

Miroslava Papežová (Univerzita Karlova)

## Kdo, s kým, o čem, pro koho

*Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů  
v 60. letech v Československu*

Dalo by se zjednodušeně říci: televizní hra je záležitost zájemců o tento druh dramatického umění; televizní zpravodajství hovoří především k milovníkům čerstvých zpráv; ale televizní písnička je pro všechny.<sup>1)</sup>

Hudební audiovizuální obsah je v dnešní digitální online době fenoménem, nad jehož všudypřítomností se už ani nepozastavujeme, a jehož dostupnost je takřka automatická. Distribuční kanály typu specializovaných televizních stanic, webových platforem, sociálních sítí či YouTube transformovaly videoklip do produktu přístupného konzumentům tohoto typu zábavy téměř kdykoliv a kdekoliv. Jak tomu ale bylo v době před padesáti šedesáti lety, kdy neexistovalo ani slovo videoklip, kdy diváci, sedící soustředěně u televizních obrazovek, až s dychtivým napětím očekávali, zda v hudebně zábavném pořadu vystoupí alespoň na pár minut konkrétně jejich oblíbená pop-hvězda s populární písničkou? A jak české kulturní průmysly v 60. letech 20. století chápaly a následně dokázaly využívat potenciál formátu, jenž se tehdy nazýval televizní nebo také filmová či inscenovaná písnička, a který dnes můžeme chápat jako předchůdce videoklipu? Jistá nahodilost a pozvolný trend zpracování písniček do televizní či filmové podoby se od konce 50. let vyvinul během let 60. do fenoménu propojujícího divadlo, televizi, film, rozhlas a nahrávací průmysl a posléze ustavujícího praxi spolupráce těchto odvětví s prvky konkurence a tržních mechanismů. Hudební pásma či revue sestavená z televizních písniček byla jedněmi z prvních pořadů, které v 60. letech získávaly ocenění na mezinárodních festivalech televizní tvorby a následně se staly žádaným vývozním artiklem i do zemí z ideologických důvodů jinak zapovězených. Filmovému ztvárnění nově vznikajících moderních tanečních písniček se věnovali pozdější renomovaní autoři televizní zábavy, žánroví režiséři, ale i ně-

1) Milan Schulz, Písničky na obrazovce. *Mladý svět* 8, 1966, č. 48 (2. 12.), s. 4.

kterí z tvůrců nové vlny. Navíc, zachované a digitalizované televizní písničky přetrvávají zakomponované do vzpomínkových stříhových pořadů na televizní obrazovce do dnešních dnů a následně kolují současným mediálním prostorem ve zcela nových kontextech. Setrvale se objevují na playlistech i dnešní mladé generace a jména jako Marta Kubišová, Eva Pilarová, Helena Vondráčková, Karel Gott, Waldemar Matuška, Václav Neckář a mnohá další se stala neodmyslitelnou součástí soudobého diskursu.

Tato studie si tedy klade za cíl objasnit genezi vzniku audiovizuálního formátu zvaného televizní písnička jako součásti širšího pole televizní zábavy, na jehož půdorysu vznikala nejprve jako primární produkt, posléze spíše jako sekundární výstup hudebně zábavných písničkových cyklů a seriálů. Formát televizní písničky je i historicky pouze jednou z možností prezentace hudby na televizních obrazovkách. V tomto textu je tímto dobovým označením pojmenován krátký několikaminutový formát, samostatné ucelené dílko, které ztvárňuje audio produkt vizuální formou za účelem jeho zakomponování do televizního vysílání, ať už samostatně, nebo jako součást hudebně zábavných písničkových pořadů. Studie dále představuje televizní písničku jako komplexní mediální fenomén reprezentující množství dobových sociokulturních kontextů, které zrod tohoto specifického formátu umožnily, které do sebe televizní písnička nasávala a jež i sama podněcovala. A především rozkrývá synergii sledovaných kulturních průmyslů a vysvětluje (ne)specifičnost jejich spolupráce v socialistickém uspořádání. Tedy kdo měl na filmovém zpracování moderních tanečních písniček a na jejich propagaci v televizi zájem a zda (ne)šlo o marketingové strategie, které bychom v socialistickém a centrálně řízeném hospodářství na první pohled neočekávali. Kulturními průmysly, které byly pro záměry této práce posuzovány, jsou průmysl hudební, nahrávací (konkrétně instituce Československý rozhlas — dále rozhlas nebo ČSRo, Gramofonové závody a Státní hudební vydavatelství — dále Supraphon),<sup>2)</sup> filmový a televizní (Československá televize — dále televize nebo ČST), přičemž významnou, ne-li nejvýznamnější roli v celém procesu sehrál kontext divadel malých forem (například Semafor, Rokoko) se svými vůdčími představiteli. Bez těchto na divadelní scéně nově se rodících uskupení by televizní písnička ani tehdejší pop-hvězdy neexistovaly v takové míře, v takové podobě a s takovou popularitou, v jaké je známe dodnes. V neposlední řadě je záměrem této práce upozornit na další historický audiovizuální rozměr šesté dekády minulého století, která bývá v tomto směru „zasvěcena“ spíše kinematografií a její nové vlně, byť významná a progresivní byla i tvorba televizní.

2) Gramofonové závody, n. p. byly založeny po zestátnění gramofonového průmyslu a oficiálně byly zřízeny vyhláškou ministra průmyslu ke dni 1. 1. 1946. V následujících letech prošel gramofonový průmysl několika reorganizacemi a změnami názvů: výnosem ministra školství a kultury ze dne 30. 12. 1960 bylo k 1. 1. 1961 zřízeno Státní hudební vydavatelství, národní podnik a Gramofonové závody – Supraphon, národní podnik, a to jako jediná výrobně hospodářská jednotka, v níž funkci vedoucího podniku vykonávalo Státní hudební vydavatelství. Dne 5. 4. 1967 bylo Státní hudební vydavatelství přejmenováno na SUPRAPHON, národní podnik, gramofonové desky a vydavatelství. (Viz NA, f. MK ČSR/ČR, sign. 33, k. 130, Materiál pro PV MK ČSR, dokument MK ČSR jako příloha ke Zřizovací listině výrobní hospodářské jednotky SUPRAPHON, o. p. Praha).

## Potíže televizní zábavy — kontext televize

Divák prostě očekává od televize rozptýlení a obveselení vždycky, když otočí knoflíkem a z hloubi obrazovky se ladně vyhoupne zprvu rozmazaná a pak krásně kontrastní obrazová kompozice.<sup>3)</sup>

Za první televizní písničku je považovaná DÁME SI DO BYTU,<sup>4)</sup> kterou natočil v roce 1958 režisér Ladislav Rychman pro hodinový silvestrovský kabaret s názvem DNEŠ VEČER BEZ ZÁVADY. Rychman, dle svých vlastních slov, dlouhodobě směřoval k hudební tvorbě, ale na Barrandově na přelomu 50. a 60. let nebyla ještě možnost něco takového dělat, neboť hudební film byl pokládán za prozápadní (imperialistický) žánr. Naopak v televizi se příležitost skýtala právě v zábavní tvorbě.<sup>5)</sup> Televize, která je ze sledovaných odvětví nejmladším, zahájila zkušební vysílání dne 1. května 1953. V prvních letech představovala hlavně technickou vymoženost, kdy diváci byli fascinováni novým médiem jako takovým a až posléze ji začali vnímat jako instituci, která vnáší do jejich domácností informace, nové povědomí o dění v celé zemi, kulturu, ale hlavně zábavu. Z personálního hlediska byla tato instituce od počátku poddimenzovaná. Avšak co se tvůrčího přístupu týče, hnacím motorem byl v prvních letech především entuziasmus a obětavost ze strany pracovníků, které lákala průkopnická práce v nově se rodícím médiu, byť tito nastupovali do tristních pracovních podmínek a oproti Barrandovu a divadlům s podhodnocenými platy.<sup>6)</sup>

Specifickým a v chodu ČST neustále vyvstávajícím problémem byla oblast televizní zábavy. Toto téma se řešilo na poradě kolegia ČST například v únoru 1959, kde se projednával dokument *K problémům zábavných pořadů v televizi*. V něm se objevila kritika apolitičnosti, výstřelků intelektuální recese, kýčařství, pronikání západních vzorů a moderní taneční hudby do estrádních programů. Za příčinu těchto „nešvarů“ byly označeny jednak špatné scénáře a texty písniček, ale především nedostatek „dobrých, politicky vyhraněných a nápaditých autorů, kteří by do estrádních pořadů vnesli současnost, nové myšlenky a neopotřebované nápady“.<sup>7)</sup> Citelný nedostatek kvalitních pracovníků byl i na úseku realizace těchto pořadů, kde chyběli specializovaní režiséři a asistenti režie, kteří měli sou-

3) Vladimír Sappak aj., *Čtyřikrát o televizi*. Praha: Československý spisovatel 1961, s. 70.

4) Interní databáze České televize PROVYS sice eviduje v kategorii videoklip 3:35 minut trvající dílko PARAPLÍČKO ze silvestra 1957, s anotací hraná písnička-scénka, s popisem evokujícím dojem postupů televizní písničky: „J. Bek sedí na lavičce v parku v obleku a zirádku, cte si časopis Panorama, přijde dívka, které se dvíří gesty, která ho ale odmítne beze slov, odejde a zapomene destník. Bek s ním točí a zpívá rychlou píseň — Malý destníček, blede modré paraple (jazz styl, basa, vibrafon),“ nicméně nejde o zápis dobový, toto dílko se zřejmě nezachovalo, není o něm zmínka ani v programu, ani jsem během výzkumu v archivech, institucích či v dobovém tisku na žádné další informace o něm nenarazila. Obecně a již zaužívaně se jako první televizní písnička vždy zmiňuje dochovaná Rychmanova DÁME SI DO BYTU ze silvestra 1958, což můj výzkum potvrdil. DÁME SI DO BYTU se díky natočení na 35mm filmový pás a opakovanému použití v dalším Rychmanově pořadu TISÍC POHLEDŮ ZA KULISY zachovala, na rozdíl od kompletního silvestrovského pořadu DNEŠ VEČER BEZ ZÁVADY.

5) Přepis rozhovoru s Ladislavem Rychmanem. Národní filmový archiv (NFA), Sběrka zvukových záznamů (OH), 219 OS Ladislav Rychman.

6) Jarmila Cysařová, *Televize a moc 1953–1967*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1996, s. 22.

7) K problémům zábavných pořadů v televizi — materiál pro schůzi kolegia ÚTS, dne 23. 2. 1959, Spisový archiv České televize (Spisový archiv ČT), f. Ve1, k. 87, inv. č. 698.

časně vyhledávat a vychovávat nové talenty. Chyběli také estrádní umělci, konferenciéři a vhodné náměty.<sup>8)</sup> V souhrnu, televizní redakce humoru a lidové zábavy zvaná HULIZA, která měla tvorbu televizní zábavy v popisu práce, neměla dostatečnou kapacitu pracovních sil, natožpak profesionálů se zkušeností v oblasti zábavy, z ÚV KSČ dostávala ideologicky vymezené mantinely s požadavkem tvorby s vysokou ideovou i uměleckou úrovní,<sup>9)</sup> avšak zespod od diváků sílily požadavky na zábavu lehkou, oddychovou. Jak je zřejmé z dopisů, které do ČST přicházely, od takových pořadů si diváci slibovali pobavení i odpočinek po celotýdenní práci. Zábava měla být jednoduše zábavou, okleštěnou od pracovních i jiných problémů. Potvrdil to i výzkum o vlivu televize na vesnici z let 1961–1963. Oblíbeným žánrem byly právě problematické estrády, o něž v dotazníku projevoval zájem 86 % českých dotázaných.<sup>10)</sup> V závěrečné zprávě výzkumu se pak konstatuje, že na jedné straně sice stojí naléhavá společenská poptávka televizních diváků, avšak na straně druhé omezené možnosti samotné televize, která zápasí s velkými těžkostmi v získávání spolupracovníků pro oblast televizní zábavy. A právě kombinace nedostatku televizních pracovníků s odhodláním přivést na obrazovku původní a specificky televizní tvorbu a enormní zájem diváků o neproblematickou lehkou zábavu dávala tvůrcům volnější ruku, nesvázanou tak přísnými dogmaty, jako tomu bylo například v konzervativním rozhlasu. S nástupem Jiřího Pelikána na post ředitele ČST v roce 1963, spolu s celospolečenskými změnami, se stávalo z televize liberálnější tvůrčí prostředí, které umožnilo vznik nových progresivních pořadů a formátů.

### Hledá se písnička pro všední den — iniciační hudební a televizní soutěž

Ke genezi první televizní písničky se její tvůrce Ladislav Rychman opakovaně vyjádřil, že šlo vlastně o náhodu a z nouze ctnost.<sup>11)</sup> Dle jeho slov mu do silvestrovského pořadu stále chybělo pár minut,<sup>12)</sup> a tak se rozhodl zfilmovat ve volně stylizované dekoraci s tmavým pozadím písničku o dvou mladých lidech, již si zařizují byt. Herci Městských divadel pražských, Irena Kačírková a Josef Bek, představují mladý pár, který sní o svém malém skromném bytě a představuje si jeho zařizování i společný život v něm. V optimistickém duchu a jednoduché rytmické choreografii se při tom pohybují na malé interiérové ploše, obklopeni postupně přibývajícími malovanými kulisami nábytku tak, jak o tom vypovídá text písničky. V jejich nadšeném úsilí je posléze podpoří i jazzoví hudebníci (obr. 1 a 2). Jde o vcelku doslovné vizuální zobrazení zpívaného textu, do něhož Rychman zapojil i drobné filmové triky, kdy se na scéně postupně stříhem objevují malované kulisy bytového vybavení — od stolu s vázou přes pohovku až po barometr (obr. 3 a 4). Na konci 50. let šlo

8) Tamtéž.

9) *Usnesení a dokumenty ÚV KSČ od 11. sjezdu do celostátní konference 1960*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1960, s. 841.

10) Vladimír Krejča – Ctibor Tahy, *Závěrečná zpráva o výsledku výzkumu vplyvu televízie na uspokojovanie kultúrnych potrieb pracujúcich na dedine v rámci výskumnej úlohy vplyvu hromadných prostriedkov informácií v rámci štátneho plánu XV-5/9*. Praha – Bratislava: Osvetový ústav v Bratislave a v Prahe 1961–1963, s. 42.

11) *ÚSMĚVY LADISLAVA RYCHMANA* (Pavel Vantuch, 1998, Česká televize, cyklus *ÚSMĚVY*), 0:15:40.

12) Marie Valterová, *Vratislav Blažek. Hráč před Bohem a lidmi*. Praha: Achát 1998, s. 95.



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4

o skutečně invenční počin, neboť dříve se šlágry na obrazovkách prezentovaly v podobě, již Saul Austerlitz kategorizuje jako performance video,<sup>13)</sup> což znamenalo de facto přenos či záznam koncertního vystoupení. Zpěváci a zpěvačky, většinou sólisté orchestru Karla Vlacha, stáli vzpřímeně u mikrofonu a maximálně s lehounkým pohupováním se do rytmu, s optimistickým výrazem a drobnou mimikou v tváři a téměř vždy s orchestrem a jeho dirigentem za zády interpretovali lehké či swingové písničky. Touto prezentací písniček jsou proslulí zpěváci jako Rudolf Cortés, Jarmila Veselá, Josef Zíma nebo třeba dvojice Milan Chladil a Yveta Simonová. Rychmanova televizní písnička DÁME SI DO BYTU byla co do způsobu inscenování hudby a písní a jejich stylizaci pro televizní obrazovku zlomem a současně podnětem, jak o prezentaci šlágrů nově uvažovat, jak je atraktivně vizualizovat a zprostředkovávat divákům, a to ve specifické úpravě pro televizní obrazovku a oblast zábavné tvorby především.

Leč aby bylo vůbec možné nějaké moderní taneční písničky do vizuální podoby pro narůstající počet stále náročnějších televizních koncesionářů zpracovat, bylo potřeba v období přelomu 50. a 60. let nejprve tento repertoár obstarávat. Životní styl v té době ovlivňovalo mimo jiné dospívání ročníků poválečného populačního boomu, což se proje-

13) Saul Austerlitz, *Money for Nothing. A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*. New York: Continuum 2007, s. 2–3.

vovalo i v preferencích hudebních žánrů. Období masové budovatelské písně, která byla do té doby jedním z ideologicky preferovaných žánrů, začala ve druhé polovině 50. let nabourávat stále silnější vlna tzv. malých hudebních žánrů, což se stráničtí ideologičtí činitelé sice snažili mít pod kontrolou, nicméně nové situaci už nešlo zcela vzdorovat. Mladou generaci to táhlo do tanečních kaváren, na koncerty a do divadel malých forem, na jejichž prknech právě moderní taneční písnička dominovala. Postupně se tedy začaly prosazovat nové hudební trendy, štěpení žánrových preferencí, individualismus. Díky novým masovým médiím se sice zlepšovala i všeobecná poslechová dostupnost, avšak stále chyběl rozmanitý a dostačující obsah. Písniček, které by pružně reagovaly na dobové změny, se zkrátka nedostávalo. Společenská potřeba spolu s politickým táním tak otevírala prostor k nástupu nových stylových a žánrových druhů populární hudby.<sup>14)</sup>

### Hledáme písničku pro všední den

V druhé polovině 50. let se tak začíná „zdola“ iniciovat vznik nových akcí, pořádaných skupinami mladých hudebních fanoušků i profesionálních hudebníků. Jednou z takových iniciativ byla soutěž *Hledáme písničku pro všední den*. Pořadatelem soutěže byl Kruh jazzové a moderní taneční hudby, který vznikl při závodním klubu národního podniku Gramofonové závody v prosinci 1956. Převážnou část Kruhu tvořili aktivní hudebníci, skladatelé, aranžéři a jejich cílem bylo zlepšit úroveň československého jazzu a moderní taneční hudby. Ve spolupráci s hudebními skladateli se jako pomoc české taneční písni rozhodli uspořádat soutěž, kde by se prezentovaly nové skladby českých autorů. Už první dva ročníky 1958 a 1959 sklidily u obecnstva i skladatelů pozitivní ohlas, a především splnily svůj hlavní úkol „najít nové dobré taneční písně a popularizovat je mezi nejširšími vrstvami veřejnosti, i mezi orchestry a zpěváky.“<sup>15)</sup> Ze soutěže vzešly evergreeny jako „Dva modré balónky“, „Dívka jménem Pygmalion“, „Je po dešti“ a další. Celkem se v letech 1958–1964 uskutečnilo pět ročníků této soutěže.

Soutěž *Hledáme písničku pro všední den* byla důležitou akcí i z hlediska nově se navazující spolupráce kulturních průmyslů, konkrétně: kromě pořadajícího Kruhu jazzové a moderní taneční hudby podporované Svazem československých skladatelů se do ní zapojily i instituce ČSRO, ČST, Supraphon, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění a nakladatelství Pantón.<sup>16)</sup> Rozhlas vysílal 10. června 1958 ze záznamu tzv. záběry z finálového večera prvního ročníku soutěže, který se konal 31. května 1958 v pražské Lucerně,<sup>17)</sup> televize tuto událost z Lucerny dne 31. května přenášela živě.<sup>18)</sup> ČST se úspěchem této soutěže inspirovala a navázala vlastními soutěžemi PÍSNIČKY NA ZÍTRA nebo KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO. Supraphon vydával téměř všechny vítězné písně na gramofonových deskách a aby k nim přilákal pozornost kupujících, opatřoval je etiketami se zřetel-

14) Josef Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia 1998, s. 309–310.

15) Jaromír Hořec – Jan Hammer, Dvacet let v zápisníku. *Taneční hudba a jazz. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby* 1, 1960, č. 1, s. 32.

16) Miloš Bergl, *Hledáme písničku pro všední den. Taneční hudba a jazz. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby* 2, 1961, č. 1, s. 59.

17) Program rozhlasového vysílání 10. 6. 1958. *Československý rozhlas a televize* 25, 1958, č. 24, s. 4.

18) Televis. Program televizního vysílání 31. 5. 1958. *Československý rozhlas a televize* 25, 1958, č. 22, s. 13.

ným upozorněním, že se jedná o písničky ze soutěže *Hledáme písničku pro všední den*. Velkou poptávku po této produkci dokazuje i fakt, že edice gramofonových desek s písničkami ze soutěže byly na trhu rozebrány.<sup>19)</sup> Supraphon podporoval soutěž také finančně: „V zájmu propagace produkce SHV a k získání vhodných skladeb taneční a zábavné hudby, ověřených veřejnou soutěží, souhlasí se s účastí SHV na financování nákladů soutěže HPPVD, ročník 1963, maximálně do výše 14.500,– Kč.“<sup>20)</sup> Časopis *Hudba pro radost*. *Novinky z oboru taneční a zábavné hudby*, vydávaný rovněž Supraphonem, uváděl na svých stránkách nejen články o soutěži, ale také noty a texty vítězných písní,<sup>21)</sup> a pravidelně i upozornění — reklamu na vycházející desky a hudebniny s těmito písničkami.<sup>22)</sup> Nakladatelství Panton a Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění pak vydávalo písničky v podobě hudebnin v úpravě pro kytaru či klavír.<sup>23)</sup> *Hledáme písničku pro všední den* byla jednoznačně iniciativou samotných hudebníků a přátel hudby, kteří se snažili vlastní neoficiální cestou reagovat na zaostalost a nedostatek produkce v oblasti taneční hudby. Televize a rozhlas se do akce zapojily až následně přenášením přímých přenosů či záznamů. Supraphon, pro něhož se jednalo o zajištění nahrávek k vydávání na deskách, akci podpořil i finančně, přičemž se mu tento vklad vrátil na rozprodaných atraktivních edicích. Supraphon touto spoluprací usiloval také o popularizaci gramodesky a její šíření k co největšímu počtu zákazníků, a to z důvodů ideologicky-progresivních i ekonomických. Populární hudba totiž byla pro tento podnik zdrojem finančních příjmů, na jejichž základě mohl budovat rozsáhlý a mezinárodně reprezentativní katalog nahrávek vážné hudby.<sup>24)</sup> Soutěž *Hledáme písničku pro všední den* tak byla první větší součinností v této práci sledovaných kulturních průmyslů od konce 50. let, na což se v letech 60. navazovalo mnohem sofistikovanějšími formami.

Dalším hlediskem významňujícím tuto iniciační soutěž je zapojení diváků a posluchačů do hlasování o písničkách. Princip soutěže, kdy se během roku konalo deset předběžných soutěžních kol, během nichž písničky hodnotila jak umělecká porota, tak i diváci, znamenalo přímou participaci laické veřejnosti, čímž se projevila jistá demokratičnost, neboť se lidé mohli skutečně aktivně podílet na výběru písniček, které by rádi během všedních dnů poslouchali z rádia, televize anebo si je pouštěli na svých gramofonech z desek. Na jednu stranu nelze ještě v tomto období mluvit o hvězdné slávě jednotlivých interpretů, byť někteří zpěváci jako Jarmila Veselá, Josef Zíma, Rudolf Cortés nebo Jiří Popper se těšili značné posluchačské popularitě, na druhou stranu lze jen těžko uvěřit, že by u diváků hrála při rozhodování roli čistě umělecká kvalita písní. Důležitým faktorem v tomto typu hodnocení, na rozdíl od hodnocení umělecké poroty, bylo jistě to, kdo písničku zpíval, tedy osobní sympatie ke konkrétnímu zpěvákovi. Příležitost, která se vystupováním

19) Miloš Bergl, c. d., s. 59.

20) Zápis z 23. porady vedení SHV. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 43.

21) Anon., *Líbí se vám. Hudba pro radost. Novinky z oboru taneční a zábavné hudby*, 1962, č. 4 (červenec–srpen), s. 19.

22) Anon., *Klavír a zpěv. Hudba pro radost. Novinky z oboru taneční a zábavné hudby*, 1962, č. 5 (září–říjen), s. 5.

23) Viz *Hledáme písničku pro všední den. Klavírní album. Písničky ze soutěže Hledáme písničku pro všední den 1961*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1961. *Zpíváme s kytarou č. 4. 10 skladeb ze soutěže Hledáme písničku pro všední den 1958*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1959.

24) Jan Müller – Petr Prajzler, *Budování československého gramofonového průmyslu po druhé světové válce 1945–1963*. Ústí nad Labem: Statutární město Ústí nad Labem 2017, s. 39.

oblíbených zpěváků tanečních písní ve spojení s hlasováním diváků–fanoušků naskytla, se dá označit za počátek utváření budoucích hvězdných statusů zpěváků a zpěvaček od poloviny 60. let.

### PÍSNÍČKY NA ZÍTRA

Dalším podnětem k vyřešení absence písniček byla po vzoru soutěže *Hledáme písničku pro všední den* obdobná akce s názvem PÍSNÍČKY NA ZÍTRA pořádaná tentokrát přímo ČST. Tento pořad vymyslel Vladimír Dvořák spolu s hudebním dramaturgem Jiřím Maláskem a realizovat se začal v roce 1960. Dle Dvořákových slov „chtěli [...] oživit skrze obrazovku tvorbu původních písniček a zájem o ně podnítit diváckou anketou. Přáli jsme si i rozšířit poměrně úzkou základnu interpretů a také dát výraznou příležitost orchestru Karla Vlachy.“<sup>25)</sup> Záměrem byla i realizace nového zábavného pořadu pro sobotní hlavní vysílací čas.<sup>26)</sup> Tyto cíle se naplnily a PÍSNÍČKY NA ZÍTRA se s úspěchem objevovaly na obrazovkách až do roku 1965. Během pěti let se pořad těšil velké divácké oblibě, přinesl mnoho šlágrů a nadto přispěl ke zvýšení pružnosti a akceschopnosti nahrávacího průmyslu. Jak uvádí Dvořák: „Když například v sobotu večer zazněla ve vysílání poprvé Poděšťova Babičko, nauč mě charleston, měla takový ohlas, že v neděli večer už si ji žádali návštěvníci vináren, barů a tanečních kaváren.“<sup>27)</sup> Pořad vzbudil velký ohlas u rozhlasových posluchačů. Ve Zprávě o ohlasu k vysílání za měsíc listopad 1961 se uvádí, že: „největší listopadový ohlas však měly vítězné písně z televizního pořadu Písničky na zítřa, Zhasněte lampiony‘ a ‚Píseň o mušli.“<sup>28)</sup> Úspěšných skladeb „Babičko, nauč mě charleston“, „Zhasněte lampiony“ (obr. 5) nebo „Já jsem zamilovaná“ či „Jezdím bez nehod“ (obr. 6) si všimli i režiséři a ztvárnili je ve formátu televizních písniček. Soutěž katapultovala do rozhlasových vln, na vinyly i do tištěného diskursu mnoho dalších písní i zpěváků: Karel Gott uvedl písničku „Tam, kam chodí vítr spát“, Milan Chladil s Yvettou Simonovou nazpívali slavný duet



Obr. 5



Obr. 6

25) Vladimír Dvořák, *Všechny náhody mého života*. Praha: SDN Kredit 1991, s. 94.

26) Tamtéž.

27) Tamtéž.

28) Zpráva o ohlasu posluchačů k vysílání za měsíc listopad 1961. Archiv Českého rozhlasu (Archiv ČRo), ne-zpracováno, k. Zprávy o dopisovém ohlasu posluchačů 1961, 1962.

„O nás dvou“, Waldemar Matuška s Karlem Štědrým šlágr „Mám malý stan“.<sup>29)</sup> Časopis *Mladý svět* otiskl v roce 1961 notovou partituru a text písničky „Babičko, nauč mě charleston“ s profilem její interpretky Edity Štaubertové<sup>30)</sup> a o pár měsíců později v rubrice „Zpíváme“ jednu z vítězných písní soutěže.<sup>31)</sup> Toto kolování písní v různých formách a podobách už se pomalu stávalo pravidlem a noty s textem a profily zpěváků zaplňovaly stále více stránek nejrozličnějších časopisů. Supraphon na svém vůbec prvním zasedání ediční rady sekce taneční a zábavné hudby v prosinci 1962 přehrával všechny písně z PÍSNIČEK NA ZÍTRA a rada následně doporučila nahrát je k vydání na černých kotoučích všechny.<sup>32)</sup> Supraphon byl ale tiskem také kritizován za nepružnost při vydávání desek s písničkami této soutěže, neboť než se tyto tzv. písničky na zítřka dostaly na gramodeskách k zákazníkům, byly z nich už spíše písničky včerejší, i když na popularitě jim to neubralo.<sup>33)</sup>

Popsané zkušenosti a explicitní kritika opožděného vydávání a distribuce gramodesek na pulty prodejen rozhýbávala uvažování představitelů zúčastněných institucí směrem ke koordinovanějšímu plánování nahrávání, vydávání a filmování moderních tanečních písní. V rámci socialistického zřízení se tak de facto rýsovaly prvky tržního mechanismu, neboť se instituce snažily pružně reagovat na poptávku trhu. V obecnější rovině pak soutěžní pořad PÍSNIČKY NA ZÍTRA výrazně přispěl k proměně struktury kulturní a zábavní oblasti. Totiž, v polovině 60. let, kdy pořad skončil, měli už kolem sebe zpěváci doprovodné skupiny, objevovali se první manažeři, fungovaly hudebně-textařské tandemy, které často skládaly písničky interpretům tzv. na tělo, prosadily se dříve menšinové žánry. A televizní diváci už nebyli lační nových písniček, jimiž se trh průběžně sytil, tudíž se pozornost stáčela k originalitě a kvalitě jejich vizuálního ztvárnění.<sup>34)</sup>

### KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO

Na již vyčerpávající se formát pořadu PÍSNIČKY NA ZÍTRA navázal dvouletý cyklus s názvem KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO. I když zatím ani v tomto případě nešlo o ztvárnění skladeb do inovativního formátu televizní písničky, není jeho název do názvu této studie vetknutý samoúčelně. Naopak, jak pojmenování, tak i princip pořadu v sobě kumulují významové i interpretační roviny vývoje televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů. S nápadem na KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO přišel opět tandem Dvořák–Malásek. Cílem bylo vyplnit exponovaný sobotní prime time pořadem, který by zaujal a uspokojil stále vybíravější diváky.<sup>35)</sup> Kvůli ztraktivnějšímu dřívějšímu modelu vymyslel Dvořák formát s momentem náhody a překvapení. Nové písně vznikaly losováním autorů hudby, textu, námětu a interpreta: „Na závěr každého kola losovaly krásné dívky ze čtyř bubnů. Vyrolovaný skladatel měl za úkol složit do příštího večera písničku na text vylosovaného textaře,

29) Jiří Knapík – Martin Franc aj., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. 2. díl. Praha: Academia 2012, s. 676.

30) (jč), Zpívá Edita Štaubertová. *Mladý svět* 3, 1961, č. 16 (17. 4.), s. 9.

31) Anon., Zpíváme... Náhodou. *Mladý svět* 3, 1961, č. 49 (8. 12.), s. 10.

32) Zpráva o ohlasu posluchačů k vysílání za měsíc listopad 1961. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 43.

33) jfp, Nové desky. *Mladý svět* 4, 1962, č. 18 (4. 5.), s. 11.

34) Viz Vladimír Dvořák, c. d., s. 95.

35) Vladimír Dvořák, c. d., s. 99.

ovšem výhradně pro zpěváka (zpěvačku), jehož jméno bylo taženo ze třetího bubnu, a na téma vylosované z bubnu čtvrtého.<sup>36)</sup> Vyrosování interpreti pak nově složenou píseň zazpívali v koncertním pódiovém vystoupení v příštím díle pořadu. Oproti předchozím cyklům byli ke spolupráci na KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO přizvání již zavedení a zkušeni skladatelé a textaři, kteří se mezitím v branži etablovali. Režisérem byl stejně jako u PÍSNÍČEK NA ZÍTRA, a jako u mnoha budoucích hudebně zábavných pořadů, Ivo Paukert. Pilotní díl pořadu vysílala ČST 18. prosince 1965 a v programu jej televizní diváci s nadšením vyhledávali dva roky. Stejně jako předchozí cykly generovalo KDO, S KÝM, O ČEM, PRO KOHO výslovně hity, například „Lékořice“ pro Václava Neckáře, která se stala rozhlasovým, supraphonským i televizním hitem.

Celý cyklus neskončil v roce 1967 proto, že by nebyl úspěšný, nýbrž proto, že se začaly projevovat příznaky hvězdnosti interpretů, jejich nové profesní a kariérní preference. A ani jejich vytíženost na mnoha projektech v divadle, televizi, u filmu, na koncertech už neumožňovala soustředit je k natáčení takového typu televizního pořadu. Podle Vladimíra Dvořáka „populární zpěváci čím dál tím houževnatěji prosazovali svůj vlastní repertoár a své doprovodné skupiny.“<sup>37)</sup> Znatelně se tím opět proměnila struktura hudebního zábavného průmyslu, dnešními slovy showbiznysu. Byť tedy primárním cílem televize bylo zabavit diváky v exponovaném čase soboty večer, současně tím poskytla prostor ke zviditelnění interpretů, čímž se významně podílela na bujícím kultu pop-hvězd. V druhé polovině 60. let už kolem interpretů populárních písniček fungovaly zájmové skupiny, které se jim staraly jak o původní repertoár, tak o zajištění jejich prezentace v médiích, což pramenilo i ze stálého angažmá těchto interpretů v jednotlivých divadlech malých forem.

### Začalo to Redutou — kontext divadel malých forem

Rokokáč vostřelený (Darcus bambas rococococtaliensis) je tělnatý hmyz, zřizující si skvostné hnízdo, do kterého láká především ptáčky-zpěvačky, jimiž si vystýlá chozrasčot (druh to ekonomické zainteresovanosti na oné planetce).<sup>38)</sup>

Dne 15. ledna 1958 byl v malém zakouřeném suterénním prostoru Reduta v Praze uveden první text-appeal a právě odsud vzešlo to, co se posléze v 60. letech rozvinulo do fenoménu divadel malých forem. V roce 1959 zakládají Jiří Suchý a Jiří Šlitř divadlo Semafor a hned první nastudovaná hudební komedie *Člověk z půdy* byla pro tuto tvůrčí dvojici vstupem mezi nejosobitější a nejvlivnější autory domácích populárních písní.<sup>39)</sup> Nadto, představení jako *Taková ztráta krve*, *Jonáš a tingl-tangl* a několik písňových pásem o *Zuzaně*, která je sama doma, přinášela nový původní repertoár z dílny Suchý a Šlitř. Výsledkem bylo, že televize měla co filmovat i z divadla přenášet, gramofonový průmysl měl co lisovat na desky, poetické texty Jiřího Suchého vycházely knižně a psalo se o nich jako o sbír-

36) Tamtéž.

37) Tamtéž.

38) *Začalo to Redutou. Z text-appealů Divadla Na zábradlí, divadla Semafor a Paravan*. Praha: Orbis 1964, s. 236–237.

39) Josef Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia 1998, s. 314.

kách novodobé poezie. Jenom konzervativní rozhlas se vysílání semaforských písní zprvu bránil, protože mu připadaly diletantské,<sup>40)</sup> ale nakonec se zájmu posluchačů podvolil.<sup>41)</sup> Ke spolupráci s filmem a televizí se Jiří Suchý v roce 1964 vyjádřil, že Semafor chce s televizí více spolupracovat, neboť nabízí „nové možnosti, lákají stylem práce, růzností prostředků, širokým dosahem“.<sup>42)</sup> A skutečně: vznikly recitály, benefice, záznamy semaforských představení i jejich adaptace přímo pro televizní obrazovky.

Citát v úvodu této kapitoly pak vtipně a jinotajně vystihuje aktivitu semaforského „konkurenta“ divadla Rokoko, jehož „ptáčci-zpěváčci“ se stali během druhé poloviny 60. let ekonomickým tahounem tohoto divadla i pop-celebritami, a to díky přímému personálnímu napojení Rokoka na televizi a na rozhlas, jak bude podrobně pojednáno dále v textu. Divadelní činnost ve kdysi slavném pražském kabaretu na Václavském náměstí obnovil na konci roku 1957 režisér, herec, autor her a posléze dlouholetý ředitel Rokoka Darek Vostřel (vlastním jménem Božidar). Zahajovací *Vykradeno!* bylo pásmem satirických skečů, propojených hudbou, písněmi a tancem, což předznamenalo budoucí směřování této scény.<sup>43)</sup> Podobně jako u Semaforu šlo v případě Rokoka o alternativu k velkým, tradičním, oficiálním divadelním prkům. Vostřel, který v představeních také sám účinkoval, utvořil hereckou komediální dvojici s Jiřím Šáškem, taktéž členem souboru a autorem některých představení Rokoka. Společně pak vystupovali nejen v Rokoku, ale aktivním přičiněním se zásadně prosadili také v televizní zábavné produkci. Rokoko se začalo posléze profilovat jako divadlo scénicky hudební,<sup>44)</sup> což byl Vostřelův záměr a manažerský tah, neboť tím do repertoáru Rokoka promítl měnící se situaci v kulturní sféře a požadavky diváků, potažmo fanoušků pop-hvězd od poloviny 60. let. Do souboru přešli (dočasně) ze Semaforu Waldemar Matuška a Eva Pilarová, Hana Hegerová naopak přestoupila do Semaforu, kam se později vrátila i Pilarová. Na její místo přijal Vostřel Martu Kubišovou z plzeňského divadélka Alfa.

Kromě Semaforu a Rokoka vznikaly v 60. letech další malé scény s vlastním repertoárem a dramaturgií. V roce 1965 založil textař Jiří Štáidl divadlo Apollo, kam přešel ze Semaforu Karel Gott, angažovali také Yvonne Přenosilovou, Pavlínu Filipovskou, Karla Hálu. V Brně působilo od konce 50. let satirické divadlo Večerní Brno, v Plzni Alfa, z níž kromě Kubišové přešli do Rokoka Václav Neckář a hudební skladatel Bohuslav Ondráček, vlivná osobnost hudebního byznysu. Pro ty talentované byla menší a mimopražská divadélka často jen přestupní stanicí k mnohem větší slávě na prknech pražských divadel. Šéfové či blízcí spolupracovníci Semaforu a Rokoka totiž působili mimo jiné jako vyhledávači pěveckých talentů, které angažovali do svých představení. Divadla malých scén se tak stávala lihněmi nových zpěváků, zpěvaček, případně i celých kapel, a nadmíru důležité bylo, že jim ve spolupráci se skladateli a textaři zajišťovala repertoár, práci v rozhlase, televizi, na zájezdech.

40) Jaroslav Pacovský, *Na vlnách rozhlasu (1923–1993)*. Praha: Český rozhlas 1993, s. 106.

41) Zpráva o ohlasu posluchačů k vysílání za měsíc listopad 1960. Archiv ČRo, nezpracováno, k. Zprávy o dopisovém ohlasu posluchačů 1959, 1960.

42) Vladimír Justl, Semafor, mládež a umění. Hovoříme s Jiřím Suchým. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 32 (6. 8.), s. 6.

43) Pavel Bár, *100 let Divadla Rokoko. Sborník vydaný u příležitosti 100. výročí založení Divadla Rokoko*. Praha: Městská divadla pražská 2015, s. 66.

44) jap, Muzika sílí v Rokoku. *Večerní Praha* 11, 1965, č. 243 (8. 10.), s. 3.

## Televizní písnička jako svébytné dílo

Prvotní idea i samotný akt natočení televizní písničky byl individuálním počinem tvůrce–jednotlivce. Nešlo o nijak systematicky plánovaný mediální produkt, jeho vývoj byl vázaný na potenciál tvůrců, jejich osobní kontakty na autory i interprety písní a na bující nové divadelní podhoubí. Následně začala televizní písnička a pásma i revue z ní sestavená sbírat ocenění v zahraničí: písničkové pásmo *TISÍC POHLEDŮ ZA KULISY* Ladislava Rychmana z roku 1960 získalo Bronzovou růži na 1. Mezinárodním festivalu zábavné televizní tvorby ve švýcarském Montreux v roce 1961, *ZTRACENÁ REVUE* Zdeňka Podskalského z roku 1961 přivezla v následujícím roce ze stejného festivalu Stříbrnou růži a další ocenění z festivalu v Alexandrii, následovaly další pořady a další ceny. A i na základě těchto úspěchů začala televize výrobu formátu televizní písničky i pořadů, do nichž byla zakomponovaná, promýšlet, podporovat a znásobovat.<sup>45)</sup> Souběžně s tím dochází v první polovině 60. let také k rehabilitaci žánru muzikálu a hudebního filmu, do té doby v českém filmovém průmyslu pro tvůrce zapovězeného kvůli údajně vzbuzovaným asociacím na západní kinematografie a životní styl.<sup>46)</sup> Ladislav Rychman natáčí první český muzikál *STARCI NA CHMELU* a následně *DÁMU NA KOLEJÍCH*,<sup>47)</sup> Ján Roháč a Vladimír Svitáček, personálně napojení na divadlo Semafor, převedli na filmové plátno stejnojmennou divadelní hru *KDYBY TISÍC KLARINETŮ*. Zdeněk Podskalský natočil o něco později, v roce 1967, hudební revue *TA NAŠE PÍSNIČKA ČESKÁ*, v níž navazoval na úspěšné uvádění hašlerovských pražských písniček v divácky oblíbených televizních pořadech *BABIČČINA KRABIČKA* a *BEJVÁVALO*. Ve filmu *TA NAŠE PÍSNIČKA ČESKÁ* pak spojil nostalgickou linku, oslovující starší generaci, s podáním těchto písniček oblíbenými zpěváky, což bylo lákadlem zase pro diváky mladší. Snímek *TA NAŠE PÍSNIČKA ČESKÁ* se stal nejnavštěvovanějším filmem roku 1967.<sup>48)</sup> Všechny zmiňované snímky se rovněž podílely na tehdejší juvenilizaci kin.<sup>49)</sup> Podstatné je také to, že všichni zmiňovaní režiséři zúročili v těchto celovečerních snímcích zkušenosti z práce v divadle, na krátkých televizních formátech, ať už šlo o písničky nebo reklamy, skeče, scénky, čímž došly televizní a filmový průmysl i divadelní scéna skrze tvůrce zábavné produkce vzájemného propojení a ovlivnění.

První televizní písnička *DÁME SI DO BYTU* byla odvysílána jako součást silvestrovského pořadu v roce 1958. Uvádění televizních písniček jako zábavného prvku silvestrovských pořadů se osvědčilo, a tak se program posledního dne roku stal po nějakou dobu pravidelně prostorem pro jejich vysílání. Vzhledem k povaze formátu, tzn. krátký tří- až pětiminutový film s vyprávěním kratičkého příběhu, bylo jeho programování téměř vždy plánované jako součást většího celku, což s logikou programování úzce souvisí, neboť v té

45) Milan Kruml, *Televize? Televize! Procházka šesti dekadami televizního vysílání u nás pro začátečníky i pokročilé*. Praha: Česká televize 2013, s. 95–96.

46) Šárka Gmitterková – Miroslava Papežová, Only a groomed woman deserves her name: Fashion, emancipation, and stardom in the Czechoslovak film musical *The Lady of the Lines*. Online: <<https://necus-ejms.org/only-a-groomed-woman-deserves-her-name-fashion-emancipation-and-stardom-in-the-czechoslovak-film-musical-the-lady-of-the-lines/>>, [cit. 6. 7. 2020].

47) Tamtéž.

48) Štěpánka Řeháková, Filmový rok 1968 na Barrandově. *Kino* 23, 1968, č. 3 (8. 2.), s. 2.

49) Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014, s. 224–225.



Obr. 7



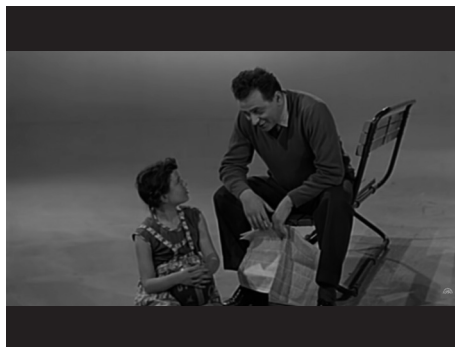
Obr. 8

době neexistovaly speciální hudební programy. Televize byla pouze jedna, vysílala skrze jeden program a byla i jediným výrobcem televizních písniček. Rok 1959 byl na počet televizních písniček ještě skromný, materiál k jejich tvorbě se teprve započínal skrze již zmíněné soutěže typu *Hledáme písničku pro všední den*, PÍSNIČKY NA ZÍTRA ad. Atraktivní počin nabídl Ján Kadár, a sice PRAMÍNEK VLASŮ Suchého a Šlitra, v němž invenčně zapojil prvky Laterny magiky, kdy se v projekcích v druhém plánu objevuje dívka, o níž interpret zpívá a sní, která se mu zjevuje a uniká (obr. 7). Podobně originálním způsobem pak pracoval i v roce 1963 na ztvárnění šestiminutové orchestrální jazzové skladby NEONY v podání Karla Krautgartnera s orchestrem. V době, kdy pro televizní písničku neexistovaly žádné zavedené postupy a pravidla, a kdy tvůrci měli při jejich tvorbě volnou ruku, vnášeli o to víc do vizuálního zpracování písniček vlastní formální a stylistický rukopis, dobově podnětné stylistické prvky, čímž přispívali k rozmanité estetizaci televizních pořadů. To platí i o MACKIE MESSEROVI, kterého natočil v roce 1960 Ladislav Rychman s Milošem Kopeckým a skupinou tanečnic (obr. 8). V roce 1960 vznikla mimo jiné jedna z prvních televizních písniček dvojice Ján Roháč a Vladimír Svitáček ČÁRY A KOUZLA v podání Judyty Čerovské (obr. 9). Televizní písničková tvorba dvojice Roháč a Svitáček úzce souvisela s písničkovou produkcí divadla Semafor, neboť Ján Roháč působil v tomto divadle jako režisér. Písničky ke zfilmování vybíral on a jejich realizaci dohodl s televizí i s divadlem.<sup>50)</sup> V roce 1961 pak vzniká v ČST Televizní filmová tvorba vedená Eduardem Hofmanem, která má kromě televizních inscenací v kompetenci natáčení i televizních písniček pro redakci humoru a lidové zábavy, později hlavní redakci zábavných pořadů. V roce 1961 vznikají například televizní písničky BABIČKO, NAUČ MĚ CHARLESTON v režii Milana Tičého, jednoduše inscenované SLUNÍČKO v režii Jaromíra Vašty s Darkem Vostřelem a dětskou semaforickou herečkou Zuzanou Vrbovou (obr. 10), ve stylu němých grotesek ztvárnil Ladislav Rychman OBNOŠENOU VESTU (obr. 11) a s várkou nových televizních písniček vstupuje výrazněji na scénu právě dvojice Roháč–Svitáček. Ti natáčejí MALÉ KOTĚ s animacemi Břetislava Pojara (obr. 12) či MARNIVOU SEŠTŘENICI. Roháč se Svitáčkem vnesli do formátu televizní písničky vtíp a humor, nápadité vyprávění v podobě malých dějových akcí či drobných zápletek, v některých případech šlo skutečně o krátké filmy

50) Jiří Suchý v emailovém rozhovoru s autorkou práce dne 7. 5. 2018.



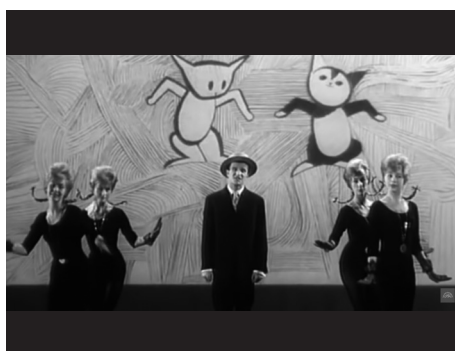
Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12



Obr. 13



Obr. 14

s expozicí, dějem a pointou. Obecně je pak spolupráce televizních režisérů současně angažovaných v některém z divadel malých forem pro televizní hudebně zábavnou písničkovou tvorbu v 60. letech příznačná. V pozdějších televizních písničkách dvojice Roháč–Svítáček se nově začíná stáčet pozornost na zpěváka či zpěvačku, kteří se dostávají před kamerou do ústřední role. ZDVOŘILÝ WOODY představuje Karla Gotta v roli kovboje mezi tančícím stádem krav (obr. 13), v písničce ŽIVOT JE PES dostává příležitost Pavel Sedláček, ZČERVENÁ prezentuje Jiřího Suchého a zpěváka a trumpetistu Jiřího Jelínka (obr. 14)

a v písničce ZHASNĚTE LAMPIONY hraje vedle Miloše Kopeckého a Miroslava Horníčka jednu z hlavních rolí Hana Hegerová. Tendence, kdy dominantní roli v televizní písničce sehrává její skutečný interpret, jenž písničku nahrává i v rozhlasu a/nebo ji vydává na deskách Supraphonu, začíná převládat s nastupující érou zábavných hudebně písničkových pořadů ČST od roku 1963. Dále pak ještě více sílí v souvislosti s natáčením televizních recitálů jednotlivých zpěváků a zpěvaček či hudebních pásem. Při tvorbě tohoto typu pořadů se autorsky uplatnili i tvůrci nové vlny; například Jan Němec natočil recitál s Karlem Gottem (ČAS SLUNCE A RŮŽÍ), dva recitály s Martou Kubišovou (NÁHRDELNÍK MELANCHOLIE, PROUDY LÁSKU ODNESOU), Evald Schorm písničky JÓ, TŘEŠNĚ ZRÁLY a IRENE JDI SPÁT nebo originální kolážovitou revue GRAMO VON BALET. Tento trend je současně milníkem ve způsobu prezentace zpěváků a zpěvaček, z čehož později vyrůstá kult pěveckých hvězd 60. let.

S růstem mezinárodních úspěchů se pak podle svědectví některých tvůrců mluvilo i v zahraničí o naší zábavné hudební a písničkové tvorbě jako o něčem opravdu původním, výjimečném, novátorském a jako o tzv. české škole.<sup>51)</sup> Televizní písnička i revue se staly pro ČST dokonce výborným vývozním artiklem,<sup>52)</sup> což pro ČST znamenalo nejen ekonomický přínos, ale především prestiž. Televize však byla v souvislosti s natáčením televizních písniček postavena před úkol, jak je divákům zpřístupňovat i opakovaně. Vladimír Svitáček vzpomínal, že když se v televizi něco „porouchalo“ a bylo potřeba získat čas k opravě, hodily se k vyplnění času právě písničky.<sup>53)</sup> V roce 1961 se v televizi zrodila myšlenka zařazovat televizní písničky do přestávek sportovních přenosů.<sup>54)</sup> V Přehledu ohlasu na vysílání ze dne 5. 2. 1964 je zaznamenáno, že lidé žádají, aby „písniček bylo používáno jako výplně přestávek a aby byly opakovány“.<sup>55)</sup> A v příštím roce přišly divákům vhod televizní písničky, zařazené před přenos z cyklistického Závodu míru.<sup>56)</sup> V témže roce v dubnu se na ohlasu vysílání uvádí: „Rezerva: TV písničky 21.50 (9)“<sup>57)</sup> z čehož vyplývá, že tato krátkometrážní dílka sloužila také jako rezerva pro případ nedodržení vysílacích časů jiných pořadů. Televizní písničky se objevily i na plátnech kin v Praze a v některých dalších velkých městech. Šlo o projekt *Televizní kinematofor* z roku 1962, neboli „pestrý kolotoč tanečních písní a televizních veselohr“.<sup>58)</sup> V televizním programu se rovněž nepravdělně vyskytují zhruba desetiminutové bloky s názvem *Televizní písničky*<sup>59)</sup> nebo ne celá půlhodina televizních písniček z archivu pod názvem *Zazpívejme sobě...*<sup>60)</sup>. Reprízy televizních písniček se uplatnily také v pořadu *Písničky kolem nás*, který televize vysílala od roku 1959.<sup>61)</sup> Jak se píše v *Mladém světě* v roce 1966, *Písničky kolem nás* přinášely „kaž-

51) Přepis rozhovoru s Ladislavem Rychmanem. NFA, OH, 219 OS Ladislav Rychman.

52) Ivan Soeldner, Kotě je solidní pro celý svět. *Taneční hudba a jazz. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby* 4, 1963, č. 1, s. 79–80.

53) Přepis rozhovoru s Vladimírem Svitáčkem. NFA, OH, 215 OS Vladimír Svitáček.

54) Přehled ohlasu na vysílání ČT v sobotu 8. 5. a v neděli 9. 5. 1965. Spisový archiv ČT, f. Inf, k. 114, inv. č. 511.

55) Zápis z gremiální porady dne 19. 8. 1961. Spisový archiv ČT, f. Ve1, k. 55, inv. č. 495.

56) Přehled ohlasu na vysílání ČT v sobotu 8. 5. a v neděli 9. 5. 1965. Spisový archiv ČT, f. Inf, k. 114, inv. č. 511.

57) Přehled ohlasu na vysílání ČT Praha v sobotu 17., v neděli 18. a v pondělí 19. dubna 1965. Spisový archiv ČT, f. Inf, k. 114, inv. č. 511.

58) Ivan Soeldner, Televize vyhrála. *Film a doba* 8, 1962, č. 6, s. 333.

59) Televizní program 23. 1. 1965. *Československý rozhlas a televize* 32, 1965, č. 4, s. 7.

60) Televizní program 23. 2. 1966. *Československá televize* 1, 1966, č. 9, s. 5.

61) Valter Feldstein, *Televize včera, dnes, zítra*. Praha: Orbis 1964, s. 188.

dý týden žádoucí osvěžení, při kterém zájemce, odkázaný zatím jen na rozhlasový nebo gramofonový zvuk, mohl pohlédnout i do zpěvákovy tváře.<sup>62)</sup> Hudebním dramaturgem tohoto pořadu byl zaměstnanec redakce HULIZA Jiří Malásek, který měl také lví podíl na výběru písniček k televiznímu zpracování, jakožto i vliv na pozdější televizní i celovečerní filmovou hudební tvorbu.

Televizní písničky jako svébytná díla se natáčely hlavně v první etapě práce s tímto formátem v letech 1958–1963. Ani poté individuálně natočená televizní písnička z produkce zcela nevymizela, ale od roku 1963 začala televizní písničkové zábavě dominovat pásma zaměřená na prezentaci zpěváků a zpěvaček, a hlavně hudebně písničkové cykly vznikající ve spolupráci s rozhlasovým Tanečním orchestrem Československého rozhlasu (TOČR) a Supraphonem. Do té doby se však televizní písnička, coby svébytné krátkometrážní kompaktní dílo, díky stále většímu počtu televizních koncesionářů zasloužila mimo jiné o pronikání moderní taneční hudby na venkov, jinak tradičně oplývající hudbou lidovou a dechovou, a také o prosazení této hudby v rozhlasu a větší popularizaci na gramodeskách.

### Televizní písničkové cykly jako další stupeň vývoje formátu televizní písničky

Pokročilejší koncepcí, jež zajišťovala písňovým nahrávkám kontinuální televizní ztvárnění i uvádění, bylo jejich natáčení na zakázku, a nadto cykly na principu seriality. Televizní písnička se tak vymanila z nahodilosti a transformovala se do podpůrné role pro výstavbu větších celků, do podoby herecko-pěvecko-tanečních vystoupení, tvořících páteř hudebních písničkových pořadů. Nově se jednalo o koncepčně, dramaturgicky, produkčně i marketingově promyšlené pořady, jichž byla televizní písnička pevnou součástí, ale také sekundárním výstupem.

### ALBUM SUPRAPHONU

Album, to je taková věc, kam člověk ukládá to, co je mu milé, co mu připomíná nějakou hezkou chvíli nebo příjemnou událost a k čemu se rád vrací. A proto se do alba neukládají jenom poštovní známky a vybrané předmanželské fotografie, ale také nejmilejší melodie s hlasy oblíbených zpěváků a zpěvaček. Ovšem, v konservované podobě, na gramofonové desce.<sup>63)</sup>

Takhle anoncoval týdeník *Československý rozhlas a televize* nový projekt ve spolupráci Supraphonu, ČST a ČSRo, a sice přehlídku nejúspěšnějších gramonahrávek s názvem ALBUM SUPRAPHONU. První díl v podobě tříhodinového živého koncertu se přímým přenosem z pražské Sportovní haly vysílal 3. listopadu 1962 po rozhlasových vlnách, do televize a Intervizí i do NDR, Maďarska a Polska. „Celý pořad byl připravován delší dobu

62) Milan Schulz, Písničky na obrazovce. *Mladý svět* 8, 1966, č. 48 (2. 12.), s. 4.

63) Anon., První album Supraphonu. *Československý rozhlas a televize* 29, 1962, č. 44, s. 9.

skupinou pověřených programových pracovníků všech zúčastněných institucí.<sup>64)</sup> Šlo o první akci tohoto typu, a především tohoto rozměru, která byla netrpělivě očekávána laickou i odbornou veřejností. ČST, její spolupracovníci a její diváci měli v té době za sebou již zkušenosti s přenosy *Intervize* z NDR, která zprostředkovávala svoje hudební přehlídky a estrády *Z MELODIE DO MELODIE* a *AMIGA KOKTEJL*. Na základě těchto přenosů dostávala ČST řadu dopisů s podivením, proč naše televize něco takového také nepřipraví a cožpak to neumí?<sup>65)</sup> Článek v tisku sice předem upozorňoval, že se *PRVNÍ ALBUM SUPRAPHONU* „nechce vůbec zhlížet v Amiga koktejlech, které nám už desetkrát dali ochutnat naši němečtí přátelé“,<sup>66)</sup> současně však nezastíral, že chce získat pozornost diváků českých i zahraničních. Supraphon měl na této akci velký zájem a podpořil ji částkou 40 000 Kčs.<sup>67)</sup> Úspěch měli zaštitit zkušení pracovníci ČST hudební dramaturg Jiří Malásek a režisér Jiří Nesvadba. *PRVNÍMU ALBU SUPRAPHONU* se ale nakonec vyčítala dramaturgická roztržičnost, nešťastné umístění do Sportovní haly, vzdálenost zpěváků od mikrofonu a orchestru, ozvučení a další problémy. Zpětně se nelze divit, neboť tříhodinový přímý přenos koncertu z velké haly, s programem, kdy konferenciéři oznámí několik hudebních čísel a ta jsou pak v jednom sledu za sebou odehrána a odzpívána, nemohl být pro diváky, v roce 1962 už přivyklé na výpravnost východoněmeckých estrád z přenosů *Intervize* a na české inscenované televizní písničky, nijak atraktivní. Zájem Supraphonu o popularizaci jeho nahrávek formou ročního bilančního zpracování nicméně přetrvával, a tak se další ročník *ALBA* realizoval, avšak ve zcela jiném provedení. Režii převzal Ivo Paukert a natočil všechny písničky inscenovaně ve studiu, propojil je spojováký Vladimíra Dvořáka a skutečně vznikl pořad, po němž se do ČST valily pochvalné dopisy s žádostmi o opakování i pokračování.<sup>68)</sup> Vladimír Dvořák se ve svých výstupech několikrát zmínil o Supraphonu, gramofonech, černých kotoučích, rozhlasu, tedy řečí dnešních pojmů zapojili tvůrci product placement (obr. 15 a 16). Supraphon se v průběhu realizace jednotlivých



Obr. 15



Obr. 16

64) Anon., První album Supraphonu. *Hudba pro radost. Novinky z oboru taneční a zábavné hudby*, 1963, č. 1 (leden–březen), s. 4.

65) Anon., První album Supraphonu. *Československý rozhlas a televize* 29, 1962, č. 44, s. 9.

66) Tamtéž.

67) Komplexní rozbor činnosti obchodního úseku SHV za rok 1962. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 50.

68) Dopisy diváků — II. album Supraphonu. Spisový archiv ČT, f. Inf, k. 137, inv. č. 875.

ročníků ALBA naučil vydávat kompilace desek k těmto pořadům s předstihem, a tak například písničky ze IV. ALBA SUPRAPHONU, které mělo být vysílané 25. září 1965, byly k expedici připraveny již 15. září 1965.<sup>69)</sup>

Pracovníci Supraphonu na poradách jednoznačně deklarovali zájem ve spolupráci s televizí pokračovat, neboť šlo o velice efektivní způsob propagace. V roce 1967 se však na zápisu z porady objevuje informace, že ČST požaduje finanční podíl na akci ve výši 140 000 Kčs, což vedení Supraphonu považovalo za nepřijatelné, a začalo se vyjednávat. Televize nakonec nepřijala ani kompromisní návrh Supraphonu v podobě 50 000 Kčs.<sup>70)</sup> Situace vyvrcholila tím, že ČST „opět změnila názor a pořad Album Supraphonu vysílat nehodlá a zařadí místo toho 31. 12. 1967 zkrácený pořad gramohitů“.<sup>71)</sup> Televize si v druhé polovině 60. let s narůstajícím počtem koncesionářů a televizních přijímačů v domácnostech začala být vědoma svého dosahu a také svého vlivu na nákupní potenciál diváků a hodlala z toho rovněž profitovat. Supraphon se nakonec rozhodl vydat připravené písničky pouze na deskách a šesté, ani žádné další ALBUM SUPRAPHONU se už na televizních obrazovkách neobjevilo. Nicméně spolupráce ČST a Supraphonu neskončila úplně, neboť se obě instituce i nadále potřebovaly — televize nahrávky Supraphonu k filmování a Supraphon televizi pro svoji efektivní prezentaci. Na televizních obrazovkách tak mohli diváci v letech 1967 a 1968 zhlédnout pořady GRAMOHIT a také SUPRAPHON SHOW, což bylo koncertní vystoupení spojené s předáváním zlatých, stříbrných a bronzových desek interpretům za prodej alb. Tento počín souvisel s podepsáním exkluzivních smluv se zpěváky a zpěvačkami v reakci Supraphonu na vstup nahrávací společnosti Panton na gramodeskový trh.

### VYSÍLÁ STUDIO A, PÍSEŇ PRO RUDOLFA III.

Nejúspěšnějšími pořady se začleněním sledovaného formátu, koncipovanými na principu seriality, které současně znamenají vrcholnou formu spolupráce českých kulturních průmyslů v 60. letech, jsou dvacetidílný cyklus VYSÍLÁ STUDIO A z let 1963–1966 a osmidílný fikční seriál PÍSEŇ PRO RUDOLFA III. z let 1967–1968. Měsíčník VYSÍLÁ STUDIO A byl časopisem *Melodie* označen za „pořad nového typu“.<sup>72)</sup> S nápadem na cyklus, kde je jednoduché dějové pásmo propojené písničkovými novinkami z produkce TOČRu, přišel Darek Vostřel a Jaromír Vašta. Cílem bylo seznámit diváky atraktivní formou s produkcí tohoto tělesa, což bylo pokaždé explicitně zdůrazněno v titulcích i moderátorem pořadu Karlem Štědrým z Rokoka (obr. 17 a 18). Následující PÍSEŇ PRO RUDOLFA III. byla už narativním fikčním seriálem, pro nějž byly některé písničky dokonce psané na míru, aby lépe zapadly do děje. Hlavními postavami seriálu byli členové rodiny Vandasových, v čele s otcem Rudolfem (Darek Vostřel) a jeho dcerou Šárkou (Iva Janžurová). Otec Rudolf byl příliš zaměstnán praktickými věcmi a povoláním řezníka, naopak Šárka byla rozvernou teenagerkou s hlavou v oblacích, plná fantazírování, a právě sny a fantazie umožňovaly zakomponovat do seriálu písničky v podání populárních zpěváků (obr. 19–22).

69) Zápis z porady vedení obchodního úseku ze dne 30. srpna 1965. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 45.

70) Zápis z porady vedení 4. 7. 1967. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 47.

71) Zápis z porady vedení 12. 9. 1967. Archiv Supraphon, nezpracováno, k. 47.

72) nd, Vysílá studio A. *Melodie* 2, 1964, č. 3, s. 43.



Obr. 17



Obr. 18



Obr. 19



Obr. 20



Obr. 21



Obr. 22

Z hlediska synergie průmyslů jsou tyto dva seriály rovněž nejdůležitějšími příklady efektivního propojení průmyslů, a to na bázi spolupráce s prvky tzv. klientelismu. Totiž, produkce obou projektů byla zaštitěna třemi osobami ze zainteresovaných institucí: Darkem Vostřelem, ředitelem divadla Rokoka, Jaromírem Vaštou, režisérem ČST a rovněž blízkým spolupracovníkem Rokoka, Josefem Vobrubou, dirigentem rozhlasového TOČRu, současně hudebním dramaturgem Rokoka, posléze angažovaným i do Supraphonu v rámci nově vzniklých produkčních jednotek. V této souvislosti se mluví a píše o tzv. V-triu

(Vostřel–Vašta–Vobruba), které do nahrávání v rozhlasu a prezentaci v televizi prosazovalo především písňovou produkci a pěvecké tváře Rokoka, neboť všichni tři aktéři byli s tímto divadlem spojeni. Písničky z jevištního představení Vostřelova Rokoka nahrál Josef Vobruba s TOČRem a do televizní podoby je režíroval Jaromír Vašta. Tým kolem Darka Vostřela tak obsáhl pozice ve všech klíčových médiích potřebných k popularizaci svého repertoáru a pěvecko-hereckého souboru. Je faktem, že všichni tři „Věčkaři“ byli nápadití, ve svém oboru odborně i organizačně zdatní, zapálení pro věc, měli blízko k moderní taneční hudbě a písničce, dokázali spolupráci koordinovat, projekty prosazovat a realizovat. Pro každého z nich, i pro každou instituci, kterou zastupovali, pak z této efektivní kooperace pramenil nejen důležitý ekonomický profit, ale také prestiž. Divadla byla i v 60. letech tlačena do ekonomické soběstačnosti, a tak prezentace Rokokových zpěváků Václava Neckáře, Marty Kubišové, Heleny Vondráčkové, Waldemara Matusky a dalších v atraktivních pořadech na televizní obrazovce zajišťovala této divadelní scéně nabitý sál a samotným zpěvákům do té doby bezprecedentní status pop-hvězd. Kritice občas podléhal rozhlas, respektive Josef Vobruba za to, že v rámci spolupráce V-tria preferuje k nahrávání i do vysílání Vostřelovy chráněnce, a podobně se jednu dobu zdálo, že VYSÍLÁNÍ STUDIO A dominují titíž interpreti. Darek Vostřel dostával v rozhovorech dotazy směřující k úspěchům jeho svěřenců a na know-how, s jehož pomocí se mu daří transformovat talenty ve hvězdy. V jednom z dílů pořadu KAM DNES VEČER, MILÝ PANE? z roku 1968 se podle dochovaného scénáře Vostřel k tomuto tématu se zlehčujícím podtextem vyjádřil, když na položenou otázku: „[...] chtěl bych u vás v divadle zpívat. Jak se to dělá.“ odpověděl: „Jednoduše. Vezme se zpěvák, zavolá se panu Vobrubi, ten přinese noty, lidem se to líbí a je to. Dnešní naši zpěváci začínali takhle.“<sup>73)</sup>

Prvním krokem k budoucí spolupráci V-tria na vzniku uvedených pořadů a obecně prosazení se divadelních tvůrců v televizi byla už v roce 1960 schůzka se spisovateli a autory malých humoristických žánrů a satirických forem. Jak již bylo uvedeno, úkolem televize bylo tyto pořady připravovat a zkvalitňovat, neměla však pro to dostatek vhodných pracovníků. Schůzky 18. března 1960 se zúčastnili mimo jiných též zástupci Rokoka a Semaforu, přítomni byli dramaturgové televizní redakce HULIZA. Debatovalo se o problémech humoru a satiry v televizi, o realizačních možnostech i honorářových podmínkách. Dohodlo se, že všem zúčastněným se umožní seznámit se s tvorbou televizního scénáře, s přípravou televizních pořadů, že se budou uzavírat individuální smlouvy a že schůzky s autory se budou za účelem výměny zkušeností svolávat alespoň dvakrát v roce.<sup>74)</sup> Tento moment znamenal otevřené dveře pro vstup původně divadelníků do televize, potažmo televizní zábavy. Uvedení prvního dílu VYSÍLÁ STUDIO A v říjnu 1963 předcházela také dokument Hlavní úkoly Čs. rozhlasu v roce 1963, v němž se deklaruje snaha i potřeba „uskutečnit všechna dohodnutá opatření k rozvoji skutečné spolupráce s televizí tak, aby ve druhém pololetí byla důsledně uplatňována a projevovala se v programu“.<sup>75)</sup> Veškeré tyto

73) Kam dnes večer, milý pane? Osmá pozvánka na zábavu, kterou uvádí zasloužilá umělkyně Ljuba Hermanová a ve které navštívíme „Kladiadlo“ z Ústí nad Labem a divadélko Rokoko v Praze. Archiv hlavního města Prahy (AHMP), f. 1307 Divadlo Rokoko, k. 88.

74) Zpráva o schůzce se spisovateli a autory humor. žánrů. Spisový archiv ČT, f. Ve1, k. 88, inv. č. 708.

75) Programové besedy 1959–60. Hlavní úkoly Čs. rozhlasu v roce 1963. Archiv ČRo, nezpracováno, k. 72.

předcházející akty formovaly pracovní prostředí a možnosti spolupráce zúčastněných průmyslů do stavu, do něhož pak se svými nápady a náměty realizačně vstoupilo V-trio, tedy Vostřel, Vobruba, Vašta, a také již poučený a pružnější Supraphon s vylišovanými deskami, připravenými k prodeji už v den premiéry daného pořadu.

— — —

Televizní písnička nebyla jen pasivním produktem, nýbrž se stala i aktivním hybatelem procesů. V době, kdy si do společnosti pronikající malé hudební žánry s moderní taneční písní vynutily u Supraphonu přechod od dlouhodobého plánování k plánům krátkodobým, reagujícím na chování trhu a na vznik šlágrů, musela si i televize začít uvědomovat, že pouhé přenosy koncertních vystoupení se zpěváky toporně stojícími u mikrofonu představují dobovým požadavkům stačit. Šlo však o tvůrčí invence jednotlivých filmařů, kteří nakonec genezi formátu televizní písničky zapříčinili. Celý proces tak vzešel tzv. zdola, bez jakýchkoliv předem připravených a plánovaných produkčních záměrů. Podnět nedal Supraphon ani rozhlas, dokonce ani samotná televize. Ta reagovala až následně. Ve své době byla televize také jediným výrobcem a jediným distributorem televizních písniček, tudíž se na ni posléze začaly obracet jiné instituce reprezentující kulturní průmysly s návrhy na cílenou propagaci své činnosti a svých produktů s cílem dosažení nebo zvýšení zisku, společenského vlivu i prestiže.

Motivace a rysy této spolupráce v tehdejší vrcholné podobě demonstuje fungování tzv. V-tria, tedy Darek Vostřel — ředitel divadla Rokoko, scenárista, autor divadelních her i televizních námětů a scénářů, herec, moderátor, vyhledávač pěveckých talentů, dnešními slovy schopný manažer, dále Josef Vobruba — hudební skladatel, aranžér písní, dirigent Tanečního orchestru Československého rozhlasu a současně hudební dramaturg divadla Rokoko, posléze jeden z producentů Supraphonu, a za třetí Jaromír Vašta — televizní režisér a současně režisér divadla Rokoko. Tato trojice v sobě kumuluje všechny sledované kulturní průmysly a ukazuje, jaké zájmy tyto průmysly sledovaly. Divadla malých forem, která stála na počátku dění především díky své písničkové tvorbě, již bylo možné v televizi vizuálně ztvárňovat, si účastí v televizních hudebně zábavných písničkových pořadech zajišťovala plné hlediště během svých představení a snažila se tak řešit ekonomickou soběstačnost. Supraphon, který měl v rámci pokroku za cíl popularizovat gramofonovou desku jakožto médium, rád přejímal k vydávání zákazníky vyhledávané nahrávky moderních tanečních písniček, což současně přinášelo finance na jeho exkluzivní a prestižní, avšak ne tolik výdělečné edice s nahrávkami vážné hudby. Rozhlas díky založení svého hudebního tělesa Tanečního orchestru Československého rozhlasu a jeho rozštěpení na jazzovou sekci a sekci orientující se na produkci moderní taneční hudby produkoval svoje vlastní nahrávky pro vysílání a současně je poskytoval Supraphonu k vydávání na deskách. Úspěšnost nahrávek pak rozhlas násobil jejich prezentací coby novinek v hudebně písničkových televizních cyklech. Zájem televize byl mít dostatek původní písničkové tvorby k jejímu vizuálnímu ztvárnění, čímž se snažil vyhovět poptávce diváků, prahnoucích jak po zábavě, tak postupem času po možnosti vidět na obrazovce svoje oblíbené pop-hvězdy. Televize tímto uspokojováním diváckého zájmu sledovala jednak potřebu naplnit požadavky diváků na zasloužený oddech po celotýdenní práci a v konečném důsledku navyšování



Obr. 23 Fotografie zpěváků z Midem v Cannes 1968 © ČTK (foto), 2020

počtu televizních koncesionářů, tedy dovršení statusu masového média. Nic z toho by se však neudálo, nebýt postupného liberalizačního procesu československé společnosti v 60. letech.

V rámci synergie kulturních průmyslů – obrazně řečeno – vnesla televizní písnička do socialistického hospodářství prvky tržního prostředí a dala vzniknout marketingově a manažersky fungujícím ostrůvkům v limitech socialistického zřízení. V 60. letech tak lze nacházet počátky organizačních platform showbyznysu, známé z pozdějších let. Celý tento proces pak znamenal nebývalý rozvoj popkultury s projevy hvězdné slávy interpretů tanečních písní, kulminující v druhé polovině 60. let do statusu pop-hvězd. Zásahu na tom mělo výše uvedené V-trio, které svými pracovními postupy vyrábělo z talentů hvězdy. Zpěváci jako Karel Gott, Waldemar Matuška, Josef Laufer, Václav Neckář a zpěvačky Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Yvonne Přenosilová se v roce 1968, v době své vrcholné slávy, zúčastnili mezinárodního veletrhu gramofonového průmyslu MIDEM v Cannes. Zaznamenali tam velký úspěch, přilákali pozornost zahraničních manažerů a producentů, a někteří z nich stáli na počátku rozjednaných zahraničních kariér. Nadšení a radost nejen z těchto úspěchů se otiskly do fotografie, jež v Cannes vznikla (obr. 23), a jež se až nápadně podobá téměř ikonické fotografii režisérů nové vlny s jejich optimisticky rozjívěnými tvářemi (obr. 24). Z kontextu obou těchto fotografií lze číst velký potenciál, který naše společnost a kultura v průběhu liberalizačních 60. let nabývala, avšak který se vlivem vstupu vojsk Varšavské smlouvy dne 21. srpna 1968 a následného období tzv. normalizace již nepodařilo kontinuálně rozvinout a zúročit. Nicméně na již položené základy struktur hudebního showbyznysu navázali noví hráči se svými pěveckými stálicemi



Obr. 24 Ikonická fotografie tvůrců čs. nové vlny © Tibor Borský

či novými potenciálně hvězdnými objevy. Tyto kolem sebe koncentrovali většinou šéfové a dirigenti orchestrů (například Ladislav Štáidl) nebo hudebníci a skladatelé (například Karel Svoboda), kteří byli dobrými obchodníky a manažery, zastávali vlivné pozice, a především obsáhli potřebné kontakty do nahrávacích společností a médií. V 80. letech se pak kromě činnosti tehdy upozaděných, a tudíž dnes širší veřejnosti prakticky neznámých hudebních manažerů jednotlivců utvářely tzv. stáje (například František Janeček, Petr Hannig), jejichž aktéři se v pop-music tak úspěšně prosadili skrze svoje manažersko-produčenské schopnosti zahrnující jak správné kontakty a osobní protřelost, tak především ideologickou nezávadnost a jednoduchou líbivost tvorby. Mnoho z nich se následně dokázalo transformovat i do poměrů po roce 1989 a svými hudebními produkty ovlivňují branži a mainstreamovou kulturní sféru dodnes.

**Miroslava Papežová** absolvovala magisterský program 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. Zaujímá se především o historický výzkum v rámci dějin české kinematografie a audiovizuální kultury po roce 1945. Věnuje se hlavně formátu televizní písničky, historii televizního vysílání a zábavy, hudebním filmům a formátům, spolupráci kulturních průmyslů, popkultuře a výzkumu hvězd. Příležitostně publikuje v oborových periodikách. Aktuálně je hlavní řešitelkou studentského projektu „Ladislav Rychman – režisér mezi filmem, divadlem, hudbou a televizí“.

(Kontakt: [mirkapapezova@seznam.cz](mailto:mirkapapezova@seznam.cz)).

**Citovaná audiovizuální díla:**

*Album Supraphonu* (Jiří Nesvadba, Ivo Paukert, 1962–1967), *Babiččina krabička* (Zdeněk Podskalský, 1963–1964), *Babičko, nauč mě charleston* (Milan Tichý, 1961), *Bejvávalo* (Zdeněk Podskalský, 1965–1968), *Čáry a kouzla* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1960), *Čas slunce a růží* (Jan Němec, 1968), *Dáme si do bytu* (Ladislav Rychman, 1958), *Dnes večer bez závady* (Ladislav Rychman, 1958), *Gramo von balet* (Evald Schorm, 1966), *Gramohit* (Ivo Paukert, 1967–1968), *Irene, jdi spát* (Evald Schorm, 1964), *Jezdím bez nehod* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1961), *Jó, třešně zrály* (Evald Schorm, 1964), *Kdo, s kým, o čem, pro koho* (Ivo Paukert, 1965–1967), *Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1964), *Mackie Messer* (Ladislav Rychman, 1960), *Malé kotě* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1961), *Marnivá sestřenice* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1961), *Náhrdelník melanchole* (Jan Němec, 1968), *Neony* (Ján Kadár, 1963), *Obnošená vesta* (Ladislav Rychman, 1961), *Píseň pro Rudolfa III.* (Jaromír Vašta, 1967–1968), *Písničky kolem nás* (komponovaný pořad — různé režie, od roku 1959), *Písničky na zítřka* (Ivo Paukert, 1960–1965), *Pramínek vlasů* (Ján Kadár, 1959), *Proudý lásku odnesou* (Jan Němec, 1969), *Sluníčko* (Jaromír Vašta, 1961), *Starci na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964), *Supraphon show* (Jaromír Vašta, 1968–1969), *Ta naše písnička česká* (Zdeněk Podskalský, 1967), *Tisíc pohledů za kulisy* (Ladislav Rychman, 1960), *Vysílá studio A* (Jaromír Vašta, 1963–1966), *Zčervená* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1963), *Zdvořilý Woody* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1963), *Zhasněte lampiony* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1962), *Ztracená revue* (Zdeněk Podskalský, 1961), *Život je pes* (Ján Roháč, Vladimír Svitáček, 1963).

## SUMMARY

**Who, with Whom, about What, for Whom*****The Genesis of the Television Song Format and Culture Industries Cooperation in Czechoslovakia in the 1960s*****Miroslava Papežová**

This study is a historical research work focused on the specific audiovisual format called television song, which was the music video forerunner made by Czechoslovak Television since 1958. The research is focused on the early years of working with this format until 1968/1970, which was the historical milestone representing the shutdown of the liberalization process in Czechoslovakia following the Soviet-led invasion on 21st August 1968. The aim of this work is to clarify the genesis of the television song format as a part of television entertainment which was the production field for filming this format. This study also proves how elastic the format of the television song was and how it contributed to more flexible and effective cooperation among culture industries. This work reveals a synergy of culture industries (theatre, television, film, radio broadcasting companies, recording companies) as well as the (non)specificity of their cooperation in the socialist state and its economy. The final ambition is to outline a new perspective on the audiovisual formats in the context of the 1960s, thus paving the way to a more structured view about the nature and peculiarities of audiovisual production during this period in Czechoslovakia.

**klíčová slova:** televize, televizní písnička, videoklip, kulturní průmysl, popkultura

**key words:** television, music video, culture industries, pop culture, television entertainment