

Miroslava Papežová (Univerzita Karlova)

## Ladislav Rychman: transmediální cesta ke *Starcům na chmelu*

Ladislav Rychman: The Transmedia Way to *The Hop-Pickers*

### Abstract

This study explains the early career of the Czech film director Ladislav Rychman including forming his professional orientation, creative approach and features. Dealing with the transmedia directors concept, it analyses the Ladislav Rychman's way to making the first film musical in Czechoslovakia — *The Hop-Pickers* from 1964. Working on short and documentary films, advertising films, television entertainment shows and formats, music films and film musicals, polycran projects, Ladislav Rychman transposed his creative know-how between culture industries, media and formats simultaneously during his longlasting career. The aim of the study is to reveal this transmedia transfer of institutional and stylistic practices in Rychman's career towards *The Hop-Pickers*.

### Keywords

pop culture, culture industries, film musical, genre films, transmedia director

### Klíčová slova

popkultura, kulturní průmysly, filmový muzikál, žánrový film, transmediální režisér

— — —

Může se zdát poněkud nezvyklé uvést studii zaměřenou na jednoho tvůrce momentem konce jeho života. V případě režiséra, scenáristy a inter- i multimediálního tvůrce Ladislava Rychmana je však takový začátek příhodný i příznačný. Ukazuje nám totiž, jak se dlouholetá, obsáhlá, formálně i žánrově pestrá tvorba realizovaná pro nejrozličnější média může v naší kulturní paměti poměrně snadno a rychle zredukovat na pár tzv. kanonických položek. Přitom podrobnější vhled do kariérní trajektorie jednoho takového opomíjeného tvůrce může o naší audiovizuální kultuře rozkrýt mnohem více nežli setrvávání u výkladu dějin skrze již zavedené tradiční figury a díla.

Začnu tedy samotným koncem. Když Ladislav Rychman 1. dubna 2007 ve věku 84 let zemřel, nekrology většinou recyklovaly podobné, ne příliš invenční titulky jako v případě Rychmanových životních jubileí nebo zveřejnění jeho dramatického zážitku z konce druhé světové války: „Zemřel otec Starců na chmelu“,<sup>1)</sup> „Chodili spolu z čisté lásky. Zemřel režisér filmového muzikálu *Starci na chmelu* Ladislav Rychman“,<sup>2)</sup> „Starci na chmelu osiřeli“,<sup>3)</sup> „Režisér Starců si kopal hrob“,<sup>4)</sup> Na jednu stranu přirozená asociace a obvyklé připomenutí nejproslulejšího filmu-muzikálu, s nímž Rychman byl, je a zřejmě i nadále bude ponejvíce spojován. Na stranu druhou přiživování mýtu režiséra jednoho díla. Ostatně on sám si příležitostně povzdechl, že je „Starci‘ prokletý člověk“. <sup>5)</sup> Jeho ranými filmařskými počiny totiž byly formáty spíše efemérní nebo zdánlivě méně atraktivní povahy realizované v reklamní a krátkometrážní tvorbě. Popkulturní produkce zejména v oblasti televizní zábavy, jakkoliv divácky žádaná i řemeslně kvalitní může být, je zase umělecky pomíjivou, často apriori zatracovanou. Možná i proto zůstává tato sféra bez větší pozornosti badatelů a bez odborné reflexe. A jde-li o Rychmanovu práci z doby tzv. normalizace, tato byla doposud spíše devalvována na již takřka zlopověstný snímek *Hvězda padá vzhůru* v hlavní roli s Karlem Gottem.

Filmografie Ladislava Rychmana je však mnohem obsáhlejší a co do formátů i jejich ztvárnění pestřejší. Zahrnuje působení na divadle, v reklamě, tvorbu krátkometrážní i celovečerní, žánr detektivky, psychologické drama i budovatelské melodrama, hororovou komedii a samozřejmě hudební filmy a muzikály. Speciální kategorie pak tvoří hudební zábavné formáty a pořady vyrobené pro televizní obrazovku či polyekranové projekty. Jak dosavadní výzkum ukazuje, Ladislav Rychman byl samouk, filmař-řemeslník i inovátor, který tzv. zespod nabývané know-how transmediálně šířil kulturními průmysly a médii, mezi nimiž se posunoval nebo simultánně působil.

Tvůrčí překračování hranic médií a přesuny mezi nimi bylo (a stále je) záležitostí i jiných umělců, tudíž nejde o praxi v české kultuře ani kinematografii neobvyklou. Pavel Hobl začínal po absolutoriu FAMU natáčením krátkých a dokumentárních filmů, pak po nějakou dobu kombinoval práci na celovečerních žánrově pestrých filmech a televizních hudebně-zábavných i písničkových pořadech, vyzkoušel i práci na polyekranech. V 70. letech po návratu z Německa se těžištěm jeho tvorby staly dokumenty, případně práce pro televizi. Z režisérů se mezi televizní zábavou a celovečerními filmy pohyboval Zdeněk Podskalský. Ján Roháč spolupracoval s divadlem Semafor, spolu s Vladimírem Svitáčkem natáčeli televizní písničky a realizovali celovečerní hudební film *Kdyby tisíc klarinetů*. Ján Roháč se pak od 70. let do své předčasné smrti v roce 1980 věnoval stěžejně televizní zábavě. Jan Němec se po absolventském krátkém filmu zaměřil na tvorbu celovečerní a pro televizi pracoval v době, kdy nedostával příležitosti na Barrandově. Tehdy natočil dva televizní recitály z Martou Kubišovou.<sup>6)</sup>

1) Mírka Spáčilová, „Zemřel otec Starců na chmelu“, *Mladá fronta DNES* 18, č. 79 (2007), B/5.

2) Věra Mišková, „Chodili spolu z čisté lásky: Zemřel režisér filmového muzikálu *Starci na chmelu* Ladislav Rychman“, *Právo* 17, č. 79 (2007), 14.

3) Blanka Kovaříková, „Starci na chmelu osiřeli“, *Vlasta* 61, č. 18 (2007), 50–51.

4) Jan Gazdík, „Režisér Starců si kopal hrob“, *Mladá fronta DNES* 17, č. 246 (2006), 1, A6.

5) Helena Hejčová, „S Ladislavem Rychmanem: O jednom vzácném koření“, *Kino* 37, č. 20 (1982), 5.

6) Miroslava Papežová, „Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie: České pop-hvězdy 60. let mezi divadlem, filmem a televizí“, *Iluminace* 30, č. 2 (2018), 77–92.

Rychmanova praxe tedy není ojedinělá, je součástí tradice, mimochodem doposud podrobně neanalyzované a nepopsané. Analýza jeho kariérní trajektorie a vlivu na lokální audiovizuální tvorbu tak může být i případovou studií o fungování těchto tradic a procesů v našem kulturním prostředí. To, čím se Rychman vymyká, je schopnost fluidně přenášet těžiště své tvorby mezi různé průmysly či média a formáty. Mimo něj se málokterý filmař transponoval takto univerzálně, souběžně a dlouhodobě během celé kariéry. Navíc, jak ve studii objasním, Rychman systematicky pracoval s hudební složkou svých projektů, podílel se na hudební dramaturgii svých filmů, a to i mimo vyložené hudební snímky.

Carol Vernallis v knize *Transmedia Directors. Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics* označuje za transmediální takové režiséry, jejichž umělecká stopa je vysledovatelná právě skrze působení v různých médiích, a jimž vlastní styl je z této stopy abstrahovatelný a identifikovatelný. Mnoho takových režisérů pracuje ve svých dílech významným způsobem s hudbou a Vernallis se spolu s dalšími badateli soustředí právě na to, jak transmediální režiséři pracují s obrazem a hudbou napříč médii.<sup>7)</sup> Ladislav Rychman je příkladem českého filmaře, který takto působil mnohem dříve, než byla jeho praxe za transmediální označena. Jako tvůrce tzv. syntetického typu usiloval v tvorbě o symbiózu zvuku a obrazu a snažil se toto spojení ozvlášťňovat a modifikovat. Cílem této studie je tyto postupy pojmenovat, vysledovat tvůrčí východiska Rychmanovy budoucí profesní orientace, charakterizovat jeho tvůrčí naturel a analyzovat transfer jeho tvůrčího přístupu mezi audiovizuálními formáty a médii.

Vzhledem k rozsáhlosti Rychmanovy tvorby zasahující několik desetiletí není možné na prostoru jedné studie podrobně analyzovat všechna díla a jevy. Proto se zaměřím na ranou kariéru s formativními událostmi, poukážu na přenos zkušeností a prvků mezi formáty a médii, a to z hlediska institucionálního i z hlediska stylu, čímž mimo jiné objasním okolnosti a dráhu, jež vedly k oněm dnes už téměř ikonickým *Starcům na chmelu* (1964). Rovněž předeseílám, že se v rámci výzkumu nevyhýbám společensko-politickým otázkám nebo otázkám spojeným s Rychmanovým působením po roce 1969. Pro záměry a cíle této studie se však tato jinak důležitá problematika nejeví jako podstatná a také si žádá ještě důsledný průzkum a relevantní vyhodnocení dosavadních i protichůdných zjištění.<sup>8)</sup>

7) Carol Vernallis – Holly Rogers – Lisa Perrott, eds., *Transmedia Directors: Artistry, Industry, and New Audiovisual Aesthetics* (New York – London, Bloomsbury, 2020), 1–8.

8) Autorka studie provádí od roku 2019 rešerše týkající se této problematiky, například i otázky Rychmanova členství ve straně. Z veřejně dostupných zdrojů i ze šetření v některých institucích však nelze zatím učinit jednoznačné závěry. Šetření v Archivu bezpečnostních složek i v Národním archivu skončilo s negativním výsledkem. Oproti tomu Štěpán Hulík označuje Rychmana za jednoho z devíti režisérů, kteří si po prověrkách na Barrandově počátkem 70. let členství v KSČ uchovali. Viz Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* (Praha: Academia, 2011), 121.

## Tvůrčí východiska a profesní orientace

Humor je do určité míry prizma, jímž měřím život. Je to svého druhu vyznání, něco, co je v člověku nejvíce uloženo. Snad proto, že já sám měl život těžký a vím, jaká hodnota je mít a zachovat si co nejdéle smysl pro humor. Proto se snažím, aby se divák na mých filmech alespoň trochu bavil.<sup>9)</sup>

Ladislav Rychman se narodil 9. října 1922 v Praze do národnostně smíšeného manželství. Matka Marta Rychmanová byla Židovka, otec Ladislav Rychman, důstojník Československé armády byl Čech. Rodiče se v roce 1933 rozvedli, tudíž následující celosvětové události spojené s nástupem nacismu a perzekucí Židů do Rychmanova života výrazně zasáhly. Ladislav Rychman osobní tíživé zkušenosti s holokaustem do své tvorby explicitně nepromítl ani je po dlouhou dobu neakcentoval ve veřejném vystupování.<sup>10)</sup>

Celoživotně traumatizujícím zážitkem pro něj bylo povolání maminky a nevlastní sestry v roce 1942 k transportu. Z hlediska formování Rychmanových tvůrčích východisek byla iniciační osobou právě maminka, které i on sám připisuje zásadní roli pro svoji pozdější profesní orientaci. Od raného dětství v něm přirozeným způsobem — láskou k hudbě a zpěvu, poslechem rádia, zálibou v divadle — podněcovala zájem nejen o tyto umělecké obory.<sup>11)</sup> Rychman chodil s rodiči na operu, hrál na pianovou harmoniku, učil se na klavír. Později jako student trochu muzicíroval, bavit ho swing a jazz, souběžně stále navštěvoval operní představení v Národním divadle. Začal si půjčovat a během představení sledovat klavírní partitury, což ho po válce přivedlo i ke studiu hudební vědy u profesora Josefa Huttera.<sup>12)</sup> Veškeré tyto Rychmanovy dětské a mladické kontakty s uměním a hudbou rozličných žánrů byly určujícími pro jeho specializaci na hudebně-dramatické žánry, jež se staly dominantní součástí a specifickým rysem jeho tvorby.

Vedle orientace na formálně i stylisticky funkční propojení audia s vizuálním je dalším znakem Rychmanovy kariéry takřka eminentní zájem o populární zábavné žánry, jehož počátky lze shledávat v zapojení do akcí studentské recesistické party. Recesisté, jak si říkali, se seskupili před válkou a Rychman se připojil coby student v době okupace. Náležitě ustrojeni, vybaveni fotoaparáty a vypůjčenými kamerami bez filmu podnikali důmyslně naplánované výpravy, při nichž uváděli nezúčastněné lidi do stavu tzv. recesse, tedy záměrně v nich vzbuzovali dojem účasti na nějaké recesisty smyšlené skutečnosti, uplatňovali při tom absurdní humor, sledovali reakce lidí, akce fotodokumentovali.<sup>13)</sup> Tyto výpravy pěstovaly v Ladislavu Rychmanovi specifický smysl pro humor, rozvíjely fantazii

9) Jiří Pehe – Ladislava Vydrová, „Nové barrandovské veselohry“, *Kino* 36, č. 10 (1981), 8–9, zde 9.

10) Ladislav Rychman zveřejnil svůj příběh poprvé v 80. letech a uceleně jej pak odvyprávěl v roce 1996 pro nadaci Survivors of the Shoah Visual History Foundation, jejímž zakladatelem je režisér Steven Spielberg, aby svým svědectvím přispěl k uchování paměti holokaustu. Viz USC Shoah Foundation, cit. 21. 2. 2021, <https://vhaonline.usc.edu/quickSearch/resultList>. Srov. Magda Hettnerová, et al., *Kniha živých: Hovory s pamětníky 2. světové války* (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005), 9.

11) USC Shoah Foundation, cit. 21. 2. 2021, <https://vhaonline.usc.edu/quickSearch/resultList>.

12) Ladislav Rychman, *Od let učňovských (školák, recesista, lágr, divadlo Satiry, televize, a jiné) až k filmové maturitě (Starcí na chmelu)*. Rukopis, nedatováno [2005?], 4. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

13) Vladimír Borecký, „S Recessi třikrát v recesi“, *Zdravotnické noviny* 39, č. 47–48 (1990), 11.

Obr. 1: *Dáma na kolejích*

Obr. 2: „Babičky dobíjejte přesně!“

a byly také jeho prvními hereckými výstupy.<sup>14)</sup> Vymýšlením, plánováním a realizací těchto zábavných projektů nabýval i amatérské dramaturgicko-režijní zkušenosti.

Ochotnická tvorba byla pro Rychmana humánním elementem během jeho internace v pracovním táboře v Bystřici u Benešova, k čemuž byl v létě roku 1944 povolán. Podle jeho slov museli vězni v táboře těžce pracovat, byli šikanováni a trestáni za maličkosti, ale situace tam byla o něco snazší a šance přežít větší než ve vyhlazovacích nebo i jiných pracovních táborech v okolí.<sup>15)</sup> Paradoxně právě zde se v Rychmanovi začaly probouzet umělecké ambice, a to při nacvičování drobných scének a skečů, které po večerech spolu s dalšími, podobně založenými vězni předváděli, a které u spoluvězňů vzbuzovaly velký ohlas.<sup>16)</sup> Kromě toho si po večerech šeptem zpívali, hlavně písně Voskovce a Wericha. „Tehdy jsem poznal, jakou sílu může mít písnička. I herecký projev a zábava obecně. Zjistil jsem, že dokáží držet lidi nad vodou,“<sup>17)</sup> píše Rychman, objevující v drsných podmínkách lágru náladotvorný, povzbuzující rozměr zábavy i umělecký potenciál v sobě samém.

Hudba byla důležitým pojítkem i pro Rychmanův návrat z pracovního tábora, navíc po dramatickém zážitku, kdy byl spolu s dalšími uprchlíky zajatý na útěku náhodnou hlídkou. Všichni si museli před popravou zastřelením vykopat hrob, dostihla je ale hlídka z tábora a de facto je vysvobodila, aby je přivedla zpět do tábora. Bylo to už na samém konci války dne 2. května 1945, hned v následujících dnech byl tábor rozpuštěn a vězni se rozprchlí. Po návratu do Prahy šel Rychman ke kamarádům, kteří ho bezprostředně, bez jakéhokoliv sentimentu přivítali, posadili ke klavíru a vyžadovali hraní a zpěv. Právě díky tomuto přístupu se Rychman dle svých vzpomínek začal rázem cítit zase jako normální člověk.<sup>18)</sup>

Prožitky z dětství s milující maminkou, která inklinovala k hudbě, divadlu, opeře, následné mladické zkušenosti s moderní muzikou, s recesí, i co do provedení prostá, avšak v účinku nesmírně silná zábava vyvzdorovaná skrze podmínky pracovního tábora, to vše nakonec převýšilo zážitky traumatické a Ladislava Rychmana motivovalo a determinova-

14) Ladislav Rychman se krátce objevil ve filmech *Daleká cesta*, *Císařův pekař — Pekařův císař*. Později se jako režisérské cameo představil coby postava ředitele spořitelny v *Dámě na kolejích* (obr. 1), při zkoušce kostýmu tanečnice v povídce *Jak se koupe žena* z filmu *Zločin v dívčí škole* nebo jako jeden ze zájemců o robotickou babičku ve snímku „*Babičky dobíjejte přesně!*“ (obr. 2).

15) Hettnerová, et al., *Kniha živých*, 13.

16) Dalšími vězni z kulturní a umělecké sféry byli například operní a operetní zpěvák Jára Pospíšil nebo herec Miloš Kopecký.

17) Hettnerová, et al., *Kniha živých*, 14.

lo k působení v oblasti zábavy a k pěstování popkulturních žánrů. Sám k tomu řekl, že oproti jiným, kteří z válečných prožitků těžili skvělá díla, on sám za sebe se rozhodl upnout energii a vetknout potenciál do tvorby zábavné.<sup>19)</sup>

K válečné tematice se ve své tvorbě uchýlil jen jednou, a sice v normalizačním budo-  
vateckém melodramatu *Píseň o stromu a růži*, kde se hlavnímu hrdinovi v hereckém po-  
dání Vjačeslava Tichonova ve flashbacích vrací vzpomínky na osvobození Prahy, a i ty  
Rychman stylisticky zastřel mlhavou záclonou coby oparem vzpomínek hlavní postavy  
snímku. Absence válečné tematiky nebyla u Rychmana projevem zatvrzelosti vůči osobní  
minulosti, zahořknutím či únikem. O tom, že ho prožitá traumata v budoucí tvorbě ne-  
omezovala, svědčí i jeho účast v koprodukčním polyekranovém projektu *Noricama*, který  
realizoval se scénografem Josefem Svobodou a dalšími spolupracovníky na počátku 70. let  
pro město Norimberk u příležitosti pětistého výročí narození německého malíře Albrech-  
ta Dürera.<sup>20)</sup>

Pravděpodobně jediným jeho zamýšleným pacifistickým projektem pak zůstává ne-  
realizovaný scénář k filmu *Mraky a hračky*, který napsal v roce 1957 spolu s Josefem Bouč-  
kem.<sup>21)</sup> Hlavní myšlenka povídkového filmu „aby nikdo a nikde už nerušil dětské hry“<sup>22)</sup>  
měla být laděna až do dokumentaristického stylu a všechny důležité situace vyjádřeny více  
obrazem nežli dialogy, což je v explikaci scénáře označeno za „u nás snad méně obvyklé“.<sup>23)</sup>  
Označení „méně obvyklé“ se postupně stává charakteristické pro Rychmanův tvůrčí pří-  
stup. Citát z explikace scénáře zamýšleného snímku *Mraky a hračky* je v tomto textu prv-  
ním z konkrétních příkladů Rychmanovy snahy neotřele promýšlet formálně-stylistické  
postupy pro vyjádření filmových námětů.

### Tvůrčí přístup a charakteristika

Vždycky mě lákalo všechno, co se mi zdálo objevné a nové, a proto jsem se dostal  
i do těch oblastí, které nebyly čistě filmové. Stále to ale bylo kdesi v pozadí podmí-  
něno snahou dělat na muziku.<sup>24)</sup>

Zaostřením na zábavnou tvorbu se Rychman ocitl v autorsky rozmanitém a z divácké-  
ho hlediska atraktivním teritoriu. V rámci popkulturní sféry zkoušel nové formáty (tele-  
vizní písnička), vnášel originální podněty (reklamní tvorba a folklorní snímky), nakládal  
volněji s žánry (například hudební filmy nebo hororová komedie „*Babičky dobíjejte přes-  
ně!*“) či realizoval několik tzv. poprvé (televizní revue, filmový muzikál ad.). Pionýrský pří-  
stup patřil k jeho tvůrčímu naturelu, i když výsledek nebyl nutně vždy kriticky považován  
za zdařilý, respektive byly Rychmanovy pozdní filmy přijímány jako méně zdařilé nežli oni

18) USC Shoah Foundation, cit. 21. 2. 2021, <https://vhaonline.usc.edu/quickSearch/resultList>.

19) Tamtéž.

20) Hettnerová, et al., *Kniha živých*, 14.

21) Scénář *Mraky a hračky*, Archiv Barrandov Studio, f. Scénáře.

22) Tamtéž.

23) Tamtéž.

24) Hejčová, „S Ladislavem Rychmanem“, 5.

„mezni“ *Starci na chmelu*. Ze synopsí, explikací a scénářů vyplývá, že Rychman nechtěl se-  
trvat u čisté muzikálové formy a zajímal ho spíše žánrové modifikace. V roce 1969 napsal  
spolu s Václavem Nývltlem scénář podle divadelní předlohy Vítězslava Nezvala *Milenci  
z kiosku*, který byl určen pro tvůrčí skupinu Filmového studia Barrandov (FSB) Pavel Ju-  
ráček — Jaroslav Kučera. V úvodní explikaci se píše:

V tomto filmu se některé dialogy mluví a některé zpívají. Někdy dochází k této změ-  
ně i uprostřed jediné věty [...] Kromě původních autorových figur zasahují do hry  
ještě dvě postavy [...] Jejich představitelé by měli mít smysl pro pohybově značně  
náročné herectví, blízké komice smutných klaunů nebo projevu některých typů  
z klasické filmové grotesky. Tyto dvě postavy obstarávají skutečně asi to, co v opeře  
sbor, a také se tím netají, nýbrž naopak — převlékají se před zraky diváků do těch  
epizodních rolí, které jsou právě potřeba pro atmosféru a dokreslení určité scény.<sup>25)</sup>

Uvedená citace je příkladem Rychmanova zájmu posunout hudebně-dramatickou  
tvorbu experimentálním způsobem mimo známé konvence nebo transformovat divadel-  
ní či operní prvky do média filmového a televizního, a to i v krátkometrážních a reklam-  
ních formátech. Jinými ukázkami žánrových variací jsou televizní hudební komedie na  
motivy z řecké mytologie podle scénáře Nataši Krempové *Pojďte s námi mezi bohy!* a dvou-  
dílná bohatýrsko-milostná hudební komedie *Tři mušketýři*. Materiály ke *Třem mušketý-  
rům* svědčí o Rychmanových schopnostech přistupovat k zamýšlenému projektu kom-  
plexně jak v rovině umělecké, tak i praktické nebo technické. Jeho průvodní komentář  
z května 1982 k vlastnímu scénáři je rozčleněn do čtyř kategorií — úprava původní před-  
lohy, hudební složka, pojetí obrazové a obsazení — přičemž v každé kategorii podrobně  
rozepisuje vlastní ideu. V rovině umělecké: „Měla by to být podívaná. Podívaná atraktiv-  
ní, romantická — okouzlení básnickým slovem, hudbou i obrazem,“<sup>26)</sup> tj. spolu s tancem  
uměleckými obory, jejichž syntéza v audiovizi byla neustálým předmětem jeho tvůrčího  
zájmu. Na praktické úrovni pak v elaborátu s názvem „Jak by měli vypadat televizní *Tři  
mušketýři* a co jsem pro to učinil“ popisuje práci při nutném zkrácení předlohy a způsob  
eliminace veršů, neboť již znal specifika televizní tvorby a věděl: „že divácký zážitek z te-  
levizního díla je při delším časovém trvání podroben značnému nároku.“<sup>27)</sup> Vznášá i tech-  
nické požadavky na přenosový několikakamerový vůz kvůli scénám v exteriéru, na spolu-  
práci s kaskadéry a skupinami historického šermu kvůli „akčním“ scénám a počítá s herci  
„v první řadě dobře mluvícími verše a v druhé řadě značně pohybově nadanými“<sup>28)</sup> Co se  
hudební dramaturgie týče, analyzoval hudební složku a její jednotlivé motivy, neboť chtěl  
využít Nezvalovu původní klavírní skicu. V rámci projektu tak měl kontrolu i nad velkou  
částí přípravné fáze.

Nezdarem často končily Rychmanovy pokusy prosadit žánrové obměny i do jejich po-  
jmenování v rámci propagace a uvedení snímku. Kupříkladu hudební film ze studentské-

25) Scénář *Milenci z kiosku*. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

26) Scénář *Tři mušketýři*. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

27) Tamtéž.

28) Tamtéž.



ho prostředí *Láska na druhý pohled* doplnil přídomek „říkankový“<sup>29)</sup> nebo spíše „film komentovaný hudbou“.<sup>30)</sup> Upozorňoval na epigramickou strukturu jako novou formu hudebního filmu ve své filmografii a od propagace tohoto snímku coby muzikálu se v rozhovorech distancoval.<sup>31)</sup> Nicméně zmínění žánru muzikálu, potažmo od režiséra filmů *Starců na chmelu*, *Dáma na kolejkách*, *Hvězda padá vzhůru* nebo *Jen ho nechte, ať se bojí*, mělo být prvkem, který do kin přiláká co nejvíce diváků. To se pak podepsalo i na rozporuplném přijetí filmu,<sup>32)</sup> ačkoliv žánrová nejasnost nebyla jediným důvodem negativní kritiky,<sup>33)</sup> a oproti dřívějším filmům i upadající návštěvnosti.<sup>34)</sup>

Za zásadní problém rozvoje muzikálové tvorby v československé kinematografii označoval Ladislav Rychman nedostatek kvalitních námětů, které by bylo vůbec reálné do muzikálové podoby převést, a především pak absenci kvalitních scénářů vhodných pro tento výjimečný, u nás ne tak úplně pěstěný žánr.<sup>35)</sup> On sám filmové náměty vyhledával, ale za scenáristu se nepovažoval. Do celovečerních projektů vstupoval jako spoluscenárista a hudební dramaturg, podepsaný je pod scénáři technickými. Úspěch *Starců* i *Dámy* přisuzoval mimo jiné právě scénářům spolupracovníka Vratislava Blažka, který byl výborným dramatikem, satirikem, textařem i scenáristou schopným psát tak, že volně přecházel mezi mluveným slovem a texty písní, tudíž byly jeho scénáře koherentním dílem. Kromě blízké spolupráce s Vratislavem Blažkem adaptoval Rychman v 60. letech dvě předlohy Josefa Škvoreckého. Oba autoři ale odešli po srpnových událostech roku 1968 do exilu a Rychman se tak ocitl v situaci bez osvědčených autorů a scenáristů.

Z hlediska každodenní filmařské praxe je pro Rychmana symptomatická potřeba komentovat nefunkční nebo omezující produkční, technické či pracovní podmínky. V lednu 1964 sepsal dvoustránkový elaborát v podobě reportáže z natáčení *Starců na chmelu* s názvem „Umění do 18ti aneb Na chodbě stojí rozhněvaný mladý muž...“ V rukopise dokumentu určeném s největší pravděpodobností vedení FSB líčí produkční praktiky během natáčení prvního československého muzikálu. S ironií jemu vlastní vykresluje situaci, kdy v pátek v 16:23 hodin, uprostřed natáčení jedné ze scén s Vladimírem Pucholtem, ruší techničti pomocní členové štábu herce koncentrovaného na výkon před kamerou odpočíváním minut zbývajících do konce pracovní doby. Současně avizují neochotu podílet se na dokončení natáčení již postavené, připravené a nasvícené scény, i když by šlo o pouhých dvacet minut přesčasu. Produkční praktiky, kdy se vše řídí plány, řády, denními metrážemi, tabulkami, které vůbec nezohledňují praxi uměleckou, líčí Rychman jako „neuvěřitelnou těžkopádnost, která ve svých důsledcích hospodářských se obrací — přesně proti němu,“ tedy proti pracovnímu týmu i celému systému.<sup>36)</sup>

29) Ladislav Rychman, Explikace k závěrečné úpravě scénáře filmu *Láska na druhý pohled* před realizací, ze dne 14. 7. 1979. Archiv Barrandov Studio, f. Scenáře.

30) Robert Kolář [Ladislav Tunys], „Jaká je *Láska na druhý pohled*“, *Záběr* 14, č. 25 (1981), 3.

31) Tamtéž.

32) Jan Kliment, „Spíše komedie než muzikál“, *Rudé právo* 62, č. 196 (1982), 5.

33) Jan Rejžek, „Neúspěch na první pohled“, *Film a doba* 28, č. 9 (1982), 524–526.

34) Václav Březina, et al., *Československý film a filmová distribuce I.: Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987* (Praha: ÚPF, 1988).

35) Hejčová, „S Ladislavem Rychmanem“, 5.

36) *Umění do 18ti aneb Na chodbě stojí rozhněvaný mladý muž...* Rukopis I/1964. Osobní archiv Ladislava Rychmana.



V případě *Dámy na kolejích* se v dopise řediteli FSB Vlastimilu Harnachovi vymezuje proti nadsazenému množství předepsané denní metráže. Pro tvůrce a štáb to bylo nevýhodné a ekonomicky předem demotivující, jelikož nemohli dodržet denní výrobnost, a tím ani termíny a rozpočet. V závěru dopisu pak doslovně prosí, aby se směl v případě, že mu nebude vyhověno a nenajde se ani lidsky rozumné řešení, vzdát režie tohoto filmu.<sup>37)</sup> V dopise ústřednímu dramaturgovi FSB Ludvíku Tomanovi se zase ohradil proti novému požadavku na technické pojetí a změně formátu filmu *Láska na druhý pohled*. Štábu bylo několik dní po provedené technické explikaci snímku sděleno, že nově má být natočen na formát cinemascope. Rychman spolu s kameramanem považovali toto rozhodnutí za nepříznivé, a to kvůli nedostupnosti potřebných světelných objektivů a citlivějšího filmového materiálu. Film „by měl být snímkem s rychlým, mladým, svěžím, vnitřním i vnějším rytmem. Budeme-li však točit aparaturou a světelným parkem nutným pro CS, staneme se rázem těžkopádní, jaksi neohrabaní proti tomu, co je napsáno ve scénáři,<sup>38)</sup> píše Rychman a jmenuje důvody, pro které se kvůli nečekanému nařízení stanou realizace filmu i jeho výsledná podoba problematickými.

Nešlo o to, že by se Rychman nových technologií obával. Kupříkladu právě v *Lásce na druhý pohled* použil v té době jednu z nejmodernějších kamer steadicam pro co možná nejautentičtější zachycení tanečních scén na parketu ve studentském klubu. „Ano, je to riskantní, ale myslím, že když lidé tuto techniku dobře zvládnou, dá se jí dosáhnout dobrých výsledků. A já jsem byl vždycky pro nové, nejen v technice,<sup>39)</sup> vyjádřil se k tomu. Rychmanův spolupracovník, kameraman Josef Hanuš, ho označil za tvůrce-koumese, protože zatímco některým jiným režisérům prý stačilo, že se tzv. obrázky hýbou, Rychman se mnohem více zajímal i o praktickou a technickou stránku věci a o to, jakým způsobem film natočit.<sup>40)</sup> Odmítal však riskovat v případech, kdy byl přesvědčen, že neprofesionální rozhodnutí poškodí jeho filmařskou praxi i finální podobu snímku. Mohl sice budít dojem kverulanta, přesto se vůči zavedené praxi, jež byla pro tvůrčí proces překážkou, vymezoval.

### **„Od let učňovských až k filmové maturitě.“<sup>41)</sup> Ladislav Rychman jako transmediální režisér**

K výše uvedeným rysům Rychmanovy režisérské tvorby a osobnosti vedla empiricky i kreativně bohatá šňůra dílčích zkušeností realizovaných skrze rozličné formáty a napříč kulturně-mediálními oblastmi: od divadla přes krátký film, reklamu až po televizní i celovečerní tvorbu. Vzájemně tyto oblasti prolínal a interaktivně mezi nimi přenášel svoje tvůrčí preference, zkušenosti, stylistické prvky i profesní kontakty a známosti.

37) Dopis Vlastimilu Harnachovi ze dne 19. června 1965. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

38) Dopis Ludvíku Tomanovi, ze dne 18. 3. 1981. Složka *Láska na druhý pohled*. Archiv Barrandov Studio, f. Scénáře.

39) Kolář, „Jaká je *Láska na druhý pohled*“, 3.

40) Osobní rozhovor s kameramanem Josefem Hanušem ze dne 30. října 2019 a telefonický rozhovor s Josefem Hanušem dne 28. ledna 2021. Osobní archiv autorky.

41) Rychman, *Od let učňovských*. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

### Divadlo a první filmové zkušenosti

První oficiální příležitostí, kde mohl Ladislav Rychman formovat svoje umělecké ambice, bylo angažmá v Divadle satiry v pražské Umělecké besedě, jehož členem se stal v roce 1945. Divadlo satiry bylo v poválečné době význačnou, divácky oblíbenou scénou.<sup>42)</sup> Pro Rychmanovu kariéru bylo přínosné, že šlo o moderní hudební divadlo autorského typu, kde se pěstovaly malé jevištní formy a se slovem, zpěvem, tancem a hudbou se pracovalo v syntetickém propojení.<sup>43)</sup> Kupříkladu v kabaretním pásmu *Cirkus plechový* nesly minimálně polovinu sdělení hudba, tanec a zpěv. Kromě osobitého režisérského stylu Oldřicha Lipského měla tato revue s hudebními, tanečními a vizuálními prvky také svoji vlastní choreografii a hudbu zkomponovanou kmenovým spolupracovníkem Divadla satiry, klavíristou, skladatelem a zpěvákem Karlem Harry Macourkem.<sup>44)</sup>

Rychman se tak ocitl v inspirativním kulturním centru, kde se kultivovaly všechny disciplíny jevištního projevu, a současně umělecké směry, které ho zajímaly. Dostal příležitost podílet se na námětech i scénářích, v některých představeních účinkoval. Kromě toho bylo Divadlo satiry pro Rychmana iniciační co do navázání profesních kontaktů. Mezi zakladatele Divadla satiry patřili bratři režisér Oldřich Lipský a herec Lubomír Lipský, do hereckého souboru byli přijímáni tehdejší nováčci jako Miroslav Horníček, Miloš Kopecký, Stella Zázvorková, Vlastimil Brodský, Jiří Lír, Josef Hlinomaz. Mnoho z nich pak Rychman obsazoval do svých televizních písniček (Miloš Kopecký v *Mackie Messerovi*), reklam (Stella Zázvorková v reklamě na služby *Opravy ložního prádla*), hudebně-zábavných pořadů i celovečerních filmů (Lubomír Lipský ve filmové roli poručíka Borůvky nebo v televizním snímku *Letní romance* s Helenou Vondráčkovou). Kromě budoucích známých hereckých tváří se zde Rychman potkal s Alfrédem Radokem a scénografem Josefem Svobodou, s nímž později spolupracoval na polyekranových projektech nejen v Laterně magice. Vůbec nejzásadnějším shledáním ale bylo to s dramatikem a scenáristou, původně grafikem Vratislavem Blažkem, autorem scénářů k filmovým muzikálům *Starci na chmelu* a *Dáma na kolejích*. Krátká a zdánlivě nepodstatná divadelní epizoda byla v Rychmanově kariéře naopak důležitým impulzem, neboť měla zásadní vliv na něj osobně coby tvůrce a v důsledku i na množství audiovizuálních počinů, jež realizoval a za něž byl oceňován.

Vedle divadla byla pro Rychmana stále přitažlivější múza filmová. Dobově atraktivní Divadlo satiry navštěvovali rovněž filmaři, a tak se skrze známost s Drahoslavem Holubem dostal Rychman už v roce 1948 ke scenáristické a režijní spolupráci v Krátkém filmu. Podílel se na sérii zhruba desetiminutových snímků, jejichž úkolem bylo tzv. nastavovat zrcadlo prohrěškům v pracovní morálce nebo třeba byrokratickým nešvarům (*Zrcadlo byrokratické*). *Zrcadla* byla součástí poúnorového zaměření společnosti Krátký film (KF) na mimo jiné skloubení satirické linie dokumentární tvorby s její výchovnou rolí ve společnosti a celý cyklus měl v tehdejší produkci KF privilegované postavení. I proto bylo jejich tvůrcům umožněno provést několik vcelku zásadních formálně-stylistických změn oproti původně schválenému plánu.<sup>45)</sup> Ze scénáře úvodního dílu z října 1948 s názvem *Zrcadlo*

42) Vladimír Just, *Divadlo plné paradoxů: Příběh Divadla satiry 1944–1949 a nejen jeho* (Praha: Panorama, 1990), 16–17.

43) Tamtéž, 43.

44) Tamtéž.

45) Lucie Česálková, „Jednej správně socialisticky!“, Český satiricko-výchovný dokument 50. let“, in *Dokumen-*

(*Dnešní život*) vyplývá, že formálně měl být cyklus koncipován jako nový druh filmu, stojící na interakci mezi diváky a filmaři.<sup>46)</sup> Tomu odpovídá i zpracování úvodního dílu. Rámuje ho divácky atraktivní zpřítomnění filmového štábu v čele s Miroslavem Horníčkem coby režisérem, který diváky sebereflexivně oslovuje a v závěru vyzývá k psaní dopisů s náměty na ztvárnění dalších společenských nekalostí. V explikaci scénáře se píše, že jednotlivé filmy

měly by svůj trvalý název Zrcadlo a znělku, jimiž by byly vždy uváděny, takže by se staly populární a vžily jako třeba rubriky písíčních čtenářů v některých novinách nebo besedy v rozhlasu. Byly by ovšem přizpůsobeny filmové technice, filmovým výrazovým prostředkům, filmovým možnostem a podržely by zábavnou formu, na což klademe velký důraz.<sup>47)</sup>

Autoři tedy uvažovali o *Zrcadlech* jako o jakési značce, jako o prototypu nového interaktivního filmového cyklu, a promýšleli transfer rozhlasových či písemných formátů pro film. Ačkoliv šlo o teprve režijní a scénaristickou spolupráci Rychmana, lze už zde na drobných prvcích vystopovat jeho účast na koncepčním uvažování při plánování filmového projektu včetně žánrového a formálního ozvláštnění. A jakkoliv jsou *Zrcadla* ideologicky poplatná poulnorové době, jsou také svěže, moderně a humorně zpracovanou společenskou satirou a morálitou, jaká se pěstovala právě na tehdejší Rychmanově domovské divadelní scéně. *Zrcadla* jsou rovněž výchozím příkladem Rychmanovy transmediality mezi kulturními sférami, v tomto případě mezi divadlem a filmem, a to prostřednictvím žánru satiry a angažováním kolegů z divadla: hudbu skládal Harry Macourek a hereckou příležitost dostali mimo jiné Miroslav Horníček, Lubomír Lipský, Miloš Kopecký, Karel Effa, Josef Hlinomaz.

Divadelní prostředí posunulo Ladislava Rychmana na profesní trajektorii směrem k formám zábavných i hudebně-dramatických žánrů. Získal zde první scénaristicko-dramaturgickou praxi a oproti amatérským hereckým výstupům v pracovním lágru také zkušenosti s vystupováním na profesionálních divadelních prknech. Oproti roku 1945, kdy do Divadla satiry nastoupil, měl nyní jasnější představu o organizaci, životě a práci v uměleckém prostředí, o fungování uměleckého souboru, a především o možnostech a účincích různých vyjadřovacích prostředků. Kromě toho zde navázal kontakty důležité pro budoucí úspěšnou filmovou praxi, kterou započal spoluúčastí na projektech v Krátkém filmu. Rychmanův tvůrčí rukopis se tedy utvářel už v poválečné době, a to bez oficiálního vzdělání umělecké povahy, bez zázemí větší kulturní instituce, čistě empirickou cestou a intenzivním působením v uměleckých prostředích.<sup>48)</sup>

---

*tárny film v krajinách V4*, ed. Mária Ferenčuhová (Bratislava: Vysoká škola múzických umení Bratislava — Filmová a televizní fakulta, 2014), 10–23.

46) Scénář *Zrcadlo (Dnešní život)*, 1. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

47) Tamtéž.

48) Ze širší perspektivy se pak k vkladu Divadla satiry nejen na formování Rychmanovy kariéry, ale také na celkový žánrový a popkulturní přínos do naší audiovizuální kultury chce dodat, že snad není náhoda, když dva nejúspěšnější žánrové filmy 60. let natočili právě umělci spjatí s Divadlem satiry: Oldřich Lipský je režisérem parodie *Limonádový Joe aneb Koňská opera* a Ladislav Rychman režisérem muzikálu *Starci na chmelu*.

Obr. 3: *Věštec*Obr. 4: *Věštec*Obr. 5: *Starcí na chmelu*Obr. 6: *Starcí na chmelu*

Prvky satiry přenesl Rychman také do studia Propagfilm, kde coby spolutvůrce námětu, scénáře a jako režisér natočil v roce 1961 pro podnik Místního hospodářství minimoralitu *Daň z pohodlí*. V roce 1963 uplatnil zkušenosti s inscenováním satirických žánrů také v televizi a na Barrandově. Televizní satirickou agitku za poctivější přístup k práci namísto popracovní honby za melouchařením s názvem *Melouch* ztvárnil Rychman ve stylu starých němých grotesek, zapojil na míru zkomponovaný hudební doprovod a použil animované mezititulky. Formu a styl němé grotesky použil už dříve pro televizní ztvárnění písničky „Obnošená vesta“ (*Obnošená vesta*, 1961). Televizní *Melouch* zaznamenal v rámci skladby zábavných silvestrovských pořadů příznivý kritický ohlas, a to i díky obsazení Miloše Kopeckého a Miroslava Horníčka, dřívějších kolegů z Divadla satiry.<sup>49)</sup>

Ve FSB natočil v roce 1963 krátkometrážní satiru *Věštec* o podnikovém účetním Šlikovi (Oldřich Nový), kterému pro jeho vnímavost a práci s čísly říkají věštec, a který se těmito „nadpřirozenými“ schopnostmi stane obávaným a nepohodlným pro nového generálního ředitele Ústředí potravinářských prodejen. V tomto svižném dílku se už také naplno projevil Rychmanovy tendence pro práci s hudebními motivy a zvukovými prvky.<sup>50)</sup> *Věštec* po zvukové stránce uvozuje rytmické úhozy mechanické kalkulačky, vzápětí doprovázené moderní jazzovou hudbou. Ve scéně, kdy se zaměstnanci představují novému řediteli, nahradily slova hudební motivy vystihující jednotlivé osobnosti: například zvýšeným tónem štěbetající žena nebo jako žabák kvákající náměstek. Kromě toho rytmizují fil-

49) viz Ota Popp, „Přehledy na konci“, *Večerní Praha* 10, č. 2 (1964), 3. Srov. Jarmila Vyskočilová, „Televize, silvestr a telefon“, *Práce* 20, č. 3 (1964), 3.

50) Hudbu k filmu složil Luboš Fišer.

mové vyprávění záběry a zvuky stylizovaného potlesku či synchronně kráčejících nohou (obr. 3–4).

Tyto postupy lze pak opakovaně nacházet v Rychmanově celovečerní tvorbě. Ve *Starcích na chmelu* udává rytmus kromě tleskání třeba luskání prstů (obr. 5–6). Nebo podobně jako ve *Věštcích* zvučí scénu mechanický stroj účetního Šlika, funguje ve *Starcích na chmelu* volně ležící rekvizita budíku, jehož tikání vzápětí nahradí lehké údery do bubínku spolu s luskáním prstů, což následně propojuje pohyb tanečníků a krokovou choreografii (obr. 6). Hodiny s jelenem na půdě u Filipa a Hanky nejenže ohlašují nadcházející půlnoc, ale současně svým odbíjením předznamenávají dramatickou situaci i zvrat ve vyprávění, když Honza s kumpány napadnou a svážou Filipa v lese a Honza sám se vydá za Hankou na půdu.

Spolupráce s divadlem nepřestala Rychmana zajímat ani v době, kdy už se plně etabloval ve filmu a televizi. Naopak, svoje tvůrčí těžiště mezi nimi přirozeně transponoval. V roce 1967 natočil televizní písničky se zpěváky divadélka Apollo bratří Jiřího a Ladislava Štáidlových,<sup>51)</sup> s nimiž už od roku 1968 společně připravovali filmový muzikál *Hvězda padá vzhůru*, původně s názvem *Komety a cititelé*.<sup>52)</sup> V roce 1977 realizoval divácky úspěšnou bláznivou komedii s písničkami *Jen ho nechte, ať se bojí*, která byla napsaná přímo pro Ludka Sobotu a jeho kolegy z divadla Semafor,<sup>53)</sup> a kde hraje divadelní prostředí důležitou roli. Uvedené příklady Rychmanovy souběžné pracovní aktivity pro dvě a více mediálních platforem, které svým působením vzájemně ovlivňuje a mezi nimiž přenáší svoje tvůrčí preference i zkušenosti, je současně dlouhodobým rysem jeho tvorby.

### Krátký film

Vedle působení v Divadle satiry, nedokončeného studia FAMU a brigády na Barrandově pracoval Ladislav Rychman rovněž v Krátkém filmu, kam od roku 1949 nastoupil do pracovního poměru. V roce 1950 napsal a režíroval barevný propagační film *Pražská neděle*, který měl propagovat výrobky českého textilu a odívání společnosti Centrotex v zahraničí.<sup>54)</sup> Ač snímek zaznamenal v tisku pochvalu,<sup>55)</sup> podle Rychmanových slov šlo o ideologický průšvih, a to kvůli údajné nespokojenosti s příliš moderním pojetím, které se mělo vymykat domácím dobovým trendům v reklamním filmu.<sup>56)</sup> Jakkoliv je nutné brát podobná zpětná hodnocení samotných osobností s rezervou, faktem je, že Rychman moderní způsoby filmového vyjádření látky vyhledával. Navíc se po *Pražské neděli* v jeho filmografii namísto reklam objevuje řada instruktážních filmů a šotů s náměty z nejrůznějších oblastí lidské činnosti: *Loupací radlička* o hluboké orbě tímto nástrojem, snímek o nových možnostech využití propan-butanu, o výrobě vodičů, normování, šetření energií. Soudě dle dostupných scénářů a jednoho z mála dochovaných snímků *Umělé osvětlení pracoviště* o vlivu správně zvoleného typu osvětlení pracovního místa na produktivitu, bezpečnost

51) Josef Hanuš, *Život s kamerou i bez ní* (Blansko: SURF, 2003), 147.

52) Složka *Hvězda*. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

53) Jaroslav Vokrál, „Když komedie blázní“, *Práce* 34, č. 169 (1978), 6.

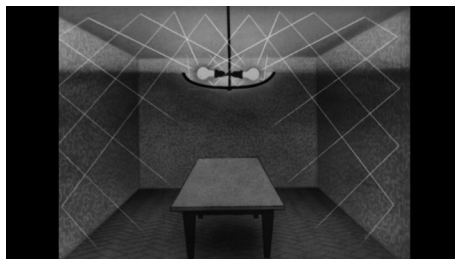
54) Propagační snímek *Pražská neděle* se nedochoval.

55) KP, „Propagační film o československém textilu“, *Žena a móda* 2, č. 9 (1950), 25.

56) Rychman, *Od let učňovských*, 18. Osobní archiv Ladislava Rychmana.



Obr. 7: Umělé osvětlení pracoviště



Obr. 8: Umělé osvětlení pracoviště



Obr. 9: Dáme si do bytu



Obr. 10: Dáme si do bytu

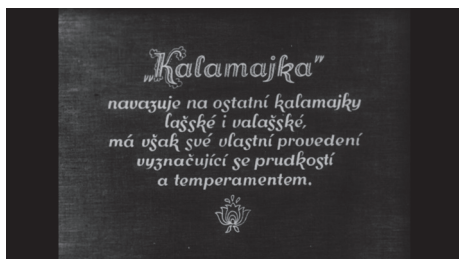
a zdraví pracovníků, Rychman zpracoval kreativně i tyto na první pohled fádňi osvětové látky: kombinoval hrané scénky s animacemi (obr. 7–8) nebo nechal nastříkat pole bílou barvou, aby byla funkčnost loupací radličky při orbě efektně názorná.<sup>57)</sup> Kombinaci hrané akce s jednoduchými trikovými animacemi použil Rychman i ve své první televizní písničce *Dáme si do bytu* v roce 1958 (obr. 9–10). Práci na instruktážních filmech se stal z Rychmana tzv. filmový řemeslník, a to tím, kolik rozmanitých témat z nejrůznějších oblastí nejen režijně, ale také scenáristicky zpracoval, a jak různorodé postupy během této praxe obsáhl do svých tvůrčích kompetencí.

Na instruktážní snímky navazuje v Rychmanově filmografii soubor krátkých filmů věnovaných osobnostem naší kultury a umění, natočený pro Studio populárně-vědeckých a naučných filmů. Tyto náměty představovaly pro Rychmana terén, kam mohl vnést svoje tvůrčí preference a uplatnit uměleckou praxi. V oslavném portrétu *Národní umělec Václav Vydra* zapojil divadelní zkušenosti a zinscenoval s Vydrou jevištně dvě scény ze hry Maxima Gorkého *Jegor Buljčev*, v nichž mělo vyniknout Vydrovo mistrovské herectví. Hudební znalosti a zájmy využil ve snímku *Kytice díků* z roku 1953, který je adorací tehdejšího ministra školství a jednoho ze strůjců vývoje poúnorové kulturní politiky Zdeňka Nejedlého. Ten je prezentován jako člověk, který se bez ustání věnuje práci pro svůj národ a vzácnou volnou chvíli pak věnuje rodině a umění. Rychman nechává v delší scéně vyniknout jeho podání klavírních skladeb Beethovena či Fibicha v rodinném kruhu. Scénář filmu *Václav Hollar — český rytec* z roku 1955<sup>58)</sup> pak dokládá počátky Rychmanovy práce v oblasti hudební dramaturgie jeho snímků. V pravém sloupci scénáře totiž Rychman ro-

57) Tamtéž, 17–18.

58) Scénář Václav Hollar — český rytec. Osobní archiv Ladislava Rychmana.





Obr. 11: Lidové tance z Lašska



Obr. 12: Lidové tance z Lašska



Obr. 13: Lidové tance z Lašska



Obr. 14: Lidové tance z Lašska

zepisuje, jakou hudbu použít pro zesílení emocí, jaké hudební prvky budou nejvhodnější pro poskytnutí vodítek během vyprávění nebo jaký hudební motiv se bude vázat k postavám či událostem. Pomocí hudby odvyprávěl Rychman narativ umělcova díla i života, formálně vystavěný na originálním nasnímání Hollarových leptů.

Biografické snímky s důrazem na národnostní motivy byly jedněmi z typických pro krátkometrážní filmovou produkci v 50. letech. Poučnorová kulturní politika preferovala mimo jiné obracení se k národní tradici a naplňování osvětového poslání. Zásadními motivy byly vlastenectví a národní obrození. Tyto filmy měly přispívat k potvrzení oficiálního výkladu významu umění ve společnosti a jejich stěžejním rétorickým prvkem byla lidovost.<sup>59)</sup> Do této ideologické linie spadá další kategorie Rychmanových filmů, a sice snímky folklorní. Ty byly v rámci praxe v KF Rychmanovými nejoblíbenějšími, neboť se v nich mohl zabývat syntézou hudby a tance, i když je třeba zmínit, že etnografie či folklor jako takové pro něj nebyly zásadní, podstatná se mu jevila možnost vyjadřovat rytmické dynamické záležitosti jako tanec a zpěv filmovými prostředky bez ohledu na obor.<sup>60)</sup> Z hlediska transmediálního přenosu institucionálních zkušeností a stylistických prvků je pak soubor těchto krátkých filmů jasnou průpravou a předobrazem ke *Starcům na chmelu*. V roce 1952, během přehlídky souborů lidových písní a tanců ve Strážnici, zachytil Rychman lidové tance z různých oblastí Československa, například *Lidové tance z Lašska*, *Lidové tance z Pohorelé* a další. Jde o černobílé tzv. instrukční taneční filmy, jejichž cílem bylo

59) Dominika Bäuchelová, „Cti národní tradici a lid svůj: Reflexe dějin, umění a folklóru v českém krátkém filmu“, in *Film — náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, ed. Lucie Česálková (Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita, 2015), 163–165.

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

Obr. 15: *Hrály dudy*Obr. 16: *Hrály dudy*Obr. 17: *Hrály dudy*Obr. 18: *Hrály dudy*

v audiovizuální podobě uchovat národní kulturní dědictví. Jednotlivé filmy jsou uvozené animovanou mapou s vyznačením a popisem kraje, odkud tance pochází. Následuje animovaný mezititulek s etnograficky důležitými informacemi. Samotný tanec je názorně zaznamenán jak v celcích, podstatně krokové a jiné taneční variace, pak i v detailu (obr. 11–14).

Odlišnou a volnější formou zpracoval Rychman folklorní tematiku a motiviku ve snímcích *Hrály dudy* (1953), *Na zelené louce* (1955) a *Dětské jaro* (1956), pro které byl vzhledem k ideologicky preferovanému tématu, tudíž jeho atraktivnějšímu zpracování, zvolen barevný filmový materiál. Na vcelku malé stopáži třinácti minut snímku *Hrály dudy* rozvíjí Rychman příběh mladého učitele Josefa Režného ze Strakonice, který ve volných chvílích vyráží na mopedu do terénu zaznamenávat mizející lidové písně a tance z oblasti Prácheňska v jižních Čechách. Tyto pak Režný předává dál mladší generaci v Prácheňském souboru lidových písní a tanců (obr. 15–18). Jakkoliv Rychmanův snímek nic z toho prvoplánově nezdůrazňuje a nevyzdvihuje, národnost i lidovost přirozeně a implicitně obsažená již v samotném tématu plně odpovídá dobovým ideologickým tendencím kladeným na krátkometrážní produkci. Závěrečné usnesení zápisu ze schůze tvůrčího kolektivu při schvalovací projekci dne 22. ledna 1954 říká, že „Film je zdařilým dílem jak v prosté a účinné námětové výstavbě, tak i v režijním pojetí. [...] Úroveň snímku je tak vysoká, že film je schopen reprezentovat studio i na mezinárodních festivalech.“<sup>61)</sup> To doporučuje i posudek redakční rady Studia populárně-vědeckého filmu ze dne 26. ledna 1954.<sup>62)</sup> V roce 1959 byl film *Hrály dudy* spolu se dvěma dalšími Rychmanovými snímky *Na zelené louce* a *Dětské jaro* vyslán jako kolekce na II. Mezinárodní festival filmu a tance ve Va-

61) Zápis ze schůze tvůrčího kolektivu ze dne 22. ledna 1954 v projekci. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

62) Posudek RR ze dne 26. ledna 1954. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

Obr. 19: *Na zelené louce*Obr. 20: *Dětské jaro*Obr. 21: *Na zelené louce*Obr. 22: *Na zelené louce*

lencii. Kolekce se setkala s nadšením i u zahraničních diváků a porota ji ocenila jednou ze tří hlavních cen.<sup>63)</sup> Nadto Fotografické studio ve Valencii udělilo zlatou medaili režisérovi Ladislavu Rychmanovi a bronzovou medaili kameramanovi Josefu Peškovi.<sup>64)</sup>

Obě barevné filmové suity *Na zelené louce* z roku 1955 a *Dětské jaro* z roku 1956 natáčel Rychman na Slovensku a obě poeticky zachycují lidové dětské obyčeje, tance, říkanky a písničky. Rychman dává velkými celky vyniknout slovenské krajině i vesnici, do nichž vkomponovává choreografie dětských her a mládežnických tanců. Důmyslně vystavěné choreografie přitom působí naprosto autenticky (obr. 19–20). Hlavně v *Na zelené louce* se často záběry celků rychlým střihem střídají s detailnějšími záběry, kamera přebírá hledisko chlapce, který visí při hře hlavou dolů, nebo se kamera ocitne uvnitř kruhu zpívajících a tančících dívek, což dodává snímku dynamiku. Jako jeden z typických Rychmanových stylistických prvků se v obou snímcích objevuje záběr na tanečnický z pohledu, kombinovaný s polodetailním nebo detailním záběrem nohou při tanci. Takové záběry zdůrazňují choreografické prvky, budují rytmus, případně jimi graduje tempo (obr. 21–22). Práce s velkými celky a davovými tanečními scénami, stejně jako přeostrnění na detail nějaké choreografie jsou pak typické i pro estetiku *Starců na chmelu* a Rychman v nich často komponuje scény a záběry tak, že využívá průhledy skrze tančící těla (obr. 23–28).

Přesto, že se Rychman ke svému působení a praxi před *Starci* někdy vyjádřil poněkud příkře,<sup>65)</sup> právě tyto různorodé zkušenosti se ztvárněním symbiózy hudby, zpěvu a tance, se zachycením konkrétní choreografie ústí do gradujících efektních prvků, přechody

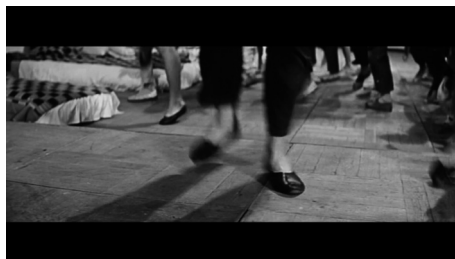
63) A. M. Brousil, „Úspěch na festivalu ve Valencii“, *Kultura* 3, č. 25 (1959), 6.

64) Tamtéž.

65) Karol Sidon, ed., *Starci a klarinety* (Praha: Orbis, 1965), 119–120.



Obr. 23: *Starci na chmelu*



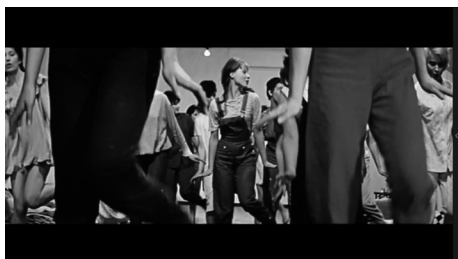
Obr. 24: *Starci na chmelu*



Obr. 25: *Hrály dudy*



Obr. 26: *Hrály dudy*



Obr. 27: *Starci na chmelu*



Obr. 28: *Starci na chmelu*

mezi velkými celky a detaily choreografie byly tvůrčím tréninkem a praktickou přípravou na větší filmové útvary, jimž se o pár let později začne věnovat v televizi a na Barrandově. Zpětně a nejednou i on sám označil tuto praxi za skvělý trénink na první československý muzikál *Starci na chmelu*.<sup>66)</sup>

### Reklama a propagace

Od poloviny 50. let pracuje Rychman ještě více multižánrově i transmediálně: natáčením dalších reklam<sup>67)</sup> navazuje na svůj první propagační snímek *Pražská neděle*, kombinuje produkci krátkých filmů o uměleckých osobnostech s filmy folklorními a s reklamami,

66) V. Cabalka, „Cesta k musicalu“, *Kino* 19, č. 16 (1964), 6.

67) Z propagačních a reklamních snímků Ladislava Rychmana se zachoval pouze zlomek, neexistuje ani jejich kompletní evidence. Jistou představu lze získat ze scénářů a fotografií v osobním archivu Ladislava Rychmana a z dobového tisku. Autorka studie na rešerši a přípravě takového seznamu, stejně jako na pátrání po dochovaných snímcích průběžně pracuje.

k tomu začíná koncem 50. let pracovat i v Československé televizi (ČsT). Počátkem roku 1956 natáčí reklamní snímek o nové jarní módě s názvem *Povídání o jaru*<sup>68)</sup> a v září téhož roku se jako člen československé delegace účastní III. mezinárodního festivalu reklamních filmů v Cannes, kde byly československé filmy, včetně Rychmanových, poprvé v soutěži.<sup>69)</sup> V Cannes měl Rychman možnost zhlédnout „několik formálně skutečně dokonalých snímků“,<sup>70)</sup> kterými se nechal inspirovat a jejichž formu přenášel do našeho prostředí. Vznikly tak například reklamy *Opera Gustosa*, *Intermezzo Silonico*, *Concerto Glassico*.<sup>71)</sup>

Snahu pracovat s hudebními prvky v nových kontextech potvrzuje hodnocení reklamního snímku *Prodej jídel přes ulici* z roku 1961: „U tohoto filmu je třeba si vážit originálního přístupu k zpracování námětu. Film je vytvořen u nás nezvyklou formou — operním podáním komentáře.“<sup>72)</sup> Úspěšnou reklamou se stalo taktéž *Concerto Glassico* z roku 1962 pro podnik zahraničního obchodu Skloexport. Uznání si Rychman vysloužil za přirovnání práce sklářů ke koncertnímu umění<sup>73)</sup> a za dokonalý soulad hudby s obrazem, což bylo označeno za důkaz Rychmanova správného uvažování o účincích takového propojení.<sup>74)</sup> Z uvedených citací je zřejmé, jak Rychman inklinoval k nápaditému zapojení uměleckých, operních a jiných hudebních motivů coby ozvlášťujících prvků do různých formátů, v tomto případě do reklamy, tudíž jak je transmediálně šířil.

U dílka *Concerto Glassico* se vyzdvihovalo, že „je pro zahraniční obchod cenný hlavně tím, že tak, jak je pojat, má otevřenou cestu k bezplatnému promítání v zahraničních televizích i k promítání na různých oficiálních jednáních v zahraničí. Je dobrou ukázkou spojení komerčních a státně propagačních úkolů.“<sup>75)</sup> Rychman si byl těchto přidáných hodnot vědom a neobjevovaly se v jeho reklamní tvorbě náhodně. Měl zkušenost z Cannes, soulad hudby a obrazu vědomě komponoval a problematice propagace se věnoval i teoreticky: pečlivě studoval zboží a stavbu námětu, věnoval se reklamní psychologii, rozborům odbytové situace, každému jeho snímku předcházela i průzkum a sledování při promítání v kinech.<sup>76)</sup> Reklam pro film a pro televizi natočil mezi 50. a 70. lety desítky — na hliníkové nádoby i kosmetiku, na módu, budíky i piana, na klenoty a sklo, pro Dům služeb i Dětský dům, na kupónovou loterii v letech 60. i televizní cyklus reklam pro Sportku v letech 70.<sup>77)</sup> Práci na reklamních filmech vnímal jako těžší než práci na jiných krátkých formátech, neboť zadání musel vyjádřit během jedné až dvou minut a respektovat při tom mnoho komerčních požadavků a propagačních pravidel.<sup>78)</sup>

Propagační znalosti nabyté v KF přenesl Ladislav Rychman kromě televizní reklamní tvorby také do propagace svých celovečerních snímků a dalších projektů. Jeho blízký spo-

68) Dr Cabalka, „Povídání o jaru“, *Svět v obrazech* 12, č. 15 (1956), 21.

69) Vladimír Cabalka, „III. mezinárodní festival reklamních filmů v Cannes 1956“, *Reklama* 3, č. 2 (1957), 47. Srov. (ČTK), „III. mezinárodní festival reklamních filmů“, *Rudé právo* 36, č. 255 (1956), 3.

70) V. C., „Starci tancují bossa novu“, *Film a divadlo* 8, č. 15 (1964), 10.

71) Tamtéž.

72) Jiří Danda, „Záběry z přehlídky“, *Propagace* 8, č. 5 (1962), 101.

73) -oj-, „Úspěch propagačního filmu“, *Propagace* 9, č. 5 (1963), 116.

74) Otto Jiráček, „Nadějná perspektiva“, *Propagace* 9, č. 5 (1963), 95.

75) Tamtéž.

76) Cabalka, „Povídání o jaru“, 21.

77) Náměty, scénáře, fotografie. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

78) V. C., „Starci tancují bossa novu“, 10.



lupracovník z KF Vladimír Cabalka vypracoval v březnu 1964 kompletní podrobný plán propagace *Starců na chmelu*,<sup>79)</sup> který Rychman označil za vůbec první komplexní propagaci celovečerního filmu v Československu. Je nutné zdůraznit, že šlo o aktivitu mimo instituci Československého státního filmu i FSB, tedy o aktivitu Cabalky a Rychmana na základě spolupráce v KF. Rychmanovu osobní angažovanost na propagaci jeho projektů dokládá i vzkaz pracovnice propagačního oddělení Ústřední půjčovny filmů, která v dubnu 1969 Rychmanovi píše ve věci propagace filmu *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíček?*: „Vážený pane režisére Rychmane, oznamuji Vám radostnou zprávu, a totiž, že mám na starosti propagaci Vašeho nového filmu. Myslím, že by bylo nejlepší, kdybychom se například sešli a domluvili se o Vašich přáních a našich perspektivních možnostech.“<sup>80)</sup>

Teoretickou rovinu propagačních zkušeností uplatnil i v hodnocení propagace Laterny magiky na EXPO '67 v Montrealu, kterého se zúčastnil mimo jiné jako režisér pásma *Revue z bedny*. Z tohoto působení sepsal v srpnu 1967 pro ředitele Státního divadelního studia Miloše Hercíka dokument „Poznámky o Laterně, o Montrealu a vůbec...“,<sup>81)</sup> kde v kapitole Propagace ostře zkritizoval totální nepřipravenost propagace jejich působení v Montrealu.<sup>82)</sup> Nazývá to propagačním Waterloo a dodává, že i když trapné okamžiky líčí raději žertem, cítil je velmi silně proto, že je mu umění propagace blízké a u svých dvou předchozích prací (*Dáma na kolejích* a *Starci na chmelu*) měl propagační stránku vždy pečlivě zajištěnou.<sup>83)</sup>

Práce na reklamních snímcích institucionálně rozložená mezi KF a Československou televizi neznamenalala tedy v Rychmanově případě nabytí pouze filmařských zkušeností a schopnosti účelného zkratkovitého vyjádření konkrétního zadání, nýbrž i osvojení si teoretických pravidel tohoto oboru. Umožnilo mu to přemýšlet a přistupovat k audiovizuálním projektům komplexně od fáze developmentu až po uvádění a propagaci. Navíc, jak již bylo zmíněno, prací v KF se stal Rychman filmařem-řemeslníkem a díky zkušenostem s reklamní tvorbou i tzv. mistrem zkratky. Tohle, spolu se zvládnutím symbiózy hudby a tance či zvuku a obrazu, se posléze stalo Rychmanovým režijním rukopisem a vkladem do televizní sféry, především při natáčení krátkých formátů televizních písniček.

### Filmové studio Barrandov a Československá televize v 50. a 60. letech

Předchozí úspěchy vedly k tomu, že mezi jinými byla i Ladislavu Rychmanovi nabídnuta v roce 1956 možnost natočit celovečerní debut na Barrandově a v roce 1957 měl premiéru jeho film *Případ ještě nekončí*, žánrově zařazený jako detektivka. Z transmediálního hlediska je *Případ ještě nekončí* relevantní tím, že mezi úvodní titulky a první hrané scény tohoto filmu Rychman dopsal a natočil na základě zkušeností z KF dokumentárně laděný prolog o vývoji léků ve Státním ústavu experimentálního lékařství, kde se děj filmu ode-

79) Starci na chmelu — plán propagace (Praha, březen 1964). Starci na chmelu — plán úvodní propagace (Praha, březen 1964). Starci na chmelu — plán úvodní propagace (Rekapitulace ke konci června 1964). Přehled propagačních prostředků k uvedení filmu „Starci na chmelu“ v Praze, ze dne 21. srpna 1964. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

80) Jana Zvoníčková, dopis ze dne 8. dubna 1969. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

81) Ladislav Rychman, Poznámky o Laterně, o Montrealu a vůbec... 4. 8. 1967. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

82) Tamtéž.

83) Tamtéž.



hrává, a vnesl tím do celovečerního filmu formální i stylistické prvky filmu krátkometrážního. V roce 1959 natočil druhý celovečerní film *Kruh* a vyzkoušel si tím opět zcela jiný žánr, a sice psychologické drama pojednávající o ženě, kterou opouští manžel. Ani v jednom případě nešlo o Rychmanův původní námět nebo o scénář, ke kterému by tihnul, a i proto se k těmto filmům později stavěl poněkud macešsky.<sup>84)</sup> V rozhovoru říká, že se tehdy v rámci celovečerního filmu hledal, a že tyto dva snímky nejsou přínosem na jeho cestě k muzikálové tvorbě,<sup>85)</sup> kam do té doby spíše podprahově, avšak cílevědomě směřoval. Naopak podstatnou zastávkou na této cestě byla realizace formátu tzv. televizní písničky, coby předchůdce videoklipu, a televizních revue.

Ladislav Rychman sice označuje první televizní písničku *Dáme si do bytu* z roku 1958 za realizační náhodu,<sup>86)</sup> nicméně vzhledem k jeho tvůrčí průpravě je spíše zúročením předchozího úsilí, využitím nových příležitostí a snahy o syntetizování více druhů umělecké praxe do filmového či televizního obrazu. Televizní písnička se stala divácky vyhledávaným formátem v oblasti televizní zábavy, důležitým elementem z hlediska spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu a ovlivnila estetiku i programovou strategii televizního vysílání od konce 50. let minulého století.<sup>87)</sup> Vyvrcholením veškeré dosavadní tvůrčí praxe a transmediálního působení Ladislava Rychmana je právě první československý muzikál *Starci na chmelu* z roku 1964, který Rychman označil za svoji filmovou maturitu.<sup>88)</sup> Produkčně k němu vedla komplikovanější cesta, protože na přelomu 50. a 60. let ještě nebyla možnost tento žánr na Barrandově prosadit. I proto rozvíjel Rychman hudební formáty ponejprv v televizi, kde měl naopak v tvorbě mnohem volnější ruce a pole působnosti, mimo jiné díky obrovskému zájmu a divácké odezvě, a také vzhledem k úspěchům a prosazení hudebně-zábavné televizní tvorby v zahraničí skrze mezinárodní festivaly televizní tvorby.<sup>89)</sup>

Rychman tedy souběžně s filmováním na Barrandově od konce 50. let pracoval také pro Československou televizi, kde spolupracoval mimo jiné i s Vratislavem Blažkem. Seznámil se zde také s hudebním dramaturgem a skladatelem Jiřím Maláskem, který byl spolu s Jiřím Bažantem a Vlastimilem Hálou počínaje *Starci na chmelu* skladatelem filmové hudby k většině Rychmanových celovečerních snímků, a společně ovlivnili nejen filmovou, ale i televizní hudebně-zábavnou žánrovou tvorbu. Jak bylo již zmíněno, Rychman se už od působení v KF podílel na hudební dramaturgii svých snímků. V článku „Ohlížení s Ladislavem Rychmanem“ z roku 1982 se o něm píše jako o režisérovi, který nejenže scénu docela přesně vidí, ale musí ji i docela přesně slyšet.<sup>90)</sup> „Musí vědět, zda to bude andante nebo amoroso, na které gesto v akci hudba nasadí a po kterém slově skončí, musí mít minutáž, ba sekundáž téhle hudební úsečky. Totiž nemusí — ale chce!“<sup>91)</sup> Ke vzájemné spolupráci se Jiří Malásek vyjádřil: „S Rychmanem se hudebníkoví dělají skutečně jako s ni-

84) (lg), „Ladislav Rychman: Poznámky k českému muzikálu“, *Filmové informace* 15, č. 13 (1964), 10.

85) Tamtéž.

86) Miroslava Papežová, „Kdo, s kým, o čem, pro koho: Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu“, *Iluminace* 32, č. 2 (2020), 5–29.

87) Tamtéž.

88) Rychman, *Od let učňovských*. Osobní archiv Ladislava Rychmana.

89) Papežová, „Kdo, s kým, o čem, pro koho“, 5–29.

90) Jan Votruba, „Ohlížení s Ladislavem Rychmanem“, *Scéna* 7, č. 25–26 (1982), 7.

91) Tamtéž.

kým jiným. Je to muzikant a vždycky ví, co přesně na člověku chce.<sup>92)</sup> Skladatelskou a dramaturgickou práci na hudbě a písničkách ke *Starcům na chmelu* podrobněji ozřejmil Jiří Bažant. Popisuje ji jako de facto konkurzní způsob práce, kdy všichni tři skladatelé skládali hudbu postupně ke všem písničkám, na společném setkání s Blažkem a Rychmanem si všichni nové skladby poslechli a společně vybrali tu pro danou píseň a film nejlepší.<sup>93)</sup> Písničky ze *Starců* pak zásadně přispěly k dobové popularitě filmu, staly se z nich šlágry a dodnes tvoří plnohodnotnou součást české populární hudby.

## Závěr

Ladislav Rychman se během své kariéry cíleně věnoval syntéze hudby, slova a tance na úrovni více mediálních platforem, které svým působením propojoval a přenášel mezi nimi svoje tvůrčí preference a postupně nabývané zkušenosti. Tím se současně utvářel i jeho režisérský rukopis později ceněný v souvislosti s prvním československým muzikálem *Starci na chmelu*. Filmařské řemeslo osvojené během práce na krátkých filmech různorodých námětů doplnil mistrovstvím zkratky z reklamní tvorby. Toto spolu s tvůrčími postupy převzatými z práce na folklorních snímcích vnášel do tvorby novátorských televizních formátů a zábavných pořadů. Uměl dobře pracovat se žánrem satiry a ani jiný komediální přístup mu nebyl cizí. Byl schopný vyhledávat náměty, podílet se na scénáři, zásadně vstupoval do hudební dramaturgie svých děl, přizpůsoboval námět žánru a žánr médiu i diváckému vnímání. Rychman je tak příkladem popkulturního tvůrce, který posouval hranice v žánrové hudební a zábavné tvorbě. Ta byla od počátku jeho primární volbou a po celou kariéru usiloval o její rozvoj. Jako žánrový tvůrce se specializací na hudební film a muzikál se definitivně etabloval filmem *Starci na chmelu*. I když sám sebe, na základě zkušeností s přijetím jeho tvorby po *Starcích*, označoval za „Starci prokletého tvůrce“, nikdy na kultivování tohoto žánru nerezignoval, naopak se snažil o jeho prosazení v nových podobách ve filmu i televizi, navzdory rozporuplnému přijetí. Transmediálně a multižánrově přenášel formální prvky z reklamy do televizní písničky, z televizní písničky do inovovaných forem filmových i televizních muzikálů a hudebních filmů, stejně jako stylistické prvky z folklorních krátkých snímků. Zkušenosti z Laterny magiky zúročil v polyekranovém projektu *Noricama* a tuto estetiku přenesl mimo jiné i do hudebně-zábavného televizního cyklu *Haló, tady Orchestr a balet Československé televize* na začátku 80. let.

Reflexi československé socialistické popkultury, podobně jako žánrové tvorby v československé kinematografii bylo doposud v akademické sféře věnováno málo zájmu a prostoru, stejně jako analýze filmové hudby či syntéze zvuku a obrazu, o což Rychman usiloval v praktické rovině. A ani tato studie zaměřená na formování tvůrčího know-how a jeho transmediální přenos mezi formáty a médii nemohla propojit všechna díla Rychmanovy více než padesátileté kariéry a zahrnout veškerá nová zjištění. To zůstává předmětem další práce. Za zmínku však stojí ještě alespoň dva nerealizované projekty: s Vratislavem

92) Sidon, ed., *Starci a klarinety*, 125.

93) *Kam zmizel ten starý song*. Jiří Bažant (Rudolf Tesáček, 2004, Česká televize, cyklus *Kam zmizel ten starý song*). Tuto praxi popsal autorce v rozhovoru i syn Jiřího Malásky, klavírista a hudební skladatel Petr Malásek.

Blažkem a skladatelským týmem Malásek–Bažant–Hála na konci 60. let plánovaný filmový satirický muzikál Šeherezáda a z počátku let 80. rockový muzikál *Cyrano z predmestia* podle původního slovenského scénáře Alty Vášové, k němuž napsali hudbu Pavol Hammel a Marián Varga. I tyto dva projekty totiž dokazují Rychmanův tvůrčí rozptyl a v případě slovenského *Cyrana* i zájem o moderní projekty, pro něž byl oslovován. Ve druhé polovině 80. let a po posledním barrandovském celovečerním filmu „*Babičky dobíjejte přesně!*“, kdy byl již zdravotně hodně limitován, což ohrožovalo produkci velkých filmových celků, se vrátil ke krátkometrážní tvorbě pro televizní obrazovky a realizoval cyklus patnáctiminutových povídek pro jednoho herce s názvem *Povídka pro...* Popularizaci a hodnocení televizní zábavy se věnoval i jako publicista pro *Svobodné slovo*, připravoval rozhlasové pořady a podílel se na cyklu *Trocha šafránu z televizního archivu*.

Mnoho autorů spjatých s televizní tvorbou a zábavními žánry především si občas „postěžuje“, že dělat zábavu je těžké a hlavně nevděčné. Transmediální pohled na profesní kariéry režisérů umožňuje tento sentiment, vyplývající z role dichotomie vysoké a nízké kultury v kulturní paměti, překonat a nahlédnout v komplexitě vztahů mezi dílčími kulturními průmysly. Příklad Ladislava Rychmana coby tvůrce hudebních formátů napříč médii potvrzuje zásadní roli hudby a hudebního průmyslu jako synergického pojítka různých audiovizuálních disciplín a umožňuje tak nově promýšlet vztahy mezi kinematografií, televizí, divadlem, reklamou a hudbou v socialistickém Československu.

### Financování

Tato studie vznikla s finanční podporou grantu poskytnutého GA UK č. 498119, s názvem „Ladislav Rychman — režisér mezi filmem, divadlem, hudbou a televizí“ řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

### Bibliografie

- Bäuchelová, Dominika. „Cti národní tradici a lid svůj: Reflexe dějin, umění a folklóru v českém krátkém filmu“, in *Film — náš pomocník. Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, ed. Lucie Česálková (Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita, 2015), 163–188.
- Borecký, Vladimír. „S Recessí třikrát v recesi“, *Zdravotnické noviny* 39, č. 47–48 (1990), 11.
- Brousil, A. M. „Úspěch na festivalu ve Valencii“, *Kultura* 3, č. 25 (1959), 6.
- Březina, Václav – Aleš Danielis – Jindřiška Švecová – Jan Vymětal. *Československý film a filmová distribuce I: Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930–1987* (Praha: ÚPF, 1988).
- Cabalka, Dr. „Povídání o jaru“, *Svět v obrazech* 12, č. 15 (1956), 21.
- Cabalka, Vladimír. „III. mezinárodní festival reklamních filmů v Cannes 1956“, *Reklama* 3, č. 2 (1957), 47.
- Cabalka, V. „Cesta k musicalu“, *Kino* 19, č. 16 (1964), 6.
- Česálková, Lucie. „Jednej správně socialisticky!: Český satiricko-výchovný dokument 50. let“, in *Dokumentární film v krajinách V4*, ed. Mária Ferencuhová (Bratislava: Vysoká škola múzických umení Bratislava – Filmová a televizní fakulta, 2014), 10–23.

- (ČTK). „III. mezinárodní festival reklamních filmů“, *Rudé právo* 36, č. 255 (1956), 3.
- Danda, Jiří. „Záběry z přehlídky“, *Propagace* 8, č. 5 (1962), 101.
- Gazdík, Jan. „Režisér Starců si kopal hrob“, *Mladá fronta DNES* 17, č. 246 (2006), 1, A6.
- Hanuš, Josef. *Život s kamerou i bez ní* (Blansko: SURF, 2003).
- Hejčová, Helena. „S Ladislavem Rychmanem: O jednom vzácném koření“, *Kino* 37, č. 20 (1982), 5.
- Hettnerová, Magda – Martin Divíšek. *Kniha živých: Hovory s pamětníky 2. světové války* (Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005).
- Jiráček, Otto. „Nadějná perspektiva“, *Propagace* 9, č. 5 (1963), 95.
- Just, Vladimír. *Divadlo plné paradoxů: Příběh Divadla satiry 1944–1949 a nejen jeho* (Praha: Panorama, 1990).
- Kliment, Jan. „Spíše komedie než muzikál“, *Rudé právo* 62, č. 196 (1982), 5.
- Kolář, Robert. „Jaká je Lásky na druhý pohled“, *Záběr* 14, č. 25 (1981), 3.
- Kovářková, Blanka. „Starci na chmelu osířeli“, *Vlasta* 61, č. 18 (2007), 50–51.
- KP. „Propagační film o československém textilu“, *Žena a móda* 2, č. 9 (1950), 25.
- (lg). „Ladislav Rychman: Poznámky k českému muzikálu“, *Filmové informace* 15, č. 13 (1964), 10.
- Míšková, Věra. „Chodili spolu z čisté lásky: Zemřel režisér filmového muzikálu Starci na chmelu Ladislav Rychman“, *Právo* 17, č. 79 (2007), 14.
- oj-. „Úspěch propagačního filmu“, *Propagace* 9, č. 5 (1963), 116.
- Papežová, Miroslava. „Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie: České pop-hvězdy 60. let mezi divadlem, filmem a televizí“, *Iluminace* 30, č. 2 (2018), 77–92.
- Papežová, Miroslava. „Kdo, s kým, o čem, pro koho: Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu“, *Iluminace* 32, č. 2 (2020), 5–29.
- Pehe, Jiří — Ladislava Vydrová. „Nové barrandovské veselohry“, *Kino* 36, č. 10 (1981), 8–9, zde 9.
- Popp, Ota. „Přehledy na konci“, *Večerní Praha* 10, č. 2 (1964), 3.
- Rejžek, Jan. „Neúspěch na první pohled“, *Film a doba* 28, č. 9 (1982), 524–526.
- Sidon, Karol, ed. *Starci a klarinety* (Praha: Orbis, 1965).
- Spáčilová, Mirka. „Zemřel otec Starců na chmelu“, *Mladá fronta DNES* 18, č. 79 (2007), B/5.
- V. C. „Starci tancují bossa novu“, *Film a divadlo* 8, č. 15 (1964), 10.
- Vernallis, Carol – Holly Rogers – Lisa Perrott, eds. *Transmedia Directors: Artistry, Industry and New Audiovisual Aesthetics* (New York and London: Bloomsbury, 2020).
- Vokřál, Jaroslav. „Když komedie blázní“, *Práce* 34, č. 169 (1978), 6.
- Votruba, Jan. „Ohlžení s Ladislavem Rychmanem“, *Scéna* 7, č. 25–26 (1982), 7.
- Vyskočilová, Jarmila. „Televize, silvestr a telefon“, *Práce* 20, č. 3 (1964), 3.

### Citovaná audiovizuální díla

- „Babičky dobíjejte přesně!“ (Ladislav Rychman, 1983)
- Císařův pekař — Pekařův císař* (Martin Frič, 1951)
- Concerto Glassico* (Ladislav Rychman, 1962)
- Daleká cesta* (Alfréd Radok, 1948)
- Dáma na kolejích* (Ladislav Rychman, 1966)
- Dáme si do bytu* (Ladislav Rychman, 1958)
- Daň z pohodlí* (Ladislav Rychman, 1961)

- Dětské jaro* (Ladislav Rychman, 1956)  
*Dnes večer bez závady* (Ladislav Rychman, 1958)  
*Dovolená s Andělem* (Bořivoj Zeman, 1952)  
*Haló, tady Orchestr a balet Československé televize* (Ladislav Rychman, 1980–1982)  
*Hrály dudy* (Ladislav Rychman, 1953)  
*Hvězda padá vzhůru* (Ladislav Rychman, 1974)  
*Jen ho nechte, ať se bojí* (Ladislav Rychman, 1977)  
*Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč — Vladimír Svitáček, 1964)  
*Kruh* (Ladislav Rychman, 1959)  
*Kytice díky* (Ladislav Rychman, 1953)  
*Láska na druhý pohled* (Ladislav Rychman, 1981)  
*Letní romance* (Ladislav Rychman, 1975)  
*Lidové tance z Lašska* (Ladislav Rychman, 1952)  
*Lidové tance z Pohorelé* (Ladislav Rychman, 1952)  
*Lidové tance z Polabí* (Ladislav Rychman, 1952)  
*Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964)  
*Loupací radlička* (Ladislav Rychman, 1951)  
*Mackie Messer* (Ladislav Rychman, 1960)  
*Melouch* (Ladislav Rychman, 1963)  
*Na zelené louce* (Ladislav Rychman, 1955)  
*Národní umělec Václav Vydra* (Ladislav Rychman, 1952)  
*Obnošená vesta* (Ladislav Rychman, 1961)  
*Opravy ložního prádla* (Ladislav Rychman, 1958)  
*Píseň o stromu a růži* (Ladislav Rychman, 1978)  
*Pojďte s námi mezi bohy!* (Ladislav Rychman, 1986)  
*Povídání o jaru* (Ladislav Rychman, 1956)  
*Povídka pro...* (Ladislav Rychman, 1988)  
*Pražská neděle* (Ladislav Rychman, 1950)  
*Prodej jídel přes ulici* (Ladislav Rychman 1961)  
*Případ ještě nekončí* (Ladislav Rychman, 1957)  
*Revue z bedny* (Ladislav Rychman, 1967)  
*Starci na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964)  
*Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?* (Ladislav Rychman, 1969)  
*Tři mušketýři* (Ladislav Rychman, 1983)  
*Umělé osvětlení pracoviště* (Ladislav Rychman, 1951)  
*Václav Hollar — český rytec* (Ladislav Rychman, 1955)  
*Věštec* (Ladislav Rychman, 1963)  
*Zločin v dívčí škole, povídka Jak se koupe žena* (Ladislav Rychman, 1965)  
*Zrcadlo* (Drahošlav Holub, 1948)  
*Zrcadlo byrokratické* (Hugo Huška, 1949)

## Biografie

**Miroslava Papežová** je absolventkou magisterského programu 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. Ve svém disertačním výzkumu navazuje na magisterskou práci o formátu tzv. televizní písničky coby předchůdci videoklipu. Zajímá se o historický výzkum v rámci dějin československé kinematografie a audiovizuální kultury po roce 1945, historii televizního vysílání a zábavy, věnuje se hudebním filmům a formátům, spolupráci kulturních průmyslů, popkultuře a výzkumu hvězd. Příležitostně publikuje v oborových periodících.