

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Zvuková tvorba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**KAREL KACHYŇA: LÁSKY MEZI KAPKAMI HUDBY.
HUDBA MEZI LÁSKAMI A SMUTKY.**

Ing. BcA. Richard Vacula

Vedoucí práce: MgA. Mgr. Petr Neubauer

Oponent práce: prof. Mgr. Jakub Kudláč, PhD.

Datum obhajoby: 29. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, TV and Photographic Art and new media

Sound Design Department

MAGISTER THESIS

**KAREL KACHYŇA: LOVE BETWEEN MUSIC AND
SADNESS**

Ing. Richard Vacula

Leader: MgA. Mgr. Petr Neubauer

Examiner: prof. Mgr. Jakub Kudláč, PhD.

Date of Graduate: 29. 9. 2021

Academy Degree: Magister of Arts (MgA.)

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

KAREL KACHYŇA: LÁSKY MEZI KAPKAMI HUDBY. HUDBA MEZI LÁSKAMI A SMUTKY.

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 29. 8. 2021

podpis diplomanta

Upozornění

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

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Abstrakt

Sonda do zvukové dramaturgie výjimečných filmů československého a českého režiséra Karla Kachyňy, s akcentem na jeho práci s hudební složkou, s hudebními skladateli a experimentátory. Analýza komplexního účinku filmů na diváky a souhrn zpovědí dosud žijících spolupracovníků Karla Kachyni. Zamyšlení nad archivací, digitalizací a šířením filmové hudby Československého státního filmu, s uvedením dochovaných materiálů filmové hudby z režisérské tvorby Karla Kachyni.

Abstract

Introduction to magic sound dramaturgy in movies directed by Karel Kachyňa, accented to his cooperation with famous Czechoslovak film composers (Zdeněk Liška, Ivo Novák, Petr Hapka, Luboš Fišer, Jiří Svoboda). Analysis of complex effects of these movies to cinema visitors and summary of still living co-workers Karel Kachyňa's art work. Discussion about archiving, digitalization and streaming of film music recorded during Czechoslovak state monopoly and research of existing sound masters from movies directed by Kachyňa.

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. JEDNOTLIVÍ SKLADATELÉ.....	8
2.1 TVORBA Z OBDOBÍ SPOLUPRÁCE S HUDEBNÍM SKLADATELEM JANEM NOVÁKEM (60. léta 20. století)	8
2.2. TVORBA Z OBDOBÍ SPOLUPRÁCE S HUDEBNÍM SKLADATELEM ZDEŇKEM LIŠKOU (70. léta 20. století)	9
2.3 TVORBA Z OBDOBÍ SPOLUPRÁCE S HUDEBNÍM SKLADATELEM LUBOŠEM FIŠEREM (80. léta 20. století)	12
2.4 TVORBA Z OBDOBÍ SPOLUPRÁCE S HUDEBNÍM SKLADATELEM PETREM HAPKOU (90. léta 20. století).....	13
2.5 POSLEDNÍ FILM K. KACHYNI, ZÁVEREČNÉ SHRUTÍ	15
3. HUDEBNÍ DRAMATURGIE	18
3.1 Ať žije republika!.....	18
3.2 Čekání na déšť	21
3.3 Lásky mezi kapkami deště	25
3.4 Poslední motýl.....	27
3.5 Městem chodí Mikuláš	30
5. VZPOMÍNKY NA SPOLUPRÁCI S KARLEM KACHYŇOU	34
5.2 RADIM VALAK	37
5.3 JIŘÍ ZOBAČ.....	38
6.1 Archivace čsl. filmové hudby v NFA.....	43
6.2 Co se dochovalo z filmové hudby užité ve filmech Karla Kachyni.....	45
7. Dnešní metody digitalizace a prezervace zvukové složky čsl. filmů	47
7.1 Cesta z nitrátu na polyester	47
7.2 Digitalizace zvuku ze 70mm, 35mm a 16mm kombinovaných kopií s magnetickou zvukovou stopou	51
7.3 Aktuální trendy v oblasti digitalizace optické zvukové stopy kombinovaných kopií a zvukových negativů.....	53
6 ZÁVĚR	60
7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	1
8. FILMOGRAFIE – hudební skladatelé celoveč. filmů K. Kachyni:.....	3

1. ÚVOD

Tato diplomová práce se věnuje filmovému dílu Karla Kachyni a jeho práci s filmovou hudbou. Je členěna do následujících okruhů:

1) Obecný přístup Karla Kachyni k filmové hudbě:

- a) Její zařazení a důležitost v celkovém výrobním procesu filmu.
- b) Vysledování struktury hudební dramaturgie u vybraných filmů (ad 2a-2e).
- c) Oblíbení hudební skladatelé K. Kachyni a jejich vliv na výsledné vyznění a atmosféru jeho filmů.
- d) Vývoj přístupu K. Kachyni k filmové hudbě od jeho počátků režisérské kariéry až k jejímu konci a vliv dobových trendů.

2) Hudební dramaturgie ve vybraných filmech K. Kachyni:

- a) Ať žije republika (Jan Novák)
- b) Čekání na déšť (Zdeněk Liška)
- c) Lásky mezi kapkami deště (Luboš Fišer)
- d) Poslední motýl (Milan Svoboda)
- e) Městem chodí Mikuláš (Petr Hapka)

4) Rozhovory s žijícími spolupracovníky Karla Kachyni

- a) skladatel Milan Svoboda
- b) hudební režisér Jiří Zobač
- c) herečka Alena Mihulová
- d) herec a architekt Zdeněk Lstibůrek
- e) pedagog Radim Valak

5) Pátrání po zvukových masterech filmové hudby

- a) Jak se archivuje čsl. filmová hudba v NFA.
- b) Co se dochovalo z filmové hudby užití ve filmech Karla Kachyni.
- c) Dnešní metody digitalizace a prezervace zvukové složky čsl. filmů.

Jak zrál Karel Kachyňa, zrály i jeho filmy.

Chtěl být vypravěčem lidských osudů. Vypravěčem lásky, prchavého štěstí, smutků, boje jednotlivce o své místo v životě. Neskrýval zlobu ukrytou v našich povahách, nepřikrášloval a nebudoval lepší zítřky, soustředil se na pocity a skrze ně ke svým divákům promlouval.

Tak nějak by mohl začínat film o filmovém zápolení Karla Kachyni. Stejně tak, jako nenápadným vypravěčem mimo hlavní obrazový a zvukový plán koření

zapomenuté vzpomínky ve svých filmech. Zapomenuté pocity zavřené v denících na půdách a v přemítání stárnoucího člověka. *SMĚŠNÝ PÁN*, který s kapkou nostalgie promlouvá do svých *LÁSEK MEZI KAPKAMI DEŠTĚ*, při cestě do *CUKROVÉ BOUDY*.

Karel Kachyňa toho v soukromí příliš nenamluvil, neměl rád zbytečné žvanění a přitahování pozornosti k malichernostem. Soustředil se na skutečné životní osudy, na kontrasty a schizofrenii bytí ve všech politických režimech, které zažil. A mnohdy podobně schizofrenně přistupoval spolu s hudebními skladateli k soužití hudby s filmovým obrazem. Učil se za pochodu. Jeho první filmy působí z dnešního pohledu zastarale, typicky schematicky pro zvukovou tvorbu 30. a 40. let. Očekávatelná aranžmá filmové hudby, střihu i kamery. Dílo začínající i končící hudbou na úvodní a závěrečné titulky. Dílo ve své podstatě neupřímné.

2. JEDNOTLIVÍ SKLADATELÉ

2.1 TVORBA Z OBDOBÍ SPOLUPRÁCE S HUDEBNÍM SKLADATELEM JANEM NOVÁKEM (60. léta 20. století)

Od 60. let však veškeré koncepty a zvyklosti rozbíjí. Přichází nejen k odvážnému střihu obrazu (*At' žije republika*) ale i hudby. I hudba začíná být jedním z herců či jejich zpochybněním. Výrazně v tomto ohledu filmy Karla Kachyni posunul Jan Novák, nekonečná studnice hudební kompozice, schopná do sebe nasát a promíchat prvky pochodové hudby, varhanního oratoria i nástrojů náležíčích bigbeatovému věku. Především však byl mistrem smyčcových partů, které jsou pro Kachyňovu tvorbu v 60. letech typické. Dlouhé, ne vždy libozvučné, smyčcové party přizvukovaly podexponovaným černobílým scénériím snímaným na cinemascopické objektivy (*Kočár do Vídně*, *At' žije republika*, *Naděje*).

Klišé tvorby 30. až 50. let, kdy melodické party filmové hudby velmi často zpívaly sbory, se začínají promítat jako odkaz na matčiny zpěvy v dětském věku v pozdějších filmech K. Kachyni. Nutno říci, že ne jen v hudbě Zdeňka Lišky, pro

kterého bylo využívání Kühnova dětského sboru častým skladebným prvkem, ale o mnoho let dříve lidové motivy zpěvu využíval i skladatel Jan Novák (příkladná je již úvodní hudba k filmu *NADĚJE* z roku 1963 a dívčí sbory v průběhu celého filmu).

Karel Kachyňa velmi invenčně od 60. let až do konce svého tvůrčího období prolínal hudbu s ruchy. Hudba se stávala ruchy, ruchy se stávaly hudbou. Mluvené slovo často drží jednotný tón a rytmizaci, doplňující či přerušující motiv hudební. Krásným příkladem užití hudby jako ruchů je scéna Rudolfa Hrušínského s Hanou Hegerovou v kamenolomu (film *NADĚJE*), kdy psychedelicky rytmizované disonantní houslové party navozují atmosféru vrzajících kol strojů zpracovávajících kamení. Teprve při střihu do jiné scény si uvědomíme díky přesahu hudebního motivu, že se jednalo o filmovou hudbu.

Stejně invenčně se prolíná, opět v kamenolomu, zvuk parního stroje a drcení kamene spolu s hudbou Petra Hapky ve filmu *KRÁVA* z roku 1992.

Jestliže 60. léta byla ve znamení černobílého širokoúhlého filmu s poněkud potmělou modernistickou (a minimalistickou) hudbou plnou kontrastů a nejistot (především z pera skladatele Jana Nováka, jehož učil hudbě ještě Bohuslav Martinů), v letech 70. jej po emigraci na západ zastupuje další, poněkud pestřejší, barevnější a ještě více neřízenější mistr filmové hudby Zdeněk Liška.

2.2. TVORBA Z OBDOBÍ SPOLUPRÁCE S HUDEBNÍM SKLADATELEM ZDEŇKEM LIŠKOU (70. léta 20. století)

Normalizační léta téměř vymazala širokoúhlý formát v českém filmu (a pokud filmy široko-úhle natočeny byly, pak jejich vizuální podobu zničily falešné formáty v 16mm kinech a především ořezy pro vysílací kopie Československé televize). Karel Kachyňa se však v této době zaměřuje spíše na komorní témata dětských duší (*Pavlinka*, *Robinsonka*, *Čekání na déšť*), na vhledy do jejich světů. Volba témat nedala znát podfinancování jeho filmů v období normalizace, kdy byli režiséři se

„škraloupem vůči komunistickému zřízení“ odbývání buďto nedostatečnou technikou, malými rozpočty či mizernými scénáři. Je nutné si uvědomit, že byl Kachyňa tvůrcem mnoha ostře kritických filmů, pod všemi byl podepsán scénárista Jan Procházka, který na následky politické šikany a věznění po okupaci 1968 brzy zemřel. Ostře kritické vůči české povaze a tedy i vůči jakémukoliv zřízení byly filmy *AŤ ŽIJTE REPUBLIKA*, *KOČÁR DO VÍDNĚ*, slavné *UCHO* a politickou mocí nepovšimnuté dílo *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE*, které metaforicky vzbuzovalo v lidech po okupaci naději, že pevnou vůlí lze zvítězit nad zlem a nemocí.

Kachyňa si s našimi emocemi pohrává zdánlivě přirozeně, dostává nás do jiných stavů vnímání, jak hudbou, tak střihem. Jsme téměř vždy vzdálenými pozorovateli dění, a přitom jej intenzivně prožíváme. Pasáže, které nás zajímají, stříhá rychle, rychle tak i mizí chvíle, u kterých bychom chtěli setrvat. Rychle a často také mizí filmová hudba, aby ji vystřídala výrazná zvuková atmosféra (déšť, píšťala parní lokomotivy, pořvávající skupinka pubertáků, kostelní zvony) a následně ticho a zdánlivě bezcitné úsporné dialogy postav, které nereagují toliko na sebe, spíše promlouvají vždy a jen za sebe a okolí je pouhou kulisou, jak to ostatně je i v opravdovém životě. Soustředíme se na sebe, na své postoje a vyjádření a okolí v nás často pouze doplňuje náš vlastní vnitřní svět.

Některé tyto ostré střihy děje, prostředí, hudby, ale i barevnosti, vnímáme podvědomě a netušíme, jak to s námi ten Kachyňa dělá, že hltáme záběr po záběru a sdělení za sdělením. Jindy své metody režisér svléká do naha a naprosto okatě je přiznává, jako v *Láskách mezi kapkami deště*, kdy jednotlivé epizody ze Žižkova až teatrálně rozráží kabaretní projev Evy Olmerové.

Mezi diegetickou a nediegetickou hudbou Kachyňa plynule přechází a moc si s přechody starosti nedělá. Zvuk tranzistoráku ve filmu *Čekání na déšť* rovnou přejde do plného spektra studiové nahrávky, jindy zase filmová hudba přejde do vytahané pružiny gramofonu na kliku a občas hlavní protagonista doplní filmovou hudbu vlastním pískotem. Ve všech odvětvích výroby filmu (střih, hudba, zvuk, práce s herci) přináší špetku experimentu z období avantgardy. Střídá voice-over

s přímým projevem herců, přináší další pozorovatele formou vypravěče, který svým vyzrálým hlasem zasazuje celé dílo do jiných dob, ačkoliv to co se děje, vnímáme tady a teď. Schopnost matení při práci s časem je u Kachyni mistrná. Zamilovaný kluk Kajda z *Lásek mezi kapkami deště* se v černobílém závěrečném skeči pozdraví sám se sebou. Jeho dospělá ustaraná podoba opouštějící Žižkov se zdraví s dítětem (vlastním mladším alter-egem), které ještě pobíhá bezstarostně se svou partou. Po téměř hodině koukání na dospělé osudy filmových postav si divák skutečnosti, že se filmový hrdina setkává sám se sebou, nevšimne. I tak na něj tento okamžik silně podvědomě působí. Náš mozek si podobu vybaví a dojde k silnějšímu emocionálnímu vzruchu, i když nám tato souvislost nedojde. A těchto nenápadných symbolů, jak v ději, obraze i hudbě, má Karel Kachyňa v každém filmu bezpočet. A to je tím, co dělá i komorní Kachyňovy příběhy z pozdějších let něčím jiným. Je to zkrátka jeho styl a umění emocionální i příběhové zkratky.

Když se hrdina zbaví krávy, čeká ho neštěstí a starosti o léky se stanou malichernými (KRÁVA, 1992). Když poprvé ve filmu *SESTRÍČKY* zazní jiná, než lidová dechová hudba, čeká Alenu Mihulovou láska a životní štěstí (smyčce v závěru filmu, kdy klepe její chlapec na dveře). Když potlumí ruchy a hlavní emoční úlohu přebírá s obrazem hudba, jedná se o vzpomínky z jiných časů (*Už zase skáču přes kaluže, Ať žije republika*).

Zdeněk Liška v 70. letech uchovává mnohé z odvážného přístupu k filmové hudbě od Jana Nováka, který se vytratil po emigraci jak z republiky, tak z Kachyňových filmů. Na rozdíl od silně experimentální hudby známé z *Ikarie XB1* či *Vynálezu zkázy*, se Liška ve filmech Kachyňových v míře experimentu mírní. Komorní a často vesnické prostředí i úzký obrazový formát vedou spíše k lidové hudbě, dechovce, pochodům a valčíkům. Tak jak Kachyňa stále častěji míří za komorními příběhy, tak se zjednodušuje i filmová hudba, vyjma zajímavých výjimek, které poskytovaly prostor pro dětskou fantasií a tím i větší prostor pro skladatele. Velmi invenčního spojení Lišky a Kachyni tak došlo předně ve filmu *VLAK DO STANICE NEBE*, kde nese Liškova hudba některé z rysů aranží pro animované filmy. Je zde jasná podobnost se strukturou ústřední hudby pro Ferdu Mravence Hermíny Týrlové.

Například spojení cembala, klavíru, mandolín, příčných fléten, bicích a elektrických kytar a občasných smyčcových promluv. Ač se mnohdy jedná o obyčejnou valčíkovou dechovku (svou harmonií i melodikou), neskutečná spojení v nástrojových aranžích dávají i obyčejnému vesnickému prostředí punc místa plného nadsázky, nadhledu a výhry nad obyčejem. Jedná se zkrátka o povznášející hudební exhibici dávající celkovému vyznění až jakýsi nadpozemský význam, překračující zřejmě i původní režisérský záměr. Jedná se o jakousi smetanu, umění artistů, bez kterého se sice obejdeme, ale které také rádi přijmeme s úsměvem a bez reptání, zvláště, pokud nás to nic více „nestojí“.

Tak jako Zdeněk Liška vystřídal ve filmech K. Kachyni Jana Nováka, tak Zdeňka Lišku pro postupující příznaky cukrovky (poslední film *BOŽSKÁ EMA* dělal s velkým objektivem směřujícím notový papír na poslední zbytky citlivé oční sítnice) vystřídal skladatel Luboš Fišer.

2.3 TVORBA Z OBDOBÍ SPOLUPRÁCE S HUDEBNÍM SKLADATELEM LUBOŠEM FIŠEREM (80. léta 20. století)

Dle slov Aleny Mihulové byl tento skladatel Karlu Kachyňovi nejmilejším kolegou. Jejich spolupráce započala televizním filmem *ZLATÍ ÚHOŘI*, jenž byl okamžitě oceněn právě za nejlepší hudbu na festivalu televizní tvorby Prix Italia 1979. Jen v úvodu se na sobě vrství dva hudební motivy. Vážná velkolepá smyčcová hudba a groteskní dixík. Fišerova hudba se naprosto a ryze přizpůsobuje dobovosti filmu a jeho prostředí. Po celé *SESTRÍČKY* nám tak hraje dechovka. Z rádia, vesnického rozhlasu i v hostinci. Na rozdíl od Lišky už tolik neexperimentuje s aranžemi a formou. Vystačí si vždy s jedním zažitým hudebním stylem či aranžím, byť jich je schopen prostřídat za film několik, žádají-li si to situace a prostředí scén.

Fišerova hudba je melancholická, propojující široké smyčcové plochy s prvky lokálních hudebních směrů (např. pastýřská píšťala v *Počítání oveček*). Ony smyčcové plochy jsou tvořeny převážně dvěma vrstvami. Vedoucí melodickou úlohu vede 1. hlas (tóny vysoké), jenž když se zastaví, je melodicky i rytmicky

doplňován 2. a 3. hlasem. Toto střídání a prolévání durových a mollových motivů ve výsledku tvoří jednotnou melancholickou strukturu, která není ani smutná, ani veselá a dává prostor každému posluchači vybrat si vlastní intenzitu a směr svého citového prožitku.

Přesně takto nejistě nastavený směr a lidskou pochybnost uctíval i Karel Kachyňa, který o svých filmech říkal, že nejsou veselé, nejsou k pobavení, ale pokud v řece melancholie nějaká veselá chvíle nastane a diváky rozesměje od srdce, je za ni rád.

Jako Forman sledoval své outsidersy a bojoval proti společenským dogmatům, tak i Kachyňa dával přednost lidským duším, které si musely své místo v životě vybojovat. A nutně to ne vždy vyšlo. Mnohdy naopak.

Pokud se můžeme bavit o naprosté souhře skladatele a režiséra při spojení KACHYŇA – FIŠER, v případě Petra Hapky začíná skřípat jak souznění, tak respektování zasazení dalších filmů v 90. letech jak do doby, tak prostředí.

2.4 TVORBA Z OBDOBÍ SPOLUPRÁCE S HUDEBNÍM SKLADATELEM PETREM HAPKOU (90. léta 20. století)

Petr Hapka se svým stylem trefil do bezčasí dožívající monarchie či nastávající republiky ve filmech Věry Šimkové-Plívové (*Páni kluci, Krakonoš a Lyžníci*), avšak v 90. letech svůj mix potulné cirkusové hudby s frankofonní šansonovou školou zkombinoval s midi klávesami a začal i do dobových filmů implikovat „provařené“ klávesové zvukové banky. V případě filmu *MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ* se toto spojení zdařilo, neboť souzní s dobovým devadesátkovým filmem z tehdejší současnosti. V případě *Krávy*, kterou dle dekorací, kostýmů i staveb můžeme řadit do počátků 20. století, už však syntezátory mírně narušují dobovou atmosféru díla. A Hapkova hudba bohužel není vždy vhodně nasazena u dalšího celovečerního filmu *FANY* (1995), kdy se romantická podkladová hudba vsouvá i do naprosto neromantické scény odměřené primárky Jiřiny Jiráskové s odbývaným doktorem Martinem Hubou. Naštěstí je nasazení Hapkovy hudby daleko řidší, než tomu bylo

v případě spolupráce Kachyni s Liškou či Fišerem a občasné jemné klavírní improvizace divák přehlídne.

Pokud Luboš Fišer souzněl s filmovým vyprávěním a byl jeho nerušenou součástí, Hapka se naopak více prosazuje a v případě filmu *MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ* se dokonce stává hudba další postavou. Vyrovnaně se střídá ve významové stránce s filmovými záběry a hereckou akcí. Opilecká extempore Josefa Abrháma dokreslují a dohrávají rozladěné struny honky tonky piana a skvěle se s mikulášským večírkem na klinice pojí tehdejší hit stejného skladatele, Štěstí je krásná věc, se kterým zvukař zajímavě pracuje jako s diegetickou složkou v mnoha pozicích kliniky i exteriéru před ní. Nutno dodat, že film má i velmi zajímavý invenční zvukový a hudební mix v DOLBY STEREO, který je, bohužel, možné slyšet jen jednou za 10 let při archivní 35mm projekci jediné dochované kopie (dostupná pro speciální akce v depozitářích ČT PRAHA). Jedná se vůbec o poslední celovečerní film mistra zvuku Ing. Pavla Jelínka, který Kachyňovy filmy provázel od *SETKÁNÍ V ČERVENCI* z roku 1977. S koncem své aktivní kariéry tak ještě okusil práci s prostorovým zvukem.

Experimentuje-li Hapka se syntezátory ve filmech *KRÁVA* a *MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ*, pak se u posledního celovečerního filmu Karla Kachyni uvedeného v kinech, *HANELE*, drží v mantinelech dobového zasazení Olbrachtovy předlohy. Odpustí si kolotočářský nádech své tvorby a stvoří ryzí filmovou hudbu s širokými smyčcovými party s inklinací k pohanským slovanským motivům s pastýřskou melodikou, která se prodírá skrze vokální zpěvy či dudy, jež samy o sobě jsou prastarým hudebním nástrojem navozujícím pocity dávných věků.

Zvuk filmu *HANELE* je nicméně natolik vyprecizován, ekvalizován a vyčištěn, až působí synteticky a nepojí se příliš s postavami ani historickým prostředím (hodnocení může být dáno kvalitou TV kopie, originál 35mm v Dolby Digital nebylo možné zhlédnout). V dalším již televizním projektu *KOŽENÉ SLUNCE* se i přes nízký televizní rozpočet opět schází Kachyňova režie malých lidských osudů

s přirozeným obyčejným kontaktním zvukem a střídou zvukovou postprodukcí televizního rutinéra Vladimíra Nahodila.

Bohužel je nutno podotknout, že Hapkova hudba je natolik specifická a rozpoznatelná svou rytmikou, melodikou i nástrojovými aranžemi, že občas filmy přenáší do parodického rámce možná i více, než by si zasluhovaly. Srovnatelně, jako filmová hudba Luboše Fišera, už bohužel za srdce nechytá, vyjma filmu *MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ* z roku 1992. A do melancholických nejistých cest naše cítění také nepřivádí, jako tomu bylo ještě u *SMRTI KRÁSNÝCH SRNCŮ* či seriálu *VLAK DĚTSTVÍ A NADĚJE*, nebo období, kdy Kachyňovy filmy opatroval hudbou jazzový pianista Milan Svoboda, jak jednoduchými nápaditými melodickými motivy ve filmu *OZNAMUJE SE LÁSKÁM VAŠIM* (s čistými aranžemi baskytara-piano-saxofon), tak okázalou scénickou hudbou pro film *POSLEDNÍ MOTÝL*. Řekněme, že spojení KACHYŇA-HAPKA bylo sice funkční a pro Škvoreckého hudební PRIMA SEZÓNU ideální, nicméně přesahů, k jakým docházelo při hudbě Zdeňka Lišky či Luboše Fišera, už mnoho v pozdní režisérově éře v hudební dramaturgii nenajdeme.

2.5 POSLEDNÍ FILM K. KACHYNI, ZÁVEREČNÉ SHRUTÍ

Vůbec posledním, byť televizním filmem Karla Kachyni, je *CESTA BYLA SUCHÁ, MÍSTY MOKRÁ*. Pokud je některý z filmů z tvorby K. Kachyni významně ovlivněn dobovou hudbou, je to právě jeho poslední dílo, ke kterému byla užita hudba tehdy možná nejpopulárnější skupiny BUTY, které pomohl ke slávě režisér Jan Svěrák filmem *JÍZDA* už o deset let dříve. S mírným odkazem na Svěrákův film se loučí i Kachyňa, pomalou jízdou parního válce. Za svůj dlouhý život a filmovou tvorbu nechal do svých filmů promluvit v podstatě jen 3 tvůrce populární hudby. Protagonisty DIVADLA SEMAFOR skrze gramofon ve filmu *ČEKÁNÍ NA DÉŠŤ*, Hapkovo ŠTĚSTÍ JE KRÁSNÁ VĚC na večírku doktorského personálu ve filmu *MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ* a opět skrze televizní obrazovku v posledním filmu *CESTA BYLA SUCHÁ, MÍSTY MOKRÁ*, kde se však výrazně do třetice prosadila

ostravská formace BUTY. Jinak se skrze Kachyňovy filmy dere spíše hudba typicky lidová, dechová, heligonková, nebo přímo komponovaná hudba filmová. Filmová hudba v jeho prvních dílech byla předvídatelná, funkční, avšak neinvenční (z pera skladatele Miloše Vacka), což naprosto převrátil naruby JAN NOVÁK. Na tuto éru úspěšně navázal a dále ji rozvíjel světově uznávaný fenomén čsl. filmové hudby ZDENĚK LIŠKA. Přejít od velkorozpočtových širokoúhlých filmů ke komornějším dramatům způsobil, že Kachyňa po Liškově smrti nepocítil toliko ztrátu Liškovy invence. Nová témata, nový styl a nové lidské osudy krásně dokresloval po celá 80. léta LUBOŠ FIŠER. Proč po krátkém angažmá jazzového Milana Svobody natrvalo zakotvil u Petra Hapky, se mi nepodařilo vypátrat. Luboš Fišer totiž i po sametové revoluci nadále tvořil, avšak pro jiné režiséry a za své poslední dva filmy získal Českého lva pro nejlepší hudbu (Král Ubu, Golet v údolí).

Po sametové revoluci, v době kdy se rozpadala československá kinematografie, Kachyňa díky záchrannému lanu Iva Mathé a Československé televize i nadále točil krásná dramata. Do jeho filmů se nepropašoval product-placement a nenechal si obecně komerční dobou zasáhnout významněji do své tvorby. Naopak využil změny režimu k oprášení dosud nezfilmovaných látek Jana Procházky, čímž tento talentovaný scénárista znovu promluvil k veřejnosti filmy *KRÁVA* a *MĚSTEM CHODÍ MIKULÁŠ*. Projekt, který změna režimu naopak pohřbila, se nazývá *OBSLUHOVAL JSEM ANGLICKÉHO KRÁLE*. V útrobách barrandovského archivu leží krásný osmi stránkový námět z pera Karla Kachyni, jak si tuto látku představoval on. K tomu korespondence s německým koproducentem a postoupení práv Bohumila Hrabala FS Barrandov. V roce 1989 měl na film k dispozici 80 mil Kčs. Natočil jej až o 17 let později Jiří Menzel za podobnou sumu. Vzhledem k inflaci tedy za desetinásobně nižší rozpočet, než s jakým mohl operovat Kachyňa, který měl na rozdíl od Menzela hotov už i scénář. Místo letitých sporů stačilo nahlédnout do barrandovského archivu, ze kterého je jasné patrné, že jediným vlastníkem práv na zfilmování bylo Filmové studio Barrandov a režisér Karel Kachyňa. Jak by film dopadl a jaká by byla zvolena hudební dramaturgie, si tak už můžeme pouze nechat zdát.

A co ke svým filmům a hudbě v nich uvedl sám Karel Kachyňa?

„Existují různé cesty k filmu. Některý snímek vznikne jen proto, že má nádhernou hudbu, jiný se inspiruje třeba obrazem. Krásné je, když se propojí obojí.“

"Netoužím po tom, aby lidé na mých filmech plakali, i když jsem spíš skeptik a nevidím moc důvodů k optimismu. Miloš Forman mi vyprávěl, že ve Spojených státech má filmař jen dvě možnosti: buď lidi rozesměje, nebo je rozpláče. Nic mezi tím. Jenže já mám naopak nejradši právě něco mezi tím."

"Vyznávám hlavně radu, kterou nám kdysi dal jeden moravský malíř. Učil nás: Zanechejte žvanírny, vyprávějte obrazem."

3. HUDEBNÍ DRAMATURGIE

vybraných filmů K. Kachyni, rozličných hudebních skladatelů

(Ať žije republika, Čekání na déšť, Lásky mezi kapkami deště, Poslední motýl, Městem chodí Mikuláš)

3.1 Ať žije republika!

Karel Kachyňa 1965, zvuk Jiří Lenocho, kamera Jaromír Šofr, hudba Jan Novák

Film neuchopitelný. Film experimentální ve všech složkách AV díla. Hudba, která spojuje nespojitelné, experimentální kamera, používající mnohdy zvláštní černobílé materiály s ostrou gradací, střih, který musel být promyšlen do detailu již v literárním scénáři.

A pak také nesmírná odvaha. Místo adorování osvobození výsměch malosti všech národů, které se tehdejší Moravou prohnaly. A také přirozené sympatie k lidem, jež potkalo osobní neštěstí, přestože si hleděli svého (nebo právě proto). Sovětský velitel, podávající dítěti čokoládu, se zdržel veškerých moresů dobovačného národa. Kamenovaný strýc byl zase jediným z rodiny, kdo projevoval nefalšovanou lásku a sympatie k malému klukovi. Kachyňa city demonstruje jednoduše, avšak velmi účinně na zvířatech, které člověku nepřinášejí přímý a jednoduchý užitek, mezi něž patří jak psi (táta psa zabije, strýc se naopak stará i o štěňátka), tak honěná veverka. A těch symbolik, spojení, odkazů, odrazů povah i dnešní moravské vsi. A spousta věcí nedořečených, schovaných pod polštářem naší vlastní fantazie a dedukce.

Jan Novák předvedl obrovský cit pro práci s filmovou hudbou, Jan Procházka opět napsal výborný scénář zachycující krutý poválečný svět očima malého chlapce. Kameraman Jaromír Šofr musel být nejen invenční (byl to jeho první celovečerní film po zakončení studií na FAMU a rovnou širokoúhlý), ale také odvážný. Všechny nebezpečné scény na koních byly natáčeny celé v exteriéru a protagonista hlavní dětské role, Zdeněk Lstibůrek, na koních i ve vozech při rychlých jízdách skutečně

seděl. Natáčelo se dva roky v koprodukcí s armádním filmem, díky čemuž měl film nadstandardní rozpočet a skrze zapojení armády bylo užito mnoho vojenské techniky, včetně letecké.

Karel Kachyňa měl zkrátka úžasný tým, o který přišel díky okupaci v r. 1968. Jan Procházka byl umučen ve věznici a skladatel Jan Novák emigroval a už nikdy žádnou hudbu pro Kachyňa nesložil. Procházka však byl natolik produktivní v 60. letech, že se jeho scénáře točily pod pseudonymy za normalizace (*Už zase skáču přes kaluže, Páni kluci*) a po revoluci je ještě stihnul oprášit sám Kachyňa (*Městem chodí Mikuláš či Kráva*).

Zvukový mistr Jiří Lenocho vystudoval na VUT v Brně Elektrotechniku a vzhledem k jeho vzdělání se v barrandovském archivu nalézala jedna poznámka: *Lenoch by měl být vzhledem ke svému vzdělání přeřazen do vyšší třídy zvukových mistrů, ovšem výsledky jeho práce tomu neodpovídají*. Takto soudili Lenocho kádroví pracovníci, nicméně Kachyňa s ním ve štábech spolupracoval ještě dalších 15 let, až k filmu *MALÁ MOŘSKÁ VÍLA*.

Filmová hudba je geniální. Provinční dechovku rozšířit různými harmonickými i disonančními vrstvami vážné hudby, smyčcovými vznešenými party, aby vynikla přetvářka lidu českého. Hudba veselá v okamžicích smutných. Hudba smutná zpochybňující upřímnost přítomného veselí. Nikdy přímo nekopíruje a nepodporuje sdělení obrazové. Pokaždé nám tyto kontrasty pomohou odhalovat třetí cestu cítění a konání hrdinů, než jaká je implicitně dána při oddělení obrazové a zvukové složky. Hudba diegetická i nediegetická v jedné skladbě. Tak jako nikdy nevíme, co je ještě snění a co realita v obrazech, tak totéž se podařilo i ve filmové hudbě.

Je jen na nás, ve kterém z příběhů se chceme schovat. Jestli ve vysněném, ryzím a krutém, nebo to přestat řešit, přestat přemýšlet a stát se součástí příběhu třetího, příběhu přetvářky a ignorance potřeb svého okolí.

Zcela nesedí, že by se na pomezí Moravy a Slovenska hrála ryze česká dechovka. Jenže by se líbezná cimbálovka pro ony kontrasty a nabubřelost lidí tak, jak je film vykresluje, nehodila. Původní lidová hudba v těchto končinách bývá ve skutečnosti rozmanitější (jak harmonicky, tak melodicky).

Podstatná je však samotná ucelená hudební dramaturgie, jak ji Karel Kachyňa poprvé ve své kariéře naprosto netypicky a invenčně vystavěl. Téměř všechny předchozí filmy měly ucelený rámeček:

1. Hudba jako podklad úvodním titulům
2. Diegetická hudba vycházející přímo z filmové akce
3. Identická hudba, jako byla ta úvodní, k závěrečné fázi filmu s titulkem KONEC

V případě filmu *AŤ ŽIJE REPUBLIKA* film začíná rovnou hereckou akcí resp. voice-overem malého chlapce, a hudbu režisér do filmu vkládá pouze pro pasáže, dalo by se říci, magického realismu, tedy ve scénách snění a představ kluka, které velmi často a hbitě střídají scény z reálného světa. Svět reálný je pln atmosféry exteriérů a ticha domácností. Svět vzpomínek naopak pojí nervózní modernistické disonantní smyčky u vzpomínek na lidi zlé a vokální party při vzpomínkách na zážitky s maminkou. V tomto oddělení je Kachyňa naprosto striktní. Ani jednou nezazní hudba v realistických pasážích, naopak nás osvobozuje od reality Novákovou novátorskou hudbou při každém snění, chcete-li slovem anglicistním, při každém flash-backu.

Lidskou malost a chamtivost a exhibice Sokolů doprovází hudba dechová. Nehezské vlastnosti jednotlivců pak hudba smyčcová, disonantní, vzpomínky na situace s maminkou hudba vokální, hřejivá i mrazivá zároveň díky pojení s nočním kontrastním svícením Jaromíra Šofra. Hudba ve scénách snění končí jak přirozeně, tak místy i násilným střihem obrazu do reality. Silného vyvrcholení se jí však dostává při závěrečných titulcích, kdy plní roli katarze diváka, kdy napomáhá k dozrívání rozporuplnosti českých povah, neboť skladatel Jan Novák smíchal hudbu pochodovou dechovou se svými smyčcovými kompozicemi blíží se více hudbě filmové. A tak se nám mísí dva naprosto rozličné styly a navíc se nejen že

boří a preparuje hudba dechová, ale nakonec dochází i ke vzájemné bitvě tempa a celkové dekonstrukci celé kompozice a nejasnosti, která z hudebních cest je správná a kterou máme sledovat. Hudební schizofrenie skladatele Nováka nutí diváka přemýšlet a pochybovat i sám o sobě a svých skutcích ve vlastním životě. Podobná nezvyklá spojení užil ještě ve filmu *KOČÁR DO VÍDNĚ* (varhany, smyčce, trumpety), čímž dosáhl až nadpozemské síly filmové hudby, předčící sílu samotného obrazu. Za nejinvenčnější užití hudby a zboření dosavadních mýtů o hudební dramaturgii však stále považuji film *AŽ ŽIJE REPUBLIKA*. Právě ucelená hudební dramaturgie totiž Kachyňovi umožnila, aby se rychlé střídání snění a reality neslilo do chaosu. Nejsem si vědom jiného filmu i ve světové kinematografii té doby, kde by se uplatnil stejný koncept nasazování hudby pouze pro scény snění. Velmi podobně Kachyňa k hudbě přistupoval také ve filmu *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE*. Zde však kromě hudební dramaturgie výrazně operuje s barevnými filtry, což u černobílého filmu *AŽ ŽIJE REPUBLIKA* ještě možné nebylo.

Pokud tento Kachyňův styl prokoukneme, začneme více rozumět jeho výrazovým prostředkům i v dalších filmech a přijdeme tak na jeho osobitý styl vyprávění.

3.2 Čekání na déšť

**Karel Kachyňa 1978, zvuk Pavel Jelínek, kamera Jan Čuřík,
hudba Zdeněk Liška**

Po skončení natáčení filmu *UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE* si Karel Kachyňa statek, kde se film odehrával, zakoupil a začal jej využívat jako místo odpočinku a svou chalupu. Paradoxně zde, uprostřed přírody v Nových dvorech, se setkává s čimelickým filmovým učencem Karlem Čabrádkem, spřátelí se a vyzve jej, aby mu teda něco napsal. Tak se zrodil jejich první společný film *ČEKÁNÍ NA DÉŠŤ* (a společný byl i jejich poslední film *CESTA BYLA SUCHÁ, MÍSTY MOKRÁ*). Film spatřil plátna kin o rok dříve, než Chytilové rozblácené *PANELSTORY*. PANELY totiž uchvátily i v přírodě žijícího Čabrádka a zasadit se do nich osamělou 12-letou dívku se rozhodl, neboť měl v té době stejně starou dceru.

Panelové komplexy vzhlížejí k oblakům, k letadlům, k nebi, zkrátka ke svobodě, což je kontrastem jejich mřížovité věžeňské struktury. Kachyňa je chápána jako vyprázdněné monumenty doby a tyto rozpálené plochy rozehrává Zdeněk Liška až monumentální velkolepou hudbou od úvodních titulků. Hudba Liškova se mísí s tehdejší hudbou populární, avšak vždy ve funkčním rámci. Když dívka Alena poprvé uvidí chlapce, do kterého se zakouká, hraje jí z gramofonu skladba Ach, ta láska nebeská. Odkaz na lásku a odkaz na nebe a výšku panelových domů. Hudbu zpravidla střídá ticho panelových věží, bez atmosféry. Komplexy jsou prázdné, jaký kontrast ubytovací kapacitě. V celém sídlišti najdeme pouze dvě děti. Zrzavý klouček držící se své vodní hadice a Alena držící se zvonkového telefonu a promlouvající své fantazie skrze uhlíkovou telefonní vložku až na samotné sídliště. Zdeněk Liška nejen že povyšuje šed' panelového komplexu, dovolí si dokonce zcela změnit atmosféru a vyznění televizního seriálu. Liškova hudba se zdánlivě nese bytem z televize, při pohledu na ni je skutečný TV seriál oproštěn od ruchů a ve své černobílé formě evokuje hudbou doprovobenou grotesku. Pak, při sexuální scéně, postavy náhle promluví a jsou dozvučeny, čímž začínáme hudbu vnímat čistě jako nediegetickou, filmovou. Dalším zřetelným přechodem mezi diegetickou a nediegetickou hudbou je samotné vyvrcholení filmu při tanci Aleny s vojínem na noční střeše. Ač je gramofon či rádio dosud zdrojem tehdejší populární hudby, tentokrát dochází k prohození tohoto konceptu a z rádia se tak line rytmická taneční kompozice přímo od Zdeňky Lišky. Nic, na co by v tehdejší době 12 letá dívka přirozeně tančila. Hudba je však natolik rytmická a zajímavě melodická, že nás po dlouhém parnu a sídlištní nudě naprosto uchvátí. Rytmizaci skladby odpovídá i rytmizace střihu obrazu. Jak se vzdaluje a doznívá hudba, tak se vzdaluje i střecha onoho paneláku. Když opakovaný hudební motiv filmu při šplhání dívky na střechu obohatí part harmoniky, zjistíme po chvíli, že na ni hraje samotný voják na střeše. Odkud se hudba vzala a jaktože si filmová postava její melodii brouká na foukací harmoniku? Z této situace je patrné, že měl Kachyňa filmovou hudbu hotovou dávno před natáčením, aby do ní plynule zasazoval diegetické vstupy herců. Čímž ji umně zpřítomňuje a dalšími zdánlivě svévolnými nasazeními zase cizeluje od prostředí vylištěného sídliště.

Stejně tak odcizuje lidi mezi sebou buďto neochotou komunikovat mezi sebou naživo (na přímé dotazy dívky mají rodiče jejích kamarádek uštěpačné nepřijemné odpovědi a občasní obyvatelé paneláků si dívky, vyžadující pozornost, vůbec nevšímají, čímž je podtržena anonymita komunistické výstavby. Jediný, kdo s dívkou komunikuje, je paradoxně slepec, který tu spouští a panelovou pouští nevidí. Ten jediný zůstal normální.) nebo odcizení zdůrazňuje opakovanou komunikací přes zvonkový telefon. Zvonky a telefony se tak také se svým zúženým frekvenčním spektrem stávají součástí herecké akce a zvukové dramaturgie. Pokud tento způsob práce s hudbou a zvukem něčeho dociluje, je to především podtržení samoty a odcizení člověka, jeho vyhnání z ráje. Ostatně, vůbec první, co malá Alena zkoumá, je kdo to byla EVA a co provedla? Máma odpovídá – ukradla jablko. Stejně tak ani Alena netuší, co provedla a za co je zavřená uprostřed panelových bloků. Nenápadný odkaz na Bibli, víru, trest je ve skutečnosti lstivým nenápadným způsobem, jak upozornit na stav režimu a jeho socialistického plánování. Slibuje ráj na zemi a místo toho dává lidem rozpálené peklo. A pak lidé, i když vyběhnou až na střechu paneláku, stejně neshlíží dolů, ale koukají na nebe, na letadla mířící do exotických krajů, kam přitom také žádný normální člověk nemůže bez buzerace úřadů a ponižování se pro získání výjezdní doložky.

A tak si malá Alena kupuje plavky, i když ví, že se nikam nedostane a moře si přilepí na přední stěnu vany, v oněch plavkách si může vlézt tak akorát do ní a představovat si, že se dostala k moři. Z jedné velké frustrace vede pouze fantazie a malé úniky obyčejného člověka. Právě v těchto únicích je vždy přítomná Liškova hudba, která je umně povyšuje. Paradoxně o nemožnosti zvolit svou vlastní cestu v komunistickém režimu (ilustrovanou nejen zasněným koukáním na letadla a na nebe, ale i nutným odchodem chlapce na vojnu) píše Kachyňa i Čabrádek právě při svých únicích do přírody v obci Nové dvory.

Pokud je něco na práci s hudbou v tomto filmu inovativní, je to její jasné zapracování do scénáře a skrze slova písní i zapracování neviditelných zpěváků se stává součástí herecké akce. Co ještě může dívka sama v paneláku vymyslet? Co třeba pustit z gramofonu Matušku, pořádně jej zesílit, vystrčit reprobednu do okna a nechat jej zpívat celému sídlišti? Slavný zpěvák, kterému nikdo netleská a pouze

se odráží od prázdných panelů. Další symbolika bezmoci a opuštěnosti rozestavěných komplexů.

Živé děvče navíc na hudbu vždy reaguje. Když je ležerní, poflakuje se po střeše také ležerně. Každé našlápnutí špičky boty sedí s rytmikou filmové hudby. Ruchy chůze vždy rytmicky doplňují filmovou hudbu (když běží po nekonečném schodišti paneláku). Když se dívka dostává do exteriérů, doplňuje ji vždy stejný veselý jazzový motiv, do kterého až tanečně vybíhá schody a vždy doufá, že bude povšimnuta. Zadaří se to doopravdy až ke konci filmu, kdy doprovází vojína na nádraží. Na schodech sídliště konečně stejně a synchronizovaně vyběhnou do rytmu schody oba. Dívka i chlapec. Čímž je akcentováno naslouchání a porozumění, které se jí do té doby nedostávalo. Na hudbu Alena rytmicky reaguje i v jakýchsi obličejových skečích, kdy reaguje sama na sebe na fotografiích. Ve filmu je tak narušen všude známý koncept práce Zdeňka Lišky, který si po finálním střihu odnesl pracovní kopii, film si sám zanalyzoval na svém střihacím stole ve vile v Hlásné Třebani a komponoval přímo na obraz a mnohdy film i různými efekty dozvučoval a určil jeho výsledný styl i vyznění. V případě filmu ČEKÁNÍ NA DÉŠŤ byl postup opačný. Nejdříve vznikla filmová hudba na zadání režiséra Kachyni a filmové postavy na ni živě reagují hereckou akcí i tancem. Došlo tak k nezvyklému oživení filmu hudbou a z hudby filmové doprovodné, žijící si svým životem, se stala hudba s filmem pevně svázaná. Navíc netradičně zpřítomňovaná i zahrávaná do outu živým nástrojem, foukací harmonikou mladého vojína. Z obyčejného filmu o jedné osamělé dívce uprostřed sídliště se tak stává pozoruhodná filmová montáž plná invenčních přístupů, kritizující panelová sídliště daleko důmyslněji a skrytěji, než ukřičené *PANELSTORY* Věry Chytilové. I v Čekání na déšť však nakonec podvědomě cítíme nesvobodu, samotu a boje mladého jedince o vybruslení z této bezmoci a podivných stavů. Stále nám zbývá fantazie, hudba, pohyb a vzhlížení k nebi.

Otevřeněji Kachyňa architekturu kritizuje ve svých pozdějších filmech, když při další spolupráci s Karlem Čabrádkem vzniká například *DOBŘÍ SVĚTLO*, kde je hlavním hrdinou frustrovaný architekt, který je nucen už 20 let pracovat pouze se standardními unifikovanými díly socialistického hospodářství a není schopen svůj

talent projevit skrze nedostupné materiály. Jeho únikem se stává focení aktů, což už je ovšem jiný příběh a jiný film, byť bychom jej mohli chápat jako důsledek toho, co se s lidmi stane po 20 letech obklopení jednotnou unifikovanou architekturou žití (budovy) i bytí (stejný design veškerých interiérů, spotřebičů i vybavení kuchyně).

3.3 Lásky mezi kapkami deště

**Karel Kachyňa 1979, zvuk Pavel Jelínek, kamera Jan Čuřík,
hudba Luboš Fišer**

Přístup k filmové hudbě u *LÁSEK MEZI KAPKAMI DEŠTĚ* je opět inovativní. Nejdříve ji rozbíjí ruchy úvodních experimentálně laděných titulků (odkazující stylem na prvorepublikové smaltované reklamní cedule a na omítky ohlodané zubem času). Pak úvod filmu rozbíjí přiznané kabaretní vystoupení Evy Olmerové, aby se s pokračujícími titulky vypařila z obrazu. Hudbu pak opět rozrušují zvýrazněné ruchy střídajících se titulků, na které navazuje rytmizace domovních zvonků a chrastění kováků v hrnčících.

Druhou pasáž filmu opět uvádí kabaret Evy Olmerové, přičemž přechod z kabaretu zpět do filmového vyprávění řeší Kachyňa ostrým přechodem diegetické hudby v nediegetickou jednoduše tím, že se hudba najednou nese z gramofonu na kliku na balkóně místní lechtivé madam, včetně střihu charakteru zvuku z vystoupení v kabaretu do šumícího šelaku. Než se tak stane, titulky opět experimentálně dozvučují zvýrazněné ruchy, typické spíše pro experimentální avantgardní filmy. Další část a posun v čase zprostředkuje opět kabaretní hudba Evy Olmerové, avšak tentokrát nejsme do kabaretu vůbec přesunuti. Skrze dalekohled Hrušínského a jeho šmírování lehké Lili se opět v obraze akcentuje starý gramofon a zpěvačka tak do filmu promlouvá opět pouze skrze gramofonovou desku – a dokonce ještě skrze zvědavé oko v dalekohledu Hrušínského na druhém balkóně. Odkaz odkazuje na odkaz, který odkazuje na původní zdroj hudby a zároveň celý tento spletenec odkazů stále zároveň pomáhá diváku v zorientování se ve skoku v čase. Menšíkovi synové jsou rázem dospělí a skrze hudební dramaturgii a práci s obrazem (průhled

skrze dalekohled) tento posun v čase umíme akceptovat a pochopit. Při uvedení třetí části se opět přesunujeme do kabaretu, jenž je synonymem opuštěných duší, kterým už zbyly pouze vzpomínky a peníze, za které si již musí sexuální potěšení zakoupit. Tentokrát však Kachyňa nemá potřebu přechod diegetické hudby do nediegetické nikterak zvýrazňovat. Lehkou Lili už vyhnali z činžáku, gramofon je ten tam a Eva Olmerová normálním přesahem bez ekvalizačních zásahů dozpívá opět do rozbíhající se třetí žižkovské eskapády. Daleko nápaditější jsou však hudební kompozice v sépiových vzpomínkách a představách Kajdy na svou lásku. V oněch představách přízemní dechovou či heligonkovou hudbu doprovázející realitu Žižkova střídá typicky krásná a dojemná Fišerova smyčcová kompozice, kterou však okamžitě rozbíjí psychedelická rytmizace projíždějícího vlaku, kterou ihned na to narušuje sílící jazzová hudba, načež její muzikanty skutečně vidíme na venkovní podestě posledního vagónu a s jeho odjížděním opět mizí i tento hudební motiv a vrací se smyčce při pohledu na kvetoucí stromy a vysněnou dívku. Sny jsou tím, co Karel Kachyňa používá aktivně v rozbíjení běžné formy filmového vyprávění. Sny a představy jeho hrdinů dávají prostor magickému realismu a filmovému experimentu. Dávají i odpočinout divákovu oku skrze sjednocení snů do černobílých obrazů. Nejedná-li se o snové scény, ale o zasazení reálného vyprávění do Žižkova, je ve filmu hudba téměř vždy v důsledku diegetická. Buďto vidíme muzikanty ihned v hospodském prostředí, na oslavách na Vítkově v podobě dechovky, nebo v podobě potulných muzikantů pod pavlačemi, ze kterých utíká Menšíkova nová přítelkyně. Mnohdy toto přiznání muzikantů v obraze nastává později, než hudbu slyšíme. Jsme tak neustále poutáni a přitahováni hudební dramaturgií. Nejsou-li kapela či muzikanti přítomni, jedná se povětšinou o intimní sny či intimní milostné scény a je tímto záměrem evokováno, že ta chvíle, situace, krása a láska patří jenom jim.

Kabaret, který dosud dělil jednotlivé části žižkovské romance, kabaret který zaváděl do vyprávění vzpomínek jakousi divadelní estetiku, se najednou v poslední části filmu stává součástí ryzích filmových postav. Režisér tak opět mate, překvapuje. To, co jsme brali z hlediska hudební dramaturgie jako divadelně-hudební předěl, se stává součástí současného Žižkova a další díl filmu předěluje či

spíše uvádí už jen ručně malovaný titulek. Eva Olmerová se stáhla, režisér nám dal možnost si od ní odpočinout, aby nás o to více překvapilo její opětovné nasazení na samotný závěr filmu. Ničeho nepřehnat, diváka neotrávit a neustále měnit přístupy, a když už naučíme diváka určitým pravidlům ve filmové kompozici, tuto kompozici zase nenápadně přestavovat - přitom udržet ucelené vyprávění, to je neobyčejný Kachyňův styl. Mimochodem i v Láskách musela být hudba složena již před natáčením. A to právě i kvůli neustálému prolínání nediegetické hudby v diegetickou. Pokud byly černobílé scény dosud symbolem snění a lásek, na konci filmu přechod do černobílé a lásek umožňuje už pouze kino. Kino jako symbol příběhů, na které chodíme, abychom si dopřáli toho, čeho se nám v životě nedopřává. Lásky se staly iluzí. Z obrazového plátna pokračujeme v žižkovské romanci už pouze černobíle. Dosud nás režisér učil, že černobílé pasáže mají být ty krásné, milostné. A na konci filmu nám celý tento koncept bere. Z černobílé polohy se stává iluze, o kterou přijdeme. A pak nám vyrve i onen melancholický koncert střihem na Evu Olmerovou, která v kabaretním prostředí najednou naváže na přerušené číslo a dozpívá skladbu, stejně jako Kachyňa dovypráví svůj film. Po filmu *AŽ ŽIJE REPUBLIKA* se jedná o nejdůmyslnější práci s ruchy a hudbou ve filmech K. Kachyni. Vystavuje jasnou hudební i obrazovou dramaturgii, aby ji následně celou vyprázdnil, zpřeházel a zdemontoval. Diváka tím také rozhodí a dostane do vlastních pochybností o jeho zbořených snech, iluzích a ztracených láskách. A že tento složitý koncept nakonec tak geniálně funguje a vyprávění se pro obyčejné diváky nerozpadlo, je hodno obdivu.

3.4 Poslední motýl

**Karel Kachyňa 1991, zvuk Jiří Moudrý, kamera Jiří Krejčík ml.,
hudba Milan Svoboda, Alex North**

Alex North je váženým jazzovým hudebním skladatelem, který se na poli filmové hudby prosadil například ve velkofilmech *Kleopatra* či *Spartakus*. *POSLEDNÍ MOTÝL* je jeho posledním filmem, který opatřil filmovou hudbou, byť napůl s českým jazzmanem Milanem Svobodou. Jednalo se o spolupráci s filmovou legendou, jež v té době již držela Oscara za celoživotní dílo. *Poslední motýl* je

jediným filmem, u kterého Kachyňa aktivně pracoval se zahraničním štábem a natáčel v cizím jazyce. Tím bohužel film i trpí (v Československu byl distribuován a promítán s českým dabingem, který mnohé herecké projevy činí méně přesvědčivými), v porevoluční éře kiny prošuměl a snad dvacet let jej neodvysílala ani Česká televize. Digitální scan filmu napovídá, že k němu neexistuje ani kvalitní analogový master a scan se prováděl z ojeté zapršené špinavé a podřené distribuční kopie. Přesto se svým tématem i zpracováním jedná o klenot české kinematografie, je jakýmsi českým *Schindlerovým seznamem*, byť s laskavou Kachyňovou režii, se snahou akcentovat osudy židovských dětí a méně zobrazovat lidské utrpení a transporty. Určitá podobnost je posléze i s oscarovým filmem *ŽIVOT JE KRÁSNÝ*, jisté odkazy si přebírá z Chaplinova loučení se s kariérou ve filmu *SVĚTLA RAMP*, jejichž vyvrcholením je rovněž dech beroucí pantomimické vystoupení.

Zajímavá je však práce s hudbou, už z podstaty tématu a secvičování „pantomimického muzikálu“. I přes mezinárodní spolupráci (která s sebou vždy nese i nutné kompromisy související s národnostně promíchanými štáby i herci) se opakují prvky typické pro Kachyňovu tvorbu 80. let. Kabaretní vsuvky, jako v *LÁSKÁCH MEZI KAPKAMI DEŠTĚ*, zde místo Evy Olmerové zpívá Hana Hegerová (návrat do filmu K. Kachyni po *NADĚJI* z roku 1963). Je zde také jasná snaha o přiznání veškeré hudby s prostorem vyprávění. Téměř vždy, až na úvodní a závěrečné titulky, se hudba nakonec spojí s konkrétními hudebníky, mnohdy ve velmi nečekaných chvílích. Stará baba s gramofonem na kliku na schodech v Paříži gramofon při detailu na kameru natáhne. I prapodivná hudba doprovázející první transport je ve svém důsledku hrána pomatenci na chodbě, kteří měli to štěstí se do transportu dostat. A vůbec, v tomto filmu je HUDBA (a mnohdy navázaná pantomima, ať už na prknech divadla či pouhými pohyby rukou hlavní hvězdy filmu) symbolem svobody, vnitřního sdíleného prožitku. Zatímco ve starších Kachyňových filmech hudba zhutňuje či zjemňuje výsledný citový zážitek daných sekvencí, tentokrát je HUDBA oním pomyslným hlavním vyjadřovacím prostředkem. Smrt a transporty za dveřmi, a představitelé hlavních rolí vše řeknou skrze svůj hudební zápal. Do své interpretace vkládají lásku k životu, naději, touhu

po návratu bezstarostných dní, touhu po tom zase spatřit své příbuzné. Jako kontrast blížící se realitě, blížící se smrti. I když při závěrečném divadelním představení orchestr přitvrdí, nakonec se jak divadelní hra, tak hudba, vrátí k velkolepě pojatému pozitivnímu závěru, aby tvořila ostrý kontrast s potichlým sálem překvapených fašistů. Aby byla opět v rozporu s obecně vědomým špatným koncem lidí z ghetta. Neboť jak je celá společnost historií poučena, osudy obětí Holocaustu nikdy nebyly pozitivní. Přesto, nebo právě proto, Karel Kachyňa opět rozbíjí předpokládaný obyčej a vývoj a dopřává postavám i divákům byt' i krátkodobé pocity vítězství, krátkodobé pocity štěstí, abychom s našimi postavami lépe srostli, abychom na ně rádi vzpomínali, aby nám zůstaly ještě dlouho po konci filmu v naší paměti. To je totiž jejich jediná šance na život v naší době. Vzpomínky svědků. Svědkem je tento film. Svědky jsme my, diváci tohoto filmu. Jako bychom listovali albem zapomenutých hrdinů a nevinných dětí, nevinných lásek.

Místo depresivních záběrů na odjíždějící přeplněný transport se Karel Kachyňa rozhodl diváka opět vést po lyrické lince a dávkoval kapky smíchu do neomluvitelného hříchu. Smrt oněch nevinných lidí znázornil v závěru filmu radostnými setkáními uvězněných dětí i členů orchestru se svými příbuznými v jejich přirozeném prostředí. Symboliku umocňuje i naprosto naivní a nepředpokládaný hladký dopad „Posledního motýla“ ke své mamince. V úvodu se tento chlapec s touhou po svobodě a vlastními sestrojenými křídly zabije pádem na zem. A co to tak zkusit ještě jednou? Nevzdat se? V jiném životě?

V úvodu filmu si pozornější divák povšimne až televizního stylu úvodních titulků, kdy se spolu s nimi zmrtvolní i obraz trikem zvaným „mrtvolka“. I tato úvodní zamrzávající sekvence však má svůj důvod. Onou „mrtvolkou“ a tedy skutečnou fotografií a pouhou černobílou vzpomínkou totiž celý film končí. Poté, co Linda Jablonská zazvoní ukradeným kostelním zvoncem, navozuje jak KONEC filmu, tak i nejistou naději, nejistá přání ke svým narozeninám. Přes všechno zlo, které film rozkrývá, se na nás ta dívka směje.

Němá groteska funguje jako symbol bezmocnosti se bránit, jako symbol nastalé doby bezpráví. Ono bezpráví je vyjadřováno pantomimou, hudbou, divadelní scénografií. Jako za každé totalitní společnosti se volání o pomoc děje vyššími výrazovými prostředky, než kterým rozumí nepřítel. Avšak bohužel, kterým mnohdy nerozumí ani možný zachránce a přítel.

Čím je závěr filmu smutnější a v naší mysli nepochopitelnější, chcete-li dojímavější, tím více se vytrácí ruchy, barevnost obrazu (závěrečná sekvence přechází do černobílé), aby zůstal pouze jeden jediný hlas. Židovská modlitba zazpívaná do ticha. Motiv opakující se. Motiv, který byl ještě před pár minutami diegetický při prvním pokusu o transport mladičké dívky. A teď, ve chvíli černobílých vzpomínek, stává se stejný motiv nediegetickou složkou, povznášející pocity diváků a povznášející samotné postavy filmu až někam tam, nahoru, do nebe.

Dodýchá lokomotiva, dozpívá hlas, nastává závěrečných titulů čas.

I přes všechny nevýhody koprodukčního snímku se jedná o působivé vyvrcholení Kachyňovy kariéry. O poutavé spojení obrazu, zvuku, divadla, tance, hudby, štěstí i smutku. Filmu by více slušel širokoúhlý obrazový formát (který by ještě více podpořil samotu a bezvýchodnost života v ghettu), kvalitní vícekanálový přepis (do kin se film dostal v DOLBY A, ČT vysílala přepis Betacam s monofonním zvukem) a větší známost u filmových i televizních diváků. Za zmínku stojí ještě připomenout, že po 15 letech mohl Karel Kachyňa opět oslovit pro výtvarnou stránku filmu Ester Krumbachovou. Vzhledem k postupnému rozkladu barrandovského studia i celého československého filmu se jednalo o její poslední významnou spolupráci. A na celkové estetice filmu je její návrat k práci, a tedy snaha neopomíjet, ba naopak rozvíjet prostor pro kvalitní scénografii, znát.

3.5 Městem chodí Mikuláš

**Karel Kachyňa 1992, zvuk Pavel Jelínek, kamera Vladimír Smutný,
hudba Petr Hapka**

Zvonění je ústředním zvukovým projevem filmu *Městem chodí Mikuláš*. Zvony jsou silným výrazovým symbolem. Symbolem víry, ohlašování času, ohlašování smrti, doprovod mší či přirozený doprovodný zvuk pastevectví a hor.

Zvonění a zvukový styl, které vybral Karel Kachyňa a Petr Hapka ve filmu *Městem chodí Mikuláš*, je velmi podobný pro větrové zvonkohry a modlící bubny budhistických chrámů v Nepálu. Hlavním výrazovým prostředkem prvního ryze porevolučního filmu Karla Kachyni je tak duch vnitřní svobody, prostupující stále ještě strnulou nemocniční instituci, symbolizující, i se svým ostrým plotem a mřížemi v oknech, obdobu pastáku.

Závan svobody tak představují zvonky andělů, čertů a Mikulášů, procházejících kolem nemocničních zdí. Stejně tak ilustroval pomocí zvuků vězení kontra svobodu i Robert Bresson v 50. letech ve svém slavném vězeňském filmu *K smrti odsouzený uprchl*.

Nesvobodu nemocničního prostředí tak rozbíjejí zvukové vjemy pronikající z okolí. A rozbíjejí jej také osudy lidí, kteří již režim nemocnice nerespektují. Neboť už ve svém životě nemají o co přijít a hrozba postihu či postih samotný vyznívá malicherně. Ať je to doktor se závislostí na alkoholu Josef Abrhám nebo nemocniční raubíř s mizerným rodinným zázemím, přitahující na sebe neustálou pozornost dětských pacientů i doktorů.

Do protikladu zvonkově malebným zvukovým a hudebním kompozicím pak Petr Hapka komponuje hudbu na rozladěné pianino s podobně řezavou zkreslenou a surovou elektrickou kytarou, trochu jako Neil Young v *Mrtvém muži*, ten však vznikl až o 2 roky později. Rozladěné osudy a rozladěné scénérie tak doplňuje neurčitá rozladěná hudební kompozice. Ta se mnohdy střídá s dialogy a hudba se tak stává součástí výrazových prostředků herců. Úseky nadějně, dojemně i smutně zároveň naopak doplňuje piano krásně naladěné s motivy romantickými. S postupem filmu ubývá na kompozicích s rozladěným klavírem a stále více se

dostává na naladěné piano a na ústřední melodickou linku užitou i na konci filmu při jeho vyvrcholení a de-facto šťastném konci.

Zvoněním se filmové vyprávění rovněž rytmitizuje a dělí na určité podkapitoly, stejně jako povídková předloha LŽE A KRADE Jana Procházky. Nositelem zvonění totiž není jen anděl (symbol svobody, víry, naděje, ochrany), ale i starý telefon a zvonek nemocnice, který zvoní při kontrolách vrchní sestry nebo při návštěvě instituce Veřejnou bezpečností.

Jedná se o jeden z mála filmů K. Kachyni, kde je užita vesměs nediegetická hudba. A jeden z mála filmů, kde ani nedochází k přímým přechodům mezi nediegetickou a diegetickou hudbou, tedy trik, který tak často režisér užíval například v *Láskách mezi kapkami deště*. Naopak jsou postupy ve filmu *Městem chodí Mikuláš* ještě důmyslnější. Ústřední melodický motiv, zvláště když jsou děti na pokoji samy, je Hapkou zahrán natolik školácky (jako když se dítě skladbičku teprve učí na 2. stupni ZUŠ), že vnitřně tušíme blízkost některého z dětí za některou ze zdí, kde si melodii hraje samo pro sebe a skrze hudbu se prodírá ven jeho vnitřní svět.

Svět diegetické a nediegetické hudby Hapka a Kachyňa nenápadně promíchávají. Podobné zvuky zvonečků, které na sobě nesou koledníci, vkládá skladatel i do hudby. Díky tomu se právě koledníci stávají nenápadnými hudebníky a hudbu zpřítomňují i v obraze. Toto zvukomalebné propojení hudby je inovativní, ne-li geniální a zcela určitě se zvukovým ztvárněním filmu inspiroval přímo skladatel Petr Hapka.

Ve filmu, až na večírkový hit ŠTĚSTÍ JE KRÁSNÁ VĚC, postavy na hudbu nikdy přímo nereagují, z čehož se dá usuzovat, že tentokrát vznikala hudba až během natáčení a Hapka tak měl volnou ruku a stal se spoluvypravěčem a spolutvůrcem emocí celkového vyznění filmu. Na rozdíl od *Čekání na déšť*, kde Kachyňa postavy a děj hudbou přímo rytmitizuje, je hudba u „*Mikuláše*“ jedním z herců, nenápadně neviditelně, zato slyšitelně reagující na emoce svých spoluhráčů v každé scéně.

Všichni spoluhrají. Jako herci jednoho divadelního souboru. Jako hráči jednoho orchestru. Vzájemně se poslouchají, dolad'ují, rytmizují, respektují a snaží se vytvořit co nejlepší souhru. Proto osobně považuji celkovou zvukovou dramaturgii filmu *Městem chodí Mikuláš* jako geniální, poetickou, melancholickou a nesmírně citlivou. V jiném typu filmu a v jiném prostředí by se nám mix hudby zdál nejspíše příliš naefektovaný (velké doby dozvuku). I kdyby se náhodou jednalo o trend konce 80. let a začátku 90. let, díky velké ozvěně nemocničních chodeb se styl hudebního mixu s prostředím filmu přirozeně pojí.

Na filmu je zajímavý i zvukový mix samotný. A to předně mimo nemocniční prostředí. Scény s koledníky v exteriérech jsou ve svém snovém významu podpořeny podobnou mírou dozvuku jako filmová hudba. Jako kontaktní dialogy v nemocnici. Mnohé exteriéry jsou tak posunuty do jakési surreální dimenze a delším dozvukem spíše evokují zvukově velká náměstí a bulváry. Koledníkům je tak zvukově přidána jakási nadpozemskost a větší uvěřitelnost, díky čemuž se při našem podvědomém vnímání filmu může skutečně jednat o nadpozemská zjevení. Hned expozice filmu začíná až hororově laděnou atmosférou nočního předměstí malého okresního města uprostřed přírody (kdy však psy zdivočelé dobíhá jeden pomalý veselý urputný ratlík – pro svou vytrvalost dojde stejného cíle, jen ne na první pohled stejně efektně, jako silní psi v čele). Rezervací je nejen nemocnice, ale v izolaci žije i město samotné. Kachyňa tak vytváří izolaci v izolaci a tu teprve rozbíjí lidé s nelehkými životními osudy, opuštění hrdinové s touhou změnit náladu a negativní předsudky ve svém nejbližším okolí. Neboť jen tak lze rozbít i ty nejusazenější stereotypy maloměsta. Jen když mezi sebe přijmeme i ty největší raubíře, ztroskotance, když se alespoň na chvíli opustí rivalita mezi nadřízenými a podřízenými, když se alespoň na chvíli rozbije svět těch nahoře a těch dole – svět zdravých, svět doktorů a svět těch, kteří potřebují pomoci – svět nemocných.

A proto musí přijít kluk, který to nevzdává. Který chce udělat dobrý skutek skrze kostým Mikuláše. A i když se to hned nepodaří, je důležité, aby štafetu převzal

někdo jiný, aby si ten oblek, úděl, osvojil někdo další a žádná dobře míněná snaha nebyla na světě nikdy zbytečná.

A to je, věřme, hlavním poselstvím tohoto krásného filmu.

5. VZPOMÍNKY NA SPOLUPRÁCI S KARLEM KACHYŇOU

5.1 MILAN SVOBODA

Milan Svoboda vytvořil hudbu ke čtyřem celovečerním filmům Karla Kachyni.

Při našem společném setkání vzpomínal především na spolupráci s Alexem Northem na filmu POSLEDNÍ MOTÝL. Producent filmu byl synem slavného amerického skladatele. Bylo jeho přáním, aby jeho již dosti nemocný otec zkomponoval ještě jednu filmovou hudbu k velkému anglicko-francouzsko-československému filmu. Karlu Kachyňovi tou dobou posunuli vlivem vnitřních bojů tvůrčích skupin na Barrandově již připravenou mezinárodní koprodukcí na film Obsluhoval jsem Anglického krále. A vzhledem k vytížení Jindřicha Poláka natáčením celovečerního filmu pro ZDF PAN TAU, se Karel Kachyňa vrátil ke scénáři Oty Hofmana, jinak tvůrce především dětských filmů točených se západoevropskými produkcemi, po léta úzce spolupracujícím právě s Jindřichem Polákem.

Skladatel Alex North se před roztočením filmu *Poslední motýl* přestěhoval do hotelu PUPP v Karlových Varech, který disponoval velkým apartmá s křídlem PETROF a přímo v Československu hudbu skládal, Milan Svoboda k němu docházel a pomáhal rozepisovat partitury pro orchestr.

Zatímco Alex North byl zvyklý vytvářet velké hudební, až patetické plochy hollywoodského střihu, Karel Kachyňa se snažil s hudebními podklady šetřit, pokud nevycházely přímo z obrazu. Vznikaly tak určité neshody mezi producentem filmu, skladatelem a režisérem. Přibližně 50% již usazené filmové hudby Karel Kachyňa nechal umazat za nepřítomnosti producenta při přepisu finálního mixu.

Aby Karel Kachyňa rozředit tklivou melodiku Alexe Northa, nechal na Milanu Svobodovi nakonec nejen orchestraci, ale také typicky jazzovou diegetickou hudbu filmu, která střídá hudbu ryze filmovou. Dle vzpomínek asistentky režie, Jany Jiříčkové, sice Milan Svoboda nosil kompozice a materiály na poslední chvíli, přívětivou spoluprací s Kachyňou ani výsledky jejich spolupráce to neohrozilo.

Milan Svoboda vzpomínal především na práci na skladbě samotného vyvrcholení filmu – při sehrání pantomimické hry inspirované Brundibárem.

I když byl Karel Kachyňa většinou přísný na délku stopáže dodaných kompozic, v případě hlavní skladby Milana Svobody, trvajíc takřka 8 minut, krácení nenařídil – a naopak oproti plánovaným 4 minutám ve scénáři filmu secvičil s Borisem Hybnerem o 4 minuty delší pantomimické představení.

Film Poslední motýl měl hudbu nahranou ještě před startem natáčení, Karel Kachyňa byl prý velký pedant na přípravu hudby do filmu. Natáčení divadelního představení probíhalo v pražské sokolovně s velmi špatnými akustickými vlastnostmi, bylo problematické jak vedení herců, tak rozléhání playbacku po tělocvičně, což natáčení značně tížilo i protahovalo, nehledě na skutečnost, že se velká část natáčení konala v revolučních dnech a štáb často odskakoval na demonstrace či formující se Občanská fóra.

Hudba k filmu je dnes k sehnání jak v notovém záznamu, tak v nahrávce ze Smeček, dostupné v celosvětovém cloudu iTunes.

Zajímavé však je, že již v roce 1981 pracovně nahrané playbacky dochované na záznamech hudebního studia Smečky obsahovaly stejné motivy, pod kterými je v roce 1990 podepsán oscarový skladatel Alex North – který na filmu začal spolupracovat jako skladatel a otec zahraničního koproducenta až v roce 1988.

FILMOVÉ STUDIO BARRANDOV

Provoz

AMEČKY

PLAYBACK - 1. DEN

Denní zpráva o negativu

OBRAZ ZVUK

Film „POSLEDNI MOYŮL“

č

d

1

Filmový den

Zvukový mistr

Režisér

Kameraman

Scéna	Znač.	Krátký popis obrazu nebo zvuku	Poznámka	Délka		
				1. kamera	2. kamera	zvuk
4000/1	○	Píseň HENRIETTY-0:14 (podklad)				3'15"
4001/1	○	KANKAN - 0:11				1'54"
4002/1	○	fixeb: Okočky kudek'ho salu (Echo of the Music Hall)				1'52"
4003	○	Wap yar kalle in dreau				2'52"
4004	○	balík: ora p'saň 0:15				3'30"
4005	○	Podklad pro píseň zpěvačky (kanárka) 1) lex trumpet na káčku 2) B. Maillardová - trumpetky	①			3'42"
4006	○	Píseň zpěvačky	②			

VYSVĚTLENÍ ZNAČEK:

Kopírovat	○	Scéna denní		D
Nekopírovat	X	večerní		V
		noční		N
		inter.		I
		exter.		E

Podpis _____

Celkem _____

9054 - 68 500 bl. à 100 l.

St 27-3611-74

Obr. 5.1: Průvodní list ke zvukovému záznamu Playbacku k filmu Poslední motýl
(zdroj: osobní sbírka autora diplomové práce)

Na příkladu Posledního motýla můžeme odvozovat, kolik let se i za státního filmu vlekly přípravy a výroby filmových děl. Playback, který byl pro natáčení skutečně

užit, byl natočen ve Smečkách v roce 1981. Samotné natáčení začalo až v roce 1989 – a z roku 1990 máme také dochované originální vícestopé dvoupalcové magnetické záznamy ze Smeček, včetně průvodního listu a obsazení zvukových stop na obrázku 5.2:

FILMOVÉ STUDIO BARRANDOV

Záznam: 027

2-003

PRŮVODNÍ LIST

1

Materiál: PEH 46P 2"

FSB

FSB

Krabice č.

Počet příloh:

58

Datum	Název filmu Synchronizace	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	Mix cena
1.10	4000									bic	•	bas	•	sax	•	double	•	
2.10	0 - 330									bic	•	kyt	•	trub.	•	harmonika	•	
	4001									bic	•	bas	•	klavír	•	double	•	
	330 - 540									bic	•	kyt	•	trub.	•	harmonika	•	
	4002									bic	•	bas	•	klavír	•	sax	•	
	540 - 750									bic	•	kyt	•	trub.	•	double	•	
	4003									bic	•	bas	•	klavír	•	sax	•	
	750 - 1050									bic	•	kyt	•	trub.	•	harmonika	•	
	4004									bic	•	bas	•	klavír	•	double	•	
	1050 - 1435									bic	•	kyt	•	trub.	•	harmonika	•	
	4005									bic	•	bas	•	klavír	•	double	•	
	1435 - 1701									bic	•	kyt	•	trub.	•	harmonika	•	
	4006									bic	•	bas	•	klavír	•	double	•	
	1701 -									bic	•	kyt	•	trub.	•	harmonika	•	
													</					

zajímavý rytmus a ozvěnu. „No tak něco takovýho, takový motiv by se mi líbil,“ řekl Kachyňa. A Liška: „No tak jo.“

Zdeněk Liška uměl zakomponovat do svých skladeb echo, ozvěny, rytmizovat je. A skutečně pak s motivem, který zazněl v okapu paneláku, přišel i do nahrávacího studia ve Smečkách.

5.3 JIŘÍ ZOBAČ

Jako pracovník filmového hudebního studia FISYO nahrál hudbu k cca 500 celovečerním a 100 krátkým a animovaným filmům. Byl i u téměř všech záznamů filmové hudby pro díla Karla Kachyni od filmu Kočár do Vídně. Svolil k rozhovoru a vzpomínání na všechny význačné hudební skladatele Kachyňových filmů, který se uskutečnil 26.8.2021 a byl z něj pořízen pracovní audiozáznam.

Karel Kachyňa si po tvůrčí i lidské stránce nejvíce sedl se Zdeňkem Liškou a Lubošem Fišerem. Spolupráci s Janem Novákem musel nuceně ukončit kvůli skladatelově emigraci, dlouholeté spojení se Zdeňkem Liškou ukončila skladatelova smrt. Luboše Fišera posléze využíval spíše pro filmy historické, vzpomínkové, melancholické a ve chvíli, kdy se začal Karel Kachyňa otevírat aktuálními tématům (dobové hity o osobním vyhoření v jednotné socialistické společnosti, jako jsou Kam pánové, kam jdete či Dobré světlo), potřeboval ke změně stylu své tvorby změnit i hudebního skladatele. Zřejmě i proto Luboše Fišera vystřídal mladý jazzman Milan Svoboda.

Velmi podstatnou styčnou osobou pro dobrý výsledek a perfektní spojení hudby s obrazem byl dirigent filmového orchestru. Naprosto výhradně Karel Kachyňa a jeho skladatelé vyhledávali dirigenta a šéfa FISYO Františka Belfína. Jak Jiří Zobač vzpomíná, měl pan Belfín snad metronom v hlavě, dokázal se na film perfektně napojit, zvolit vhodné tempo i jeho změny tak, aby docílil emocionálního přesahu mnohdy i za obzory představivosti samotných tvůrců filmu.

Profesionální umělci většinou neradi přiznávají, kdo je pro ně špičkou v oboru, tím nejlepším. Jiří Zobač bez zaváhání jmenoval jako nejlepší dvojici duo Luboš Fišer a Zdeněk Liška. A jako nejlepšího filmového skladatele vůbec Zdeňka Lišku. Všichni skladatelé měli rozdílný přístup k práci. V případě Zdeňka Lišky bylo pravidlem, že rozepisovači museli zvládnout připravit partitury pro FISYO doslova přes noc před natáčením. Na Liškových notových partech sotva stihl zaschnout inkoust při jejich doručení. Oproti tomu Luboš Fišer dodával finální tvar pro rozepsání s delším předstihem. Na otázku, zda byli všichni pracovníci hudebního studia takoví nadšenci a Lišku natolik ctili, že byli ochotni zabrat přes noc, Jiří Zobač odpovídá, že krom nadšení byli tehdy také všichni dobře zaplacení a práce pro FISYO byl zajímavý a ceněný přivýdělek.

Zatímco Luboš Fišer komponoval ve stoje u dirigentského pultu, Zdeněk Liška jako jediný skladatel v Československu disponoval po přestěhování do Hlásné Třebáni vlastní místností se stříhacím stolem. Zdeněk Liška byl velmi zručný a filmoví laboranti se nebáli mu zapůjčovat originální 35mm pozitivní servisku (dle které se následně stříhal finálně i originální obrazový negativ). Liška si doma finální ručně lepený stříh založil do své střížny pořízené ve Zlíně a komponoval tak přímo na obraz. Ostatní Kachyňovi skladatelé museli dojíždět na Barrandov se stopkami a nechávali si označené pasáže pro hudební kompozici promítnout na stříhacím stole, nastopovali si přesný čas, zapsali nutnou náladu a stopáž - a odebrali se komponovat do svých domovů a myšlenek.

Liška byl také velmi otevřený efektovým zařízením. Těšil se, co pracovníci hudebního studia Smečky vymyslí, zapojí, zacyklí, zkreslí a kombinoval klasickou kompoziční praxi s elektronickým experimentem. S nevelkou nadsázkou se tak dá říci, že spoluautory Liškových objevných syntéz a defragmentací originálního orchestru jsou i zvukoví mistři a režiséři, jejichž druhým koníčkem byla krom první zvukařiny také nízkofrekvenční slaboproudá elektrotechnika.

Nebylo možné se nezeptat na archivaci filmové hudby. Jiří Zobač narovinu říká, že archivace se prováděla pouze „načerno“. Vedení filmového studia Barrandov považovala hudební studio a FISYO za výrobní prostředek a filmovou hudbu ve vícestopém záznamu jako meziprodukt nehodný archivace. Jen díky osobní zarputilosti pracovníků hudebního studia Smečky a aktivitě některých skladatelů se dařilo vynášet kopie záznamů filmové hudby na ¼ palci ve vyšší, mnohdy stereofonní kvalitě. I když se stále z hudebního studia do filmového studia odesílaly záznamy na 35mm MG MONO páse s postranním záznamem, samotné studio si zaznamenávalo pracovní mix v pozdější době ve stereu a černý archiv fungoval separátně po domovech jednotlivých hudebních skladatelů. V dnešní době se tak vynořují nahrávky v lepší kvalitě, než byly výrobní prostředky s monomixem. Tomáš Vorel si zkopíroval Kouř v 90. letech na DATku a vydal v roce 2021 vinyl v krásné kvalitě. Michael Kocáb si kopíroval svou filmovou hudbu na stereofonní ¼ palce, Zdeněk Liška si veškerou svou práci nechával přepisovat na monofonní a stereofonní ¼ palce. Zkrátka, všichni, kdo měli rozum, věděli, že normalizační heslo MONO, TO JE ONO, je utopické a při tehdejších nových technických vymoženostech i naprosto hloupé.

Jiří Zobač také rozporuje teze některých zvukařů a technických pracovníků odd. Zvuku FSB, že vícestopé palce a dvoupalce byly mazány pro opětovný zápis. Dle něj ve Smečkách nikdy žádnou filmovou hudbu nemazali, ale uschovávali ji a předávali Filmovému Studio Barrandov pro archivaci. Zvukaři FISYO tak byli zřejmě leta klamáni. Ve zvukovém oddělení FSB totiž velkou část pásů určených k archivaci smazali, průvodní listy vyhodili a smazané pásy poté v rámci koloběhu materiálu v podniku vykazovali jako nové. Kde skončily ty skutečně nově nakoupené dvoupalce Agfa a kdo na jejich rozprodeji či směně profitoval, se již zřejmě nikdy nedovíme. Pokud sloužily alespoň jako medium pro zachycení undergroundové hudební scény ve státem kontrolovaném hospodářství, může snad být mazání originálních vícestopých masterů i odpuštěno. Nicméně v rámci popisků u dosud dochovaných vícestopých záznamů čsl. filmové hudby je naprosto jasné, že k opakované recyklaci a mazání těchto výrobních prostředků docházelo.

Karel Kachyňa docházel na veškerá natáčení filmové hudby (se svým jezevčíkem), věděl spolu se skladatelem přesně, co chce, jakými prostředky dosáhnout požadovaného účinku na diváka. Seděl se zvukovým režisérem v režii, povídal si se zaměstnanci o práci na aktuálně vyráběném filmu a případně sdělil své připomínky k pořízenému záznamu. Pak tyto režisérské náty musel hudební režisér převést do řeči srozumitelné dirigentu a orchestru.

Až do začátku 70. let se veškerá filmová hudba nahrávala na perforovaný 35mm magnetický pás na magnetofon československé výroby (Filmový průmysl Barrandov), což byly hybridy konstruované z výrobního programu Meopty Přerov a Tesly n.p.

Z Kachyňových filmů považuje Jiří Zobač za největší radost z práce při nahrávání projektu Vlak do stanice nebe, kdy se sešel krásný film, krásná hudba a živá atmosféra v hudebním studiu.

Zajímavé bylo během rozhovoru s Jiřím Zobačem popisování výjezdů zvukařů mimo nahrávací hudební studio. Hudbu pro film Kočár do Vídně natáčeli nejprve v kostele sv. Jakuba v Praze 1 (varhany) pomocí autobusu s instalovaným přenosným 4-stopým nahrávacím zařízením. Poté pořízený záznam reprodukovali symfonickému orchestru ve studiu Smečky, který své party donahrával k již existujícímu záznamu varhanních partů. Tyto výjezdy neměly tradiční komfort v podobě promítání filmových smyček. Jednotlivé části nahrávek se tak musely namísto měřit během záznamu stopkami.

Z rozhovoru byl patrný mírný smutek nad skutečností, že se nikdo systematicky nevěnoval archivaci čsl. filmové hudby ani v době jejího vzniku, ani v době porevoluční. Zaměstnanci hudebního studia Smečky hodnotu nahrávané hudby znali a ctili, ale její zachování v původních vícestopých záznamech se jim nepodařilo prosadit a uhlídat ani za dob Československého státního filmu, ani po vzniku samostatného Česka a Státního fondu kinematografie. Nutno podotknout, že k tomu výrazně přispíval i letitý laskný přístup československého filmového

ústavu, který si své poslání zjednodušil zúženou orientací na pouhou archivaci zvukového negativu určenému k výrobě 35mm kombinované filmové kopie. Jeho kvalita je však o mnoho horší, než co by dnes pro popularizaci čsl. filmové hudby skýtaly původní vícekanálové záznamy přímo z hudebního studia ve Smečkách.

(A i NFA více než 20 let odmítal převzít zvukové záznamy na magnetických pásech, které se shodou náhod, spíše zázrakem, dochovaly v útrobách Ateliérů Zlín a Ateliérů Barrandov Studio.)

6. PÁTRÁNÍ PO ZVUKOVÝCH MASTERECH FILMOVÉ HUDBY

6.1 Archivace čsl. filmové hudby v NFA

O sekci archivních zvukových nosičů se v Národním filmovém archivu stará Jonáš Svatoš, absolvent FAMU, dle jeho informací většinu nosičů, které by umožnily selektivní digitalizaci a poslech filmové hudby, tvoří mezinárodní magnetické perforované pásy šíře 35mm v případě tvorby FS Barrandov a přidružených Filmových ateliérů Gottwaldow. Tedy takzvané premixy, oddělené pásy pro filmovou hudbu, ruchy a dialogy. Nevýhodou těchto premixů je fakt, že jsou až do prvních filmů v normě DOLBY monofonní.

Původní vícekanálové, opět nesmíchané, palcové a dvoupalcové nahrávky z hudebního studia Smečky se pro ušetření nákladů mazaly pro užití na další projekty – a pro potřebu finální zvukové postprodukce již zvukoví mistři ze Smeček opět 8, 16 a 24-stopé záznamy smíchali do monofonního ¼ palce s TimeCode ve druhé stopě či do monofonního 35mm perforovaného magnetického pásu, kde byla synchronicita garantována přesným perforovaným transportem na ozubených rolnách řízených TimeCode či hodinovým krystalem.

Získat filmovou hudbu bez dialogů a ruchů tak u některých filmů sice v NFA lze, povětšinou však v monofonním mixu, neboť 99% čsl. produkce v kinech bylo distribuováno s monofonní optickou stopou, čímž nebyla kladena vyšší míra pozornosti na archivaci původních masterů ani při samotné výrobě. To je velká škoda, neboť zrovna filmová hudba patří k tomu nejviditelnějšímu, co tehdejší hudební skladatelé tvořili. V době, kdy čsl. filharmonie interpretovala pro zahraničí a Hi-Fi klub tvorbu Martinů, Dvořáka a Smetany na kvadrofonních vinylech, se tehdejší nejlepší filmoví skladatelé museli spolehnout alespoň s přepisy monofonních mixů ze smeček.

Dle informací z NFA tvoří základ sbírky filmové hudby z výrobních mg pásů především zázrakem dochovaný fond FilmExportu, který posléze pro Státní fond

kinematografie mnoho let skladovaly a archivovaly Ateliéry Bonton Zlín. Další částí jsou přímo výrobní premixy na 35mm MG pásu, které se 14 dní před zbouráním skladů Filmových laboratoří Barrandov přesunuly do útrob NFA, i díky spolupráci autora této práce a ředitele NFA, Michala Breganta.

Katalogizace, porovnávání obsahu s popisy a komplexní digitalizace těchto fondů je dle vyjádření Jonáše Svatoše minimálně na dalších 5 let.

Zajímavou kapitolou je tvorba Krátkého filmu Praha. Jeho dlouholetý ředitel Kamil Pixa, člen protinacistického odboje i spoluzakladatel STB, si dokazováním své moci vůči KSČ pomáhal prosazením pracovních příležitostí pro osoby pro režim nepřátelské. KF Praha vyvážel filmy jinde zakázaných autorů do celého světa, přijímal mnohé západní zakázky a tím získával i cenné valuty a samostatnost na centrálním řízení normalizační ekonomiky. Ve svých studiích měl Krátký film dokonce i aparaturu pro expozici filmového negativu a vlastní zvuková postprodukční pracoviště (dnes zde má nahrávací studio kapela Čechomor). V rámci dokončovacích prací užíval kapacity FS Barrandov, včetně hudebního studia Smečky, minimálně – pouze v případech, kdy si režiséři vydobyli větší orchestraci a nutnost sjednání FYSIO (Filmový symfonický orchestr), který jinde, než ve Smečkách, zpravidla nenahrával a svou velikostí se do menších studií KF Praha ani nevešel.

KF Praha povětšinou natáčel dvoukanálový stereo základ filmové hudby na ¼ palec, a protože mnoho krátkých animovaných filmů bylo postaveno převážně na hudbě, tak nebyla ani na těchto pracovních mixech hudba spojena s ruchy. Poté, co budova KF Praha v areálu barrandovských ateliérů skončila v zástavě ČSOB, komplex studií Bratří v triku odkoupila společnost Barrandov Studio a.s. a zázemí včetně archivu, bylo zlikvidováno, z části převezeno do opuštěných výrobních hal v Přerově a z části odvezeno do NFA – naštěstí se jednalo převážně o hudbu z tvorby Krátkého filmu Praha na zmíněných ¼ palcích.

6.2 Co se dochovalo z filmové hudby užité ve filmech Karla Kachyni

Jak je patrné z první části diplomové práce, Karel Kachyňa měl svá období intenzivní spolupráce vždy s jedním filmovým skladatelem, zpravidla po dekádě skladatele měnil, spíše z důvodů jejich vytížení, emigrace či horšícího se zdravotního stavu. Dle těchto etap, přístupu samotných skladatelů ke své tvorbě a dle jejich případného zavržení režimem, se jejich tvorba a výrobní podklady dochovaly v různé intenzitě.

Nejobdivovanějším z Kachyňových skladatelů je pravděpodobně Zdeněk Liška. Ten si své hudební tvorby natolik vážil, že si nechával veškeré finální mixy přepisovat i do svého osobního archivu, o který se po jeho smrti starala jeho žena Dana Lišková. Před třemi lety archiv svěřila Národnímu archivu, ještě předtím však záznamy digitalizoval dlouholetý zvukový mistr hudebního studia Smečky, Jiří Zobač, s pomocí svého přítele, Luboše Nováčka, dlouholetého zvukového mistra hudebního nakladatelství Panton, podílejícího se také na podobně prvních hudebních alb dua Fait-Bittová. Digitální kopie tak existují nadále ve firmě Mediatronik Luboše Nováčka a opatruje je také samotný Jiří Zobač.

To však stále mluvíme o finálních mono premixech hudby určených pro finální míchačku samotného filmu v režimu mono. Jak již bylo zmíněno, původní vícestopé záznamy (co stopa, to nástroj či nástrojová sekce) byly určeny po finálním monomixu k opětovnému smazání. I tak se však mnohá filmová hudba dochovala, a to vždy v rámci velké shody náhod, osobních empatií zvukařů k určitému projektu a hlavně pokaždé při výměně nahrávacího stroje ve studiu Smečky. Konkrétně, když nahrávací studio přešlo z osmistopého palce na šestnáctistopé dvoupalce, skončila potřeba přemazání již nahraných palců. Přestože byly krabice přeškrtnuty, popisky strhnuty a určeny k mazání, k tomuto úkonu již nedošlo. Tak se zachovala tvorba z let 1973 – 1978 a z nástrojového obsazení uvnitř obalů bylo možné provést inventarizaci a na starých magnetofonech ověřit pravost těchto zápisů. Další vlnou byl přechod ze 16-stopého nahrávání na 24-stopé okolo roku 1982 a ještě jeden přechod – ze 24-stopého nahrávání do dvoupalce na záznam

do DATek a nakonec přes digitální převodníky rovnou na HDD. Tak se zase zachovala tvorba mezi lety 1989-1991 na 24-stopých dvoupalcích. Protože byl magnetofonový vícestopý pás velmi drahý, v odpisech a inventurách, nebyl ani v 90. letech po privatizaci Barrandova vyřazen, ačkoliv byl již mnohá léta nepotřebný. Posléze došlo k opakované likvidaci, naházení archivu Smeček do kontejneru, jeho opětovnému pokoutnému zachránění zaměstnanci Barrandova a zvukařské komunity. Opět měl být neinventarizovaný a neznámý obsah krabic zlikvidován při bourání skladů filmových laboratoří Barrandov při prvním lock-downu v roce 2020. Neinventarizovaný obsah vyřazený z majetku filmových studií už neměl na Barrandově kdo (ani jak a na čem) inventarizovat, tedy nešel úředně čistě ani předat, proto se správa areálu rozhodla pro jeho likvidaci. Vlastní stálí zaměstnanci filmového studia však den před nařízenou skartací archiv odvezli (=splnili pokyn vyklizení prostor) a předali tuto sbírku původních masterů čsl. filmové hudby na vícestopých pásech české sběratelské komunitě, která se během dalších lock-downů postarala o její inventarizaci a chystá se nahrávky využít při rozjetí vlastní vinylové kolekce čsl. filmové hudby, ve spolupráci s NFA. Filmový archiv tak má možnosti při kooperaci s vydavatelstvími spolupracovat nejen s materiály, které se dochovaly v zahraničních archivech (jako tomu bylo u 4-stopého prostorového zvuku filmu Až přijde kocour, objeveného v polském archivu), ale i s českými audiofily, díky kterým nebyla zničena část hudební historie čsl. filmového průmyslu. Na těchto vícestopých záznamech se podařilo uchránit nahrávky filmové hudby z těchto děl Karla Kachyni:

Poslední motýl

Fandy ó Fandy

Oznamuje se láskám Vaším

Čekání na déšť

7. Dnešní metody digitalizace a prezervace zvukové složky čsl. filmů

7.1 Cesta z nitrátu na polyester

Nejrozšířenějším archivačním postupem současnosti je stále kopírování hořlavého materiálu na ten bezpečný. Uložení filmového dědictví na „hořácích“ je vnímáno jako rizikové, ostatně všichni čeští filmoví sběratelé, kteří uschovali i nitráty, již vyhořeli.

Pro toto riziko filmové archivy prioritně zajišťují kopírování filmů z hořlavých materiálů na ty bezpečné. Ač se od počátku úzký film (16mm a 8mm) považoval jako bezpečný (SAFETY FILM), neboť byl určen domácnostem a školám, či amatérským filmařům, neplatila tato úmluva pro východní blok v případě profesionálních pracovišť. Například Československá televize měla na 16mm hořlavém materiálu zaznamenánu téměř celou první dekádu vysílání. Po přepisu do HD rozlišení někdy před 7 lety se ČT rozhodla pro skartaci těchto původních materiálů. Převzal je NFA a dodnes mezi cinefily kolují nepodložené historky či vtipy o tom, jak nepotřebné materiály pálila na Hradištku paní Přikrylová, či jak vybuchla a vyhořela celá transportní Avia NFA s archivními materiály, kterou nechal řidič na sluníčku. Likvidace nitrátu s dlouhými hráběmi patří zřejmě k archivnímu řemeslu a jiná bezpečná likvidace hořlavého filmu, než jeho definitivní spálení na čerstvém vzduchu, popravdě neexistuje. Při spalování v uzavřeném prostoru či dokonce v peci se stávají výpary z nitrátu výbušninou, což se u venkovního spálení „na dvorku“ nestane a film hoří poměrně bezpečně.

Smutným aspektem prezervace československých filmů, v tomto případě u duplikace filmů z hořlavé podložky na nehořlavou, je prokopírování hustotní optické zvukové stopy.

Je nutné si uvědomit, že v minulosti byl optický záznam zvuku na film jediným

kvalitativně a archivačně možným. Nejenže se přímo na place film exponoval na aparatury Tobis-Klang či Westrex a poté vyvolával jako klasický černobílý film, tyto záznamové zvukové kamery sloužily i pro potřeby radiových stanic či hudebních studií. Určitá část archivu Českého rozhlasu (a všech dalších, včetně BBC) stále spočívá v záznamech optických na filmovém pásu. Problém však vyvstává při kopírování hustotní optické zvukové stopy. Při expozici zvuku na negativ je nutno započítat zkreslení samotné zapisovací optické aparatury. Poté do hry vchází lidská chyba, a to rovnou pětikrát:

1. Technik nenastavil správné mezní proudové hodnoty osvětlovací lampy, aby se střelil do správné lineární části citlivostní křivky GAMA exponovaného materiálu (pak je harmonický sinusový referenční signál deformován).
2. Laborant výrobce fotocitlivého materiálu namíchal odlišné chemické a fotocitlivé vlastnosti filmové emulze, než jakou deklaruje na obalu výrobku.
3. Operátor optické kopírky nenastavil správně proud prosvětlovací lampy při výrobě duplikačního materiálu v rámci výroby nové bezpečné nehořlavé kopie.
4. Vedoucí chemické analýzy laboratoře nezachytí rozpory v připravené vývojce při výrobě bezpečné nehořlavé kopie.
5. Nový černobílý exponovaný pozitivní materiál neodpovídá parametrům udávaným výrobcem, resp. se zkrátka nepotkala lineárně reversně GAMA křivka citlivosti kopírovaného negativu vůči GAMA křivce citlivosti nového kombinovaného pozitivu.

V dnešní době nových možností výpočetní techniky se proto zpravidla původní hustotní zvuková stopa digitalizuje a poté znovu exponuje do zvukové stopy plochové, která již není toliko náchylná na zkreslení skrze linearitu citlivostní křivky užitých materiálů. I zde však po digitálním odšumění dochází k další degradaci původního záznamu vlivem staré zapisovací optické aparatury pro

plochový záznam optického zvuku. Nicméně dochází k menší ztrátě zvukové informace, než při dalším proložení nelinearit citlivostí negativu a kopírovaného pozitivu 16mm či 35mm filmu.

Zřejmě stojí za zmínku rovněž to, že tyto historické kopírované materiály mají různou míru degradace nejen emulze, ale také filmové podložky. S tím se dostáváme k nové problematice, a sice, že veškerá referenční nastavení nemohou být referenční pro smrštěný film. A dnes dokonce většina referenčních (nastavovacích) filmů vykazuje jisté degradace, čímž postupem času žádný referenční film již nebude referenční. Jak operátoři, tak software konečné postprodukce tak bude muset být při digitalizacích stále více tolerantní vůči všem úchytkám daným stářím materiálu. V situaci, kdy umíme rozpoznávat obličej a detailně sledovat chování jedince, nejsme daleko tomu, vytvořit inteligentní algoritmy pro digitalizaci filmů. Spíše jsme dalece od toho, aby toto zadání nějaká archivní instituce ve veřejných zakázkách vypsal. Touha po sledování společnosti je bohužel vždy silnější, než touha po uchování kulturního dědictví.

Vraťme se však k digitalizaci těžko uchopitelné a kopírovatelné hustotní optické zvukové stopě. Ředitelem Filmových laboratoří Zlín v rámci zakázek pro archivy byly provedeny rozličné testy. Identický zvukový negativ nechal přepsat na scanneru optické zvukové stopy v NFA a ČT (Magnetofon Sondor s 2k řádkovou kamerou) a posléze běžnou stereofonní hlavou projektoru Meopta Meo 5 (osazenou do dráhy magnetofonu Perfectone). Hrubý záznam bez postprodukčního odšumění vyšel kvalitativně nejlépe z běžného zvukového snímáče československého projektoru. Exporty ze systémů stojících na digitalizované obrazové interpretaci signálu a aplikaci matematických výpočtů na zpětný export zvukového digitálního signálu vykazovaly v případě hustotní optické zvukové stopy nižší poslechovou kvalitu. Je zřejmé, že určitou roli budou hrát samotné parametry zvukové hlavy Meopta (šíře štěrby působí jako dolní propust a odšumění nahrávky již při převodu optického signálu na elektrický). Při digitalizaci optické zvukové stopy skrze obrazovou informaci a její matematickou interpretaci (vektORIZaci rastrových dat) je nutná vyšší odbornost

obsluhy magnetofonu-scanneru a interpretačního SW. V rámci debaty s ředitelem FL Zlín, Petrem Sokolem, jsme došli k závěru, že buďto stroje v ČT a NFA obsluhuje personál bez potřebných zkušeností, či potřebné motivace. V takové chvíli (u masivní prezervace hořlavých materiálů), z hlediska zachování filmového dědictví, se jeví užití „blbuvzdornějších“ jednodušších systémů, jako je přímá digitalizace signálu z léty osvědčené zvukové hlavy Meopta ve spojení s přesným pohonem filmového magnetofonu, jako jistější cesta. Laborování se složitějšími přístroji se hodí spíše pro pečlivější formy digitalizace – pro **restaurování** filmů pro jejich opětovné uvedení do kin a na televizní či streamovací trh.

Čím složitější technologie, čím více parametrů můžeme při přepisech aplikovat, tím většího množství chyb se při těchto procesech můžeme dopustit. I tento aspekt by měl být při archivaci a digitalizaci filmového dědictví uplatněn a uvažován při posuzování vhodných metod.

V rámci návštěvy FL Zlín můžeme konstatovat, že z hlediska transferu filmů z nitrátu na polyester (duplikace 35mm kopií) nenastává v procesu kopírování výrazná degradace původních obrazových a zvukových informací. Ustálila se metoda digitalizace hustotní optické stopy na kalibrované zvukové hlavě Meopty Přerov (její frekvenční propustnost je minimálně 2x vyšší, než frekvenční rozsah hustotních zapisovacích aparatur) usazené na krystalem řízeném magnetofonu Perfectone. Nízkofrekvenční signál zvukové hlavy putuje před AD převodník do SW Pro-Tools, kde záběr po záběru obsluha decentně odšumí plug-iny iZotope (každé „jetí“ bylo kdysi zaznamenáváno přímo na place do zvukového negativu, téměř každé jetí bylo voláno v jiné vývojce, v jiný den, byly použité rozličné šarže emulze samotného zvukového negativu – proto míra provolání a šumu bývá jak u hustotního, tak u plochového optického zvukového záznamu ve starých filmech nestálá a kvalita zvuku se střídá s téměř každým záběrem filmu). Digitalizovaný a „srovnaný“ signál jak hlasitostně, tak zkreslením a šumem, je opět zapsán na staré monofonní zvukové aparatuře Westrex do nového zvukového negativu a tento pak užít pro dokončení nové kombinované kopie.

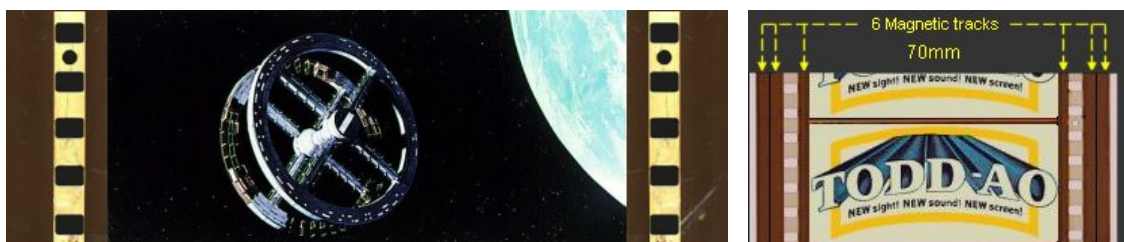
V případě, že existuje již plochový negativ zvuku (jednodušeji kopírovatelný než hustotní záznam) v dostatečné kvalitě, celý proces digitalizace stopy je vynechán a pro přenos hořlavého filmu na bezpečný je rovnou analogově opticky vkopírován do nové kombinované kopie **původní plochový negativ zvuku**.

7.2 Digitalizace zvuku ze 70mm, 35mm a 16mm kombinovaných kopií s magnetickou zvukovou stopou



Obr. 7.1: Logo 70mm Dolby Stereo (<https://www.in70mm.com>)

Dnešní nejběžnější kinodistribuční zvukový formát 5.1 má svůj původ v magnetickém zvuku 70mm kombinovaných kopií. Od počátků byly 70mm filmy opatřeny čtyřmi magnetickými polevy, na které se vměstnalo šest zvukových stop.



Obr. 7.2: 70mm MG stopy (<http://education.lenardaudio.com>)

Tyto stopy do roku 1975 (do příchodu systému DOLBY na 70mm film) interpretovaly kanály za plátnem: LEVÝ, STŘEDOLEVÝ, STŘED, STŘEDOPRAVÝ, PRAVÝ a kanál EFEKTOVÝ umístěný v kinosále (reprosoustavy po pravé a levé straně sálu spojené paralelně do jednoho zesilovacího kanálu).

Když se začal 70mm filmu věnovat Ray Dolby, došlo ke změně řazení kanálů. STŘEDOLEVÝ kanál byl využit pro druhý efektní okruh a STŘEDOPRAVÝ kanál posloužil subwooferu. Ještě než vznikl na 35mm filmu formát DOLBY DIGITAL, existoval dnes nejrozšířenější koncept 5.1 u 70mm projekce (s uplatněním systému DOLBY A pro potlačení šumu magnetického záznamu).

Vzhledem k tomu, že magnetická stopa 70mm filmu nabízí dodnes plně dostačující plnou kvalitu zvuku, bývá zvuk 70mm filmů digitalizován přímo v kinech s dochovanou 70mm projekcí. Jak známo, u magnetického záznamu je určující šíře stopy a rychlost posuvu. 70mm film se posunuje rychlostí 53cm za sekundu, profesionální magnetofony ve studiích užívaly rychlost 38 cm za sekundu. Kvalita magnetického zvukového záznamu na 70mm kopiích je tedy dostatečná a zvuk je přímo kompatibilní jak dnešním formátem DCP pro kina či Blu-Ray pro domácnosti.

Magnetickou zvukovou stopou byly opatřovány také 35mm filmové kopie, a to čtyřmi kanály – LEVÝ, STŘED, PRAVÝ za plátnem a EFEKT v sále. V Československu je možné tyto stopy přehrát pouze na jediném projektoru – Meopta UM70, čtyřkanálový zvuk u 35mm kopií si tedy mohli dopřát pouze diváci 70mm kin. Vzhledem ke specifické poloze magnetických stop a malému počtu dochovaných i vyrobených titulů jsou přepisy opět prováděny především v kinech s dochovanou 70mm technologií. V České republice tak byl digitalizován pro DVD například film Starci na chmelu. Prvním československým čtyřkanálovým filmem bylo Kdyby tisíce klarinetů. Obecně vícekanálovou magnetickou stopou byly opatřeny muzikály a sci-fi filmy, z logiky věci žánry, kde je vysoká kvalita zvukové a prostorové interpretace žádaná.

V případě 16mm filmu známe u kombinovaných kopií pouze postranní magnetický polev o jedné monofonní stopě. I ta však dosahuje vyšší kvality a frekvenčního rozsahu (do 18kHz), než původní monofonní optická stopa 35mm filmu. Jsou tak případy, kdy archivy sahají po 16mm filmové kopii s magnetickým zvukem pro získání zvuku ve vyšší kvalitě, než je dostupný na 35mm zvukovém negativu.

Jak postranní magnetická stopa 16mm, tak 16mm magnetický dvoupás (oba formáty používané především pro televizní vysílací kopie) byl vyráběn zpravidla přepisem z původního 35mm magnetického masteru. I vysílací kopie televizí, nebyly-li skartovány (či jejich přímé přepisy na betách) mohou být cennějšími

zdroji kvalitnějšího zvukového záznamu, než je dochován v národních filmových archivech na 35mm negativech zvuku.

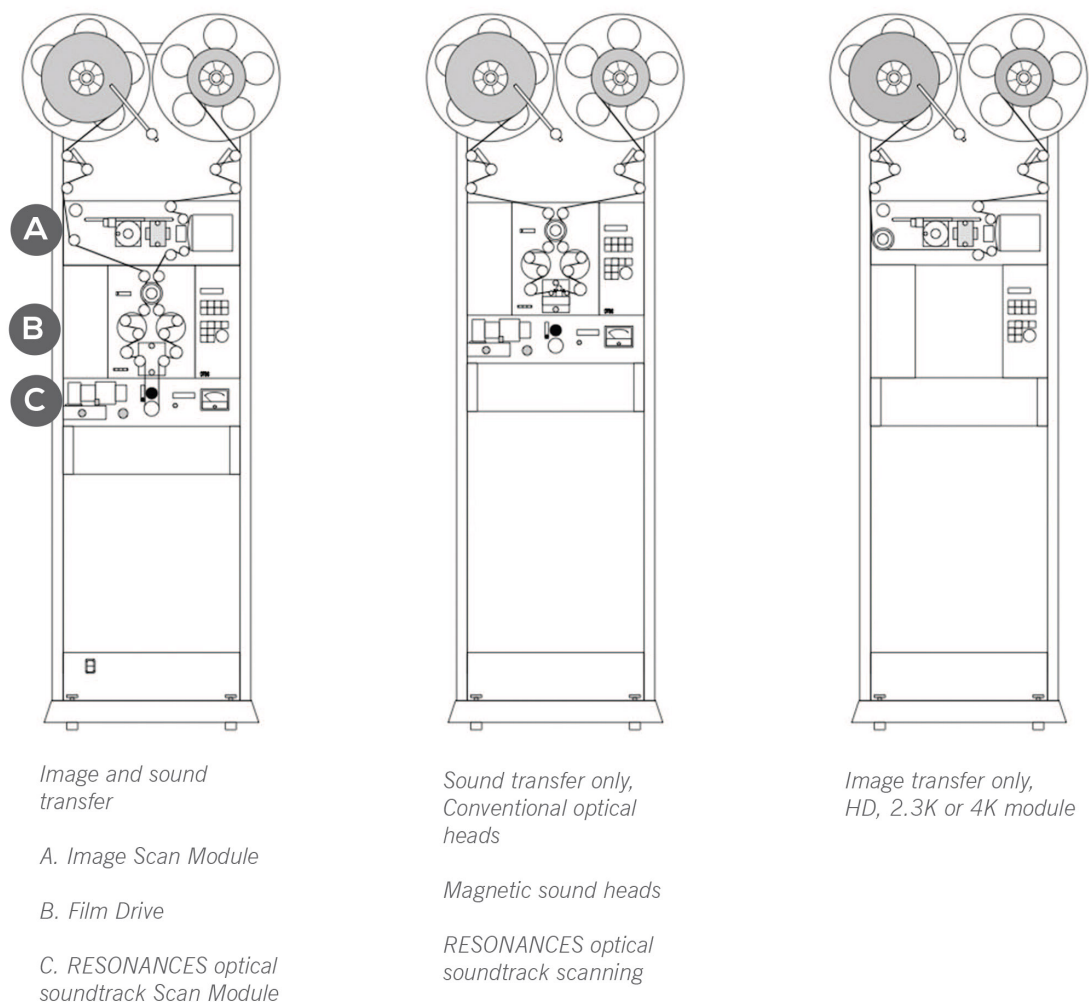
Postranní magnetická stopa využívá standardních magnetofonových hlav, které jsou běžnou součástí všech filmových magnetofonů. Digitalizace těchto stop jsou prováděny výhradně na filmových magnetofonech (MWA, SONDOR, PERFECTONE).

7.3 Aktuální trendy v oblasti digitalizace optické zvukové stopy kombinovaných kopií a zvukových negativů.

Mohlo by se zdát, že s příchodem digitalizace zvukové postprodukce klasickým bytelným konstrukcím rackových magnetofonů pro 16mm a 35mm film odzvonilo. Snaha o přesný kontinuální pohon není použitelný pro snímkové scanování, fyzicky se již filmy z magnetických pásů nemíchají a nepřepisují. Přesto se i v dnešní digitální době ukázalo, že léta vývoje transportního systému magnetofonů jsou cenná právě pro oblast digitalizace. Stále stejné motory, rolny a transportní mechanismy i řídicí elektronika koncepce z 80. let našly uplatnění jako základna pro moderní moduly k digitalizaci jak obrazu, tak zvuku u 16mm a 35mm filmu. Ony moduly lze samozřejmě osadit i na magnetofony staršího výrobního data a využít ze second-handu to, co je dnes na filmových strojích nejdražší – stabilní synchronní bezpečný transportní systém. Takto se udržela a v oblasti digitalizace zvuku etablovala především značka SONDOR, spadající nyní pod německý podnik Digital Film Technology GmbH.

Vzhledem k tomu, že konstrukce SONDOR vycházejí z 16/35mm magnetofonu, lze jeho moderní variantu VERSA stále osadit i všemi druhy 16mm a 35mm magnetických hlav (od monofonní hlavy po 6 kanálové hlavy u 35 mm). K tomuto původnímu základnímu účelu můžete do univerzálního racku osadit další digitalizační moduly, a to 2k či 4k řádkovou kameru pro snímání obrazu a modul s řádkovou kamerou pro snímání optické zvukové stopy 16mm a 35mm filmu. Pro filmová studia či televizní archivy se jedná o kompaktní přístroj pro kompletní

digitalizaci vlastní produkce a archivu pro dnešní digitální standardy distribuce AV obsahu. Na jediném stroji zpracujete jak všechny druhy zvukových stop včetně dvoupásu, tak i obrazovou část postprodukce. Jedná se samozřejmě o scanování průběžné, nikoliv snímkové.



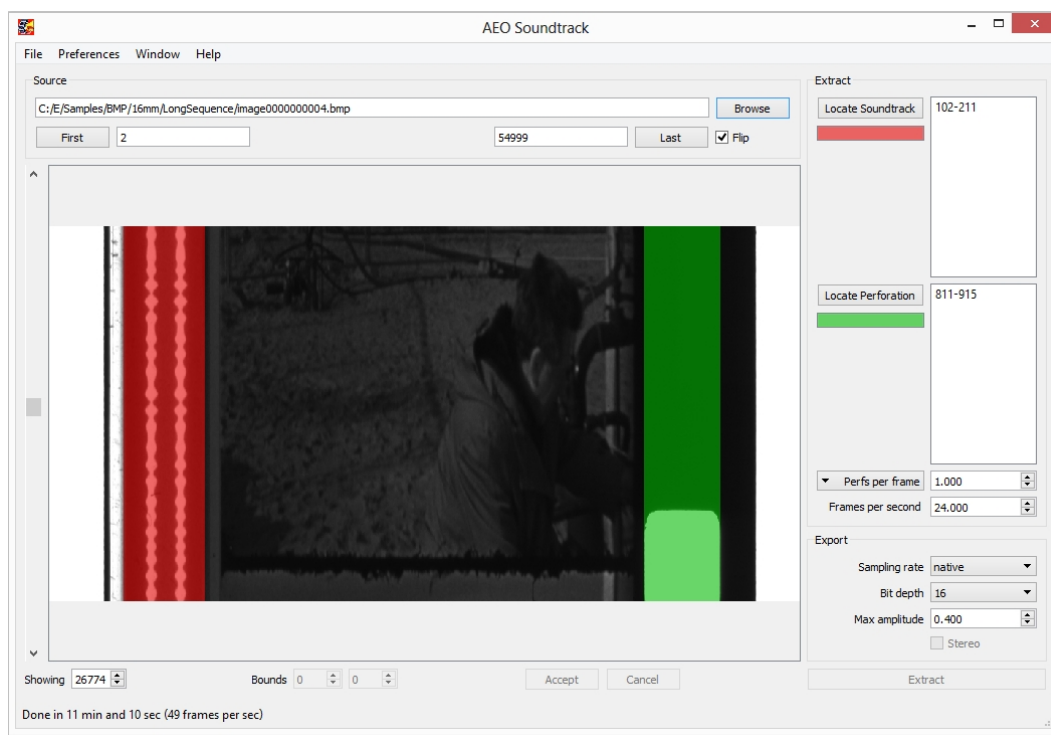
Obr. 7.3: Varianty provedení „magnetofonu“ SONDOR VERSA: a) modul pro scan obrazu; b) filmový transport s prostorem pro vkládání magnetických hlav; c) modul pro scan optické zvukové stopy (převzato z [12])

S vývojem výpočetní techniky se práce zvukaře přesunula z práce se zvukem v reálném čase u mixážního či přepisového pultu k práci v grafickém počítačovém rozhraní a externím zvukovým controlerem, u něhož z mnoha kliků často užíváme jen jednu až dvě kliky pro citlivější přechody u filmového mixu. Z práce v reálném čase je práce v čase nespojitěm a soustředěna více na grafické rozhraní programů a zobrazení průběhů zvukových záznamů.

Práce se zvukem se tak od pultu přesunula k počítačové klávesnici a myši, zvykli jsme si více na zvuk nazírat, nežli jej poslouchat. Nutno dodat, že metoda grafické interpretace zvukového signálu a úpravy v grafickém prostředí v mnohém postprodukci zjednodušují, ba i přináší dříve nemyslitelné možnosti úprav (někdy nekonečných a ve výsledku přebytně a nekonečně zatěžujících zvukového mistra či operátora).

Stejně jako dnes existují grafické pomůcky pro mastering vinylu (generování 3D modelu výsledné desky, včetně „houpaček“ konečného zaplnění desky za daného vstupního signálu s danou stereo bází a upozornění na riziková místa dodaného zvukového masteru), tak se práce v grafické rovině stále více uplatňuje i při zpracování optické zvukové stopy. Díky výkonnosti dnešních počítačů již nemusíme optickou stopu nahrávat, ale můžeme ji rovnou scanovat a pomocí matematických programů převádět do vektorových soustav – a teprve z nich generovat digitální audiosignál PCM.

Pro účely zpracování zvuku z nascanovaného filmu slouží i otevřené platformy, za zmínku stojí open-source Borislava Kraivanova AEO Soundtrack. V referenčním snímku určíme polohu zvukové stopy a přesnou polohu perforace. Program sám provádí stabilizaci neklidu scanneru a ze sekvence scanů vytváří kontinuální audiostopy.

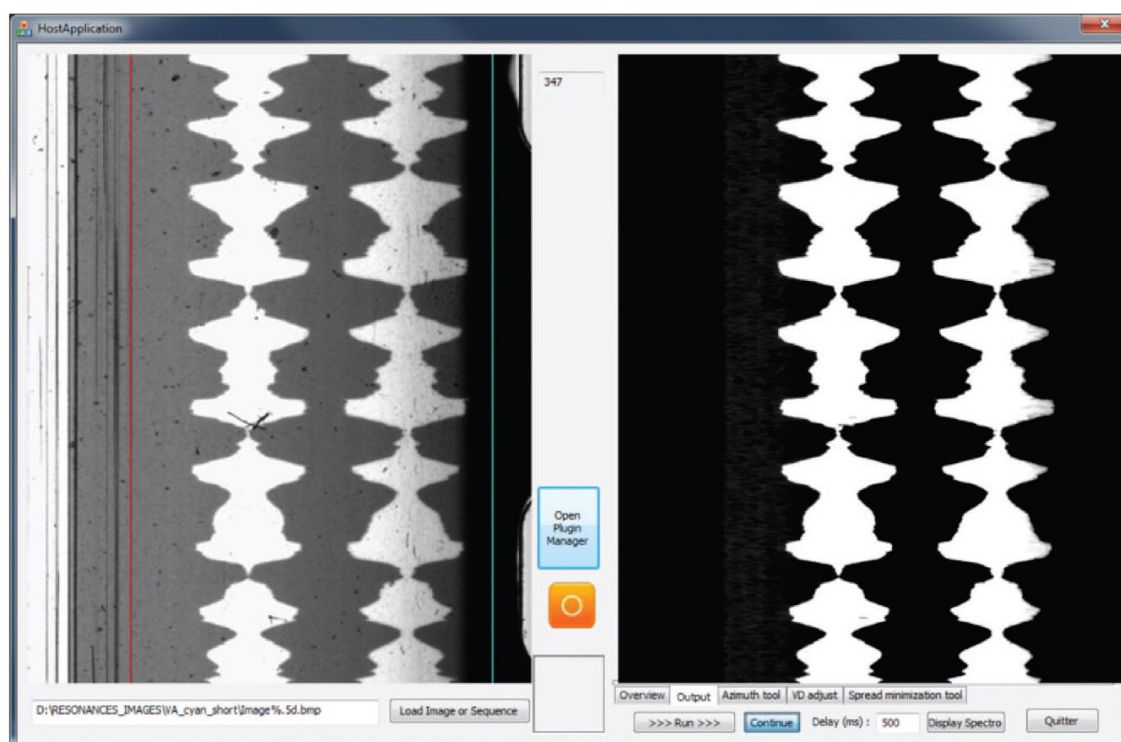


Obr. 7.4: Export audiostopy z obrazového scanu
(<http://www.borislavkaraivanov.altervista.org>)

Profesionální přístroje, jako je i SONDOR VISTA, mají samozřejmě propracovanější rozhraní. Dnes zřejmě to nejužívanější vůbec se nazývá SONDOR RESONANCES a opět funguje na bázi grafického rozhraní i zpracování optické zvukové stopy. Ovlivňování grafických parametrů v reálném čase při poslechu ovlivňuje i výstup snímaného zvukového negativu. Ovládáme podobné parametry, jako v běžných grafických programech, jako je např. Adobe Photoshop. Tedy kontrast, křivky GAMA (kompenzace převolání, nedovolání, přeexpozice, podexpozice zvukového negativu), automatické umazání nečistot (obdoba funkce „kouzelné hulký“ a zadání tolerančních mezí pro odstranění atypických výchylek z předvídatelného průběhu).

Častým neduhem zvukových negativů na acetátové podložce je její sesychání a smrštění až o 2mm její šíře – což je tedy posuv o skoro celou plochu původní polohy optické zvukové stopy na 35mm pásu. U digitalizací archivních zvukových negativů bylo nutno v minulosti užívat zvukové makrobudiče s možností zobrazení zvukové stopy optickou cestou a s možností manuálního posuvu makrobloku se světelným čidlem doprostřed snímané optické stopy.

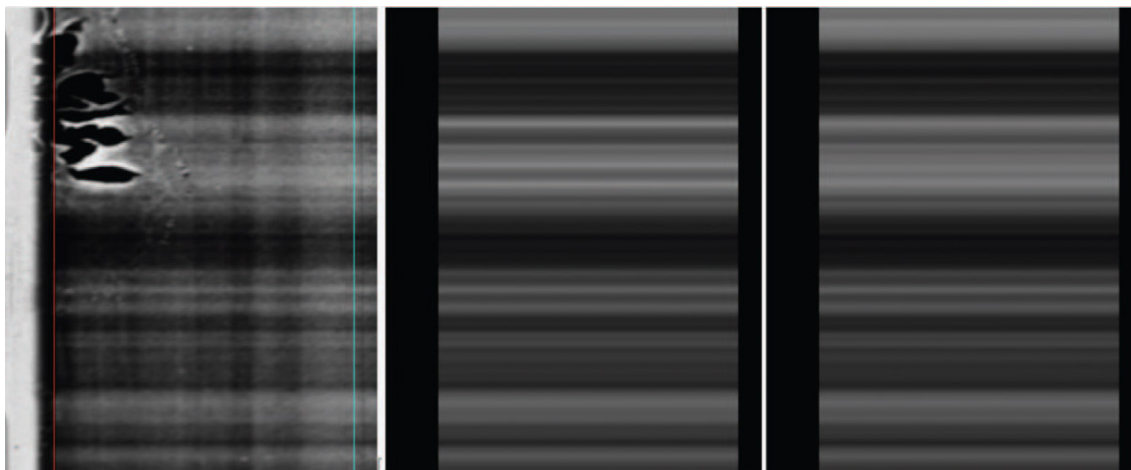
Při sledování zvukové stopy v programu SONDOR RESONANCES je rovnou scanovaná plocha cca 2x širší, než je tomu u makrobudiče a mikrobudiče promítacího přístroje a ono zaměření smršťeného zvukového negativu se tak může dít opět v grafické podobě označením užitečné oblasti pro další matemetické a zvukové zpracování (umíme tedy z širšího scanovaného pole vybrat užitečný signál a rovněž se vyhnout rozhraním mezi zvukovou stopou a obrazem v případě kombinovaných kopií).



Obr. 7.5: SONDOR RESONANCES – ohraničení užitečné oblasti zvuku
(převzato z [12])

To, co vypadá u grafických rozhraní efektně a důmyslně (dopočítání jednolitých barevných ploch, vyčištění šumu), dříve s podobnou úspěšností zajišťovala délka a šíře štěrbiny, přes kterou byl zvukový signál čten ve zvukových budičích promítacích přístrojů, nespojitost vyvolanou náhlými změnami mikročástic prachu odstranil obyčejný keramický blokovací kondenzátor v cestě NF audiosignálu. Vždy je zapotřebí stát trochu při zemi a uvědomovat si komplexní technologický kontext a že není vše takové, jak se na první pohled může zdát. Samotná možnost vidět zvukovou stopu v reálném čase na velkém monitoru však značně zjednodušuje práci pracovníků archivů nejen pro digitalizaci AV díla, ale také pro zhodnocení stavu archivovaného materiálu.

Mnohé funkce, jako například dopočítání poškozené hustotní zvukové stopy, jsou nadmíru užitečné, neboť nebyly při přímé digitalizaci skrze zvukové budiče možné a postprodukce ve zvukovém SW posléze byla vždy invazivní. V rovině obrazové lze chybějící plochy dovodit z nepoškozené části stopy a dojít tak k původní nedegradované expozici zvukové hustotní stopy, jak je vidno na obrázku 7.6.



Obr. 7.6: SONDOR RESONANCES – automatické restaurování hustotní zvukové stopy pomocí matematických algoritmů – průměrování a vektorizace získaných obrazových dat. (převzato z [12])



Obr. 7.7: SONDOR RESONANCES – zaostřit zvukovou stopu musíte manuálně... (převzato z [12])

Na závěr naší rozpravy o směrech digitalizace a prezervace filmu a jeho zvukové složky je potřeba zdůraznit, že veškeré dnešní možnosti zpracování, digitalizace a restaurování zvuku filmových kopií je nutno provádět s citem k původnímu médium. Přehnané začišťování, odšumování, napravování původní kvality audiozáznamu zničí autenticitu audiovizuálního díla. I šum je součástí zvukové dramaturgie

starých „bijáků“, tehdejší zvukoví mistři s ním počítali a skryli v něm i mnoho nedostatků a chudost atmosféry, kterou rozkryje až přehnaná snaha o co největší pročištění získaných digitalizátů. Pozor tak, aby byznys s digitalizacemi a snaha operátora-restaurátora nebyla natolik hujerská, aby nepoškodila původní zvukovou i obrazovou kvalitu a přirozenost dalším generacím brzy uvyklým pouze na digitální interpretaci světa a umění.

Nečistoty, prskance a rýhy patří k interpretaci analogového média a nedokonalost je jejich příznakem i kouzlem. Honba za dokonalostí a precizností ještě nezaručuje příjemný vjem prezentovaného díla koncovému uživateli. Obsese s odšuměním obrazu a zvuku je podobná, jako retušování celebrit ve Photoshopu. Reálné stárí stejně nezakryjeme a naopak nereálným vylepšením skutečnosti tvoříme prostor pro pochybnosti o věrohodnosti předkládaného média.

A stejně jako s médii je to i s prostorem jejich prezentace. Snažíme se stále o nové certifikace a prostory s dokonalým útlumem zvuku, až jsme při výrobě zvukové složky nuceni opět uměle vytvářet dozvuky, atmosféry a barevnost prostředí. Přitom staré filmové mixy byly vytvářeny naprosto čistě, syrově, jednoduše, a atmosféru filmu dodala teprve nedokonalost prostředí, kde se promítal. V tělocvičně Sokola, společenské místnosti chaty na zájezdu ROH nebo v profesionálním kině Alfa se skoro 100ms zpožděním zvuku do poslední řady. Zpoždění zvuku v sále, které dnes složitě kompenzujeme na digitální trase či v Dolby jednotce, se dříve řešilo jen délkou filmové smyčky před samotným optickým budičem zvuku filmového projektoru. V malém kině se založila smyčka velká, ve velkém kině zase malá. Při stavbě promítací kabiny máte klasické filmové stroje sestaveny za jeden den. Digitální technologie propojujete a nastavujete alespoň týden. Je tak třeba se mít před bobtnáním digitálního světa a informačním znečištěním na pozoru a nedostat se do bodu maximální kontroly státu nad jedincem, jak už díky umělé inteligenci a zapojení milionů kamer stalo v komunistické Číně.

Někdy je fajn zase zastavit kolem na chodníku, překročit povolenou rychlost, nebo promítnout poškrábanou filmovou kopii a zvuk zapojit přes jednu starou Tesla bednu a zjistit, že se tolik nestalo. Tlak na celospolečenskou kontrolu a dodržování standardů, norem, pravidel, je však stále větší a při koronaviru jsme projevili takovou poslušnost, že nová totalita zde může začít operovat bez jakéhokoliv vzbouření společnosti už zítra.

Iluze dokonalosti a čistoty je velmi nebezpečná. A neměla by se uplatňovat ani na původní filmová díla, ba naopak, přenést je do digitální formy i s jejich původními nedokonalostmi (pokud se ovšem nejedná o poškození narušující původní účel a dramaturgii díla). A uvědomit si, že pokud v Markétě Lazarové omylem projel v dále bagr, nebudeme tento omyl mazat ani dnes, i když bychom toho byli v digitálním prostředí schopni.

6 ZÁVĚR

Filmové dílo Karla Kachyni je natolik obsáhlé a rozmanité, že na něm lze vysledovat dobový kontext i změny dramaturgických postupů v rámci padesátiletého období – raného komunismu, komunismu s lidskou tvář, normalizace i porevolučně-sametového nadšení. Ve všech dobách, nedbaje na aktuální trendy, Kachyňa akcentuje vzdor silného jedince a jeho vůle bojovat proti stereotypům a dogmatům dané doby. Ve své osvětě se vždy obklopoval těmi nejlepšími kolegy z filmových studií – proto je možné Kachyňovo dílo sledovat jako jemně rebelující a vyčnívající ve všech profesních oborech filmové tvorby – a bylo by o čem psát nejen v oblasti filmové hudby a zvukové dramaturgie. To je však úkolem pro další badatele. Zde tato práce končí. Můžete si ovšem stále promítnout některý z analyzovaných filmů a své čtení nechat doznít v režisérových obrazech.

7 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] SALEH, B. E. A. *Základy fotoniky*. Praha: Matfyzpress, 1995. ISBN 80-85863-00-6
- [2] OSHE, G. R. *Optical Detection Theory for Laser Applications*. New Jersey: Wiley, 2002. ISBN 0-471-22411-1
- [3] Holan, E. *Kniha o filmu*. Nakladatelství K. Synek, Praha 1936.
- [4] Zworykin, V., Lynn, L. B., Hanna, C. R. *Kerr Cell Method of Recording Sound*. Transactions of the Society of Motion Picture Engineers, USA 1928.
- [5] Harvey, F. K. *Mementos of Early Photographic Sound Recording*. SMPTE J, USA 1982.
- [6] Edward W. K. *The ABC of Photographic Sound Recording*. SMPE, USA 1945
- [7] Strong M., Leahy J. *Applications of Laser Technology to Photographic Optical Sound Recording*. SMPTE J, USA 1992.
- [8] Strnad, J. *Zvukový film*. Elektrotechnický svaz československý, Praha 1948.
- [9] 25FPS [online]. *Poetika lidských osudů – Karel Kachyňa: Portrét*. 25FPS 2009 – [cit. 13. června 2021]. Dostupné na www: <http://25fps.cz/2009/poetika-lidskych-osudu/>
- [10] IDNES [online]. *Karel Kachyňa vyprávěl obrazem..* IDNES 2004 – [cit. 13. června 2021]. Dostupné na www: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/karel-kachyna-vypravel-obrazem.A040312_163522_filmvideo_lkr
- [11] Tremaine, M. E. *Audio Cyclopedia*. Indianapolis, Indiana: Howard W. Sams & Co., Inc., USA 1959. ISBN 0-672-20675-7.
- [12] Digital Film Technology GmbH [online]. *Sondor Resonances, Sondor Versa* – [cit. 13. června 2021]. Dostupné na www: <https://www.dft-film.com/>
- [13] ČSFD [online]. *Karel Kachyňa* – [cit. 26. srpna 2021]. Dostupné na www: <https://www.csfd.cz/tvurce/2956-karel-kachyna/prehled/>
- [14] Filmový přehled [online]. *Karel Kachyňa* – [cit. 26. srpna 2021]. Dostupné na www: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/3526/karel-kachyna>
- [15] Hrbas, Jiří: Nový film Karla Kachyni. Film a doba č. 2 r. 1960
- [16] Vondra, Václav: Karel Kachyňa a film pro děti. Film a doba č.7, r.1960
- [17] Boček Jaroslav: O současné filmové režii. Divadlo č. 1, r. 1965
- [18] Melounek, Pavel: Karel Kachyňa. Praha: Československý filmový ústav, 1984

Uskutečněná osobní setkání:

Alena Mihulová – prosinec 2018 + projekce filmu Městem chodí Mikuláš (35mm)

Zdeněk Lstibůrek, Jaromír Šofr – září 2018 + projekce filmu Ať žije republika (35mm)

Milan Svoboda – září 2019 + projekce filmu Poslední motýl (35mm)

Jiří Moudrý – 2019 – písemné a osobní konzultace, původní vedoucí práce

Jiří Zobač – srpen 2021 – rozprava o spolupráci s Karlem Kachyňou při záznamech filmové hudby v hudebním studiu Smečky.

Radim Valak – srpen 2021

Práce s originálními filmovými kopiemi:

35mm kombinované kopie:

Filmotéka ČT: Kráva, Městem chodí Mikuláš, Fany

Národní filmový archiv: Ať žije republika, Vánoce s Alžbětou, Lásky mezi kapkami deště, Směšný pán.

16mm kombinované kopie:

Biograf16: Oznamuje se láskám vašim, Blázni a děvčátka, Kam, pánové, kam jdete? Smrt krásných srnců, Dobré světlo, Fandy, ó Fandy, Sestřičky, Cukrová bouda, Setkání v červenci, Malá mořská, Pavlínka, Robinsonka, Horká zima, Ucho, Už zase skáču přes kaluže, Naděje, Závrať, Trápení, Král Šumavy

Práce s originálními zvukovými záznamy filmové hudby:

16-stopý MG dvoupalec:

Poslední motýl, Oznamuje se láskám vašim, Blázni a děvčátka

8-stopý MG palec:

Čekání na déšť

Originální dobové vícestopé záznamy byly prezentovány skrze magnetofon Studer A80 a 16-stopý mixážní pult Yamaha na jaře roku 2020 v nádražním hostinci Srbsko studentům Katedry zvukové tvorby FAMU v rámci živého semináře o československé filmové hudbě.

8. FILMOGRAFIE – hudební skladatelé celoveč. filmů K. Kachyni:

- 2003 Cesta byla suchá, místy mokrá (TV film) – skupina **BUTY**
2002 Kožené slunce (TV film) – **Petr Hapka**
2001 Otec neznámý aneb Cesta do hlubin duše výstrojního náčelníka – **Petr Skoumal**
1999 Hanele – **Petr Hapka**
1995 Fany – **Petr Hapka**
1992 Kráva – **Petr Hapka**
1992 Městem chodí Mikuláš - **Petr Hapka**
1990 Poslední motýl - Alex North, **Milan Svoboda**
1989 Blázni a děvčátka – **Milan Svoboda**
1988 Oznamuje se láskám vašim – **Milan Svoboda**
1987 Kam, pánové, kam jdete? – **Milan Svoboda**
1986 Smrt krásných srnců – **Luboš Fišer**
1985 Dobré světlo – **Angelo Michajlov**
1985 Duhová kulička – **Luboš Fišer**
1983 Fandy, ó Fandy – **Luboš Fišer**
1983 Sestřičky – **Luboš Fišer**
1981 Pozor, vizita! – **Luboš Fišer**
1981 Počítání oveček – **Luboš Fišer**
1980 Cukrová bouda – **Luboš Fišer**
1979 Lásky mezi kapkami deště – **Luboš Fišer**
1979 Zlatí úhoři (TV film) – **Luboš Fišer**
1978 Setkání v červenci – **Zdeněk Liška**
1978 Čekání na déšť – **Zdeněk Liška**
1976 Malá mořská víla – **Zdeněk Liška**
1976 Smrt mouchy – **Zdeněk Liška**
1975 Škaredá dědina - **Zdeněk Liška**
1974 Pavlínka - **Zdeněk Liška**
1974 Robinsonka - **Zdeněk Liška**
1973 Horká zima - **Zdeněk Liška**
1973 Láska - **Zdeněk Liška**
1972 Vlak do stanice Nebe - **Zdeněk Liška**
1971 Tajemství velikého vypravěče - **Zdeněk Liška**
1970 Ucho – **Svatopluk Havelka**
1970 Už zase skáču přes kaluže – **Zdeněk Liška**
1969 Směšný pán – **Zdeněk Liška**
1968 Naše bláznivá rodina – **Miloš Vacek**
1968 Vánoce s Alžbětou – užití vánočních koled
1967 Noc nevěsty – **Jan Novák**
1966 Kočár do Vídně – **Jan Novák**
1965 Ať žije republika – **Jan Novák**
1964 Vysoká zeď – **Jan Novák**
1963 Naděje – **Jan Novák**
1962 Závrať – **Jan Novák**
1961 Pouta – **Jiří Srnka**
1961 Trápení – **Jan Novák**
1960 Práce – **Miloš Vacek**
1959 Král Šumavy – **Miloš Vacek**
1958 Tenkrát o Vánocích – **Miloš Vacek**
1955 Ztracená stopa – **Miloš Vacek**