www.nyu.edu/content/dam/nyu/globalPrgrms/documents/LosAngeles/Accessible\\_Syllabi\\_samples/Syl\\_LA\\_REMU-UT9241LA1\\_Greenberg\\_Fall2019%20\(1\).pdf](https://www.nyu.edu/content/dam/nyu/globalPrgrms/documents/LosAngeles/Accessible_Syllabi_samples/Syl_LA_REMU-UT9241LA1_Greenberg_Fall2019%20(1).pdf).

<sup>25</sup> I. Bláha. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, s. 15.

<sup>26</sup> I. Bláha. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, s. 64–92.

<sup>27</sup> Této profesi se ve své bakalářské práci věnuje absolventka Katedry zvukové tvorby FAMU Eliška Blauberová:

Eliška Blauberová. *Music editor v Čechách... a na Marsu: Perspektiva role music editora v českém prostředí s příkladem na realizaci filmu Mars*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, 2018.

o této profesi mají lidé z hudební či zvukové branže: Pavel Rejholec se s ní setkal v zahraničních štábech,<sup>28</sup> Michal Pekárek<sup>29</sup> a Jan P. Muchow<sup>30</sup> byli obeznámeni s možnými úkoly supervizora, Marek Bláha znal toto povolání zprostředkovaně.<sup>31</sup> Vedle nich ještě střihač Filip Malásek<sup>32</sup> disponuje nadstandardní znalostí problematiky, a dokonce s několika zahraničními hudebními supervizory v rámci své práce příležitostně komunikuje.<sup>33</sup> Režiséři, producenti či zaměstnanci OSA buď profesi neznají, anebo si ji spojují pouze s hudební dramaturgií, a ne pak už s realizační rovinou profese.

Obdobný dojem vyjádřil v rozhovoru i Malásek, když konstatoval, že „u nás na to neexistuje žádná položka, že to není prostě obor, v podstatě to nikdo nezná, ani ti starší režiséři“.<sup>34</sup> Tradičním modelem v českém filmovém kontextu je totiž spolupráce režiséra a skladatele, který sice ve výsledku často supluje i pozici hudebního dramaturga archivní hudby, ale zřídka kdy je tak nazýván (více viz kapitola 2. Čím je v Česku nahrazená hudební supervize). Kvůli tomu se můžou tvůrci a další profesionálové s tímto povoláním setkat pouze v rámci mezinárodní spolupráce nebo například v titulcích zahraničního filmu.

Častou asociací respondentů s hudební supervizí bývá hudební dramaturg či hudební režisér působící v televizích. Ti se však zpravidla věnují jiné, než hrané tvorbě: pořadům, které nejsou předmětem této práce. Pouze Najbrt zmiňuje konkrétní osobní zkušenost s hudební dramaturgyní u svého seriálu *Svět pod hlavou*:<sup>35</sup>

„S hudební dramaturgií jsem se setkal u nějakých pořadů anebo v situaci, když jsme potřebovali pomoc i z hlediska autorskoprávního. [...] Na *Světě pod hlavou* jsme měli hudební dramaturgyni. Ona nám pomáhala; tam třeba došlo k tomu, že pro uvedení v zahraničí se musely vyměnit hudby. [...] Takže jsme museli nahradit nějakého Michala Davida za něco neutrálně podobně blbého, ale na co má televize práva. Ta paní nám právě vytipovala věci, který byly asi v bance té televize a tím jsme to tak jako vycpali. [...] Zůstala tam jen titulní píseň ‚V stínu kapradiny‘.“<sup>36</sup>

---

<sup>28</sup> Rozhovor s Pavlem Rejholcem (sound designer, ředitel a majitel společnosti Soundsquare, vedoucí Katedry zvukové tvorby FAMU). Praha 26. 6. 2020.

<sup>29</sup> Rozhovor s Michalem Pekárkem (mistr zvuku, hudební producent). Praha 27. 6. 2020.

<sup>30</sup> Rozhovor s Janem P. Muchowem (skladatel, hudební producent, hudebník). Praha 25. 6. 2020.

<sup>31</sup> Rozhovor s Markem Bláhou (VP of Sales, Studio Fontána). Praha 1. 7. 2020.

<sup>32</sup> Rozhovor s Filipem Maláskem (střihač). Praha 1. 7. 2020.

<sup>33</sup> Získává od nich hudební tipy a informace k některým licencím. Oni na oplátku občas žádají Maláška o music research v oblasti české hudby, např. české vážné hudby. Malásek zmiňuje tyto supervizory: Mark Kirby, Pete Rearburn a Jesper Gadeberg.

<sup>34</sup> Malásek.

<sup>35</sup> *Svět pod hlavou* [seriál]. Režie Marek Najbrt a Radim Špaček. TV, ČT, 2017.

<sup>36</sup> Rozhovor s Markem Najbrtem (režisér, scenárista, producent). Praha 8. 6. 2020.



Ostatní respondenti popisují negativní zkušenosti s televizními hudebními dramaturgy. Kreativní producent ČT Reitler svou zkušenost shrnuje slovy:

„[...] když jsem zjistil, jaká je invence těch lidí, to nechcete. Protože když je někdo prostě zaměstnanec, tak jeho motivace stojí na něčem jiném, než hledat příležitosti a rozlišovat mezi projekty. [...] Oni jsou myslím formovaní tím, jaká k nim chodí poptávka. Takže když po nich nikdo pořádně nic nechce, tak oni tím pádem nemají ambice nabízet. [...] Vy musíte mít zajištěný chleba s máslem a pak jednou za čas můžete připravovat nějaké speciální menu na večer. A toho chleba s máslem je nejméně. To jsou obrovské objemy, kde to oni musí udělat spolehlivě a dobře. Ale je to denní spotřeba. Takže je to strašná spousta ukázek, které mají přesné stopáže, mají to vykázané. Myslím si, že dělají 85% produkce České televize. Ale holt je to nějaký jiný druh práce.“<sup>37</sup>

Pavel Rejholec navíc vnímá náplň a způsob práce televizních dramaturgů jako jednu z příčin současné absence profese hudebního supervizora:

„Já to slovo [hudební dramaturg] nemám rád, protože existují hudební dramaturgové v televizi, no ale ti fungují tak, že tam přinesete dokument, většinou, a oni vám ho za 10 minut ozvučí, že vytáhnou ze šuplíku nějaké strašné elevator music, a to je hudební dramaturg nebo režisér, a to já odmítám tuhle profesi takhle nazývat. A myslím si, že to je jeden z důvodů, proč tady tahle profese nevzniká, protože ti takzvaní hudební dramaturgové fungují takhle podivně.“<sup>38</sup>

Hudební dramaturg pak z těchto uvedených důvodů může být vnímán primárně jen jako další možný poradní hlas, od kterého nemůžeme očekávat inovativní řešení. Skladatel Karel Havlíček, který má zkušenosti z filmové, seriálové a reklamní tvorby v Česku a v USA, situaci ze svého pohledu shrnuje: „Spousta lidí, jak na to nejsou zvyklí, tak to ani nehledají, protože nevidí ten benefit toho [hudební supervize].“<sup>39</sup>

Z provedených rozhovorů vyplývá, že je celkově hlubší povědomí o tomto povolání mezi skladateli, zvukaři a případně střihači, ale nikoliv mezi režiséry a producenty, kteří mají přímý vliv na profesní složení štábu. Otázkou zůstává, zda by lepší informovanost režisérů a producentů skutečně vedla k vytvoření poptávky po hudební supervizi a zda by se v reálu ověřily její potenciální „benefity“ a došlo by k vytvoření dosud neexistující tradice.

Mírně anekdotickým, nicméně symptomatickým jevem, který se opakuje téměř v každém rozhovoru, je připomenutí jména režiséra Quentina Tarantina a vyjádření obdivu nad jeho autorskými schopnostmi pro kompozici kultovních soundtracků.

---

<sup>37</sup> Rozhovor s Michalem Reitlerem (kreativní producent ČT). Praha 22. 6. 2020.

<sup>38</sup> Rejholec.

<sup>39</sup> Rozhovor s Karlem Havlíčkem (skladatel). Praha 3. 6. 2020.

Nicméně respondenti až na výjimky nemají povědomí o faktu, že má Tarantino již od devadesátých let ve svém štábu hudební supervizorky, s nimiž úzce spolupracuje: Karyn Rachtman (*Reservoir Dogs*, *Pulp Fiction*) a Mary Ramos (*Pulp Fiction*, *Kill Bill*, *Django Unchained*, *The Hateful Eight*). Mary Ramos popisuje práci na Tarantinových filmech v jednom z rozhovorů takto:

„But *Pulp Fiction* kind of expanded more into creative. I actually just watched it again. [...] It takes me right back to working on it. So, when they're walking down the hallway towards the apartment at the beginning and there's a little tiny piece of *Strawberry Letter 23*, I'm like, ahhh, I remember that! I gave him that! Because he [Tarantino] needed something to come out of the hallway, so there's moments like that. And Karyn Rachtman and I had made a cassette of just goofy songs that we thought were fun, just for our own pleasure — a mix tape. Remember those? And he called from the set and said, ‚Bruce (Willis) wants to sing something in the car. I need to get something right away.‘ And I said, let's send him this tape. We had *Flowers on the Wall* on there and *Hello Walls* by Faron Young. And he picks *Flowers on the Wall* from that. [...] But I have great relationships with the music publishers and record companies, and the people I work with are really great at what they do. And so, the ones who've been able to understand the nature of a Quentin movie have been who I go back to again and again. It helps that I've been doing this with him for 27 years. Working with him has been such a high point for me. Every different Quentin story is a unique and interesting musical challenge. Journey? Challenge/journey, basically.“<sup>40</sup>

Rovněž další všeobecně známé zahraniční autorské režisérské osobnosti mají v mnoha případech při ruce hudebního supervizora, se kterým opakovaně spolupracují.<sup>41</sup> Podrobněji se problematice potenciální kooperace českého autorského režiséra s hudebním supervizorem věnuje kapitola 3. Autorský režisér vs. hudební supervizor.

---

<sup>40</sup> „Quentin Tarantino's ‚Once Upon a Time... in Hollywood‘: Deconstructing the Soundtrack“ [online]. *Variety*. 26. 6. 2019 [cit. 23. 7. 2020]. Dostupné z: <https://variety.com/2019/music/news/quentin-tarantino-music-supervisor-mary-ramos-once-upon-a-time-in-hollywood-1203281034/>.

<sup>41</sup> Dále např. spolupráce mezi supervizory & režiséry: Randall Poster & Wes Anderson nebo Richard Linklater, Brian Reitzel & Sofia Coppola; Sarah Giles & Yorgos Lanthimos; Linda Cohen & Paul Thomas Anderson a další.

## 2. Čím je v Česku nahrazená hudební supervize

*U hudby je podle mne potíž v tom, že jí vlastně každý rozumí, v uvozovkách. V žádné té jiné fázi nebo profesi při výrobě filmu to není takhle složité.<sup>42</sup>*

Obecně můžeme říct, že všechny činnosti, které může obstarávat hudební supervizor, existují i v rámci procesu tvorby filmu či seriálu v České republice, nicméně kompetence jsou zde rozdělené mezi členy štábu. Tudíž zde v oblasti audiovizuální tvorby, jíž se věnuje tato bakalářská práce, neexistuje žádná zastřešující osoba mající na starosti hudební stránku díla ve smyslu, jak funguje music supervisor. Jak bylo uvedeno v předchozí kapitole, nejširší možné spektrum kompetencí hudebního supervizora může zahrnovat: návrh/plnění rozpočtu na hudbu, výběr/komunikace se skladatelem, hledání archivní hudby, dramaturgie a vypořádání autorských a souvisejících práv. V následujících podkapitolách je s využitím konkrétních příkladů popsáno, kdo se těmito činnostem v praxi věnuje. Vždy jde o členy štábu, kteří mají primárně zodpovědnost za jinou složku díla, ale zároveň se věnují i jedné nebo více ze zmíněných činností. Názory na tuto kumulaci profesí v určitých složkách výroby audiovizuálního díla se liší napříč spektrem respondentů.

Zřídka v české kinematografii dochází k propojení kreativní a praktické stránky věci. Určitá skupina tvůrců, v čele s režisérem a skladatelem, se zabývá hudební dramaturgií. Na druhé straně práce s rozpočtem a vyjednáváním o licencích pak zpravidla bývá zodpovědnost výkonných producentů, případně filmových právníků. V tomto modelu existuje několik drobných výjimek, které jsou zmíněny v poslední podkapitole (2.4 Respondenti přibližující kreativní a praktickou rovinu).

### 2.1 Kdo všechno „mluví“ do seriálové a filmové hudby

Respondenti výzkumu se shodli na tom, že hlavní slovo má, co se týče práce s hudbou, režisér. Všichni tři dotazovaní režiséři (Prušinovský, Najbrt, Tauš) patří do skupiny režisérů, kteří věnují vytváření hudební dramaturgie svých děl značné úsilí, pozornost a čas: Jan Prušinovský kupříkladu hovoří o tom, jak oslovoval a hledal lokální hudební skupiny na stránce bandzone.cz,<sup>43</sup> Marek Najbrt pro některé své projekty uspořádal

---

<sup>42</sup> Pekárek.

<sup>43</sup> Rozhovor s Janem Prušinovským (režisér, scenárista, producent). Praha 5. 6. 2020.

skladatelské konkurzy<sup>44</sup> a při tvorbě seriálu *Kancelář Blaník*<sup>45</sup> pracuje s vlastnoručně uspořádanou knihovnou „šuplíkových skladeb“ vybraných hudebních skupin.<sup>46</sup>

Režiséři tradičně úzce spolupracují s hudebním skladateli, kteří tvoří velmi významný hudebně-dramaturgický poradní hlas – všichni oslovení skladatelé (Petr Ostrouchov, Martin Klusák, Karel Havlíček a Jan P. Muchow) tuto úlohu potvrdili.

Podstatná část rozhodnutí bývá učiněna ve střížně a někteří střihači si tak vyloženě vytvořili renomé zdatných hudebních dramaturgů, kteří nejenže zasahují do stříhu hudby, ale také přichází s nápady na archivní skladby. Příkladem tohoto jevu může být Filip Malásek nebo Vladimír Barák. Rejholec shrnuje, že „Filip [Malásek] si tady už udělal jméno, když někdo potřebuje vybrat divnou hudbu, že na to měl vždycky neuvěřitelný talent.“<sup>47</sup> O druhém ze jmenovaných Ostrouchov říká:

„Vláďa je člověk, který o hudbě neví skoro nic, který nezná žádná jména zpěváků, autorů, skladatelů, nic. Ale má ve střížně vždycky nějaký štos vypálených cédéček s něčím a má neuvěřitelný cit použít hudbu správně ve filmu. Velmi dobře vycytá místa, kde ta hudba má být.“<sup>48</sup>

Kromě střížny některá rozhodnutí vznikají i v rámci zvukové postprodukce, kdy si režiséři nechávají poradit od zvukových a hudebních editorů a od zvukových mistrů.<sup>49</sup> Další z profesí, které byly zmiňované v rozhovorech v souvislosti s výběrem hudby, je scenárista. Příkladem může být seriál *Svět pod hlavou*, u něhož Ondřej Štindl vepsal konkrétní skladby do scénáře,<sup>50</sup> anebo *Zrádci*.<sup>51</sup>

Producenti se někdy podílí na procesu výběru skladatele a v některých případech se vyslovují i k výběru archivní hudby, či „zachraňují situaci“ vlastními nápady a tvůrčími příspěvky, jak popisuje na příkladu ještě nedokončeného projektu producent Michal Reitler:

---

<sup>44</sup> Více viz 2.2 Otázka výběru skladatele.

<sup>45</sup> *Kancelář Blaník* [internetový seriál]. Režie Marek Najbrt, Bohdan Sláma, Jaroslav Fuit. Česká republika: 2014-2018.

<sup>46</sup> Najbrt.

<sup>47</sup> Rejholec.

<sup>48</sup> Rozhovor s Petrem Ostrouchovem (právník, skladatel, hudebník). Praha 3. 6. 2020.

<sup>49</sup> To zmiňuje např. Prušinovský, Ostrouchov a Reitler (*Dukla 61*). Rejholec z druhé strany mluví o spolupráci s režisérem Davidem Ondříčkem.

<sup>50</sup> Najbrt.

<sup>51</sup> *Zrádci* [seriál]. Režie Viktor Tauš a Matěj Chlupáček. TV, ČT, 2020.

Více viz podkapitola 2.4 Respondenti přibližující kreativní a praktickou rovinu.

„My jsme ztratili hodně času a teď jedeme po staru, že jsme tam nasázeli reference kutilsky, já jsem musel vzít z *Westfieldu* nějakou temnou pasáž, co jsem tam lupnul, sám jsem si to stříhnul.“<sup>52</sup>

Jednou z posledních možností je kategorie tvůrců, kterou můžeme nazvat „odborní konzultanti“. Příkladem zástupce této kategorie může být hudební publicista Jiří Černý, jehož zmiňoval Wagner:

„U *Hořícího keře* jsme sháněli někoho, kdo by nám dal nějaké typy na písničky a samozřejmě, kdo tady je – Jirka Černý, největší expert vůbec. Tak ten se oslovil a ten taky pomohl s tím vyhledáváním [...] scénář měl, podle toho navrhoval různé skladby. [...] A to bylo snad jediné, kdy jsem zažil nějakého člověka externího, který ne, že by dělal vyložené supervizi, ale vytipovával ty písně, nabízel atd.“<sup>53</sup>

Poslední kategorii lze vágně vymezit jako „náhodné vlivy ze štábu“ - například u projektu *Dukla 61*<sup>54</sup> přišla s hudebním nápadem jedna z představitelk hlavních rolí, Martha Issová.<sup>55</sup>

## 2.2 Otázka výběru skladatele

Z provedených rozhovorů vyplynulo, že v otázce výběru skladatele je opět hlavní rozhodující osobou režisér. Často mezi skladatelem a režisérem vzniká po první spolupráci mnohaleté či celoživotní pracovní pouto,<sup>56</sup> k čemuž se Tauš vyjadřuje:

„Já to potřebuju nějak cítit v obyčejné lidské rovině. Ten studiový systém nebo v reklamě to může být, že oslovíte deset lidí a tak dále, to mě nikdy nezajímalo. Pro mě je to příliš osobní, co vyprávím, na to abych k tomu přistupoval takhle. Bylo to [výběr skladatele] vědomí schopnosti stejného citu.“<sup>57</sup>

„Spřízněnou duši“ našel Viktor Tauš v Petru Ostrouchovi, který si popsanou tendenci sám uvědomuje:

„Co je takový typický znak tady té české scény, je že vazby režisér-skladatel jsou dost jako trvanlivé a neměnné, dost často jsou založené na nějakých blízkých vztazích, lidi, kteří spolu začali dělat a jsou spolu spokojení, tak spolu leckdy stráví celý profesní život. [...] Takže si myslím, že ty vazby jsou dost osobní, což je podle mne taky jeden z těch nešvarů.“

---

<sup>52</sup> Reitler.

Vedle něj o vlastním hledání vhodné hudby hovoří i Jan Bílek z *Etamp Film Production*.

<sup>53</sup> Rozhovor s Patrikem Wagnerem (head accountant ve společnosti *Etamp Film Production*). Praha 18. 6. 2020.

<sup>54</sup> *Dukla* [TV film]. Režie David Ondříček. TV, ČT, 2018.

<sup>55</sup> Reitler.

<sup>56</sup> Např. Michal Novinski & Jan Svěrák, *Midi lidi & Marek Najbrt, Petr Ostrouchov & Viktor Tauš*.

<sup>57</sup> Rozhovor s Viktorem Taušem (režisér, producent, scenárista). Praha 8. 6. 2020.

Teď jdu sám proti sobě, já posledních sedm let dělám všechny Viktorovy filmy a on dělá všechny se mnou a nerad bych na tom něco změnil.“<sup>58</sup>

V některých případech je část zodpovědnosti za volbu skladatele na producentech, ale vždy se primárně snaží naplnit vizi režiséra. Michal Reitler zmínil pouze jeden nejmenovaný projekt, u kterého požádal nezávisle na režisérovi skladatele o vytvoření skici v momentě, kdy bylo potřeba ukončit spolupráci s prvně osloveným skladatelem.<sup>59</sup> I v případě české produkce HBO, která je pod taktovkou producentky Terezy Polachové, je dodržen tento princip:

„Máte určitou představu, ale já třeba nechci jít proti režisérovi. On mi nabídne nějaké své vidění světa, které já akceptuju, protože jsem si ho vybrala – na základě něčeho jsem si ho vybrala. [...] Je to, jak říkám, jeho vize, mně spíš potom jde o míru použití. Já nepotřebuju nebo nechci, aby mi to hrálo v každém záběru na úkor příběhu třeba.“<sup>60</sup>

K otázce konkurzů na hudebního skladatele ve formě posuzování zasláných skic Polachová dodává:

„Je to tak, že se o tom bavíme a padnou nějaká jména v debatě. Třeba na té *Pustině*<sup>61</sup> myslím si, že byla ve hře i nějaká jiná jména a myslím, že nám možná někdo něco poslal a ten Boulter z toho vyšel vítězně. Ale nedělali jsme žádný tendr na muziku, to bylo takový, že jsme se o tom bavili a někdo se osloví, s kým si myslíte, že to půjde.“<sup>62</sup>

Konkurzy na skladatele jsou postupem využívaným převážně v komerční (reklamní) tvorbě, jak potvrzují ze své zkušenosti Karel Havlíček a Jan P. Muchow. I zde se však najdou výjimky.<sup>63</sup> Marek Najbrt u několika svých projektů pořádal obdobnou soutěž. Význačným příkladem je konkurz na hudbu k filmu *Protektor*,<sup>64</sup> kdy Najbrt oslovil deset skladatelů/hudebních uskupení, ze kterých nakonec vybral *Midi lidi*: „Byl jsem takový docela drzý [...] Od všech jsem dostal taková dema malá a tohle [hudba od *Midi lidi*] úplně zasvítilo tím principem.“<sup>65</sup> S odstupem času nazírá Najbrt na rozsah uspořádaného konkurzu kriticky:

---

<sup>58</sup> Ostrouchov.

<sup>59</sup> Reitler.

<sup>60</sup> Rozhovor s Terezou Polachovou (head of original production, producer v HBO Europe). Praha 2. 7. 2020.

<sup>61</sup> *Pustina* [seriál]. Režie Ivan Zachariáš a Alice Nellis. Česká republika: HBO, 2016.

<sup>62</sup> Polachová.

<sup>63</sup> Jan P. Muchow vzpomíná např. na konkurz na hudbu k filmu *Tobruk* nebo k německé koprodukci *Sputnik*. Filip Malásek hovoří o pomoci s organizací konkurzu na hudbu ke snímku *Kuky se vrací*.

<sup>64</sup> *Protektor* [film]. Režie Marek Najbrt. Česká republika: 2009.

<sup>65</sup> Najbrt.

„Je to trošku nezodpovědné vůči těm lidem. Tím, jak člověk získává zkušenosti, představu a kontakty, tak je lepší. Já jsem to pak už třeba omezil, že jsem oslovil třeba tři lidi, ale úplně ideální v tuhle chvíli pro mne je jít už cíleně rovnou za tím člověkem, kterého chci.“<sup>66</sup>

Obecně můžeme říci, že se od režisérů zpravidla očekává, že disponují dobrými znalostmi současné skladatelské scény, a proto si k vlastnímu projektu vybírají skladatele sami: „Co se týče těch hudebních skladatelů, tak já si myslím, že režisér by měl mít nějaký přehled o tom, jací skladatelé zrovna v Čechách fungují a měl by je mít trošku naposlouchané a podle toho je vybírat.“<sup>67</sup> Michal Pekárek však tento předpoklad na základě své zkušenosti zpochybňuje:

„Nikdo se tím nezabývá z těch režisérů a producentů až na pár čestných výjimek, aby měli přehled. Třeba docela dobře vědí, jak kdo stříhá, jak kdo používá kameru, ale nevědí moc kdo je dobrý, kdo vyleze z HAMU nebo z JAMU a tam prostě píše dobré scénické hudby do divadel a mohlo by to sednout tomu člověku. Ta nekompetentnost těch lidí souvisí s tím, že oni nevědí, že mají oslovit takovéto neznámé, takže oni osloví někoho, kdo už něco napsal. Případně vědí, že to má být nějaký divácký film a chtějí tam písničku, nevím, od Richarda Krajčá, protože budou mít pocit, že se to líp prodá celé, když ta písnička bude v rádiu, takže řeknou i jemu, aby zkusil udělat hudbu. Prostě to je disciplína.“<sup>68</sup>

Na základě tohoto názoru Michal Pekárek nabízí kolegům dobrovolně pomoc s uspořádáním konkurzu či s vytipováním skladatele vhodného pro daný projekt. „Pilotním“ projektem v tomto smyslu se stal ještě nezveřejněný *Ombudsman* z produkce ČT (kreativní producent Michal Reitler):

„A tak jsme si řekli, že by bylo dobré nějak ‚zafokusovat‘, jakým směrem by se ta hudba měla vyvíjet, aby s tím všichni byli srozuměný, a případně jsem navrhnul tři potenciální autory, o kterých jsem si myslel, že by jim to mohlo sednout, které jsme poprosili, ať zhudební nějakou sekvenci, dvou/tří minutovou podle svého. A pak se to vybíralo anonymně.“<sup>69</sup>

Podobný postup aplikuje společnost *Soundsgate*, která disponuje širokým katalogem autorů hudby pro audiovizuální tvorbu, z nichž na základě konkrétního zadání vytipují několik potenciálně vhodných skladatelů, kteří vytváří skici pro daného klienta, jenž si z nich následně může vybrat.<sup>70</sup> Zároveň jak Michal Pekárek, tak i *Soundsgate* mají za

---

<sup>66</sup> Najbrt.

<sup>67</sup> Prušinovský.

<sup>68</sup> Pekárek.

<sup>69</sup> Pekárek.

<sup>70</sup> Rozhovory s Alexandrem Smutným (spoluzakladatel *Soundsgate*, trumpetista). Praha 5. a 18. 6. 2020.

cíl vytvářet „odborného prostředníka“ propojujícího režiséra se skladatelem. Tato role včetně vytipování skladatele může být také obsažena v profesi hudebního supervizora.

Poslední faktor ve výběru skladatele, který se opakovaně objevil v rozhovorech,<sup>71</sup> je specifikum evropských koprodukcí, v nichž je podmínka obsazení jedné z hlavních person štábu zástupcem minoritní země koprodukce. Často je z kmenových profesí pro tento účel vybrán právě skladatel. Tento fakt pak v mnoha případech podmiňuje či výrazně ovlivňuje samotný výběr.

## 2.3 Vypořádání autorských práv a práv souvisejících

V úvodu kapitoly již bylo zmíněno, že autorská práva k hudebním dílům, k uměleckým výkonům zaznamenaných na zvukových záznamech a k těmto záznamům vypořádává v prostředí české hrané audiovizuální tvorby většinou výkonný producent, případně v kooperaci s právníkem. Následující podkapitola bude věnovaná přiblížení autorskoprávní problematiky v kontextu českých filmů a seriálů.

### 2.3.1 Mechanismus vypořádání

V zásadě platí pravidlo, že pokud se výrobce filmu či seriálu rozhodne použít v díle archivní skladbu, u které neuplynula doba ochrany majetkových práv,<sup>72</sup> je především potřeba disponovat synchronizační licencí – tedy licencí a souhlasu k samotnému propojení skladby s audiovizuálním dílem při výrobě. Druhou částí je pak užití – sdělování veřejnosti: ve formě televizního vysílání, promítání na filmových festivalech, výrobě nosičů, video on demand (VOD) nebo zařazení do kinodistribuce. V obou částech je třeba pamatovat jednak na práva autorů skladby (autor hudby, textu, v případě cover verze autor originální verze, a potom případně jejich dědicové) a zároveň také na práva výkonných umělců a práva výrobce (vydavatelství).

Získávání synchronizační licence je ta část, při které dochází k vyjednávání o souhlasu všech zúčastněných nositelů práv k zařazení předmětu ochrany do nově vznikajícího audiovizuálního díla a samozřejmě i o ceně takového uprávnění. Oproti tomu licence upravující sdělování veřejností se u jednotlivých typů užití zpravidla řídí

---

<sup>71</sup> Najbrt, Ostrouchov.

<sup>72</sup> A nebo nejde o skladbu autora ze země, která není členem stejných mezinárodních autorskoprávních úmluv a organizací jako Česká republika – to je ovšem velmi vzácný případ.

Popisovaný mechanismus nezahrnuje tzv. nezávislé správce práv, anebo „creative commons“ licence – více viz Jeroným Šubr. *Alternativní způsoby užití hudebních děl mimo rámeček kolektivní správy*. Diplomová práce. Brno: Právnická fakulta Masarykovy univerzity, 2018.



sazebníky kolektivních správců OSA a INTERGRAM, ve kterých jednoduše řečeno nezáleží, o jakou konkrétní skladbu jde, ale hlavními faktory jsou rozsah sdělování veřejnosti (např. počty přístupů, diváků apod.) a užitá stopáž.

Kolektivní správci práv autorů, výkonných umělců a výrobců hudebních děl (OSA, INTERGRAM) mají primárně v kompetenci správu licencí – užití, a nikoliv synchronizační licencí. Přesto je možné je požádat o zprostředkování a pomoc při získávání synchronizační licence. Druhou možností, kdy dochází de facto i ke kolektivní správě synchronizací, je případ některých televizí, které v rámci své hromadné smlouvy o licencích mohou požádat i o „dokoupení“ synchronizační licence.

Lineární vysílatelé - například Česká televize, TV Nova, Prima a TV Barrandov totiž mají s OSA a INTERGRAM uzavřené hromadné smlouvy, které zahrnují nejen licenci k užití těchto předmětů ochrany v rámci vysílání, ale například také licenci k vysílání videoklipů a synchronizační licenci. Na základě tržeb souvisejících s vysíláním (primárně se jedná o příjmy plynoucí z prodeje reklamního času) a rozsahu vysílání je vypočtena celková částka, ze které jsou poté hrazeny autorské odměny a odměny výkonným umělcům a výrobcům.

Televize musí podávat pravidelná hlášení o použitých skladbách, na jejichž základě jsou vypočtené odměny. Pokud je tedy výrobcem určité původní tvorby daná televize, je nositelem práv k této tvorbě a daný pořad je vysílán pouze skrze kanály této televize, mají tvůrci ve výsledku velkou svobodu, co se týče výběru skladeb. Jedna minuta skladby z hudební banky je tedy pro ně stejně „drahá“ jako jedna minuta písně skupiny *Radiohead*.

Zářným příkladem kreativního využití této svobody je seriál *Most!*<sup>73</sup> režiséra Prušinovského, který je zároveň autorem hudební dramaturgie:

„Kdyby česká televizní tvorba neměla tu možnost používání archivů, tak v podstatě žádný ten můj seriál, by v podstatě nebylo možné, aby tohle vznikalo. Potom vlastně v tomhle stylu narážím hodně na ten film. Je to opravdu boj, finanční [...]“<sup>74</sup>

Nicméně v případě, kdy má kupříkladu seriál ČT ambici být uvedený i mimo ČT (např. seriál *Zrádci*), je již nezbytné vypořádat práva standardním způsobem, tedy jednotlivě. Z toho důvodu je poměrně obvyklým jevem, že v mezinárodním zvukovém pásu jsou původně použité písně nahrazené levnějšími, „sound-alike“ skladbami.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> *Most!* [seriál]. Režie Jan Prušinovský. TV, ČT, 2019.

<sup>74</sup> Prušinovský.

<sup>75</sup> Např. v seriálu *Svět pod hlavou*.

Stejně tak je nutné poznamenat, že například HBO a nebo streamovací služby (např. mall.tv) musí v současné době vypořádat licenci k synchronizaci a následnému užití se všemi nositeli práv jednotlivě.

Pokud se tvůrci filmu či seriálu rozhodnou použít pouze hudbu komponovanou přímo pro účely jejich projektu, není třeba řešit synchronizaci. V takovém případě se pouze s autorem a s umělci uzavřou smlouvy o díle. Autor a umělci pak v budoucnosti mohou obdržet další odměny za dané sdělování veřejnosti – vysílání, promítání v kině apod. Lze konstatovat, že použití původní hudby je ve většině případů administrativně snazší a často i finančně příznivější.

Existují okolnosti, které mohou popsaný mechanismus vypořádání autorských práv pozměnit či zkomplikovat. Vzhledem k rozmanitosti režimů kolektivní správy lze v prostředí rozšířené správy vyloučit její účinky, což je v praxi aplikovatelné snad jen na veřejné produkce v případě provozování ze záznamu. Tento proces však musí dbát na zvýšenou ochranu nositelů práv a je třeba důsledně identifikovat jednotlivé autory i výkonné umělce, aby nedošlo k jejich poškození. V režimu dobrovolné kolektivní správy nemusí kolektivní správce zastupovat všechny nositele práv, a i u těch, se kterými smlouvu uzavřenou má, může evidovat výhrady k různým typům užití, což leckdy může producentům znesnadňovat proces získávání synchronizační licence.

### 2.3.2 Tvůrčí rozhodnutí vs. nezbytnost získání práv

Obvyklý postup nakládání s archivní hudbou je, že producenti dostanou seznam skladeb, u kterých se následně pokouší získat synchronizační licenci. Jde o komplikovaný a dlouhý proces:

„Devadesát procent té práce je to, co děláme my, nebo co dělám já, která daleko není taková zajímavá a půvabná, ale o které to je, kde potom musíte získávat ty licence. A vy třeba dostanete návrhy deseti písní a zjistíte, že z objektivních důvodů tam sedm nemůžete dát. A to je daleko podstatnější věc, než ,to by se mi líbilo tam a tam dáme Queeny.“<sup>76</sup>

Marek Bláha ze Studia Fontána rovněž potvrzuje náročnost této činnosti:

„My jsme tohle párkrát zkoušeli dělat pro naše klienty, spíš pro reklamní trh jsme to dělali, že přišel klient a řekne ,já bych chtěl tuhle a tuhle skladbu, sežeňte mi k tomu práva'. A to je v českých podmínkách nejhorší práce na světě.“<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Wagner.

<sup>77</sup> Bláha.

V provedených rozhovorech lze najít několik zmínek o neadekvátních představách tvůrců, kdy se nejčastěji ve střížně pracuje s hudbou, jež ve skutečnosti není ve finančních možnostech projektu, anebo pro ni ani není možné získat souhlas autorů (odmítají ho udělit, nebo autory nelze vůbec dohledat):

„Když už dojde k takové situaci, tak je to neodhadnutí výchozí situace, prostě *Beatles* a *Rolling Stones* mít nejde, pak je dalších deset, které mít v podstatě nejde no a pak jsou drazí a pak jsou méně drazí. Holt v každé generaci je nás několik, co si myslí, že ten Rubikon překročí a že mu ti *Beatles* řeknou ano, ale tak to prostě nefunguje.”<sup>78</sup>

Můžeme pouze odhadovat, zda by četnost podobných momentů eliminovala přítomnost hudebního supervizora v české filmové a televizní produkci. Existují sice případy, kdy music supervisor sám osobně nezajišťuje vypořádání licencí a soustředí se na hudební dramaturgii. Zpravidla ale někoho tímto úkolem pověří pod svým dohledem. Zásadním předpokladem také je, že by sám měl disponovat dostatkem zkušeností a také znalostí mechanismu vypořádávání práv, aby k podobným srážkám představa a reality docházelo co nejméně. Stejně tak je součástí jeho práce neustálé budování kontaktů s vydavateli, interprety a autory, díky čemuž by měl být schopný proces usnadnit.

## 2.4 Respondenti přibližující kreativní a praktickou rovinu

V širokém spektru respondentů lze nalézt několik málo osob, kteří se u některých projektů svou reálnou činností blíží profesi hudebního supervizora ve smyslu různé míry propojení kreativní a praktické stránky práce na hudebním soundtracku filmu či seriálu. Jmenovitě jde o Petra Ostrouchova, Filipa Malásku a Jana P. Muchowa.

Zpravidla jde o jedince, kteří mají primárně jinou hlavní úlohu (komponování původní hudby, či stříh), ale věnují se i hudební dramaturgii díla ve smyslu práce s archivní hudbou. Jen zřídka jsou vedle své hlavní činnosti v titulcích daného díla uvedeni navíc v sekci „hudební dramaturgie”.<sup>79</sup> Zmínění tvůrci kupříkladu díky kontaktům v hudebním průmyslu kromě pomoci s výběrem archivní hudby i do určité míry předjednájí synchronizaci. Důležitou charakteristikou, která je odlišuje od

---

<sup>78</sup> Tauš.

<sup>79</sup> Např. Filip Malásek a Sandra Klouzová v titulcích seriálu *Bez vědomí*. Jan P. Muchow byl uveden v seriálu *Dokonalý svět* jako „hudební režie”; nebyl autorem komponované hudby a věnoval se zde pouze hudební dramaturgii.

*Dokonalý svět* [seriál]. Režie Vít Karas a Tereza Kopáčová. TV NOVA, 2010.

ostatních „poradních hlasů“ uvedených v první podkapitole, je také vědomé nakládání s rozpočtem na hudbu daného projektu.

Jediný člověk, který se u určitých projektů podílí na hudební dramaturgii a zároveň skutečně dlouhodobě zajišťuje vypořádání autorských práv včetně samotných smluv, je Petr Ostrouchov. Sám to komentuje slovy:

„Tím pádem já jsem hudební supervizor, dobře, tak to jsme se dostali k hezkému závěru, protože já tohle dost často dělám, že řeším clearance těch synchronizačních práv. Takže dělám hudbu a zároveň sháním práva k té archivní hudbě, což ze mně vlastně tou kombinací skladatele a filmového právníka dělá toho hudebního supervizora asi [...] fungoval jsem i jako dramaturg třeba u *Zahradnictví*: já jsem v zásadě i dost vybíral, jaký hudby tam budou, nějaká představa plynula už ze scénáře, nějakou měl režisér, ale měl jsem i vlastní volnost. Zhruba 50 % té archivní hudby jsem vybral já.“<sup>80</sup>

U seriálu *Zrádci* se kromě režiséra Tauše a skladatele Ostrouchova podíleli na výběru hudby i scenárista Miro Šifra a producent Matěj Chlupáček, protože se v rapové scéně vyznají lépe než Tauš s Ostrouchovem:

„Oni [produkční seriálu *Zrádci*] průběžně vedli jednání s těmi hip-hopovými autory a interprety, producenty, ale to jsem nevedl já ty jednání, to jednali sami produkční. Já jsem pak na to chystal smlouvy. Všechno, co nebyl hip-hop, jsem vyjednával já.“<sup>81</sup>

Petr Ostrouchov kromě uvedeného vyjednávání pak zároveň i dohlížel na rozpočet na archivní hudbu tohoto projektu: „Tak samozřejmě jsem měl strop celé té archivní složky a neustále jsem si vedl excelovou tabulku, kde narůstaly ty peníze.“<sup>82</sup> V titulcích seriálu *Zrádci* pak byl Ostrouchov uveden v sekcích *hudba* a *právní servis*, a nikoliv jako hudební supervizor či dramaturg, což Tauš komentuje slovy: „Protože to v našem kontextu nemá svojí tradici.“<sup>83</sup>

Filip Malásek má u svých projektů na starosti primárně střih. Zároveň se ale věnuje i hudební dramaturgii, editingu a hledání archivních skladeb do té míry, že je někdy oslovený pouze k výběru hudby, za nějž je i honorován: v poslední době například pro film *Havel* a v minulosti především pro reklamy a kratší propagační videa.<sup>84</sup> Do hudební dramaturgie někdy zásadním způsobem zasahuje již ve fázi preprodukce:

---

<sup>80</sup> Ostrouchov.

<sup>81</sup> Ostrouchov

<sup>82</sup> Ostrouchov.

<sup>83</sup> Tauš.

<sup>84</sup> Malásek.

„Když mluvím o *Bez vědomí*<sup>85</sup> konkrétně, tak tam jakoby dopředu, člověk čte ten scénář a měli jsme s Ivanem Zachariášem schůzku o hudbě a vyloženě jsem mu nabídl náladu, což byla skladba od Jazz Q, kterou jsme pak vytěžili hodně, a to on říkal ‚jo, tak to je přesně ono‘. A od té doby jsme tomu všechno podřídili. A i ta hudba psaná byla pak v tom duchu.“<sup>86</sup>

I když většinou při vytipování skladeb bere na zřetel budoucí autorskoprávní jednání a zjišťuje pravděpodobnou možnost a cenu synchronizace, není on člověkem, který by přímo vypořádával autorská práva: „Člověk už ví, který práva lze a nelze vyřídít, samozřejmě nebudu tam nabízet nějakou hudbu třeba cizího autora se spoustou dědiců.“<sup>87</sup>

Skladatel a hudební producent Jan P. Muchow většinou pomáhá s výběrem hudby u projektů, u kterých je zároveň skladatelem původní hudby.<sup>88</sup> Podobně jako Filip Malásek synchronizace „předpřipraví“ ve formě komunikace s hudebními interprety či vydavateli a také bere ohled na daný rozpočet:

„Většinou oslovuju ty interprety, kteří si i sami hlídají ty práva. Snažím se to domluvit vždycky napřímo s nimi a domlouvám to radši přes sebe, protože většinou ti filmoví produkční ani nevědí tu přesnou terminologii, nevědí, co po nich mají chtít.“<sup>89</sup>

Samotné licenční smlouvy pak opět sjednávají producenti. Kromě práce s existující hudbou někdy Muchow i oslovuje interprety k nahrání nových písní. Šíří svých kompetencí nad rámec filmového skladatele hodnotí slovy: „I ti režiséři, i ti producenti všichni tak chápou nebo berou, že se o to mám postarat nebo je to i možná tím, že jim to i sám nabízím v průběhu té práce.“<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> *Bez vědomí* [seriál]. Režie Ivan Zachariáš. Česká republika: HBO, 2019.

<sup>86</sup> Malásek.

<sup>87</sup> Malásek.

<sup>88</sup> V rozhovoru zmínil např. filmy *Samotáři* a *3Bobule*. Výjimkou je výše zmíněný seriál *Dokonalý svět*, kde byl pouze „hudebním režisérem“.

<sup>89</sup> Muchow.

<sup>90</sup> Muchow.

### 3. Autorský režisér vs. hudební supervizor

Na první pohled se může zdát, že otázka existence hudebního supervizora v České republice je závislá na především na tuzemských filmových a seriálových rozpočtech. Nicméně z rozhovorů vyplývá, že zásadní otázkou související s možností uplatnění hudebního supervizora v českém filmovém a televizním průmyslu je postoj režisérů k rozložení kompetencí ve štábu.

I u projektů, které vznikají na popud producentů (například české seriály HBO) a kde producenti schvalují kreativní rozhodnutí (včetně hudební dramaturgie), je stále snaha naplnit hlavně představu režiséra, a to i co se týče složení štábu. Na otázku, zda by u projektů typu *Bez vědomí* sháněli hudebního dramaturga či hudebního supervizora, kdyby neměli k dispozici Filipa Maláska, Polachová odpovídá:

„To bych řekla, že by to dost záleželo na osobě vybraného režiséra, jestli by se na to cítil sám, protože si to spousta režisérů dělá sama, anebo jestli by k tomu někoho chtěl. Pakliže by k tomu někoho chtěl, tak bychom určitě o někom uvažovali, a pakliže by si to chtěl udělat sám, tak by to dělal sám.“<sup>91</sup>

Polachová dále přibližuje způsob, jakým jsou české HBO projekty přizpůsobené tuzemskému prostředí:

„Přeci jenom jsou to autorské projekty ve smyslu, že [...] já pracuju, ať je to kdokoliv, se ‚signature director‘, jsou ti lidé něčím charakterističtí, a taky se pohybuju na velmi malém českém trhu, kde musím respektovat ta pravidla, kdy filmový a televizní svět je velice úzce provázaný, není specifický, což je pole neorané pro naše, zejména pro HBO, které přichází ze západu. Tam je to v podstatě striktně oddělené na té úrovni, na jaké pracujeme my a ti lidé pracují v jiném módu. Tady v Čechách pracujeme s autorskými režiséry, kteří točí své autorské filmy a vlastně ta práce pro tu televizi je tady tím specifická, jinde by to bylo samozřejmě trochu jinak.“<sup>92</sup>

To, že přítomnost music supervisorů nezávisí ani tolik na rozpočtech, jako na potřebách režiséra potvrdili i producenti ve společnosti *Etamp*:

„My nejsme vázaní na to, že bychom měli problém zaplatit hudebního dramaturga, proč ne, to zase ten štáb je tak veliký, děláte to tak dlouho a ty prostředky na to jsou nějaké. To zas takový problém není, když bude potřeba.“<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Polachová.

<sup>92</sup> Polachová.

<sup>93</sup> Rozhovor s Janem Bílkem (managing director & executive producer v *Etamp Film Production*). Praha 18. 6. 2020.

Zpravidla ale nenastane situace, kdy by s požadavkem na music supervisor přišel sám producent, což potvrzuje i Malásek: „Ten producent nechce platit dalšího člověka, to by si musel vyžádat ten režisér.”<sup>94</sup> Jediná situace, která je v české hrané tvorbě vnímaná jako jednoznačně vyžadující hudebního dramaturga, je pokud se vytváří muzikál: „Právě si myslím, že je to tady vnímaný, že když je to muzikál, tak jo [, je vyžadován hudební dramaturg], ale když je to normální film, tak ne.”<sup>95</sup> Toto paradigma potvrzují v *Etampu*: „Kdyby se točil muzikál, tak to potřebujete, ale kolik je tady muzikálů.”<sup>96</sup>

Prušinovský rovněž při komentování českých HBO projektů potvrzuje vzniklý dojem, že primární překážkou pro uplatnění hudebního supervizora nejsou rozpočty: „Ty rozpočty jsou na české poměry výborné, možná by se tam i řekněme nějaké peníze na hudebního supervizora našly, ale říkám, ono to ani není v kultuře toho českého natáčení.”<sup>97</sup> Obdobný názor vyjadřuje i Pavel Rejholec: „Ten rozdíl je kulturní a nedá se říct, že to je limitované jenom rozpočty.”<sup>98</sup>

Otázka, na kterou můžou odpovědět čeští producenti, až pokud někdy osloví ke spolupráci hudebního supervizora, je, zda by music supervisor skutečně byl finanční zátěží pro daný projekt. Můžeme spekulovat, že by jeho přítomnost naopak mohla přispět k hospodárnějšímu nakládání s prostředky na hudbu.

V několika rozhovorech se objevila zkušenost, že hudba se stejně jako zvuk řeší často až v rámci dokončovacích prací, kdy na ni nezbyvá adekvátní částka peněz; že bývají značné problémy se získáním licencí ke skladbám (což zabere čas především výkonným producentům), že je třeba vyměnit skladatele po několika měsících spolupráce anebo že je třeba vybrat jiné skladby v celém projektu pro uvedení v zahraničí. Lze se domnívat, že všem těmto „nečekaným” problémům vynucujícím dělat buď kreativní ústupky anebo hledat náhradní řešení na poslední chvíli, by se mohlo předcházet přítomností hudebního supervizora již od raných fází výroby filmu či seriálu.

Mají nicméně čeští režiséři potřebu spolupracovat s hudebním supervizorem? Názory tří oslovených režisérů na danou problematiku se liší. Všichni patří mezi autory, kteří hudbě věnují velkou pozornost a kteří sami sebe označují za autorské tvůrce.

---

<sup>94</sup> Malásek.

<sup>95</sup> Rejholec.

<sup>96</sup> Wagner.

<sup>97</sup> Prušinovský.

<sup>98</sup> Rejholec.

Prušinovský, který osobně stojí za možná nejvýraznějšími českými písničkovými soundtracky posledních let (seriál *Most!*, celovečerní film *Kobry a užovky*<sup>99</sup>) v rozhovoru zmínil, že se s někým o hudbě radí pouze výjimečně a když už, tak většinou se zvukařem. Na možnost uplatnění hudební supervize v českém filmu a seriálu má vyhraněný názor:

„V Čechách to podle mne neexistuje a asi je to správně, protože ta hudební supervize podle mne funguje v tom studiovém systému, kdy na tom filmu spolupracuje spousta lidí a jsou to větší projekty, kdy ten režisér asi nemá čas všechno ohlídat a někdo mu prostě dělá nějaké předvýběry té hudby, mají na to nějaký tým, co funguje a co ne. Myslím si, že tam je to spojené i s nějakým obchodním testováním, kde, co a jak může být dobře a co špatně, co je jakože ‚cool‘. Tak tam si tu supervizi představuju, že je to takový marketingový model. [...] V tom typu filmů, co my tady v Čechách děláme a vlastně v celé Evropě, si nemyslím, že má svůj význam. Já si myslím, že by to měl dělat režisér společně buď s hudebním skladatelem nebo se zvukařem.“<sup>100</sup>

Je třeba připomenout, že co se týče světové praxe, autorské projekty nevyklučují přítomnost hudebního supervizora, a to ani v rámci evropského prostoru.<sup>101</sup>

Viktor Tauš v rozhovoru o svých projektech rovněž zmiňuje sebe jako hlavního autora hudební dramaturgie, o hudbě se radí nicméně v případě potřeby se skladatelem Ostrouchovem anebo s lidmi, které považuje za lépe zorientované v určitém žánru:

„Tak ty hiphopové písničky [v seriálu *Zrádci*], tam jsem se nechal vést scenáristou, Mirem Šifrou a v případě několika písniček s nimi přišel [producent] Matěj Chlupáček, protože to je hudba, která mně není vlastní. Nechal jsem si od nich udělat playlisty, které jsem naposlouchal a v kterých jsem se snažil zorientovat a ty písničky z toho vybíral [...] jenom jedna taková písnička je tam použitá jako autorská perspektiva a jinak jsou tam spíš jako antropologický atribut. Co ti mladí jako dneska poslouchají, co je autentickou součástí toho světa.“<sup>102</sup>

Ostrouchov potvrzuje Taušův hlavní podíl na hudební dramaturgii jeho projektů:

„Viktor hodně často přichází s konkrétními nápady. [...] Když máme první sezení nad nějakým projektem, tak už mi vyjmenovává nějaké hudby, z nich tam některé zůstanou, některé nezůstanou, já něco přinesu, ale je v tomhle tom hodně vzdělaný a funkčně pracuje s hudbou.“<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> *Kobry a užovky* [film]. Režie Jan Prušinovský. Česká republika, 2015.

<sup>100</sup> Prušinovský.

<sup>101</sup> Více viz kapitola 1. Music supervision jako téma a termín.

<sup>102</sup> Tauš.

<sup>103</sup> Ostrouchov.



Tauš potom shrnuje a zdůvodňuje svůj přístup slovy:

„Ta hudba je vždycky návodná, a to znamená je možná víc než cokoliv jiného projevem toho, jakým způsobem se cítím o svých postavách. V mém případě je to tak strašně osobní. [...] To, co si z filmu pamatujete, momenty, kdy se spojí dobrá písnička se správným obrazem, tak to jsou ty chvíle, které si lidi z filmu pamatují a ani si neumím představit, že tohle vzejde z hlavy hudebního dramaturga. [...] Pro mne je ta hudba tak zásadně důležitá autorská věc, že najít hudebního dramaturga, to především znamená najít někoho, kdo v emocionálním smyslu dokáže absolutně vnímat, co za film režisér vypráví. [...] Vlastně si umím představit, že bych našel hudebního dramaturga, kterého s tím takovým způsobem spojujím a který mi podobné věci navrhne, ale nějak jsem se poslední dobou nedostal do té situace, abych buďto sám nevěděl nebo nevěřil, že objevím, nebo aby to nevěděl Petr Ostrouchov, nebo nedokázal objevit. Já asi ani nevím o nějakém hudebním dramaturgovi, který by byl natolik vzdělaný a zorientovaný jako ten Petr, takže v té obecné teoretické rovině, principiálně si to představit umím.“<sup>104</sup>

Marek Najbrt si pravděpodobně nejnázne dokáže představit přítomnost hudebního supervizora ve štábu v jehož čele stojí on jako autorský režisér:

„Setkal jsem se v téhle profesi už mnohokrát s tím, že vybírat, dramaturgovat hudbu do jakéhokoliv audiovizuálního celku je důležitá věc, a ne vždycky to stíhá člověk sám. Na druhou stranu já jako autorský filmař se primárně tím výběrem hudby zabývám taky. [...] Za ta léta jsem se dávno vyvinul k tomu, že každý nápad je dobrý a nemusí být ode mne, na mně je, abych ty věci koordinoval k nějakému celku, výsledku. [...] Vám nesmí vadit, že ten nápad je z jiné hlavy, protože ono to koneckonců s tím egem nějak nekoliduje, protože ten režisér je opravdu určitý syntetizující prvek toho celého procesu. Furt vám zůstává ta vláda v rukou. Ale prostě já rád využívám lidi a jejich schopnosti, talenty a hlavu. Takže si umím představit, že budu někomu tak důvěřovat.“<sup>105</sup>

V rozhovorech se opakovaně objevuje moment, kdy respondenti hovoří o různých typech režisérů-autorů: o těch, kteří mají vizuální či hudební cítění a o těch, kteří se soustředí na dialogy a scénář.<sup>106</sup> Určitou část z nich (většinou tu, která klade důraz na „literární část“ výroby větší, než na filmově-řemeslné zpracování) vnímají jako tvůrce, kteří často u svých projektů opomínají hudební stránku a přítomnost supervizora by mohla pozitivně přispět ke komplexnosti díla. Příkladem může být výrok Rejholce: „Jsou režiséři, kteří tu hudbu jakoby necítí a tím pádem se jí bojí a tam si

---

<sup>104</sup> Tauš.

<sup>105</sup> Najbrt.

<sup>106</sup> O této typologii hovořili Prušinovský, Malásek, Polachová, Rejholec a Ostrouchov.

myslím, že je pomoc toho editora nebo supervizora nebo dramaturga strašně důležitá.”<sup>107</sup> Michal Reitler rozvíjí obdobnou myšlenku:

„Dost často se stává, že tomu režisér může rozumět jenom v rovině líbí/nelíbí a měl by mít nějaké kreativní právo veta. Ale velmi často, když se mu to nelíbí, tak nedokáže říct, co chce a proč se mu to nelíbí. Tak ten supervizor by mohl pomoci tam. Myslím, že se to třeba týká těch režisérů, kteří ne úplně chápou, jaké možnosti ta hudba má. A ten jejich omezený rozhled potom, tou optikou formulují ty požadavky, a pak z toho vznikají ty hudby, které jsou třeba ploché, nenápadité, po srsti a tak dále. Že těch poučených režiséru, kteří opravdu s tím umí pracovat, je málo a myslím si, že ti skladatelé se neprosazují natolik, aby třeba vnucovali svůj pohled na věc, tam kde cítí, že ten režisér ho nechce.”<sup>108</sup>

Jan Prušinovský nicméně vnímá případné nedostatky v hudební dramaturgii jako součást autorské výpovědi:

„Každý ten tvůrce má svoje určité plusy/mínusy a ta supervize může částečně tenhle deficit toho tvůrce eliminovat. Ale otázka je, jestli je to vlastně správně. Já si myslím, že film je dílo nějakého vypravěče se všemi jeho vadami a výhodami. Pak se z těch filmů stávají takové prefabrikáty, protože čím víc lidí, tak nakonec se z toho zprůměrují ty věci. [...] Pro mě jsou výjimečné ty autorské věci, kdy cítím, že si to vybírá ten autor sám tu hudbu, kdy to má nějaký trademark a vím, že to je opravdu od něj, že to je vlastně jeho nějaká vize hudební. A takové ty současné věci, kde to vypadá, že je strašně ‚cool‘, je to vlastně takové vyšpekulované ty hudby někdy, je to hodně v seriálech. [...] Ono jde o to, že to má nějakou duši, a to i s chybami, ten autor do toho dává sám sebe. A v tu chvíli [v případě zapojení hudebního supervizora] je tam nějaký jiný autor, kdo pomáhá nedostatku někoho jiného, tak to mě potom úplně nebere.”<sup>109</sup>

Je otázka, jaká by byla podoba českých filmů, kdyby v rámci profesí, které jsou zde etablované (kamera, střih či zvuk), byl veškerý film také výsostně autorský i s případnými nedostatky, které jsou zapojením dalších tvůrců eliminovány. Nemluvě o povoláních, které podobně jako hudební supervizor tradičně nabízí možná kreativně vyhovující řešení: castingový režisér anebo lokační, v němž spatřuje paralelu Reitler: „Taky máte lokačního manažera, bylo by asi divné, kdyby [režiséři] byli teď překvapení, že ty lokace nevybíral režisér sám, to je úplně to samé.”<sup>110</sup>

K tématu autorské tvorby se vyjadřuje i Filip Malásek: „Vštěpují [režisérům] na FAMU, že mají být autorští, autorští znamená si to i napsat, což je v pořádku, takoví geniální režiséři jsou. Byli i takoví, kteří si tu hudbu napsali, nejenom našli. Ale myslím

---

<sup>107</sup> Rejholec.

<sup>108</sup> Reitler.

<sup>109</sup> Prušinovský.

<sup>110</sup> Muchow.

si, že ten filmový štáb je tak dokonale vymyšlená kombinace lidí, kteří se navzájem doplňují a hlídají a otevírají obzory, že hudební dramaturg, speciálně u vícedílných projektů, je nutný, protože má čas vyhledávat, nabízet, protože ten hudební skladatel na to čas nemá.”<sup>111</sup>

Michal Pekárek rovněž vyjadřuje, že česká kinematografie je v otázce nakládání s hudbou „pozadu” a že celý problém souvisí s představou autorského filmu:

„Tady existuje léta ten režisérský systém. Už od těch šedesátých let, že to byly ty režisérské osobnosti, které o všem nějak rozhodovali. Ale už se zapomělo na to, že za dobu se strašně zvedly nároky na znalosti, schopnosti režiséra, na ten talent, protože těch věcí, které je třeba rozhodnout, je mnohem více, a to ti lidé prostě nejsou schopní obsáhnout. [...] My jsme tady neupdatovaly způsob, kterým se mají vyrábět filmová nebo televizní díla. Najednou je v tom chaos, příliš svobody a demokracie a není v tom ten systém, který by nastavil, jak se hudba k filmu má vyrábět, jak se k tomu má přistupovat v době, kdy to může dělat každý. Jako by nám chyběl manuál na to, jak při výrobě audiovizuálního díla přistupovat k hudbě, aby to vždycky dopadlo nějak jako se ctí, rozumným procesem, za rozumný peníze.”<sup>112</sup>

Malásek popisuje situaci způsobem, jenž koresponduje s faktem vyplývajícím z rozhovorů: že lepší povědomí o náplni práce music supervisorů mají jiní členové štábu, než je režisér a producent:

„Myslím si, že někteří režiséři i by třeba chtěli, někteří to nevědí ani, že ta možnost je, a pro některé by to bylo takové jako selhání vnitřní, že ‚proč bych já se měl‘ [...] že je to jejich dítě a najednou to dítě nechávají někým vychovávat.”<sup>113</sup>

Nedůvěry ke svěřením části zodpovědnosti za hudební dramaturgii do rukou další osoby si všímá i Wagner z *Etampu* a hledá zdůvodnění v čase, který český režisér stráví se svým projektem:

„Chtějí si to dělat sami. Já nevím, jaké můžou být důvody. Ti režiséři u nás nedělají jako na běžícím pásu, dělají jeden film za 5, 8, 10 let. Mají čas na přípravu, je to jejich dítě, nechtějí to pustit dál.”<sup>114</sup>

Karel Havlíček hovoří přímo o „egu” režiséra:

„U nás je to taky trošku o tom egu. Když přijde zahraniční režisér, tak řekne ‚já ho rovnou chci‘, protože je to součástí a je na to zvyklý, ale český režisér ‚Ne, to já chci, já přesně vím, jak to má být, já si to tady vyberu.‘“<sup>115</sup>

---

<sup>111</sup> Malásek.

<sup>112</sup> Pekárek.

<sup>113</sup> Malásek.

<sup>114</sup> Wagner.

<sup>115</sup> Havlíček.

Jan P. Muchow nabízí možnou paralelu s vlastní zkušeností s prosazováním podobně „dohlížející” profese, jakou je hudební producent (není náhoda, že v zahraničí je, anebo bylo hodně hudebních supervizorů zároveň hudebními producenty):

„Já, když jsem začínal jako hudební producent, tak spousta vydavatelství v porevoluční době často ani nevědělo, že ta funkce existuje – ,proč máme platit někoho, kdo bude ve studiu sedět na gauči – tam přece stačí ten inženýr, co to ovládá a ta kapela, kterou my tam pošleme za to sklo, a proč bude někdo jako za chytráka.”<sup>116</sup>

Složení štábu vychází v českém prostředí především z potřeb, které sdělí producentům režisér. V současné době čeští autorští režiséři vnímají hudebního supervizora ve většině případů pouze jako hudebního dramaturga, který vytváří další decentralizující „poradní hlas”, jenž mohou snadno postrádat.

---

<sup>116</sup> Muchow.

## 4. Širší kontext problematiky

Rozhovory se při hledání příčin absence povolání music supervisor často přenesly do širšího kontextu českého filmového/televizního trhu a charakteristik hrané tvorby. Následující podkapitoly představují snahu zmíněné relevantní výroky kategorizovat.

### 4.1 Podobně absentující filmové profese

Respondenti si často při diskuzi o hudební supervizi vzpomenou na další, většinou rovněž zastřešující povolání, které osobně považují za absentující v české filmové a seriálové výrobě. Jde o profese, jež sami s ohledem na vlastní projekty postrádají.

První z nich jsou dvě příbuzné profese, které dosud nemají vhodné české ekvivalenty: *production designer* a *art director*. První z dvojice vytváří na základě scénáře vizuální styl a atmosféru projektu (rozhoduje o míře a druhu stylizace, spolupracuje úzce s kameramanem a režisérem), art director má potom za úkol návrh production designera realizovat (sestavuje rozpočet na výpravu a kostýmy, oslovuje osoby zajišťující podřízené vizuální složky: set designer, rekvizitář, výtvarník kostýmů).<sup>117</sup> Jde tedy o dvojici profesí, které, stejně jako hudební supervizor, v sobě spojují kreativní dohled nad celou určitou složkou díla (v tomto případě je to vizuální koncept) a realizační část výroby. Čím větší projekt, tím je výtvarný tým daného projektu rozvětvenější. U nízkonákladové tvorby se často stává, že se production designer a art director spojí v jednu osobu.

Nespokojenost s absencí production designera vyjádřil Viktor Tauš:

„Hudební dramaturg... Daleko větší problém je, že u nás neexistuje profese filmového architekta, my nemáme ani české označení pro termín production designer, to je fatální. To je vlastně nejvýraznější artikulátor vizuality celého toho díla. Tady pro to neexistuje ani termín. České lvy dostává ten, kdo dělá historický film nebo pohádku. Tvorba světa příběhu, to je něco, co tady neexistuje. To máme tady fatální díry v tomto smyslu. Ta hudební dramaturgie je taková opravdu, takový střípeček, který si nahrazujeme tím, že ho děláme svépomocí a není to žádný problém.“<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> „Drawing the Differences Between Art Directors and Production Designers“ [online]. *Film School Rejects*. 28. 12. 2019 [cit. 30. 7. 2020]. Dostupné z: <https://filmschoolrejects.com/art-directors-and-production-designers/>.

„What is the difference between an art director and a production designer, as far as films are concerned?“ [online]. *Quora*. 2017 [cit. 31. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.quora.com/What-is-the-difference-between-an-art-director-and-a-production-designer-as-far-as-films-are-concerned>.

<sup>118</sup> Tauš.

Reitler paralelu mezi supervizorem a těmito profesemi vnímá, a navíc spatřuje problém v chybějících profesionálech, kteří by se všech těchto pozic ujali:

„Existuje funkce art direktor. Nakonec se to vždycky zrcne do architekta. Myslím si, že tohle může být dost podobné. [...] Já si myslím, že to od nás od všech vyžaduje nějaký jiný druh profesionality, to znamená, že si na jednotlivá umělecká řemesla bereme umělecké řemeslníky, zatímco si myslím, že teď vlastně všichni jedeme dost individuálně. Čili režisér jede na svůj vkus. [...] Režiséři nemají potřebu a z druhé strany zároveň nepřichází nikdo, kdo by byl skvělý servis, protože podle mne ten music supervisor je servis, stejně jako nějaký production designer nebo art director.“<sup>119</sup>

Další z jmenovaných nedostatkových profesí je dramaturg, kterého zmiňují například producenti v *Etampu*: „Co vidím já, že nejvíc chybí dramaturg. Ti lidé už ani nejsou, na tu dramaturgii se kašle, fakt to málokdo umí.“<sup>120</sup> Reitler hovoří o absenci dramaturga v českých „diváckých filmech“ a rovněž si stěžuje na nedostatek vhodných osob pro tuto profesi:

„Producent to nepozná. Oni to nepoznají, že jim chybí dobrý dramaturg, ale najít dobrého dramaturga vhodného pro ten konkrétní projekt není snadné. A ještě do toho mluví distributor, který vám taky řekne, jaké to má být.“<sup>121</sup>

Poslední kategorie profesí souvisí hlavně s vývojem vícedílných projektů: patří do ní scenáristický tým a showrunner. O showrunnerech se zmiňuje Reitler i Polachová, která jejich absenci dává do souvislosti se specifičností a malostí českého filmově-seriálového trhu: „Ten trh není tak velký, aby vedle sebe byl filmový a televizní svět, chybějí nám tady showrunneři, ale to tady nikdy nebude, protože prostě je tady strašně malý trh.“<sup>122</sup> O scenáristických týmech mluví Prušinovský:

„U nás absolutně nefunguje takový ten ‚hlavní scenárista, scenáristický tým‘. [...] Proto je u nás hrozně těžké třeba nastavit seriál, který může mít třeba šest sérií. To není v lidských silách. Tady není tolik lidí.“<sup>123</sup>

Celý problém zasazuje do kontextu výše rozpočtů a malého množství aktérů ve filmové a seriálové výrobě, kvůli němuž na určité profese nezbyvá „místo“:

„Máme nevýhodu v tom množství lidí, scenáristů, zvukařů, lidí, kteří se kolem toho filmu motají. Jsou to furt stejní lidé a pak prostě s tím souvisí peníze, protože tady je míň lidí, co

---

<sup>119</sup> Reitler.

<sup>120</sup> Bílek.

<sup>121</sup> Reitler.

<sup>122</sup> Polachová.

<sup>123</sup> Prušinovský.

se na to koukají než v Americe. Celé je to vlastně menší, tím pádem na některé ty pozice není místo.”<sup>124</sup>

Havlíček a Reitler poznamenávají, že se dle nich ve složení štábů a neexistenci zastřešujících profesí jako jsou music supervisor, production designer, showrunner nebo hlavní scenárista (nad scenáristickým týmem) odráží kutilská povaha českého národa:

„Ten náš vztah k filmu je v dobrém a ve zlém kutilský. A my, jak jsme kutilové, tak si poradíme z toho, co máme ve sklepě nebo co jsme viděli u souseda. Ale vlastně není to souhra profesí na nějaké vrcholné úrovni, možná tím, že jsme relativně malá země, ale vlastně tím to není, protože Holandsko je stejně velké, nebo Belgie. A ty věci [tam] mají nějaký plnohodnotnější tvar. [...] Tyto zastřešující profese by byly užitečný a my o nich víme ze zemí, kde opravdu ten showbiznys je show-biznys čili kde ti lidé jsou skvěle placení, kde, když se to povede, tak mají všichni vyděláno čili taky si asi můžou vybírat. A jsou to lidé, kteří dozráli do nějaké virtuozity a vědí, že na tom hřišti nejsou dva spoluhráči, ale je jich tam dvanáct. [...] My tady máme pocit, že musíme dělat všechno, že musíme rozumět efektům, že honičky, že musíme davovky. Že režisér musí všemu rozumět. Nemusí. Je to nějaký šéf letového provozu.”<sup>125</sup>

## 4.2 Nenáročný divák

Další kategorii vlastností českého filmového a seriálového světa, jež je relevantní k tématu bakalářské práce a objevuje se v rozhovorech s respondenty, můžeme souhrnně nazvat „nenáročný divák”. Rejholec mluví v souvislosti s televizní tvorbou o dualismu tuzemského publika:

„Tady existuje takový zvláštní dualismus, že český divák je schopen se dívat na *Sharp Objects*<sup>126</sup> a pak si klidně pustí nějaký český strašlivý seriál a vlastně mu to nevadí. Tady hraje roli takový ten divácký nacionalismus, kdy ti diváci těm českým projektům odpustí tu strašnou šmíru, jenom protože to je české. Dokud to bude procházet, ta šmíra, tak to bude fungovat.”<sup>127</sup>

Tereza Polachová rovněž připomíná rozdíl mezi danou zahraniční seriálovou tvorbou a tou českou, přičemž obě jsou konzumovány českým divákem:

---

<sup>124</sup> Prušinovský.

<sup>125</sup> Reitler.

<sup>126</sup> *Sharp Objects* [seriál]. Režie Jean-Marc Vallée. USA: HBO, 2018.

<sup>127</sup> Rejholec.

„Tak se podívejte, na jaké seriály se koukáte na *Netflixu* a zkuste to srovnat s nějakým seriálem českým. Myslím si, že tam je několik tisíc světelných let. Ten vývoj je někde jinde, a to se dá aplikovat na scénář, na zvuk, na režii, na kameru.“<sup>128</sup>

O laxnosti masového českého obecnstva přímo ve spojení s hudební dramaturgií mluví Jan Prušinovský:

„Upřímně, to české obecnstvo, ten divák, je na tohle docela laxní. Myslím si, že mu to jako úplně nevadí, nemá takový vkus, aby to dokázal úplně ocenit, ta masa lidí. Spoustu věcí nevnímají, je jim to trochu jedno, co tam bude hrát. Protože nemáme takový vkus, nevěnujeme se tomu tolik. Říká se ‚co Čech, to muzikant‘. Já tomu moc nevěřím. Já si myslím, že máme hrozný hudební vkus a vlastně takový ten cit na tyhle složky v tom filmu. [...] Není vyvíjen nějaký tlak těch diváků, nevadí jim to.“<sup>129</sup>

Tauš rozvíjí téma v souvislosti s rozdílností očekávání, která mají lidé od filmu a od seriálu:

„Tvůrci, producenti, diváci si zvykli na to, jak strašně málo stačí. Filmový svět je film a televize je prostě ‚pojďme to odpráskat tady, detail, detail, detail, nazdar‘. A když najednou uděláte cokoli víc než to strašně málo, tak je z toho poprask.“<sup>130</sup>

V souvislosti s výrobou televizních projektů oslovení tvůrci (především skladatelé) hovoří o umělecké svobodě, kterou jim nabízí práce v České televizi, v kontrastu s přístupem v komerčních televizích. Polachová rovněž popisuje „prostor“ pro kreativitu, který poskytuje veřejnoprávní televize: „V ČT dostávají prostor lidi, kteří to aspoň zkoušejí nějak jinak. Co se týče scénářů, storytellingu. Nemusí to být vždycky úspěšné nebo příjemná podívaná, ale je to snaha o něco jiného.“<sup>131</sup> V komerčních televizích dochází kvůli velkému vlivu *výzkumných oddělení* k podřizování tvorby představě o průměrném publiku. Muchow například vypráví o konkrétním zážitku při práci na hudbě k seriálu *Ordinace v růžové zahradě*:<sup>132</sup>

„Ukazovali nám fotky průměrného TV diváka televize Nova. [...] Říkali nám přesně ‚běžte do Lidlu, tam se podívejte, pro tyhle lidi to upravte‘. Tak jsme pak museli vyndat všechny samplý a syntáky a museli jsme to nahrát na akustiky.“<sup>133</sup>

O podobné zkušenosti mluví i Karel Havlíček, který komponoval hudbu do projektů na různých kanálech TV včetně těch komerčních kde dostal instrukce typu:

---

<sup>128</sup> Polachová.

<sup>129</sup> Prušinovský.

<sup>130</sup> Tauš.

<sup>131</sup> Polachová.

<sup>132</sup> *Ordinace v růžové zahradě* [seriál]. TV Nova, 2005–2020.

<sup>133</sup> Muchow.



„Dej tam nějakou muziku, která nebude moc výrazná, ale ani ne moc moderní, aby to nerušilo. Hele, podívej se na profil našich posluchačů, to jsou lidé, co bydlí mimo Prahu, přijdou z práce, něco žehlí, nemůžeš je rozsekat tou muzikou, to musí být něco, co je nebude namáhat. To musí být něco, co plyne.“<sup>134</sup>

Stejně tak Pavel Rejholec negativně hodnotí vliv těchto výzkumných oddělení na původní tvorbu televize:

„Každá televize má výzkumné oddělení, které říká, co má úspěch a co nemá. Často se stane, že i dojde k takovému omylu, že to výzkumné oddělení začne mít pocit, že ví, jak ty pořady mají vypadat a ta TV začne mít pocit, že to výzkumné oddělení to ví, a pak se začnou vyrábět pořady na základě výzkumu, co se takzvaně bude líbit.“<sup>135</sup>

Je otázka, zda v budoucnosti oblast tvorby českých komerčních televizí rovněž zcela podlehne trendu *quality TV* a opustí snahu zajistit návratnost své investice cestou, která byla popsána výše. Ve zmíněných případech už nemůžeme hovořit o kreativním přístupu k hudební dramaturgii a hledání inovativních řešení. Roli hudebního dramaturga zde de facto přebírá výzkumné oddělení a dochází tak spíše k podporování vzájemné degradace publika a původní tvorby.

### 4.3 Specifičnost české práce s archivní písní

Přidružené téma, které by si zasloužilo zpracování na ploše diplomové práce, je analýza používání archivní hudby, zejména písně, v české či československé hrané tvorbě. Jak bylo již dříve zmíněno, dramaturgie archivní hudby a její licencování je v podstatě hlavní činností hudebního supervizora.

Bláha kapitolu nazvanou *Práce s archivní hudbou*<sup>136</sup> uvozuje slovy:

„Archivní hudba se uplatňuje hlavně v oblasti dokumentárních, publicistických a účelových žánrů. Vedle výhod ekonomických má i další přednosti. Je možné volit z množství hotové, dokonale nahrané hudby, předem tuto hudbu slyšet, případně vyzkoušet ve spojení s obrazem. Dá se záměrně pracovat s hudbou známou, která rezonuje v podvědomí diváka a může se ve filmu stát nositelem místní, dobové a mnohé další informace. Právě z těchto důvodů se archivní hudba někdy objevuje i v hraných filmech.“<sup>137</sup>

Televizní seriály, které jsou v zahraniční tradičním místem uplatnění hudebního supervizora a potažmo archivních písní (důkazem může být existence historicky první

---

<sup>134</sup> Havlíček.

<sup>135</sup> Rejholec.

<sup>136</sup> I. Bláha. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*, s. 71-78.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 71.

hudebně supervizorské kategorie v rámci prestižních ocenění právě u televizních cen *Emmy*), nejsou v této kapitole vůbec vzpomínány.

V rozhovorech s respondenty se při diskuzi o použití archivních písní opakovala v první řadě jejich funkce jako většinou diegetického zvukového prvku, jímž je dokresleno dané prostředí/zobrazovaná sociální skupina. To je ale pouze jeden z mnoha možných dramaturgických postupů při práci s archivními písněmi. V podobném smyslu to shrnuje i například Wagner:

„Pokud se bavíme o kategorii film do kina, tak si myslím, že vždycky máte nějakého filmového, hudebního skladatele. Ale je hodně málo filmů, kde by byla nějaká opravdu píseň jakoby pod obraz, ústřední píseň. Pak máte druhý plán, kde máte hudbu, která vlastně podmalovává, dokresluje situaci v restauracích, kavárnách.“<sup>138</sup>

Prušinovský se vyjadřuje k omezeným možnostem užití písní v české tvorbě komentářem:

„Ono je docela těžké v té české kultuře to podchytit. Protože té hudby je méně, není to tak pestré. Vždycky nakonec člověk musí vycházet z toho prostředí a z těch postav. Já si myslím, že často největší chyba v těch filmech, které vidím, je to, že si tam lidé dávají hudbu, kterou mají rádi. Ale musí tam dávat hudbu, kterou mají rádi ty postavy, to je hrozný rozdíl. [...] Já používám kontrast vůči situaci.“<sup>139</sup>

Ostrouchov subjektivně vnímá ve způsobu uplatnění archivních písní ve filmu jistou stagnaci:

„Na cizí hudbu nejsou peníze a domácí hudba to neumí nebo nevím. Fungovaly tak bezvadně *Buty* v *Jízdě*,<sup>140</sup> to je přesně ten model. Ale teď mám pocit, že ty filmy na tohle nějak rezignují. [...] Je to prostě furt to samé. Já mám pocit, že se to neposunulo, že ti ostatní lidé se snaží dělat to, co dělal Muchow v roce 2000.“<sup>141</sup>

Bohužel kapacita této práce nedovoluje tendence nastíněné v této podkapitole podrobit kritické analýze. Nicméně jde bezesporu o relevantní téma, které má vliv na případný způsob uplatnění hudebního supervizora v českých filmech a seriálech.

#### 4.4 Nedostatek odvahy tvůrců

Další související, těžko kategorizovatelné a definovatelné téma, které v rozhovorech připomnělo několik respondentů, zjednodušeně nazveme „nedostatek odvahy tvůrců“.

---

<sup>138</sup> Wagner.

<sup>139</sup> Prušinovský.

<sup>140</sup> *Jízda* [film]. Režie Jan Svěrák. Česká republika: 1994.

<sup>141</sup> Ostrouchov.

Týká se nejen „diváckých“ snímků. Viktor Tauš zejména v souvislosti s vizuálním stylem hovoří o „vkusné popisnosti“. S pomocí Taušova termínu lze hodnotit i hudebně-dramaturgická řešení,<sup>142</sup> která jdou zpravidla ruku v ruce s mírou odvahy v rámci vizuálního stylu.

Reitler rozvíjí svou kritiku v kontextu více složek díla, včetně hudby:

„Jako bychom byli zatažení, v emocích. Takže tam, kde by se to mělo rozparádit, tak režisér přibrzdí herce ‚neblázní‘. Herec taky, aby si nezadal. Teď jako, kde je ta emoce, kde se toho máme dopátrat. Pak přichází hudební skladatel, který tam dá něco takového chladného. A jestliže to směřujeme k divákům a má to být srdcervoucí, dech beroucí, tak najednou ta hudba z těch referencí je nejlepší, protože tam se ti hudební skladatelé nebojí – ti to naperou, vědí, co od toho chtějí, má to nějaké tempo, nějaký rytmus, nějakou velikost, nějakou gradaci, takže tam dáme tu referenci a tím pádem se hudební skladatel dostává do blbě situace, že z reference se snaží odečíst, co asi my tak chceme. [...] Myslím, že se stydíme. Že tvůrci nemají dost ‚koule‘.“<sup>143</sup>

Jan P. Muchow Reitlera doplňuje slovy: „Občas se tvůrci bojí jít úplně na plno. My se často bojíme těch emocí, proto je to všechno často takové mdlé.“<sup>144</sup> Obdobná hodnocení můžeme slyšet i od Karla Havlíčka: „To [současná česká filmová hudba] jsou samé ‚easy-going‘ věci. Já nevím, jestli je tady chuť dělat a konzumovat hluboké věci.“<sup>145</sup>

Lze odhadovat, že tato tvůrčí bojácnost, o níž zde hovoří samotní filmoví a hudební profesionálové ze skupiny respondentů, je minimálně v oblasti „divácké“ tvorby motivovaná podobně jako činnost výzkumného oddělení v komerčních televizích (popsáno v podkapitole 4.2 Nenáročný divák). Hlubší analýza naznačené tendence v tvůrčí postupech v rámci české hrané filmové a televizní tvorby jako celku nicméně opět není v možnostech této práce.

#### 4.5 Malý trh

Absence určitých povolání v české filmové a televizní tvorbě bezesporu souvisí i s charakteristikami malého filmového trhu. Polachová hovoří o tom, jak je v České republice provázaný svět filmu a seriálu a jakým způsobem jsou i projekty z popudu producentů přizpůsobené autorskému modelu:

---

<sup>142</sup> Tauš: „Naprostá majorita těch věcí tady je víceméně vkusně popisná a to se dá aplikovat samozřejmě i na poli té hudby [...]“.

<sup>143</sup> Reitler.

<sup>144</sup> Muchow.

<sup>145</sup> Havlíček.

„Prostě kde nejsou ty rozvinuté trhy, kde nefunguje tržní soutěž nebo nefungovala léta, tak prostě je to jinak, je to prostě postavené trošku na autorském přístupu ze strany těch režisérů, protože to prostě není vyseparované, ten televizní a filmový trh. A samozřejmě ano, dochází k průniku v anglosaském světě, Soderberg natočí seriál. Ale to je třetina na dortu. To není, jak ten trh funguje z 95 % případů.“<sup>146</sup>

Dále Polachová srovnává situaci v Česku se sousedním Polskem, které disponuje větším trhem a originální polskou produkcí u více mezinárodních společností, a zároveň tam music supervision není neznámý termín:<sup>147</sup> „V Polsku je ta situace podobná, ale v Polsku je velký trh, kde je velmi konkurenční prostředí, je tam Netflix, Canal+ a tak dále, takže tam ta kultura je trošku jiná.“<sup>148</sup>

Reitler rozvíjí související myšlenku:

„My obecně nejsme zaměřeni na produkt, co má více parametrů. Takže ty filmy jsou většinou nakloněné směrem, kde se ten režisér cítí nejlíp. [...] Myslím si, že chybí v Čechách, aby někdo něco dělal chytrého nebo chytřejšího pro většinu. [...] Televizní produkce [v rámci velkých zahraničních trhů] už je opačně. Tam je to tak, že producent společně se scenáristou tu látku nějak vyvíjejí, dají mu režiséra, který by to měl odvést ve stavu, v jakém si to producent objednal. Takže tam už to směřuje někam k divákovi na vysílací okno, tím pádem i hudba je součástí toho balíčku. Že vlastně oni vytvářejí nějaký produkt, který má přesné místo v regálu a snaží se, aby to v tom regálu bylo třeba o něco lepší, než obvykle ty věci v regále bývají.“<sup>149</sup>

Tyto „produkty“ mají v českém kontextu negativní konotace, anebo jsou vnímané jako pro naši kulturu nepatřičné. Takto se vyjadřuje Tauš: „To se bavíme o korporátním přístupu k výrobě produktů [v zahraničí], které jsou skvělé a já je miluju, ale jsou to produkty.“<sup>150</sup> Když Polachová mluví o tom, že u českých HBO projektů i přes značné přizpůsobení projektů autorskému systému ona jako producent schvaluje edit projektu, zmiňuje:

„V Čechách to je asi nepopulární názor – my to všechno bereme jako ‚work for hire‘, po americkém způsobu trošku, to je projekt, který přineslo HBO, není to autorský projekt, a to není hanlivé slovo. To pořád v Čechách je trochu problém. Takže my si samozřejmě osobujeme to právo, že veškerá kreativní rozhodnutí nám podléhají, takže se k té hudbě

---

<sup>146</sup> Polachová.

<sup>147</sup> Emailová korespondence s Dominikou Orzulak (sound supervisor, music editor, music consultant, music coordinator). 13. 7. 2020, a Patrycjou Bukowskou (konsultant muzyczny), 13. 8. 2020.

<sup>148</sup> Polachová.

<sup>149</sup> Reitler.

<sup>150</sup> Tauš.

vyjadřujeme. Takže to vám určitě Filip [Malásek] musel říct, že některé věci musel vyndat, že jsem mu řekla, že to strašně hraje.”<sup>151</sup>

Z celého rozhovoru s Polachovou nicméně vyplývá, jak už bylo zmíněno ve 2. kapitole, že přítomnost či naopak absence hudebního supervizora ve štábu české původní tvorby HBO nezávisí na producentovi, ale na požadavcích režiséra, kterého HBO „najímá”:

„My jsme třeba příklad toho, že hudební dramaturgie vlastně neexistuje, i u tak silného hráče [jako české HBO], že se na to neklade důraz, že se neklade důraz na scenáristickou dramaturgii. A na sledování nějakých trendů.”<sup>152</sup>

Polachová je skeptická, co se týče budoucího vývoje a rozšiřování českého trhu. Dle ní zde pořádně nevznikají koprodukce a témata děl nejsou dostatečně mezinárodní:

„Jsme tady v těch Čechách v té kotlině a ty kopce, které okolo sebe máme na těch hranicích považujeme za hory a jsme takoví prostě do sebe zahledění. To přeci není problém jenom filmového průmyslu, to je problém celospolečenský, že nejsme příliš otevření. Jsme malý trh a koprodukujeme maximálně se Slovenskem a nejsme bohatý trh, tak to jako je. [...] I ta témata, které mají být, jakože mezinárodní, tak vlastně nejsou. [...] Jako třeba máme úplně zastaralý storytelling.”<sup>153</sup>

Rejholec vnímá problém ve lpění na čistě autorských projektech:

„Přijdete na FAMU a tam vám na Katedře režie řeknou, že vy jste tam kvůli nim a že nejvíc na světě je autorský režisér a takhle je postavená FAMU, takhle je postavená česká kinematografie, protože se to učilo na FAMU. A dneska je to ale niche, autorský film je dneska prostě 5% kinematografie, ale tady na FAMU se pořád tváří, že to je kinematografie a není tomu tak. Vlastně zabraňují tomu to dělat jinak a zabývá se jenom minoritním způsobem té produkce.”<sup>154</sup>

Otázka balancování autorského a producentského systému v prostředí malého a specifického filmového trhu, jakým je Česká republika, je velmi složitá a přesahuje zaměření této práce. Nicméně to, že „producentický” projekt je v tuzemském kontextu stále vnímaný jako „hanlivé slovo”, zpomaluje rozvoj producentského systému jako takového.

Kromě toho filmy či seriály, které by se v českém kontextu za označení „výrobek” zřejmě nestyděly a jsou vyprodukované s ambicí širokého diváckého úspěchu, se stále učí pracovat s důležitou součástí tohoto produktu, již je hudba.

---

<sup>151</sup> Polachová.

<sup>152</sup> Polachová.

<sup>153</sup> Polachová.

<sup>154</sup> Rejholec.

Přidruženým jevem této tendence je, že vydání komerčně úspěšného soundtracku filmu či seriálu je v českém prostředí výjimečnou záležitostí. Hudební dramaturgie často vzniká s absencí přesného konceptu pro daný „divácký“ projekt. Místo toho tvůrci následují finančně výhodnější trendy české výroby, jako je kupříkladu titulní komponovaná píseň, která je ovšem ve výsledku často zaměnitelná s titulními skladbami pro jiné projekty:

„To zadání písničky na míru, jak to bývá v českých filmech nebo seriálech, mně se zdá, že se tam jako za každou cenu něco dá. Že oni mají pocit, že za každou cenu je tam potřeba písnička, že si s tím nějak víc ti lidé budou spojovat ten seriál. Ale je to taková obsese nebo strach z toho, aby ten seriál byl známý v širších souvislostech. Přitom si myslím, že ta [vzniklá] písnička je úplně ‚buřť‘ k tomu seriálu, k tomu dílu.“<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Pekárek.

## 5. Hudební supervizor jako možná součást českého štábu

### 5.1 Potenciální přínos hudebního supervizora

Z problémů, které jsou v rozhovorech zmiňovány v kontextu vytváření hudební dramaturgie jmenovaných projektů, a ze znalosti funkce music supervision v zahraničí můžeme v následující podkapitole odhadovat možný přínos této rozdílné strategie přístupu k hudební složce díla pro český hraný film a seriál.

Music supervisor musí mít primárně vysoce nadstandardní a neustále aktualizovanou znalost místní i světové hudební scény, nejen co se týká interpretů písní, ale i skladatelů. Supervizoři věnují zásadní část svého profesního času hledání vhodné hudby pro své projekty. Pro tento účel si často vytváří vlastní knihovny skladeb s různými druhy kategorizace. Všechny osoby, které byly vyjmenovány v 2. kapitole práce, mohou být rovněž dobře zorientované v současné hudbě, ale vždy je pro ně kontribuce na hudební dramaturgii vedlejší, nikoliv hlavní činností; objem času, který věnují právě vyhledávání a studiu možností, je tedy menší.

Zároveň má music supervisor vybudované kontakty s vydavatelstvími a zkušenosti s licencováním. Proto dopředu dokáže odhadnout, jaké interprety si může s daným rozpočtem dovolit anebo se v koordinaci s režisérskou/producentovou vizí může rozhodnout najmout filmového skladatele. V některých případech supervizoři s pomocí svých diplomatických dovedností usilují o vyjednání výhodnější ceny synchronizace. Supervizor tedy vždy velice detailně ví, proč je potřeba danou skladbu „vyclearovat“. Tím pádem by zde mohlo dojít k eliminaci situací, kdy si někteří členové štábu kreativně vyberou určité písně do zvukové stopy filmu/seriálu, aniž by věděli, jestli je cena a složitost získávání jejich licence adekvátní k danému účelu:

„Já jsem zažil, že písně, které stály docela hodně peněz, tak ze 70-80 % pak když se na to díváte [...] a posloucháte to, tak ve spoustě těch scén vy vůbec tu hudbu nevnímáte. Budťo je potichu nebo je do toho dialog. A říkáte si, to stálo takových peněz a vůbec jsem to neslyšel v té scéně.“<sup>156</sup>

S tímto aspektem souvisí problematika využívání hudebních bank a archivů, které nabízejí administrativně snadnější a zároveň zpravidla levnější prodej synchronizací na skladby v jejich katalogizované databázi. Bláha z hudebnibanka.cz zmiňuje, že ve většině případů komunikují o skladbách s producenty, kteří plní přání

---

<sup>156</sup> Wagner.

režiséra. Jednu z výjimek tvoří Filip Malásek, který komunikuje s hudebnibanka.cz napřímo.<sup>157</sup> S hudebními dramaturgy spolupracují hlavně v případě televizních pořadů:

„Já si myslím, že větší množství hudby je dodané námi do té tvorby typu *Kluci v akci*<sup>158</sup> [...] pořady. Méně od nás je dodáno do té hrané tvorby. Je to podle mne z toho důvodu, že tam daleko víc operují hudební skladatelé. Mají k tomu ti tvůrci různé důvody a samozřejmě i ty budgety na hranou tvorbu jsou někde jinde než budgety na pořad, tzn. že oni si tam častěji sáhnou po hudebním skladateli.“<sup>159</sup>

Bláha vyjadřuje, že hudebnibanka.cz nemá v projektech, ve kterých se použijí skladby z jejich knihovny, ambice nahrazovat úlohu hudebního dramaturga:

„Náš interní hudební dramaturg, občas mu říkáme hudební stylist, taky vybírá muziku, ale my ho nechceme stavět do té pozice, že by měl suplovat tu práci těch hudebních dramaturgů na té televizi, tomu se vyloženě vyhýbáme. Jeho práce je urychlit ten výběr. My nechceme být vnímání jako někdo, kdo někomu bere práci.“<sup>160</sup>

Samotné použití těchto hudebních archivů „produkční hudby“ není problematické. Tvůrci se shodují, že jde o všestranně výhodné řešení zejména, co se týče diegetické hudby v druhém plánu:

„Já taky používám banky, ale někde, že to prostě člověk nepostřehne. Protože to se šetří peníze. Ve chvíli, kdy jste v nějaké kavárně a není tam třeba nějaký akcent hudební a má něco takhle vzadu zahrát, tak to je banka.“<sup>161</sup>

Nicméně skladby v těchto archivech jsou komponovány s požadavkem na určitou univerzálnost. Z toho důvodu tvůrci při využití bankových skladeb nemůžou naplno využít efektu *aluze*, jenž umožňuje citování samostatně existujících autorských písní. Stejně tak, pokud má banková hudba prominentní, průvodní postavení v daném filmu či seriálu, má toto dílo potenciálně stejný „zvuk“ jako množství jiných projektů. Existuje několik českých celovečerních snímků, které disponovaly skladatelem, ale ten ve výsledku pouze zkomponoval jednu ústřední melodii a zbytek hudby dodala hudebnibanka.cz.<sup>162</sup>

Jak bylo zmíněno v 1. kapitole, music supervisor je často osoba, která má v dnešní podobě hudebního trhu přímý vliv na proslavení hudebníků, protože stojí za použitím jejich písně například v úspěšném seriálu. Supervizor je tím člověkem, jenž

---

<sup>157</sup> Bláha.

<sup>158</sup> *Kluci v akci* [TV pořad]. Režie Martin Froyda. TV, ČT, 2005–2020.

<sup>159</sup> Bláha.

<sup>160</sup> Bláha.

<sup>161</sup> Prušinovský.

<sup>162</sup> Např. Bláha zmiňuje film: *Tátova Volha* [film]. Režie Jiří Vejdělek. Česká republika: 2018.



se přehrabuje množstvím produkce menších vydavatelství, nebo nezávislých autorů, aby našel skladbu, u které není potřeba platit vysokou sumu za známé jméno a je svou kvalitou vhodná pro daný účel. Malásek rovněž hovoří o této „objevitelské roli“: „Co mě nejmíc na tom uspokojuje je, když se podaří najít něco, co je vlastně jakoby nějaký hit nebo hrozně zajímavá hudba, a je vlastně neznámá.“<sup>163</sup>

Jan P. Muchow dále rozvíjí téma v jeho praktickém smyslu:

„Někde jsou i filmy, že jim nemůžete nabídnout [...] peníze, takže někdy se to dělá tak, že je domluva, že oni poskytnou licenci filmu jakoby zadarmo nebo za nějakou symbolickou částku, ale třeba je to věc, co by ležela někde na nějaké desce, anebo ani není vydaná, anebo je to interpret, co nemá třeba nahrávací smlouvu a sám si desky nevydává. Takže jsou vlastně rádi a je to taková win-win situace: že film má dobrou skladbu a autor, kord, když to je ‚divácký film‘, tak má šanci z OSA dostat nějaké peníze a vlastně to je ta cena za tu jeho licenci. Že když na to přijde 500 tisíc lidí, tak už z toho něco má. [...] Ti interpreti vědí, že to pro ně může být výhodné nejenom z pohledu ekonomického, ale i je to zpopularizuje.“<sup>164</sup>

V Čechách tento princip bohužel až na několik výjimek (typicky z devadesátých let)<sup>165</sup> moc nefunguje: interpreti, jejichž skladby jsou ve filmech použité, jsou zpravidla již do jisté míry etablovaní na české hudební scéně a uvedení v úspěšném audiovizuálním projektu může pouze mírně vylepšit jejich již existující image:

„Já vím, že to pomáhá, ale nevím, jestli to pomáhá na českém trhu. Myslím si, že úplně ne. Možná Michal Hrůza tohle dokáže [smích]. Možná to je taky tím, že nejsou [skladby k ‚objevení‘]? Já vím, že mi Adam [Svatoš z *Prago Union*] po *Čtvrté hvězdě*<sup>166</sup> říkal, že mu to trochu narostlo, že mu to trochu pomohlo. [...] *Květy* se potom trochu rozjely po těch *Kobrách* [a *užovkách*], tam byl takový jako vrcholek, kdy vlastně Martina Kyšperského to trochu nakoplo.“

Další výhody můžou vyplývat z důrazu na vytváření konceptu hudební dramaturgie již ve fázi preprodukce, na základě scénáře a diskuzí s režisérem a producentem. To může mít vliv jak na realistické sestavení hudebního rozpočtu, tak na usnadnění práce střihače.<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> Malásek.

<sup>164</sup> Muchow.

<sup>165</sup> Muchow: „*Samotáři* dostali Zlatou desku za soundtrack. Potom to začali lidé vnímat trochu jinak, i třeba mne jako skladatele, ale i tu hudbu v tom filmu. [...] *Buty*, to byla rok a půl stará deska a když ji pak dal Honza do toho filmu [*Jízda*], tak najednou se z *Butů* stala velkokapela, hráli potom na stadionech.“

*Samotáři* [film]. Režie David Ondříček. Česká republika/Slovinsko: 2000.

<sup>166</sup> *Čtvrtá hvězda* [seriál]. Režie Jan Prušinovský, Miroslav Krobot. TV, ČT, 2014.

<sup>167</sup> Malásek: „A pak jsem zjistil, že to je vlastně 60% toho, když člověk má tu hudbu dopředu a ví, že tam bude, tak se dá ta stříhová skladba podle toho upravit.“

Přítomnost hudebního supervizora věnujícího se synchronizacím by měla smysl i u lineárních vysílatelů, kteří mají hromadné smlouvy s OSA a INTERGRAM. U ambiciózní původní hrané tvorby totiž zpravidla existuje úmysl ji prodat i do zahraničí, a tak je stále potřeba synchronizace vyrovnat jednotlivě. Často je kvůli tomu do mezinárodního zvukového pásu nasazená náhradní hudba. Vznik těchto hybridních hudebních dramaturgií by tak mohl být rovněž do jisté míry omezený přítomností hudebního supervizora.

Music supervisor může být rovněž komunikačním mostem mezi skladatelem a režisérem, protože zná dobře hudební terminologii a zároveň potřeby daného audiovizuálního projektu a také má odstup od komponované hudby. Z rozhovorů vyplývá, že někteří režiséři mají se „svými“ skladateli blízké vztahy a není pro ně problém sdílet se skladatelem své požadavky na hudbu, nicméně respondenti<sup>168</sup> hovoří i o případech, kdy komunikace nefunguje: „Dost často ti lidé, kteří s tou hudbou pracují, tak umějí mít názor na to, jestli se jim daná hudba líbí nebo nelíbí, ale absolutně neumějí formulovat, co chtějí.“<sup>169</sup> Pekárek dodává: „Často se stane, že se s tou hudbou strašně potýká režisér vs. skladatel. A nakonec z toho nic nedopadne a najme se jiný skladatel a už najednou nezbydou peníze.“<sup>170</sup>

Souhrnně tedy můžeme říct, že přítomnost hudební supervize u českých projektů by mohla pomoci přenést pozornost k hudbě již v raných fázích výroby a díky skloubení tvůrčích a realizačních složek by mohla nabídnout větší efektivitu:

„Celý ten filmový byznys je tady v tomto ohledu v plenkách, že vlastně se té hudbě nevěnuje taková pozornost v takové míře a v takových fázích vzniku filmu, jak by si zasloužila, jak by bylo potřeba, aby jednak pro ten film dobře fungovala a jednak se to dělalo celé efektivně, pokud jde o nějaký lidský a finanční potenciál, který na to je. [...] Je to práce někoho, kdo nad tím nějakou dobu sedí a přinese nějaký návrh, jak to pojmout, čímž ušetří strašného dohadování, nervů a peněz tím, že nikdo neví. Mně se zdá, že to je nula k nule a prostě není tady k tomu ten manuál, to prostředí. [...] Při přípravách filmu myslet na hudbu. Když se řeší lokace a kdo tam bude hrát, tak rovnou udělat odbočku a aby se někdo zamýšlel nad tou hudbou.“<sup>171</sup>

Na otevřenosti konkrétního režiséra pak záleží možná míra kooperace na samotné hudební dramaturgii – hudební supervizor mu může nabízet skladby a autory na základě své encyklopedické znalosti hudební scény.

---

<sup>168</sup> Rejholec, Reitler, Pekárek, Smutný.

<sup>169</sup> Reitler.

<sup>170</sup> Pekárek.

<sup>171</sup> Pekárek.

## 5.2 Možné podoby budoucího vývoje

Úkolem poslední kapitoly není určit, zda se profese s názvem music supervisor v budoucnosti v české televizní a filmové výrobě etabluje, či ne, a případně za jak dlouho. Místo toho poskytuje na základě rozhovorů odpověď na otázku, jakým způsobem by mohla daná profese v tuzemském prostředí fungovat.

Je možné, že se nejprve začne hudební supervizi nazývat práce, která se tomu reálně v současnosti nejvíce blíží, jmenovitě například činnost Petra Ostrouchova, který snoubí hudební dramaturgii se získáváním licencí. Prvním krokem by mohlo být důslednější uvádění osob vytvářejících hudební dramaturgii určitého projektu v titulcích vedle své hlavní profese, v čemž lze v současnosti vysledovat pozitivní tendenci. Michal Pekárek či Soundsquare se snaží svou vlastní „samaritánskou“ iniciativou přispět ke změně v rámci celkového přístupu k hudbě a zároveň tímto nezávazně „mapovat terén“: „Proto angažujeme Sandru<sup>172</sup>, protože se snažím tady tu pozici vytvořit: prostor, aby si ti producenti na to zvykli, protože u těch zahraničních projektů je to normální.“<sup>173</sup> Pekárek nabízí pomoc s výběrem skladatele bez ohledu na způsob uvedení v titulcích:

„Já si myslím, že se to do povědomí dostane hlavně tak, že to někomu půjde a že budou mít o to ti filmaři zájem a ty titulky jsou taková formalita na památku až je člověk v důchodu a pro rodiče. Fakt to беру jako možnost a příležitost nějak posunout dál tu problematiku.“<sup>174</sup>

Vhodné formální vzdělání v oblasti hudby, filmu, managementu a autorských práv lze získat kombinací více škol, nicméně daná profese zpravidla vyžaduje praxi, v tomto případě v zahraničním prostředí: „Ti lidé by měli mít nějakou stáž v zahraničí, měli by dělat nějaké zahraniční věci, aby se prostě vyškolili.“<sup>175</sup> Podobně se vyjadřuje Pekárek: „Já myslím, že by lidé, co to studují, měli pracovat venku v místě, kde se to takhle děje, a pak všichni ti, co to dělají by měli být otevření tomu, že to může být jinak, než se to dělá doteď.“<sup>176</sup>

Pokud by se zde měl někdo etablovat jako music supervisor, shodují se respondenti, že by k tomu muselo dojít formou vytvoření určitého renomé a příslibu

---

<sup>172</sup> Sandra Klouzová, uvedená například u hudební dramaturgie seriálu *Bez vědomí* vedle Filipa Maláska. Věnuje se music editingu.

<sup>173</sup> Rejholec.

<sup>174</sup> Pekárek.

<sup>175</sup> Havlíček.

<sup>176</sup> Pekárek.

dalšího úspěchu na základě jeho odvedené práce. Najbrt ho v tomto kontextu srovnává s castingovým režisérem:

„Musí si vytvořit nějaké renomé nebo vztahy, [...] že prostě máte vztahy s těmi tvůrci a tím pádem postupně jste v té pozici, že všichni říkají ‘hele, vezmi si tohohle člověka, on ti to vyřeší’. A v tu chvíli už tam ta profese je a už se může nějak jmenovat. [...] Musela byste mu jako tvůrce důvěřovat. Musel by vás zajímat jeho názor. To je jako s tím castingem. Tam taky člověk potřebuje castingového režiséra, kterého respektuje a myslí si o něm, na základě jeho dřívější práce, že to vybere a vymyslí dobře a že se v tom vyzná, že ty lidi zná.“<sup>177</sup>

Rejholec věří, že se i v tomto ohledu může v budoucnosti vytvořit nová tradice:

„To půjde pomalu, postupně si na to lidé zvyknou a pak zjistí, že si to bez toho neumí představit. Objeví se někdo, kdo se tím extrémně bude zabývat, kdo to fakt bude chtít dělat, kdo to nebude mít jen jako pětiprocentní hobby a ten člověk bude dobrý, všichni ho budou chtít a najednou ho někdo začne následovat. Já v tom docela věřím na tu přirozenou evoluci a potřebu.“<sup>178</sup>

Filip Malásek spojuje vznik potřeby pro toto povolání zejména s dalšími realizovanými vícedílnými projekty mezinárodních společností:

„Ono to vzniklo hlavně u těch seriálů, že tam je té hudby potřeba hrozně moc. [...] Změna nastane, pakliže bude vznikat více autorských seriálů. [...] Myslím si, že pokud se bude točit víc těchto kvalitních seriálů a třeba sem vstoupí na trh *Netflix* a *HBO* bude točit dál a víc a *Netflix* bude dělat tento region, tak určitě nějaká změna nastane.“<sup>179</sup>

Vzhledem k omezenému počtu projektů v České republice je pravděpodobně nezbytné, aby byl hudební supervizor součástí nějakého zvukového nebo hudebního studia/vydavatelství:

„Kdyby se člověk měl živit jenom tím, tak by se samozřejmě neutil. Myslím si, že v Čechách je ten trh tak malý, že když nebudete hudebník, budete jenom ty hudby vybírat, tak je to jenom taková doplňková práce. Může fungovat, když to bude součástí nějaké hudební společnosti, nebo zvukové, a budou tam mít studio a skladatele, tak to může fungovat.“<sup>180</sup>

Možnost, v rámci které by český hudební supervizor mohl potenciálně fungovat jako nezávislá jednotka, je neomezovat se jen na prostředí českého filmu a seriálu, ale

---

<sup>177</sup> Najbrt.

<sup>178</sup> Rejholec.

<sup>179</sup> Malásek.

<sup>180</sup> Malásek.

věnovat se i dalším audiovizuálním projektům – především reklamě, a to mezinárodně, jako to dělá například z dánské Kodaně music stylist Jesper Gadeberg.<sup>181</sup>

---

<sup>181</sup> „About“ [online]. *Jesper Gadeberg: Music stylist*. 2020 [cit. 20. 8. 2020]. Dostupné z: <https://jespergadeberg.com/about/>.

## Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo definovat rozsáhlý kontext absence profese music supervisor v české hrané filmové a televizní tvorbě. K tomuto účelu bylo nejprve povolání music supervisor (hudební supervizor) představeno v úvodní kapitole 1. Music supervision jako téma a termín. V hlavní části práce pak na základě interpretace rozhovorů s respondenty z řad filmových, hudebních a dalších angažovaných profesionálů byla představena vzniklá relevantní podtémata, která současný stav vysvětlují.

V kapitole 2. Čím je v Česku nahrazená hudební supervize bylo ukázáno, že všechny činnosti, které v některých zemích zastává hudební supervizor, existují i ve světě tuzemského filmu a seriálu. Zároveň bylo poukázáno na fakt, že se mezi respondenty vyskytuje několik osob, které se částí své profesní činnosti přibližují charakteristice music supervision.

V České republice nicméně v současné době neexistuje tradice pojmání hudební dramaturgie v úzkém sepětí se získáváním licencí ke skladbám. V kapitolách 3. Autorský režisér vs. hudební supervizor a 4. Širší kontext problematiky se hovoří jednak o vlastnostech českého audiovizuálního trhu a také zejména o způsobu, kterým jsou v českých štábech rozdělovány kompetence relevantní k tématu. Složení štábů je primárně podmíněno požadavky režisérů.

V práci se hlavně v kapitole 4. Širší kontext problematiky objevilo několik témat, které bylo nutné zmínit, protože jsou nedílnou součástí popisovaného kontextu, avšak zasloužily by si detailnější zpracování.

Z poslední kapitoly nazvané 5. Hudební supervizor jako možná součást českého štábu vyplývá, že je více forem, kterými se hudební supervizor může v Česku potenciálně etablovat. Existuje eventualita, že se termínem music supervisor začne nazývat činnost výše zmíněných respondentů. Avšak k tomuto je nezbytné, aby se zlepšilo celkové povědomí o tomto povolání mezi samotnými filmovými profesionály.

Je otázkou, zda se v českém prostředí vyskytují osoby, které disponují potřebnými schopnostmi a znalostmi a svou odvedenou prací mohou tuto profesi v budoucnu „proslavit“. Kvůli malému rozsahu českého filmového a televizního trhu by se takový hudební supervizor pravděpodobně musel věnovat více oblastem audiovizuální tvorby najednou (včetně reklamy) a patrně by působil v rámci nějaké společnosti: zvukového/hudebního studia, vydavatelství apod.

## Seznam použité literatury a pramenů

### Knihy

Adams, Ramsey – Hnatiuk, David – Weiss, David. *Music Supervision: The complete guide to Selecting Music for Movies, TV, Games & New Media*. New York: Schirmer Trade Books, 2005.

Anderson, Tim. *Popular Music in a Digital Music Economy: Practices, Problems and Solutions for an Emerging Service Industry*. New York: Routledge, 2014.

Bláha, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 3., upr. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2014.

Greene, Liz – Kulezic-Wilson, Danijela (eds.). *The Palgrave Handbook of Sound Design and Music in Screen Media: Integrated Soundtracks*. London: Palgrave Macmillan UK, 2016.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press, 2006.

Kaufmann, Jean-Claude. *Chápající rozhovor*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2010.

Sobel, Ron – Weissman, Dick. *Music Publishing: The Roadmap to Royalties*. New York: Routledge, 2008.

### Odborné články

Anderson, Tim. „From Background Music to Above-the-Line Actor: The Rise of the Music Supervisor in Converging Televisual Environments”. *Journal of Popular Music Studies*. 2013, Vol. 25, Issue 3, s. 371-388.

Klein, Bethany. „The New Radio’: Music Licensing as a Response to Industry Woe”. *Media, Culture & Society*. 2008, 30(4), s. 463–478.

Klein, Bethany – Meier, Leslie. „In Sync? Music Supervisors, Music Placement Practices, and Industrial Change”. In: M. Mera – R. Sadoff – B. Winters (eds.). *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, New York: Routledge, 2017, s. 281–290.

Lewandowski, Natalie. „Understanding creative roles in entertainment: The music supervisor as case study”. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. 2010, 24.6, s. 865–875.

## Kvalifikační práce

Blauberová, Eliška. *Music editor v Čechách... a na Marsu: Perspektiva role music editora v českém prostředí s příkladem na realizaci filmu Mars*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, 2018.

Lewandowski, Natalie. *Behind the sounds: The evolution of film soundtrack roles in Australia and New Zealand*. Doctoral Thesis. Sydney: Macquarie University, 2014.

Ludvíková, Veronika. *Autorské právo v televizní praxi*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Právnická fakulta, 2008.

Šléška, Jan. *Týmová spolupráce při zvukové postprodukci audiovizuálního díla*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013.

Šubrt, Jeroným. *Alternativní způsoby užití hudebních děl mimo rámec kolektivní správy*. Diplomová práce. Brno: Právnická fakulta Masarykovy univerzity, 2018.

Tuka, Josef. *Využití hudby ve filmovém příběhu*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, 2011.

Vondrášek, Tomáš. *Zvuková postprodukce se zaměřením na filmovou a televizní tvorbu*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta, 2006.

## Internetové příspěvky

„About“ [online]. *Jesper Gadeberg: Music stylist*. 2020 [cit. 20. 8. 2020]. Dostupné z: <https://jespergadeberg.com/about/>.

ADA – Asociace dramaturgů v audiovizí [online]. 2018 [cit. 17. 7. 2020]. Dostupné z: <https://asociacedramaturgu.cz>.

„Drawing the Differences Between Art Directors and Production Designers“ [online]. *Film School Rejects*. 28. 12. 2019 [cit. 30. 7. 2020]. Dostupné z: <https://filmschoolrejects.com/art-directors-and-production-designers/>.

*Guild of Music Supervisors* [online]. 2020 [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.guildofmusicsupervisors.com>.

„Quentin Tarantino's ‚Once Upon a Time... in Hollywood‘: Deconstructing the Soundtrack“ [online]. *Variety*. 26. 6. 2019 [cit. 23. 7. 2020]. Dostupné z:



<https://variety.com/2019/music/news/quentin-tarantino-music-supervisor-mary-ramos-once-upon-a-time-in-hollywood-1203281034/>.

„NYU Los Angeles Music Licensing Lab: Music Supervision for Motion Pictures“ [online]. 2019 [cit. 21. 7. 2020]. Dostupné z:

[https://www.nyu.edu/content/dam/nyu/globalPrgms/documents/LosAngeles/Accessible\\_Syllabi\\_samples/Syl\\_LA\\_REMU-UT9241LA1\\_Greenberg\\_Fall2019%20\(1\).pdf](https://www.nyu.edu/content/dam/nyu/globalPrgms/documents/LosAngeles/Accessible_Syllabi_samples/Syl_LA_REMU-UT9241LA1_Greenberg_Fall2019%20(1).pdf).

„Spotlight on the German Sync Market with Milena Fessmann“ [online]. *Synchtank*. 7. 8. 2015 [cit. 19. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.synchtank.com/blog/spotlight-on-the-german-sync-market-with-milena-fessmann/>.

„Spotlight: An Insight into the French Sync Industry“ [online]. *Guild of Music Supervisors: Guild Blog*. 17. 8. 2017 [cit. 19. 7. 2020]. Dostupné z:

<https://www.guildofmusicsupervisors.co.uk/spotlight-an-insight-into-the-french-sync-industry/>.

*Synchtank: Synchblog* [online]. 2020 [cit. 19. 7. 2020]. Dostupné z:

<https://www.synchtank.com/blog/>.

*The UK & European Guild of Music Supervisors* [online]. 2020 [cit. 18. 7. 2020]. Dostupné z:

<https://www.guildofmusicsupervisors.co.uk>.

„Two New Categories and Rules Modifications“ [online]. *Television Academy*. 24. 2. 2017 [cit. 19. 7. 2020]. Dostupné z: <https://www.emmys.com/news/awards-news/awards-170224>.

„What is the difference between an art director and a production designer, as far as films are concerned?“ [online]. *Quora*. 2017 [cit. 31. 7. 2020]. Dostupné z:

<https://www.quora.com/What-is-the-difference-between-an-art-director-and-a-production-designer-as-far-as-films-are-concerned>.

## **Citovaná audiovizuální díla**

*Bez vědomí* [seriál]. Režie Ivan Zachariáš. Česká republika: HBO, 2019.

*Čtvrtá hvězda* [seriál]. Režie Jan Prušinovský, Miroslav Krobot. TV, ČT, 2014.

*Dokonalý svět* [seriál]. Režie Vít Karas a Tereza Kopáčová. Česká republika: TV NOVA, 2010.

*Dukla* [TV film]. Režie David Ondříček. TV, ČT, 2018.

*Jízda* [film]. Režie Jan Svěrák. Česká republika: 1994.

*Kancelář Blaník* [internetový seriál]. Režie Marek Najbrt, Bohdan Sláma, Jaroslav Fuit. Česká republika: 2014-2018.

*Kluci v akci* [TV pořad]. Režie Martin Froyda. TV, ČT, 2005–2020.

*Most!* [seriál]. Režie Jan Prušinovský. TV, ČT, 2019.

*Ordinace v růžové zahradě* [seriál]. Česká republika: TV Nova, 2005–2020.

*Protektor* [film]. Režie Marek Najbrt. Česká republika: 2009.

*Pustina* [seriál]. Režie Ivan Zachariáš a Alice Nellis. Česká republika: HBO, 2016.

*Samotáři* [film]. Režie David Ondříček. Česká republika/Slovinsko: 2000.

*Sharp Objects* [seriál]. Režie Jean-Marc Vallée. USA: HBO, 2018.

*Svět pod hlavou* [seriál]. Režie Marek Najbrt a Radim Špaček. TV, ČT, 2017.

*Tátova Volha* [film]. Režie Jiří Vejdělek. Česká republika: 2018.

*Zrádci* [seriál]. Režie Viktor Tauš a Matěj Chlupáček. TV, ČT, 2020.

<b>Soupis provedených rozhovorů a konzultací</b>		
č.	zkráceně	popis
<b>Osobní rozhovory</b>		
1.	Bílek	Rozhovor s Janem Bílkem (managing director & executive producer v <i>Etamp Film Production</i> ). Praha 18. 6. 2020.
2.	Bláha	Rozhovor s Markem Bláhou (VP of Sales, Studio Fontána). Praha 1. 7. 2020.
3.	Dufek	Rozhovor s Jakubem Dufkem (Oddělení vysílání, online médií a mechaniky, OSA). Praha 15. 6. 2020.
4.	Havlíček	Rozhovor s Karlem Havlíčkem (skladatel). Praha 3. 6. 2020.
5.	Kačer	Rozhovor s Ondřejem Kačerem (Oddělení vysílání, online médií a mechaniky, OSA). Praha 15. 6. 2020.
6.	Malásek	Rozhovor s Filipem Maláskem (střihač). Praha 1. 7. 2020.
7.	Najbrt	Rozhovor s Markem Najbrtem (režisér, scenárista, producent). Praha 8. 6. 2020.
8.	Ostrouchov	Rozhovor s Petrem Ostrouchovem (právník, skladatel, hudebník). Praha 3. 6. 2020.
9.	Pastrňáková	Rozhovor s Ilonou Pastrňákovou (Oddělení vysílání, online médií a mechaniky, OSA). Praha 15. 6. 2020.
10.	Pekárek	Rozhovor s Michalem Pekárkem (mistr zvuku, hudební producent). Praha 27. 6. 2020.
11.	Prušinovský	Rozhovor s Janem Prušinovským (režisér, scenárista, producent). Praha 5. 6. 2020.
12.	Reitler	Rozhovor s Michalem Reitlerem (kreativní producent ČT). Praha 22. 6. 2020.
13.	Rejholec	Rozhovor s Pavlem Rejholcem (sound designer, ředitel a majitel společnosti <i>Soundsquare</i> , vedoucí Katedry zvukové tvorby FAMU). Praha 26. 6. 2020.
14.	Roubík	Rozhovor s Tomášem Roubíkem (vedoucí oddělení autorského práva, ČT). Praha 16. 6. 2020.
15.	Smutný	Rozhovory s Alexandrem Smutným (spoluzakladatel <i>Soundsgate</i> , trumpetista). Praha 5. a 18. 6. 2020.
16.	Tauš	Rozhovor s Viktorem Taušem (režisér, producent, scenárista). Praha 8. 6. 2020.
17.	Wagner	Rozhovor s Patrikem Wagnerem (head accountant ve společnosti <i>Etamp Film Production</i> ). Praha 18. 6. 2020.
18.	Walsh	Rozhovor se Stevem Walshem (executive producer, music maker). Praha 25. 6. 2020.
<b>Videohovory</b>		
19.	Flynn	Rozhovor s Mathew Flynnem (lecturer in music industry, University of Liverpool). Praha 1. 8. 2020.
20.	Landová	Rozhovor s Terezou Landovou (manažerka oddělení obchodu a licencování INTERGRAM). Praha 12. 5. 2020.
21.	Muchow	Rozhovor s Janem P. Muchowem (skladatel, hudební producent, hudebník). Praha 25. 6. 2020.

## Telefonní hovory

22.	Polachová	Rozhovor s Terezou Polachovou (head of original production, producer v HBO Europe). Praha 2. 7. 2020.
-----	-----------	---

## Emailové rozhovory a konzultace

23.	Anderson	Emailová konzultace s Timem J. Andersonem (Associate Professor of Communication and Theatre Arts, Old Dominion University). 22. 6. 2020.
24.	Bukowska	Emailová konzultace s Patrycjou Bukowskou (konsultant muzyczny). 13. 8. 2020.
25.	Greene	Emailová konzultace s Liz Greene (researcher and sound practitioner, Liverpool John Moores University). 10. 8. 2020.
26.	Johnston	Emailová konzultace s Nessou Johnston (Senior Lecturer in Media, Film and Television, Edge Hill University). 26. 6. 2020.
27.	Klusák	Emailový rozhovor s Martinem Klusákem (hudební dramaturg a producent, skladatel). 30. 4. 2020.
28.	Orszulak	Emailová konzultace s Dominikou Orszulak (sound supervisor, music editor, music consultant, music coordinator). 13. 7. 2020.