

Miroslava Papežová

Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie

České pop-hvězdy 60. let mezi divadlem, filmem a televizí

Z hlediska castingu jsou pro českou kinematografii 60. let 20. století příznačné dva jevy: prvním z nich je fenomén obsazování neherců filmaři především směru umělecké kinematografie, tedy tzv. československé nové vlny, tím druhým je pak angažování tehdejších hvězd české popmusic. Zatímco kategorii neherců se již věnovalo několik odborných textů,¹⁾ tématu účinkování pop-hvězd v audiovizuálních dílech, či vůbec problematice personálního i tvůrčího propojení a ovlivňování uměleckého i žánrového filmu novými tendencemi populární hudby se zohledněním rostoucího dosahu a vlivu televize s její hudebně písničkovou tvorbou, nikoliv. Jedním z cílů této studie je tedy alespoň částečně otevřít tyto vazby dalšímu badatelskému poznání a současně přispět do debaty o různých formách či kategoriích herectví na pomezí divadla, filmu a televize. Bližším náhledem totiž lze dojít k závěru, že zpěváci a zpěvačky popmusic do kinematografie a celkově audiovizuální kultury 60. let v Československu pronikli podobně významně jako právě neherci a stejně význačně ovlivnili výslednou podobu mnoha audiovizuálních děl, neboť častěji než specificky pouze na koncertních pódii vystupovali v divadle, v progresivně se rozvíjející televizi či ve filmu. Současně platí, že zpěváci a zpěvačky obsazovaní do filmových i divadelních rolí byli ve většině případů neherci, přesněji lidé bez hereckého a často také hudebního vzdělání. Někteří byli ovlivnění prostředím, v němž vyrůstali, případně nejbližším okolím, avšak studium příslušné konzervatoře neabsolvovali.²⁾ Přesto, nebo právě proto, si je v několika případech ke spolupráci na celovečerní hrané tvorbě vybrali tvůrci filmů uměleckých i žánrových. Platí to mj. pro Václava Neckáře (*OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY*, *ŠÍLENĚ SMUTNÁ PRINCEZNA*, *KULHAVÝ ĎÁBEL*, *SKŘIVÁNCI NA NITI*), Waldemara Matušku (*FANTOM MORRISVILLU*, *VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI*), Karla Gotta (*MUČEDNÍCI LÁSKY*), Evu Pilarovou (*ZLOČIN V ŠANTÁNU*), Helenu Vondráčkovou (*ŠÍLENĚ SMUTNÁ PRINCEZNA*) nebo také Martu Kubišovou (*MUČEDNÍCI LÁSKY*). Výjimkou je Hana Hegero-

1) Viz Stanislava Přádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002.

2) Srov. Jiří Černý, *Zpěváci bez konzervatoře*. Praha: Československý spisovatel 1967.

vá, která absolvovala odborný divadelní kurz při státní konzervatoři v Bratislavě, v roce 1953 přijala angažmá v žilinském divadle a ještě dříve, než se stala úspěšnou zpěvačkou-šansonierkou, ztvárnila v roce 1954 hlavní roli ve venkovském dramatu FRONA, jednu z vedlejších rolí snímku TAM NA KONEČNÉ a v době již etablované pěvecké kariéry hrála spolu s Rudolfem Hrušínským ve filmu NADĚJE.

V souvislosti s počátky žánru filmového muzikálu, a s rozvojem hudebního filmu v československé kinematografii v 60. letech, dostalo mnoho interpretů příležitost hrát, zpívat a do jisté míry i tančit, respektive se pohybovat dle předepsané choreografie, ve snímcích KDYBY TISÍC KLARINETŮ a TA NAŠE PÍSNIČKA ČESKÁ. Tyto snímky navíc díky účasti pěveckých hvězd přitahovaly značnou diváckou pozornost, staly se jedněmi z neočekávanějších, nejmedializovanějších a posléze nejnavštěvovanějších filmů, přispěly k juvenilizaci českých kin³⁾ a podílely se také na zmírnění krize návštěvnosti kin.⁴⁾ Další kategorii snímků obsazených hvězdami popmusic pak tvoří filmy, v nichž interpreti představovali sami sebe, tedy vystupovali více či méně stylizovaně v rolích zpěváků a zpěvaček, a interpretovali písně často komponované speciálně pro daný film. Vzrůstající popularita československých pop-hvězd zajímala také dokumentaristy (ON — Karel Gott, ZLATÝ SLAVÍK — Marta Kubišová, 4P. PÍSNIČKA PRO PANÍ PILAROVOU — Eva Pilarová), kteří tak svými filmy reflektovali dobový fenomén hvězdné slávy zpěváků, jenž neměl do té doby v československém prostředí precedens. V neposlední řadě se pak tváře pop-hvězd během 60. let pravidelně objevovaly v sobotním hlavním vysílacím čase na obrazovkách televize, která se v tomto období stávala masovým médiem. Od roku 1958 rozvíjený formát televizní písničky⁵⁾ nabýval na stále větší oblibě, procházel formálním i stylistickým vývojem a částečně zapříčinil vznik nových typů písničkových, hudebně zábavných pořadů (ALBUM SUPRAPHONU, VYSÍLÁ STUDIO A, PÍSEŇ PRO RUDOLFA III.; hudební revue, recitály jednotlivých interpretů). Tím se také vytvářel prostor zpěvákům a zpěvačkám pro jejich sebe-prezentaci, což mimo jiné obnášelo i zvládnutí disciplíny (hereckého) vystupování před televizní kamerou.

Zpěváci a zpěvačky se tak stále častěji pohybovali po trajektorii od mikrofonu, případně i s mikrofonem, před kameru a zpět. Julie Lobalzo Wrightová pojmenovává tyto přenosy pěveckých hvězd do světa filmu, jež se neváží na herecké schopnosti hvězdy, termínem „crossover stardom“ a uplatňuje jej na případových studiích o mužských hvězdách populární hudby v americké kinematografii.⁶⁾ Druhotně pak tento transfer koresponduje i s formami transmediálních přenosů, tedy s audiovizuálním putováním mediálních obsahů a s nabýváním jejich nových významů či rozšiřováním významů původních. V případě

3) Juvenilizace českých kin v 60. letech souvisela s nárůstem diváků mladších třiceti let, na které částečně cílila žánrová produkce; příčinami juvenilizace byly silné populační ročníky těsně poválečných let a změny životního stylu v průběhu 60. let. Viz Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014, s. 225–226.

4) Pavel Skopal, c. d., s. 224–225.

5) První televizní písničku DÁME SI DO BYTU natočil v roce 1958 režisér Ladislav Rychman s herci Irenou Kačírkovou a Josefem Bekem. Rychmanova televizní prezentace písničky DÁME SI DO BYTU byla pro televizi podnětem, jak nově uvažovat o divácky atraktivní prezentaci moderní taneční písničky na televizních obrazovkách. Natáčení tohoto formátu se následně věnovali další režiséři, např. Ján Roháč či Vladimír Svitáček.

6) Julie Lobalzo Wright, *Crossover Stardom. Popular Male Music Stars in American Cinema*. New York–London: Bloomsbury Academic 2017.

hvězd jde o jednu z forem konstituování či re-definování hvězdných obrazů. V českém mediálním prostoru 60. let reflektoval fenomén obsazování filmových rolí populárními zpěváky a zpěvačkami rovněž tisk, a to jak odborný, tak i populární magazíny. Kupříkladu *Filmové a televizní noviny* v roce 1967 v souvislosti s obsazením Heleny Vondráčkové do role „šileně smutné princezny“ psaly, že: „Zpěvácká invaze do československého filmu se dovršuje. Helenka Vondráčková je ta poslední z nejpobudnějších, která nám v ní ještě chyběla.“⁷⁾ Autorka článku „Milý Waldemare“ v časopise *Kino* v roce 1966 zdůrazňuje profesionální práci Matušky při natáčení filmu *FANTOM MORRISVILLU* a vyjadřuje obdiv na tím, jak tato hvězda zvládá po celodenním natáčení filmu zpívat večer na jevišti divadla Rokoko a v noci ještě zkoušet v televizi.⁸⁾ Jiný článek *Kina* téhož roku píše o Matuškově konce jako o hvězdě exportních parametrů.⁹⁾

Nicméně na skutečnost, že se o některých zpěvácích a zpěvačkách psalo také jako o hercích či herečkách, měl primární a zásadní vliv fakt, že základnou těchto interpretů byla pražská divadla malých forem, jejichž boom od přelomu 50. a 60. let Československo zaznamenalo. Právě v těchto divadlech byly pozdější hvězdy české popmusic od svých profesních začátků ve stálém angažmá. Ginette Vincendeauová v knize *Stars and Stardom in French Cinema* uvádí, že francouzský hvězdný systém sice nedisponoval vysoce propracovaným mechanismem výroby hvězd, jako tomu bylo v případě amerických studií v éře klasického Hollywoodu, avšak hvězdy jako takové byly pro ekonomiku francouzské kinematografie zásadní; za klíčové pak v případě francouzských hvězd považuje talent a charisma.¹⁰⁾ Každopádně, má-li hvězda či osobnost zazářit a stát se komoditou vydělávající peníze, potřebuje podpůrný systém, který se na vytváření jejího hvězdného obrazu podílí. Všechny tyto příznaky jsou typické i pro hvězdy československé popmusic 60. let, byť v rámci menšího trhu i v menším objemu. Principy se však shodují.

Vznik a následný rozvoj divadel malých forem jako Semafor a Rokoko vyplýval z tvůrčího pnutí a kreativního zápalu osobností jejich zakladatelů a představitelů (Semafor — Jiří Suchý, Rokoko — Darek Vostřel) i z jejich potřeby reagovat na kulturně-společenskou situaci v tehdejší Československu. A byť produkce pop-hvězd nebyla zamýšleným cílem ani motivací divadel malých forem, prakticky a takřka neuvědoměle ve své běžné praxi plnila tato divadla roli výše zmíněného podpůrného systému tím, že v zájmu efektivního fungování, kromě jiné pracovní agendy, vyhledávala talenty i na mimopražských scénách, dávala jim příležitost v již napsaných inscenacích, v některých případech psala i projekty na míru jednotlivým interpretům nebo jejich seskupením, poskytovala jim zázemí, propojovala je s rozhlasem i televizí, odkud už byla krátká cesta k rolím filmovým. Klíčovou pak byla tvorba kvalitního a posluchačsky atraktivního repertoáru. Ten psali často přímo pro konkrétního zpěváka či zpěvačku, jejich naturel a hlasovou polohu, skladatelé a textaři blízcí jednotlivým divadelním scénám. Jak již bylo řečeno, hvězdy nebyly — alespoň zpočátku — zamýšleným produktem, byly spíše druhotným efektem úspěšného fungování těchto tehdy velice populárních divadelních scén. Osobnosti jako Waldemar Matuška,

7) Anon., Helena Vondráčková — fotografie s popisem. *Filmové a televizní noviny* 1, 1966, č. 12 (15. 12.), s. 1.

8) Lída Grossová, Milý Waldemare. *Kino* 21, 1966, č. 4 (24. 2.), s. 8–9.

9) Miroslava Filípková, Jaký je Waldemar Matuška. *Kino* 21, 1966, č. 24 (1. 12.), s. 6–7.

10) Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*. London, New York: Continuum 2000.

Hana Hegerová, Karel Gott, Eva Pilarová, Karel Štědrý, Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Václav Neckář — ti všichni působili na prknech Semaforu nebo Rokoka, odkud se jejich hvězdná sláva katapultovala na další kulturní a mediální platformy. Posléze vznikala na pozadí divadel klientelistická uskupení, která vědomě a velice efektivně na budování kariér pop-hvězd spolupracovala. Nejúspěšnějším z nich bylo tzv. V-trio, tedy ředitel divadla Rokoko Darek Vostřel, televizní režisér Jaromír Vašta, který zároveň působil ve Vostřelově Rokoku jako režisér divadelní, a dirigent Tanečního orchestru Československého rozhlasu Josef Vobruba, rovněž spolupracovník Rokoka na pozici hudebního dramaturga. Tým kolem Darka Vostřela tak obsáhl pozice ve všech klíčových médiích, potřebných k popularizaci svého repertoáru a pěveckých i hereckých členů souboru.

Jednou z členek Vostřelova divadelního souboru Rokoko, která v druhé polovině 60. let „zazářila“ vskutku výjimečně a na kterou se zároveň vztahují i všechna výše uvedená kritéria angažování do celovečerních hraných snímků, dokumentárních filmů i televizních pořadů, byla Marta Kubišová. Případová studie tedy na příkladu této osobnosti ukazuje, proč můžeme o pop-hvězdách 60. let, pohybujících se mezi divadlem, televizí a filmem, uvažovat nejen jako o zpěvácích a zpěvačkách, ale také jako o hercích a herečkách. Studie v první části rozebírá doposud málo akcentované divadelní působení Kubišové a argumentaci o ní jako herečce podporuje kritickými ohlasy na její herecké jevištní vystupování, publikovanými převážně v denním tisku. Současně předestírá, jaký vliv mělo její divadelní angažmá a herectví na další mimodivadelní projekty této hvězdy. Druhá část se věnuje rolím filmovým a televizním a analyzuje performativní účinkování Kubišové v jejích dvou televizních recitálech NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE a PROUDY LÁSKU ODNESOU z období první fáze kariéry do roku 1970. Tato dvě audiovizuální díla, jež byla ve své době neotřelým formátem, zprostředkovávají právě nejen pěvecké schopnosti interpretky, nýbrž soustředěním prakticky veškeré pozornosti na ni také ukazují, jakými ne-hereckými schopnostmi disponovala.

„Divadlo není rutina, ale kotva“¹¹⁾

Marta Kubišová v rolích divadelních

Marta Kubišová působila v divadelním angažmá po většinu času během obou etap své kariéry. Zpívat začínala na odpoledních čajích a s lázeňským orchestrem v Poděbradech a Nymburce. V roce 1962 získala na základě konkurzu angažmá v Divadle STOP v Pardubicích, kde nabývala své vůbec první zkušenosti s divadelním prostorem a učila se základům jevištní choreografie — to vše samotnou praxí, bez hereckých kurzů či divadelní konzervatoře. Hudební publicista Jiří Černý to výstižně charakterizoval slovy: „Tady poznala, že když nechce dostat vynadáno, nesmí při představení zakrýt divákům hlavního herce, naučila se, jak přijít na scénu, jak obcházet spoluhráče a rekvizity. Ne že by to byla nějaká umělecká tvorba, ale k tomu, aby člověk získal na jevišti trochu pocit jistoty a samou nervozitou nedýchal jako kůň, to bylo moc dobré.“¹²⁾ V Pardubicích setrvala jednu

11) Bohumil Křeček, Nedělám si o sobě iluze. *Večerník Praha* — příloha Čtení na víkend 12, 2002, č. 63 (15. 3.), s. 1.

12) J. Černý, c. d., s. 173.

sezónu, tu další už začínala v Divadle Alfa v Plzni, odkud po roce přešla na základě nabídek z pražských divadel právě do divadla Rokoko. Od sezóny 1964/1965 účinkovala v *Rokokokoktejl*u, pásmu scének, propojených mluveným slovem a písněmi, kde převzala roli, repertoár i kostýmy po Evě Pilarové, jež se po krátkém intermezzu v Rokoku vrátila zpět do Semaforu. Počátky působení na pražské divadelní scéně nebyly pro Kubišovou nejsnazší a poznamenala je nejistota, tréma, cítila se svázaná cizím repertoárem i šaty.¹³⁾ Postupně se však zlepšovala a ve své vlastní debutující roli Rity, první manekýnky firmy Chan & Son Company, v „kapesním nemusikalu kolem písniček“, jak stejnojmenné pásmo písní se spojovacími texty *Chan & Son Company* charakterizoval jeho autor Jan Schneider, již byla rovnocennou partnerkou na jevišti zkušeným Waldemaru Matuškoví a Karlu Štědrému.

Od začátku sezony 1965/1966 doplnily soubor Rokoka dva nové talenty, konkrétně Helena Vondráčková a Václav Neckář. Speciálně pro tuto stále populárnější trojici ve složení Kubišová, Vondráčková, Neckář vznikly v Rokoku dva divadelní projekty. První z nich, s příznačným názvem *Čekání na slávu*, měl premiéru přesně na Nový rok 1966 a následné *Listy důvěrné* na podzim 1967, tedy v době, kdy už se původně mladé talenty etablovaly coby pop-hvězdy. V těchto převážně písničkových pásmech měli Kubišová, Vondráčková a Neckář předvést talent nejen pěvecký, ale právě též herecký a pohybově-taneční, případně i pantomimický. Totiž Vostřel, který si byl vědom konkurence ostatních divadel malých scén, dbal od počátku na profesionální kvalitu svého souboru, pravidelně na poradách úroveň herců hodnotil, sledoval jejich vývoj a vyžadoval zlepšování v rámci jevištního projevu a vystupování.¹⁴⁾ Podle svých slov nechtěl dělat pouze písničkové divadlo a zastával názor, že herec i zpěvák mají zvládat všechny zmíněné složky projevu, přičemž tento nárok legitimizoval srovnáním se zahraničím, kde byly požadavky všestrannosti herců zcela běžné právě kvůli nutnosti obstát v silné konkurenci.¹⁵⁾ Kubišová tak byla od počátku své kariéry, a hlavně v době působení v Rokoku, profesně stavěná do role zpěvačky i herečky, konkrétněji hrající zpěvačky. Dobové kritiky pak úroveň a herecké schopnosti jednotlivých členů souboru reflektovaly a také je vůči sobě srovnávaly.

První z projektů, *Čekání na slávu*, byl přijímán veskrze kladně. U nových talentů se cenil jednak mladistvý temperament a právě dosažení tzv. syntetického herectví, podle něhož má herec umět hrát, zpívat i tančit.¹⁶⁾ Populární časopis *Melodie* napsal: „Tato trojice znamená mnoho ve vývoji divadla. Tvoří (spolu s ostatními) základnu budoucích musicolových možností této scény. Pěvecký a pohybový výkon Vondráčkové a Kubišové v Ondráčkově a Schneiderově písničce ‚Přines ten klíč, Tony‘ považuji přímo za vzorový.“¹⁷⁾ Deníková recenze uvádí, že: „[...] místo sebevědomých ‚hvězd‘ tu ve vši skromnosti, neafektovaně, ale s nadšením a záviděníhodným elánem vystoupilo vedle ostrílených herců několik skutečně talentovaných lidí, kteří dovedou ne jenom zpívat, ale také hrát i tančit a vůbec pohybovat se na jevišti s čistou samozřejmostí.“¹⁸⁾ Na spojování pěveckého

13) J. Černý, c. d., s. 174.

14) Zápisy ze schůzí umělecké rady, hodnocení sezón a premiér 1959–1971. Archiv hlavního města Prahy, f. 1307 Divadlo Rokoko, k. 34.

15) Boris Baromykin – Josef Vávra, O Rokoku s Darkem Vostřelem. *Květy* 17, 1967, č. 3 (21. 1.), s. 4.

16) Václav Hepner, Padesátileté Rokoko zazářilo mládím. *Práce* 22, 1966, č. 4 (5. 1.), s. 5.

17) Jindřich Brabec, Čekání na slávu. *Melodie* 4, 1966, č. 3, s. 64.

18) V. Hepner, c. d., s. 5.

projevu s hereckou akcí a náročnou pohybovou stylizací pásma *Čekání na slávu* upozornily i odborné *Hudební rozhledy*, kde kritik vyzdvihl Vondráčkovou i Kubišovou, neboť nezůstaly pozadu za Neckářem, jehož mimořádná pohybová disponovanost byla jinak běžně středem zájmu většiny recenzí.¹⁹⁾

Herecký projev, jako jedna ze složek jevištního vystupování v písničkově-textových pásmech, byl tedy důležitý jak pro vedení Rokoka, které se snažilo dostat co možná největší profesionalizaci souboru a obstát mezi dalšími divadly malých scén a forem, tak pro uchopení jednotlivých osobností v rámci jejich komplexního hodnocení dobovým diskursem. Uvedené citace navíc dokládají, že Kubišová byla jako divadelní herečka, alespoň v rámci působnosti divadel malých scén, vnímána i respektována, byť sama sebe upřednostňovala spíše v pozici zpěvačky. Její poslední rolí na jevišti Rokoka byla postava Lenky v muzikálu *Filosofská historie* s premiérou v březnu 1968. Kubišová roli nechtěla původně přijmout, protože se prý jako komediantka na jevišti nerada předváděla,²⁰⁾ navíc si na roli osmnáctileté Lenky ve svých šestadvaceti letech připadala stará.²¹⁾ K účasti v tomto muzikálu ji nakonec zlákala zejména napsaná hudba a texty písní.²²⁾ Z dobových recenzí je pak zjevné, že Vostřelovy ambice a požadavky na tzv. syntetické herectví zahrnující vícero performativních schopností byly vážně míněnou vizí, kterou také postupně realizoval: „H. Vondráčková s V. Neckářem [...] pokročili za syntetickým herectvím zas o pěkný kus. A co je nejpřekvapivější, M. Kubišová [...] kromě suverénního zpěvu [...] i dobře zvládá své mluvené partie.“²³⁾ Režisér *Filosofské historie* Rudolf Vedral: „musil přimět hlavní představitele — pěti známých zpěváků Rokoka — k hereckým výkonům. Podařilo se mu to zvlášť v mužské složce — W. Matuška, V. Neckář i K. Štědrý mají ve hře momenty, kdy jim skutečně věříme. Z obou zpěvaček je na tom herecky líp M. Kubišová, ale dlužno přiznat, že H. Vondráčkové adaptace nedala prostě ani možnost postavu vytvořit.“²⁴⁾ Mimo-pěvecký projev Kubišové upoutával stále větší pozornost: „Vrcholem však byly výkony Marty Kubišové a Václava Neckáře. Postava Lenky je blízká naturelu Kubišové, která dominuje nejen pěvecky, ale zaujme i výrazným projevem hereckým.“²⁵⁾

Nutno dodat, že tzv. syntetické neboli muzikálové herectví, které předpokládá vynikající ovládání činoherního, pěveckého i tanečního projevu, se jako svébytná kategorie hereckého projevu v 60. letech v Československu teprve formovala, a nelze jej tudíž srovnávat s pěvecko-herecko-tanečními čísly, jaké známe z dnešních muzikálových produkcí. Podobně nelze pochopitelně srovnávat ani herecké a pohybově-taneční schopnosti Kubišové s dovednostmi skutečných a školených profesionálů. Avšak na základě uvedených argumentů lze dobové kritické vnímání Kubišové také coby herečky jednoznačně potvrdit. Současně všechny zmíněné recenze ukazují vliv divadelního působení na budoucí kariéru Kubišové, ale také Vondráčkové a Neckáře. Napovídají totiž, že hodnocená pásma, projekty a muzikál, v nichž vedle sebe na divadelních prknech tato trojice účinkovala, byla de

19) Jaroslav Přikryl, Vernisáž zpěváků v Rokoku. *Hudební rozhledy* 19, 1966, č. 4 (2. 2.), s. 118.

20) B. Křeček, c. d., s. 1.

21) Marta Švagrová, Pokud pláču, tak jenom ze vzteku. *Lidové noviny* 14, 2001, č. 208 (6. 9.), s. 28.

22) B. Křeček, c. d., s. 1.

23) Bohuš Štěpánek, Večer psaný srdcem. *Večerní Praha* 18, 1968, č. 58 (8. 3.), s. 4.

24) Ku, *Filosofská historie* v Rokoku. *Svobodné slovo* 24, 1968, č. 68 (9. 3.), s. 4.

25) -Pe-, Zpívající Jiráskovi filosofové. *G68* 4, 1968, č. 4 (1. 4.), s. 4.

facto předstupněm jejich následného, už mimodivadelního vystupování. V listopadu 1968 založil hudební skladatel, dramaturg a manažer Bohuslav Ondráček trio Golden Kids, v němž zhodnotil vše, co se tito tři interpreti společně na jevišti Rokoka pod Vostřelovým vedením naučili a co se během této spolupráce vyjevilo, tedy vzájemná osobnostní, pěvecká i pohybová soudržnost trojice, její bezproblémová koexistence a typové i výrazové doplňování. Všichni tři zpěváci odešli z Rokoka na volnou nohu, koncertovali v rámci společných a pro ně speciálně sestavených programů, natáčeli v Supraphonu a v televizi, a to až do února 1970, kdy se Kubišová začala stávat nepohodlnou pro nastupující normalizační režim. Působení Golden Kids a současně první etapu kariéry Kubišové ukončila aféra s podvrženými pornografickými fotkami této zpěvačky v roce 1970.

Ukazuje se, že dnešní vnímání Marty Kubišové z profesního hlediska prakticky pouze jako zpěvačky nekoresponduje s tím, z jakého prostředí a z jakých rolí i pozic její hvězdná sláva povstávala. Navíc, bez jistých a osobitých kvalit hereckého projevu by se Kubišová nemohla v takové míře uplatnit ani na divadelním jevišti, ani před kamerou. Tezi nahlížení Kubišové také jako herečky pak stvrzuje skutečnost, že pokračování její kariéry po návratu na scénu v 90. letech se dramaturgicky ukotvilo a nabývalo sice méně viditelnou, avšak jednotnou image teprve po roce 1997, kdy Kubišová našla domovskou scénu v podobně komorním prostředí, jakým bylo Rokoko, a sice v divadle Ungelt. Nabídka na účast ve velkých muzikálových projektech, které v Praze od počátku 90. let vznikaly, odmítala záměrně, neboť se nechtěla vázat na konkrétní termíny. Částečně kvůli televiznímu pořadu CHCETE MĚ?, na jehož vzniku a moderování se od roku 1992 podílela a který ji časově svazoval; a také, jak sama říká: „[...] mě nikdy nebavilo být na jevišti minutu, pak hodinu nic a zase minutu a tak dál. Já potřebuju koncentraci, netěší mě být mistrem okamžiku.“²⁶⁾ Této představě pak vyhověl právě Ungelt pod vedením Milana Heina, který nabídl Kubišové jednak prostor pro její vlastní recitály, dále jí umožnil časově skloubit všechny aktivity, a hlavně pro ni připravil dva projekty, během nichž prakticky neopustila jeviště. Prvním byla česká adaptace muzikálu Andrewa Lloyda Webbera *Tell Me On A Sunday*, s českým názvem *Líp se loučí v neděli*. Toto hudební monodrama, během kterého Kubišová vystupovala na jevišti sama, pouze s pár rekvizitami, mělo premiéru v listopadu 2001. Představení byla vyprodána na dlouho dopředu a pozitivní kritický ohlas na herecký a pěvecký výkon Kubišové byl uváděn titulky jako „Kubišová ironická, erotická“²⁷⁾ či „Skryté struny Marty Kubišové“²⁸⁾ Cenil se bohatý rejstřík jejího výrazu,²⁹⁾ nebo naopak uvěřitelnost dosažená minimálními prostředky.³⁰⁾ Výkon a úspěch Kubišové v roli s prostým názvem Ona byl odměněn divadelní cenou Thálie za rok 2001 v kategorii opereta, muzikál a ostatní hudebně dramatické žánry. Deset let po poslední představení, v červnu 2013, měl na Letní scéně divadla Ungelt premiéru další muzikálový projekt, který dostala Kubišová jako dárek ke svým sedmdesátinám. V roli baronky Sidonie Nádherné ztvárnila

26) Radmila Hrdinová, Když na mě spadne skříň, tak si holt poradím aneb O lidech, zvířatech a lepení pytlíků. *Divadelní noviny* 10, 2001, č. 22 (27. 12.), s. 9.

27) Eva Jeníková, Kubišová ironická, erotická. *Večerník Praha* 11, 2001, č. 275 (26. 11.), s. 18.

28) Marta Švagrová, Skryté struny Marty Kubišové. *Lidové noviny* 14, 2001, č. 275 (26. 11.), s. 30.

29) E. Jeníková, c. d., s. 18.

30) M. Švagrová, Skryté struny Marty Kubišové, s. 30.

její mladší alter ego Aneta Langerová a ani v tomto případě se nešetřilo chválou: „[...] Touha jménem Einodis vás přesvědčí, že jsou i skvělými herečkami.“³¹⁾

Jak napovídá citát v titulku této části, divadlo bylo pro Martu Kubišovou profesní kotvou během celé její kariéry. Profesionální dráhu v divadle započala a v roce 2017 ji ve svých pětasedmdesáti letech v divadelním angažmá ukončila. V Praze začínala na malém jevišti divadla Rokoko, a na ještě komornější scéně pražského divadla Ungelt se se svým hereckým působením rozloučila. V jednom z rozhovorů řekla, že kouzlo divadla pro ni spočívá v bezprostředním kontaktu s diváky.³²⁾ K televizní a filmové kameře, coby neživému objektu, měla Kubišová zdrženlivější přístup. Avšak právě kvůli působení v Rokoku, jedné z neúspěšnějších scén divadel malých forem, která díky manažersky efektivnímu fungování výše popsaného V-tria (Vostřel–Vašta–Vobruba) během 60. let čile spolupracovala s ostatními mediálními průmysly, se Kubišová objevovala na televizních obrazovkách pravidelně a často, což jednoznačně napomohlo nabývání její hvězdné slávy v druhé polovině 60. let a k jejímu účinkování ve specifických projektech.

„Beyoncé jsem předběhla o čtyřicet let.“³³⁾

Marta Kubišová v televizních recitálech

Divadelní herecká průprava Martě Kubišové při natáčení televizních písniček a televizních, hudebně zábavných písničkových pořadů nepochybně pomohla. Jak ale naznačuje rozhovor s Kubišovou z období výroby snímku MUČEDNÍCI LÁSKY režiséra Jana Němce z roku 1966, ohledně působení před kamerou byla alespoň zpočátku hodně sebekritická: „Před kamerou nejsem asi dobrá. Při natáčení mám určité zábrany. V divadle pracuji pátý rok a jsem zvyklá na přímý kontakt s obecnstvem. Proto jsem si také velmi dlouho nemohla zvyknout na televizi, pokud ovšem nejde o přímý přenos ze sálu s diváky, protože pak na ni okamžitě zapomenu. Práce před pouhým objektivem mě prostě děsí.“³⁴⁾ Kvůli tomu, ale také kvůli vyčerpání na divadelní scéně, natáčení v rozhlase, Supraphonu i v televizi, Kubišová kromě MUČEDNÍKŮ LÁSKY další větší filmovou roli nepřijala. Účinkovala sice ještě ve snímku Jaroslava Balíka JAK SE KRADE MILIÓŇ z roku 1967, avšak šlo o roli zpěvačky v nočním podniku, který navštívil hlavní hrdina ztvárněný Rudolfem Hrušínským. Kubišová zde představuje takřikajíc samu sebe — zpěvačku. Postává anebo se ladně v pomalém tempu pohybuje prostorem kolem parketu a zpívá dvě písně bez jakéhokoli dopadu na filmové vyprávění. Scéna s pěveckým vystoupením Kubišové, stejně jako podobná scéna s Josefem Lauferem a doprovodnými skupinami Apollo a Olympic v témže snímku, je spíše hudebně-pěveckým podkresem a ozvlášťujícím prvkem, využívajícím

31) Vladimíra Holíšová, Touha jménem Einodis není jen koncertem Marty Kubišové. *Musical — opereta* 29. 7. 2013. Dostupné online: <<http://www.musical-opereta.cz/touha-jmenem-einodis-neni-jen-koncertem-marty-kubisove>>, [cit. 5. 8. 2018].

32) Helena Michková, Marta Kubišová: Osud tomu chtěl. *Diva* 2013, č. 4, s. 17.

33) Jiří Špičák, „Beyoncé jsem předběhla o čtyřicet let,“ říká Marta Kubišová. Český rozhlas. Radio Wave. On Air 2. 10. 2017. Dostupné online: <<https://wave.rozhlas.cz/beyonce-jsem-predbehla-o-ctyricet-let-rika-marta-kubisova-5989826>>, [cit. 5. 8. 2018].

34) Vladimíra Ludvíková, S Martou Kubišovou o její roli v povídkovém filmu Mučedníci lásky. *Mladá fronta* 22, 1966, č. 306 (6. 11.), s. 3.

dobově příznačný jev popularity zpěváků popmusic a rokenrolové horečky ke ztraktivnější snímku.³⁵⁾

Setkání Marty Kubišové s Janem Němcem při natáčení MUČEDNÍKŮ LÁSKY však bylo klíčové a iniciační pro jejich další spolupráci na dvou televizních recitálech. Výrok Kubišové z roku 2017, citovaný v nadpisu této části, není nijak nadnesený. Kubišová tím srovnávala hodinový film LEMONADE, jímž Beyoncé doprovodila v roce 2016 svoji stejnojmennou desku, a její vlastní televizní recitál PROUDY LÁSKU ODNESOU z roku 1969, který natočil Jan Němec jako písničkový film k debutovému LP Kubišové *Songy a balady*, jehož nahrávání u Supraphonu zpěvačka dokončila v prosinci 1968. Šlo v pořadí o druhý recitál, jemuž předcházela v roce 1968 NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE. Námět a scénář k oběma recitálům napsal sám Němec a svoji práci na tomto formátu charakterizoval tak, že jednotlivé písně mají být „aranžované jako takové minifilmčky“.³⁶⁾ Jedná se o kompaktní televizní hudební filmy, jejichž cílem byla prezentace písniček pouze jednoho vybraného interpreta — Marty Kubišové. Tím se liší od jiných televizních hudebně zábavných písničkových pořadů, například divácky velice oblíbeného VYSÍLÁ STUDIO A, které prezentovaly písničky různých interpretů.

Scénáře k NÁHRDELNÍKU³⁷⁾ a PROUDŮM³⁸⁾ Kubišové přímo nepředepisovaly žádnou specifickou roli ani neurčovaly konkrétní výrazy, gesta či choreografii, kterých by měla před kamerou používat. Charakter postavy, jenž měla v dané písničce ztělesnit, byl dán ve scénáři načrtnutým příběhem, jeho atmosférou, aspekty mizanscény, do níž byla jednotlivá vystoupení zakomponována v souladu s Němcovou tvůrčí vizí; dále rytmem melodie, a hlavně samotným textem písně, který se Kubišová snažila přiměřeně emotivně na kameru sdělit, respektive skrze kameru zprostředkovat divákům. Zpěvačka se tedy transponovala do příběhů a nálad písní, které byly psány už přímo pro její hlas a osobnost. To vše platí pro oba recitály, ve větší míře pro NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE, jehož jednotlivé „minifilmčky“³⁹⁾ vypráví ve shodě s texty písní malé, dějově uzavřené příběhy, které spojuje téma smutku z nenaplněných vztahů. Každá píseň-příběh představuje citově nevyrovnaný, nenaplněný nebo rozpadající se vztah, nepochopení a nesoulad ve vztahu mezi mužem a ženou.

Jako podtitul NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE se v úvodních titulcích uvádí: „Sedm písní Marty Kubišové“. Konkrétně jde o zdramatizování vesměs baladických šansonů „Den- ně čekám“, „Na co tě mám“, „Myslíš jenom na peníze“, „Není to láska“, „Bílý stůl“, „Ten zlej páv“, „Lampa“. Recitál rámuje stejně komponované úvodní a závěrečné záběry. Na samém začátku slyšíme úder zvonu a sledujeme sluhu v livreji, jak zapaluje loučí oheň na sloupu.

35) V 60. letech nešlo o ojedinělý případ; např. režisér Vojtěch Jasný, který natočil v roce 1965 krátký televizní film MAGNETICKÉ VLNY LÉČÍ, do něj zakomponoval písničku Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra Co ve městě se povídá. Do snímku tak vstupuje hudebně pěvecké číslo Evy Pilarové, která v doprovodu Jiřího Šlitra za pianem i dalších herců a hudebníků zazpívá příjemně svižnou písničku v dobově stylových dekoracích i kostýmu, jež však nemá ve vyprávění příběhu prakticky žádné větší opodstatnění a z formálního hlediska je spíše prvkem redundantním.

36) Jan Bernard, *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny. Díl I. 1954–1974*. Praha: Akademie múzických umění 2014, s. 460.

37) Náhrdelník melancholie. Spisový archiv České televize, f. Scénáře, inv. č. 1983-286.

38) Proudý lásku odnesou. Spisový archiv České televize, f. Scénáře, inv. č. 1983-308.

39) J. Bernard, c. d., s. 460.



Obr. 1



Obr. 2

Celkem zazní sedm úderů zvonu a sluha zapálí stejný počet loučí — stejně jako je sedm písní. Vstupujeme do chladného zimního prostředí zámeckého dvora, přičemž kamera přerámuje z polocelky na velký celek, čímž se do záběru dostává v pozadí stojící Kubišová a začíná zpívat „Denně čekám“. Kamera se pomalým plynulým pohybem přibližuje na detail Kubišové. Ta, oblečená do dlouhé tmavé sukně, leopardího kožichu, bílých rukaviček, vlasy zahalené do přehozeného černého krajkového šálu, působí aristokraticky. Zpívá o tom, jak vchází do prázdného bytu, oděná do bílých šatů, čeká na muže, ale ten nepřichází. Z jejích jakoby nepřítomných očí a strnulého obličeje, kdy jen nepatrně otevírá ústa, mrká, místy lehce pozvedne obočí a pokrčí čelo, ukloní hlavu, vyzařuje smutek a rezignace z končícího vztahu. Zpěvačce padá do tmavých kadeří sníh a umocňuje tak pocit zimy i hrdinčina vnitřního rozpoložení. **(obr. 1)** Kubišová je během zpěvu doslova statická, což přeneseně platí i pro její sporou obličejovou mimiku. Veškerý, byť rovněž úsporný pohyb vychází jen z horní poloviny těla, kdy vztahuje jednu, případně obě ruce před sebe ve vstřícném gestu otevřené náruče, což posléze změní v lítostné sepletí rukou na hrudi. **(obr. 2)**

Statičnost či určitá míra záměrné pasivity přerůstající do sošného vzezření je typickým projevem Kubišové ve většině filmových písní NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE. Stejně tak mimika její téměř znehybnělé tváře a pěvecký projev, kdy texty písní bez větší artikulace chvílemi pouze cedí přes rty. Na dramatičnosti jí dodává výrazné líčení očí, rámovaných silnou černou linkou. Tento uhrančivý pohled a ztuhlou variantu tváře předvádí Kubišová ponejvíc v písni „Ten zlej páv“. Jinak je tomu při rytmičtější a veselejší skladbě „Na co tě mám“, v níž se Kubišová oblečená jako tomboy a členka pražské galerky usmívá a dokazuje, že je schopná sehrát před kamerou i odlišnou, optimističtější pohybovou a výrazovou roli. Podobně vystupuje v písni „Bílý stůl“, kde jako barmanka v krátkých šatech se zástěrkou, černých punčochách, s množstvím různých korálů kolem krku i zápěstí vypadá sexy a ukazuje koketní vizáž. **(obr. 3)** Závěrečná „Lampa“ prezentuje Kubišovou v polocelku, jako barovou zpěvačku ve flitrových šatech, stojící se založenýma rukama u mikrofonu vedle rozsvícené lampy v baru. Záběrům dominují tvář zpěvačky a gesta jejích rukou. „Lampa“ dává vyniknout fotogeničnosti tváře Kubišové a jejímu způsobu interpretace písně, do níž zapojuje opět pohyby rukou. **(obr. 4)** Přestože jde o velice jednoduchou inscenaci, je tato píseň nejintenzivnější, neboť Kubišová není rozptylována prakticky žádnými choreo-



Obr. 3



Obr. 4

grafickými nebo hereckými výkony, nedostává se do interakcí s jinými postavami a soustředí se na pěvecký projev, je sama sebou, což minimalistickému příběhu svědčí. Baladická „Lampa“ prezentuje Kubišovou jako hrdinku-zpěvačku, kterou sama Kubišová je, a právě to jí dodává jistoty a přispívá k celkové autenticitě zpívaného příběhu.

V kompletním souhrnu není repertoár gest Kubišové příliš široký, je pro ni však příznačný a interpreta její efektivně využívá ke komunikaci hrdinkou prožívaných emocí — zasmušlosti, osamění či opuštění, ale i žalostně toužebného pocitu, případně melancholie, s nadhledem ve veselejších polohách. Kubišová jde při interpretaci písně a jejím performativním ztvárnění důsledně po jejím obsahu a hlubším smyslu. Zmíněnými prostředky se podílí na budování nálady filmového příběhu a píseň přiměřeně dramaticky předvádí, aniž by se podbízela, sklouzávala do laciné melodramatičnosti nebo do přepjatých gest; oproti tomu výjimkou jsou její výstupy v některých momentech písně „Hej, Jude“ v recitálu PROUDY LÁSKU ODNESOU, kde se až příliš ostentativně snaží vyjádřit jisté poselství písně. (obr. 5 a 6) Kubišová během své performance neupřednostňuje sebe coby zpěvačku a osobnost, nýbrž klade důraz na zprostředkování emocí, případných (skrytých) významů písní, jejich aranží a scenáristického zpracování do příběhů. V NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE jí k tomu výrazně napomáhají také kostýmy a stylizace charakterů jednotlivých hrdinek, neboť výtvarnice Ester Krumbachová vytvořila pro Kubišovou ke každé písni a pro každou ztvárňovanou postavu jiný „total look“, tedy komplexní vzhled zahrnující nejen šaty, ale také boty, paruky a doplňky, čímž výrazně napomohla celkové inscenaci každé písně.

Oproti černobílému příběhovému NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE je druhý recitál PROUDY LÁSKU ODNESOU kompilací písní takřka bez narativu. Vizualní ztvárnění songů stojí na pohybu, projevu, postojích, výrazech a gestech Kubišové v barevné a symbolicky přetížené mizanscéně každé písničky. Výtvarníkem tohoto díla byl Josef Vyletal, mimo jiné grafik a malíř, jehož záliba v surrealistických hříčkách a kompozicích se do PROUDŮ výrazně otiskla. Malé inscenované příběhy z NÁHRDELNÍKU tak nahradila vysoká míra stylizace, a spíše než o vyprávění jde o pacifistický apel, ovlivněný společensko-politickým ovzduším v Československu po invazi vojsk Varšavské smlouvy 21. srpna 1968.⁴⁰⁾ Recitál

40) Recitál PROUDY LÁSKU ODNESOU se natáčel v létě 1969.



Obr. 5



Obr. 6

obsahuje pět písní: „Proudy“, „Magdalena“, „Ring-o-ding“, „Mamá“, „Hej, Jude“, z nichž každá je ve svém filmovém ztvárnění do jisté míry podobenstvím a dohromady tak tvoří symbolické lepirelo pocitů a nálad v tehdejší československé společnosti. Všechny písně propojuje, a recitálem prochází, objekt monstrance s motivem rtů coby symbolem pravdy a lásky, jejichž poselství mají písně předat. Kubišová je zde zpěvačkou ztělesňující některé ženské archetypy (např. Máří Magdalena, matka, ochránitelka) a nehraje už postavy hrdinek jako v *NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE*. Spíše než o herecké ztvárnění konkrétních postav jde v tomto recitálu o její existenci či prosté bytí v rámci písničky a mizanscény, o roli průvodkyně při symbolickém zprostředkování písňového textu.

V úvodní písni „Proudy“ Kubišová zpívá, že proudy lásku odnesou a Němec natočil tento song na velkém prámu, na němž stojí zpěvačka bosá, v dlouhých módních kostýmových šatech bílé barvy, mezi rámy obrazů a zrcadly, s rozpuštěnými tmavými vlasy, které lemují její obličej. Kubišová je opět statická a text písně vyjadřuje vlněním a prolamováním těla, kýváním hlavy a výraznými rozmáchlými gesty rukou, které jsou pro ni tolik typické. Zobrazuje jimi proud vody i času. (obr. 7) V detailu je pak z její tváře znát větší míra naléhavosti, oproti *NÁHRDELNÍKU MELANCHOLIE* výraznější mimika, pohyb rtů a otevírání úst při artikulaci textu. Její úsporný herecký rejstřík je pak obdobný i v dalších čtyřech písních. Každopádně gesta, v předchozím *NÁHRDELNÍKU* nastíněná, Kubišová v bezpříběhových symbolických *PROUDECH* uplatnila jako nejvýraznější součást svého projevu. Nejvíce je to zřejmé ze závěrečné, beatlesovské „Hej, Jude“, v níž zpěvačka ztvárnila dvojroli. Kubišová interpretka, oblečená od hlavy k patám, prochází kolem zdi, kráčí jako vyslanekyně zmíněného poselství pravdy a lásky, s nadějí v očích, hlasu i celkovém projevu zpívá a tím současně promlouvá a dodává odvahy své druhé podobě, ženě v černých krátkých šatech s tenkými ramínky, explicitně i metaforicky zahnané do kouta oprýskané budovy. Toto Kubišové alter ego působí bojácně, zranitelně, nemůže promluvit. Skrývá se za propletené ruce, brání se, odvrací tvář, přivírá oči a mrká, odtahuje se. Kubišová v „Hej, Jude“ uplatňuje svoji typickou gestikulaci v nejvyšší možné míře, jako součást výrazu smutku, strachu, umlčení a snahy se chránit.

Ze čtení působení Kubišové před kamerou v případě obou recitálů vyplývá, že přetrvávající součástí jejího výrazového rejstříku jsou především gesta jako pozvednutá jedna či obě ruce do stop gesta, do zamítavého nebo burčujícího postoje, gesta vyjadřujícího nadě-



Obr. 7



Obr. 8

ji a povzbuzení, časté mrkání, zavírání očí spolu s úklony hlavy. (**obr. 8-10**) Těmito výraznými gesty, byť v minimalistickém množství, dosahuje efektivní estetizace prožitku, spojeného s naléhavostí. Performativita Kubišové se spíše než na profesionálních hereckých výkonech zakládá na naturalismu, procítěnosti a fotogeničnosti její tváře, schopnosti jít po obsahu písničky a zprostředkovávat emoce. Kubišová se během interpretace písní, spojené vždy s určitou mírou performativity, soustředí na podstatu, tedy na komunikaci obsahu písňového textu a nestaví do popředí tolik sebe samou, ale spíše svoje songy a balady.

— — —

60. léta v československém audiovizuálním průmyslu byla v několika rovinách význačně ovlivněna novými hudebními trendy, které do československé společnosti postupně pronikaly, konkrétně rostoucí oblibou moderní taneční písničky, divadel malých forem a do té doby nebývalou hvězdnou slávou zpěváků a zpěvaček popmusic. Většina dodnes populárních a více či méně stále pěvecky aktivních interpretů začínala právě na prknech těchto malých scén, která jim poskytovala profesní zázemí, připravovala repertoár a zprostředkovávala kontakty k nahrávání v rozhlasu a Supraphonu a hlavně na progresivně se rozvíjející médium — televizi. Byť jsme zvyklí slyšet, číst i uvažovat o pop-hvězdách 60. let téměř výhradně jako o zpěvácích a zpěvačkách, případová studie Marty Kubišové ukazuje, že počátky jejich kariér jsou spjaté hlavně s divadelním účinkováním a že jako herci a herečky byli vnímáni rovněž dobovým diskursem. Tito interpreti svým působením zanechali současně výraznou stopu v divadle, ve filmu i v televizi a ovlivnili výslednou podobu mnoha děl. Jedním z formátů, v nichž interpreti moderních tanečních písniček našli široké uplatnění, byly tzv. televizní písničky, předchůdci dnešního videoklipu. Formát televizní písničky se během 60. let proměňoval a rovněž se stával součástí větších hudebně zábavných písničkových celků. Jedním z takových specifických pořadů byly recitály zaměřené na prezentaci jednoho interpreta a jeho repertoár.

Recitály jako NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE a PROUDY LÁSKU ODNESOU současně reprezentují vhodný text k analýze i jiných než jen pěveckých schopností Marty Kubišové, neboť svojí vizuální stránkou dokazují, do jaké míry byla Kubišová interpretkou zvládající všechny složky syntetického herectví, a to specificky před kamerou. Ukazuje se, že v pří-



Obr. 9



Obr. 10

padě úspěšné kariéry Kubišové, stejně jako v případě jejích stejně proslavených kolegů a kolegyň, se všechny složky projevu — pěvecká, herecká i pohybová — nutně prolínaly. Kubišová sama sebe považovala, a stále považuje, především za zpěvačku. Avšak vzhledem k jejímu aktivnímu divadelnímu a celkově audiovizuálnímu působení není možné ji z profesního hlediska kategorizovat pouze jako zpěvačku, ale ani čistě jako herečku. Jako nejvíce odpovídající kategorie tedy vyvstává spojení hrající zpěvačka. Recitály pak představují schopnost Kubišové této kategorii dostat a zvládnout jak menší role různých typů ženských hrdinek, představovaných v minipříbězích recitálu *NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE*, tak méně konkrétní a více emočně zatížené role průvodkyně recitálem *PROUDY LÁSKU ODNESOU*. Současné dokazují míru kvality a rozsahu hereckého projevu, kterou Kubišová disponovala, tedy na jedné straně omezenou, nicméně účelně užívanou a dostačující jí vlastní sadu gest, pohybů a mimiky, s níž interpretovala text a současně k písni zaujímala osobní i osobitý postoj a vztah. Tento přístup, navíc podmíněný dobovým kontextem, se pak otiskl i do jejího ztvárnění dnes již ikonické písně „Modlitba pro Martu“ v seriálu *PÍSEŇ PRO RUDOLFA III.* z roku 1968. Pohybuje se a gestikuluje v ní takřka minimalisticky, avšak svým typicky uhrančivým pohledem přímo do kamery předává divákům zcela zřetelné zamýšlené poselství, s nímž zůstává spojována až do dnešních dnů.

Miroslava Papežová

Absolventka magisterského programu oboru Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. V současné době je interní doktorandkou oboru Filmová věda na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Zajímá se především o historický výzkum v rámci dějin české kinematografie a audiovizuální kultury. Ve svém výzkumu se věnuje formátu televizní písničky, hudebním filmům, spolupráci kulturních průmyslů, popkultuře a výzkumu hvězd. (Kontakt: mirkapapezova@seznam.cz).

Citované filmy:

4P. Písnička pro paní Pilarovou (Václav Táborský, 1967), *Album Supraphonu* (Jiří Nesvadba, Ivo Paukert, 1962–1967), *Fantom Morrisvillu* (Bořivoj Zeman, 1966), *Frona* (Jiří Krejčík, 1954), *Jak se kra-*

de milión (Jaroslav Balík, 1967), *Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1964), *Kulhavý ďábel* (Juraj Herz, 1968), *Lemonade* (Jonas Åkerlund, Beyoncé, Kahlil Joseph, Melina Matsoukas, Dikayl Rimmasch, Mark Romanek, Todd Tourso, 2016), *Mučedníci lásky* (Jan Němec, 1966), *Naděje* (Karel Kachyňa, 1963), *Náhrdelník melancholie* (Jan Němec, 1968), *On* (Vladimír Drha, 1968), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Píseň pro Rudolfa III.* (Jaromír Vašta, 1967–1968), *Proudy lásku odnesou* (Jan Němec, 1969), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Šíleně smutná princezna* (Bořivoj Zeman, 1968), *Ta naše písnička česká* (Zdeněk Podskalský, 1967), *Tam na konečné* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1957), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Vysílá studio A* (Jaromír Vašta, 1963–1966), *Zlatý slavík* (Zdenek Zaoral, 1968), *Zločin v šantánu* (Jiří Menzel, 1968).

SUMMARY

Marta Kubišová: The Non-Actress with the Thalia Award*The 1960s Czech Pop-Stars between Theatre, Cinema, and Television***Miroslava Papežová**

The article deals with the phenomenon of the 1960s Czech pop-stars and their engaging on multiple platforms — theatre, cinema and television. Although most of them were not professional actors and actresses, they left a significant mark in the 1960s audiovisual cultural production in Czechoslovakia. The media industries, as well as the period discourse accepted them not just as singers, but as actors too. The case study focuses on Marta Kubišová, a famous Czech pop-star, who had a contract with one of the popular small theatres, and who acted in films and television shows. This part centres on analyzing Kubišová's musical and physical performance (movement and gestures) as the leading lady in two television recitals, directed by Jan Němec. Focusing on her ability to perform the songs, the case study supports the argument of considering and categorizing Kubišová as an acting singer.

key words: pop-stars, Marta Kubišová, 1960s, recital, acting

klíčová slova: pop-hvězdy, Marta Kubišová, 60. léta, recitál, herectví