

Jiří Anger (Národní filmový archiv)

Miroslava Papežová (Národní filmový archiv)

Kdo se otáčí za Slunečnicí?

Nostalgický konstrukt hvězdného obrazu Inky Zemánkové

Who's Looking Back at the Sunflower?

The Nostalgic Construction of Inka Zemánková's Star Image

Abstract

Inka Zemánková (1915–2000) is known as a pioneering Czech female swing singer, a symbol of burgeoning Czech popular music under the Protectorate of Bohemia and Moravia. Due to personal, cultural, and political circumstances, her professional career, spanning over sixty years, did not ever reach nearly the same level of fame and success as in the early 1940s. Since the 1960s, however, there were many waves of nostalgia for the singer (and the golden days of swing) driven by radio and especially television that strove to bring her back to the spotlight. Our study argues for the significant role of nostalgia and recycling in (re)defining Zemánková's star image, which cemented not only her status as the first Czech swing star but also many ongoing myths about her life as well as gender stereotypes. Analysis of written and audiovisual archival sources, focused particularly on television shows that involved Zemánková's iconic song *Slunečnice* (Sunflower) from the film *Hotel Modrá hvězda* (Hotel Blue Star, 1941), uncovers the ways in which nostalgic framing filtered the singer's star image through the gaze of prominent male figures of the Czech showbiz. It also demonstrates that the role of Inka Zemánková herself was far from passive: she exploited the nostalgic male gaze to revive her fame and support the myth of not fulfilling her star potential due to ideological persecution. The nuances of Inka Zemánková's stardom examined throughout the article are further demonstrated in the accompanying audiovisual essay *Slunečnice očima gentlemanů* (Sunflower Through the Eyes of Gentlemen).

Klíčová slova

Inka Zemánková, Slunečnice, star studies, nostalgie, swing, populární kultura, protektorát Čechy a Morava, televize, gender

Keywords

Inka Zemánková, Slunečnice, star studies, nostalgia, swing, popular culture, Protectorate of Bohemia and Moravia, television, gender

— — —

Hvězda populární kultury, jejíž styl přestal být aktuální, odpovídající očekávání publika, či dokonce politicky žádoucí, nebo jejíž talent ani nemohl být plně rozvinut, nemá mnoho na výběr. Pokud chce zůstat v kurzu, jednou z mála šancí je vsadit na nostalgii, „recyklovat“¹⁾ sebe sama. To znamená přistoupit na hru různých ohlednutí, vzpomínkových pořadů, filmů pro pamětníky či kavárniček dříve narozených, které se s větší či menší rafinovaností pokoušejí navrátit hvězdný obraz z dob největší slávy a uchovat jej jako nestárnoucí „dokonalou momentku“.²⁾ Kývnout na nostalgickou recyklaci však pochopitelně obnáší i přistoupit na logiku režimu, který určuje, kdo, jak, kdy a na co se má vzpomínat. Takový režim má samozřejmě své politické, ekonomické a průmyslové zákulisí (jež bude předmětem této stati spíše okrajově), ale i banální, zvláště s odstupem mnohdy nechtěně komic-kou rovinu konkrétního obsahu zábavných televizních pořadů a estrád. Právě povaha těchto show přitom dokáže napovědět, do jaké míry je vzpomínání na hvězdná léta pouze prostředkem, skrze nějž příslušný režim či jeho představitelé potvrzují sebe sama. Populární hvězda (zvláště ženská hvězda) má velmi omezené možnosti, jak této determinaci vzdorovat, natož jí uniknout, a může s ní tedy buď různými způsoby vyjednávat, anebo ji pragmaticky přijmout, byť třeba na úkor vlastní emancipace.

Abychom této abstraktní úvaze dodali přesnější kontury, zmiňme jedno jméno — Inka Zemánková (rozená Anna Koníčková, 1915–2000). Nazývaná první českou jazzovou zpěvačkou a lokální obdobou Elly Fitzgerald,³⁾ Zemánková se vžila jako symbol hudby protektorátu Čechy a Morava, mládežnické subkultury „bedel“ a „potápek“, pro které swing znamenal jednu z mála (jakkoli dočasně) tolerovaných forem zábavného vyžití.⁴⁾ Ikonické šlágry (*Dívka k rytmu zrozená*, *Ráda zpívám hot* či především *Slunečnice*) a filmy (hlavně tedy *Hotel Modrá hvězda* z roku 1941), jimž zpěvačka vděčí za svou slávu, pocházejí všechny z krátkého časového rozpětí let 1939–1944. Zesílená represe okupačního režimu, osobní peripetie bezprostředně poválečných let, vlačnost oficiální komunistické doktríny 50. let vůči jazzu a swingu, ale také změny ve vkusu publika a některé problematické kariérní volby úspěchy Zemánkové výrazně utlumily. Od 60. let dále potom sledujeme přerušovanou sérii nostalgických návratů k mytické swingové éře, takřka vždy formálně iniciovaných mužskými pamětníky (nejslavněji Josefem Škvoreckým), jež hvězdnou auru různými způsoby oživovaly. Zemánková nezůstávala jen u swingu — v dochovaných dokumentech a pořadech najdeme např. i country/kovbojské písně, spartakiádní tělocvičné výstupy či

1) Srov. Mary Desjardins, *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video* (Durham: Duke University Press, 2015).

2) Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001), 49.

3) Kmotrem tohoto přirovnání je zejména spisovatel Josef Škvorecký, viz např. vzpomínkový pořad *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (Miroslav Sobota, 1990).

4) Tuto unikátní mládežnickou kulturu raného protektorátu Čechy a Morava zkoumá Petr Koura, *Swingari a potápky v protektorátní noci: Česká swingová mládež a její horkej svět* (Praha: Academia, 2016).

bizarní horolezecké etudy — vzpomínky se ovšem pořád stáčely hlavně k tvorbě přelomu 30. a 40. let. Na počátku 90. let dostává nostalgii po jazzu oficiální posvěcení: vzniká zřejmě nejucelenější vzpomínkový dokument o zpěvačce (*Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou*), ta navíc obíhá jednu show za druhou, posléze její hity napodobují populární retro swingaři a a swingařky různých kvalit.⁵⁾ Jedná se tedy o hvězdu, která může velmi dobře sloužit jako lokální případová studie „hvězdného obrazu“ (Richard Dyer)⁶⁾ do značné míry založeného na nostalgicko-recyklační logice.

Zkoumání hvězdnosti Inky Zemánkové napříč několika dekádami (od konce 30. let až do současnosti) nicméně nebude sledovat jen rozličné fazety, jichž nostalgicko-recyklační tendence nabývala. Směrodatná bude také otázka, kdo na Zemánkovou vlastně vzpomínal, respektive jak konkrétní aktéři toto vzpomínání rámovali a jaký mocenský režim v širším významu reprezentovali. Není překvapením, že drtivou většinu vzpomínkových dokumentů, pořadů a estrád o Zemánkové (či se Zemánkovou) strukturuje mužský moderátor nebo vypravěč středního či staršího věku — od Josefa Škvoreckého přes Ludka Munzara po Bolka Polívku. Způsob, jakým mužští aktéři *performují* své vlastní vzpomínky, a kontext, ve kterém tak činí, nejsou neutrálním vzdáváním holdu velké zpěvačce, ale do značné míry formují její hvězdný obraz, filtrují jej perspektivou, jež odpovídá mužskému vidění a prožívání, potažmo patriarchálnímu režimu, který stojí za ním. Budou nás proto zajímat různé podoby interakcí mezi Inkou Zemánkovou a vzpomínajícími „moudrými laskavými gentlemany“, respektive způsoby, jakými oživovaly a (znovu)utvářely hvězdný obraz „první dámy českého swingu“. Zkoumání těchto interakcí napříč kariérou Zemánkové, opřené o textové i audiovizuální archivní prameny, ukáže, do jaké míry odpovídala nostalgická recyklace patriarchálnímu vidění, ale i jak zpěvačka samotná dokázala fascinaci mužských kulturních elit svou osobou využívat ve prospěch své vlastní hvězdné mytologie.

Rozbor hvězdného obrazu Inky Zemánkové bude sestávat z několika kroků. První fáze bude věnována teoreticko-metodologickým aspektům zpěvaččiny hvězdnosti, zejména úloze nostalgické recyklace a mužského pohledu. Bude se opírat o existující bádání v oblasti star studies, zároveň však zmíní i body, v nichž konkrétní předmět našeho bádání vyžaduje aktualizaci či přizpůsobení stávajících metod. Druhá část se zaměří na ústřední motivy, úspěchy, zlomy a napětí, jež se opakovaly napříč různými etapami Inčiny umělecké dráhy, a nastíní jejich vývoj v čase. Třetí pasáž bude blíže zkoumat momenty ze vzpomínkových dokumentů a pořadů, konkrétně takové, v nichž do středu pozornosti přichází ikonická píseň *Slunečnice*, jež Inku Zemánkovou definovala nejvýrazněji. Závěrečné zhodnocení bude zároveň mostem k paralelnímu výstupu na téma Inka Zemánková a *Slunečnice*, který výzkumné problémy zkoumá videografickou formou.

5) Týká se to hlavně zábavných pořadů *Děkuji, bylo to krásné* (1998) Ondřeje Havelky nebo *Jsou hvězdy, které nehasnou* (2002) s Vladimírem Hronem.

6) Viz průkopnickou knižní publikaci star studies: Richard Dyer, *Stars* (London: BFI, 1998 [1979]) a následující podkapitolu.

Nostalgicko-recyklační rámování hvězdného obrazu

Badatelské otázky, které osobnost Inky Zemánkové vyvolává, zapadají do zorného pole disciplíny star studies. Pro tuto výzkumnou oblast, sahající svým původem do konce 70. let minulého století, neznamená hvězda jen předmět fascinace, ale mnohotvárný sémiotický a sociální fenomén. Ptá se nejen na význam a funkci hvězd v konkrétních uměleckých dílech, nýbrž i jakými způsoby jsou hvězdy konstruovány, jaké faktory umožňují jejich vznik v dané časoprostorové konfiguraci, jací aktéři i jaké společensko-historické podmínky spoluurčují jejich fungování (a přežívání), do jaké míry jsou utvářeny kulturním průmyslem „shora“ a do jaké publikem „zdola“, potažmo do jaké míry hvězdná osobnost může skutečně utvářet sebe sama a do jaké je těmito nadosobními vlivy determinována atd.⁷⁾ Star studies se, snad i nutkavěji než mnohé další filmově- a mediálně-vědné přístupy, pořád vrací ke svým počátkům, konkrétně k myšlenkám průkopnické knihy Richarda Dyer *Stars* (1979), ale i obecněji k důležité přechodné etapě v dějinách (nejen) filmových teorií, kdy se modely vycházející ze sémiotiky, marxismu a psychoanalýzy⁸⁾ začínají důsledněji konkretizovat a historizovat. Právě souhra teoretických nástrojů k analýze individua tváří v tvář ideologii a historiografické pečlivosti vůči specifickým determinantám rozvoje hvězdy (jednání konkrétních aktérů a synergie sociálních, kulturních, ekonomických či technologických vlivů v daný čas a na daném místě) činí ze star studies disciplínu, které se daří adaptovat na proměnlivé mediální prostředí a rozšiřovat svůj horizont (od primárně filmových hvězd k osobnostem či celebritám všeho druhu), aniž by musela drasticky přehodnocovat své původní metodologické zaměření.⁹⁾

Některé pojmy ze star studies jsou natolik všeobjímající, že je lze uplatnit i na specifický případ hvězdy, jakou je Inka Zemánková. Prvotním východiskem pro nás bude koncept „hvězdného obrazu“, který zahrnuje soubor znaků a mediálních textů utvářejících představu o hvězdě v dané společnosti. Tyto představy se zdaleka neopírají jen o konkrétní filmové role či pěvecké výstupy — důležitosti nabývají také např. interní dokumenty kulturního průmyslu, propagační materiály, fotografie, rozhovory, výstupy napříč médií i platformami, kritiky, komentáře i výčty skandálů, memoáry a biografie, potažmo výtvo-ry fanouškovské kreativity, z druhé strany však i detaily performance (gesta, mimika, hlas), které si s hvězdou spojujeme.¹⁰⁾ Tato mnohost znaků je vždy nějakým způsobem organizovaná a hierarchizovaná, což Dyer a jeho následovníci označují pojmem „strukturovaná polysémie“. ¹¹⁾ Hvězdný obraz tedy tvoří „konečná suma významů a afektů, jež [hvězdy] ztělesňují a jež jsou uspořádány tak, aby některé významy a afekty vystupovaly do

7) K disciplíně star studies obecně viz např. Dyer, *Stars*; Christine Gledhill, ed., *Stardom: Industry of Desire* (London – New York: Routledge, 1991); Martin Shingler, ed., *Star Studies: A Critical Guide* (London: British Film Institute, 2012); Sabrina Qiong Yu – Guy Austin, eds., *Revisiting Star Studies: Cultures, Themes and Methods* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017).

8) K tzv. aparátové teorii viz např. Philip Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986); D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Criticism* (Berkeley: University of California Press, 1995).

9) Martin Shingler – Lindsay Steenberg, „Star Studies in Mid-life Crisis“, *Celebrity Studies* 10, č. 4 (2019), 445–452.

10) Dyer, *Stars*.

11) Tamtéž, 3, 63–64.

popředí a jiné byly zastřeny či vytěsňeny jinam.¹²⁾ Organizace strukturované polysémie není statická, nýbrž podléhá různým proměnám v závislosti na vývoji hvězdy v čase, historickém či geografickém kontextu její recepcce, případně dalších faktorech. Třeba i u největší ikony českého zábavního průmyslu — zpěváka Karla Gotta — má strukturovaná polysémie 60. let, kdy platil za symbol nespoutaného mládí a společenského uvolňování, výrazně odlišné kontury než polysémie let 70., kdy se stává tváří normalizační populární kultury, stejně jako vidíme rozdílné polysémie, když se podíváme na jeho tvorbu v Západním Německu, kde plnil převážně úlohu estrádního baviče, a vystupování v Československu, kde chtěl nechtě hrát i důležitou roli politickou.¹³⁾ Na příkladu Inky Zemánkové posléze uvidíme, že i relativně omezený souhrn hvězdných znaků (swingování, mládí, americká kultura, ideologický útisk, nostalgie, nenaplněnost) mohl napříč několika dekádami nabírat odlišných konfigurací, kdy jedny prvky byly upřednostňovány na úkor jiných a/nebo kdy různé elementy koexistovaly za cenu rozporů či paradoxů.

Ohniskem sporů se ve star studies často stává vymezení vztahu mezi lokálním a globálním, respektive otázky, do jaké míry je disciplína příliš šitá na míru americkému (v případě kinematografie hollywoodskému) hvězdnému systému (zejména v jeho klasickém období) a zdali či v jaké podobě je lze adaptovat i na hvězdy z jiných geografických kontextů.¹⁴⁾ I v českém prostředí lze najít odborné publikace,¹⁵⁾ jež teoretické poznatky star studies produktivně konfrontují s lokálně ukotvenými hvězdami a jimiž je možné se inspirovat. V roce 2022 vyšla obsáhlá monografie Šárky Gmíterkové *ON: Kristián v montérkách*, která postihuje kariéru Oldřicha Nového diachronně ve vztahu k fungování filmového (či šířeji kulturního) průmyslu i politickým režimům, včetně etapy po roce 1948 a podmínkám „státně socialistického modu produkce“, který se vůči hollywoodskému modelu pokoušel vytvořit alternativu.¹⁶⁾ Ucelená akademická publikace zaměřená na některou z hvězd tuzemské hudební branže zde zatím chybí,¹⁷⁾ je ale možné navázat například na studii Miroslavy Papežové o Martě Kubišové, příhodně zejména proto, že se zabývá mimo jiné obrazem ikonické zpěvačky ve filmech a televizních pořadech.¹⁸⁾

12) Tamtéž, 3.

13) K hvězdnému obrazu Karla Gotta viz Petr A. Bílek, „Karel Gott: The Ultimate Star of Czechoslovak Pop Music“, in *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm*, ed. Ewa Mazierska (London: Palgrave Macmillan, 2016), 217–241. Viz také popularizační knihu Pavel Klusák, *Gott: Československý příběh* (Brno: Host, 2021).

14) Na otázky lokální specifčnosti se soustředí zejména kolektivní monografie *Revisiting Star Studies*, viz Yu – Austin, eds., *Revisiting Star Studies*.

15) Viz speciální číslo *Illuminace* zaměřené na české filmové hvězdy: Šárka Gmíterková, „České filmové hvězdy“, *Illuminace* 24, č. 1 (2012), 25–29; Vladimíra Chytilová, „Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let“, *Illuminace* 24, č. 1 (2012), 87–112. Dále viz např. Šárka Gmíterková, „Betrayed by Blondness: Jiřina Štěpničková Between Authenticity and Excess — 1930–1945“, *Celebrity Studies* 7, č. 1 (2016), 45–57; Richard Vojvoda, „Selling ‘Czechness’ abroad: images of Jan and Zdeněk Svěrák in promotion and reception of Kolya“, *Studies in Eastern European Cinema* 13, č. 2 (2022), 196–210.

16) Šárka Gmíterková, *ON: Kristián v montérkách* (Praha: Národní filmový archiv, 2022).

17) Za poslední dobu nicméně vzniklo pár inspirativních neakademických publikací, které mohou být pro zkoumání Inky Zemánkové přínosné. Vedle zmiňované knihy o Karlu Gottovi jde zejména o publikaci věnovanou R. A. Dvorskému, který s Inkou Zemánkovou za protektorátu spolupracoval. Jan Müller, *R. A. Dvorský (Ústí nad Labem: Statutární město Ústí nad Labem, 2020)*.

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

Naše zkoumání hvězdného obrazu první české swingové zpěvačky se soustředí zejména na jeho vývoj v čase. Diachronní pohled, který volíme, umožňuje sledovat jednak proměny strukturované polysémie, kontinuity i diskontinuity, opakování i difference, jednak ukázat, za jakých podmínek může hvězdný obraz přetrvávat delší časové období navzdory stárnutí či změnám mód.¹⁹⁾ Na obrazu Inky Zemánkové je v tomto ohledu unikátní již zmiňovaný nepoměr mezi relativně krátkým obdobím vrcholu slávy (1939–1944, z hlediska etablování hvězdného obrazu 1937–1946) a naopak velmi dlouhou etapou definovanou převážně vzpomínáním či touhou po návratu (od poloviny 60. let do zpěvaččiny smrti, potažmo dodnes). Tuto diskrepanci pozdější stříhové dokumenty a pořady otevřeně tematizovaly a i samotná Zemánková s ní uvědoměle pracovala, zejména tím, jak zdůrazňovala různé momenty, kvůli nimž nemohla naplnit svůj potenciál (neuskutečněný první jazzový film v režii Martina Friče, zesílená nacistická cenzura, zásah údajného bolševického politruka Havlíčka při prověrce v Lucerně v 50. letech atd.). Ostatně i ikonické vystoupení se *Slunečnicí* v *Hotelu Modrá hvězda* už v jednom z prvních vzpomínkových pořadů rámuje jako určitou cenu útěchy poté, co se nepodařilo realizovat onen první jazzový snímek.²⁰⁾ Hvězdný obraz Inky Zemánkové je tedy definován nejen lpěním na momentech největší slávy (což by samozřejmě nebylo nikterak neobvyklé), nýbrž i reflexí toho, že se vinou vnějších okolností nepodařilo hvězdnost odpovídajícím způsobem rozvinout a že i vrcholné okamžiky hvězdné dráhy byly vždy již čímsi neplnohodnotné.

Takto silné vychýlení hvězdného obrazu k nenaplněným příslibům minulosti nevyhnutelně otevírá téma nostalgie. V posledních dekáдах se tato odbornými kruhy dříve marginalizovaná forma citění ocitla ve středu zájmu rozličných humanitně- a sociálně- vědných disciplín²¹⁾ a i star studies se s ní snaží v některých ohledech vyrovnat — ať už se jedná o strategie, skrze něž hvězdy odkazují ke svým osvědčeným minulým rolím,²²⁾ nebo o fanouškovskou recepci hvězd s časovým odstupem.²³⁾ Právě a zejména v případě hvězdného obrazu totiž nelze nostalgii odmávnout jako příliš subjektivní či zkrácenou: pokud přistoupíme na tezi, že hvězdný obraz je vždy složitě konstruován na ose mezi mediálním průmyslem, samotnou hvězdou a publikem, tak si jej nejde úplně představit a) bez cíleného opakování připomínání a vyzdvihování určitých ikonických momentů hvězdné dráhy shora, ani b) bez citového zanícení fanoušků a fanynek, kteří na hvězdu záměrně či nezáměrně nabalují nové významy a afekty. Konkrétně Inka Zemánková vděčí za svůj dílčí revival v polovině 60. let jak všeobjímající, populárními médii živěné nostalgické tužbě po společensky vytěsňených jevech (např. Šárka Gmíterková mluví v souvislosti s pozdním televizním vystupováním Oldřicha Nového právě o „nostalgicko-recyklační tendenci“),²⁴⁾ tak v konkrétní rovině hlavně spisovateli-fanouškovi Josefu Škvoreckému. Pro něj

19) Desjardins, *Recycled Stars*, 1–12.

20) Jednalo se o televizní pořad *Grandsupertingltangl*, díl „Swing, swing, swing“ (1970), v němž Inku Zemánkovou zpovídá Jiří Suchý. Dále viz podkapitolu o *Slunečnicí*.

21) Hovoří se už dokonce i o „nostalgia studies“, viz např. Michael Hviid Jacobsen, ed., *Nostalgia Now: Cross-disciplinary Perspectives on the Past in the Present* (London – New York: Routledge, 2020).

22) Renée Middlemost, „The Incredible, Ageless Reeves: Aging Celebrity, Aging Fans, and Nostalgia“, *Celebrity Studies*, 17. 4. 2022, cit. 18. 5. 2022, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19392397.2022.2063404>.

23) Line Nybro Petersen, „Gilmere Girls Generations: Disrupting Generational Belonging in Long-term Fandom“, *Celebrity Studies* 9, č. 2 (2018), 216–230.

24) Gmíterková, *ON*, 287–355.

jsou vzpomínky na jazz a swing přelomu 30. a 40. letech častým zdrojem literární inspirace, nostalgickým návratem do jinošských let a emblémem „nezadržitelného uplývání času“.²⁵⁾ Ince Zemánkové a dalším jazzovým zpěvačkám věnoval rozhlasový pořad *Sám doma s ženskými hlasy* (1964), čímž se, jak později ukážeme, výrazně podílel na jejím návratu do veřejného povědomí. Množství dochovaných vzpomínkových televizních dokumentů a show od 60. do 90. let svědčí o tom, že práce s nostalgickou rovinou hvězdného obrazu Zemánkové byla vědomá a plánovaná. Sledování vývoje funkcí nostalgie po „věčně zpívající Slunečnici“ umožní nahlédnout, do jaké míry tato nostalgie sloužila jako nejjednodušší a nejučinnější cesta k udržení hvězdného obrazu Inky Zemánkové (a swingu obecně) v ideologicky obtížných časech.

Zároveň je důležité vnímat, že nostalgie není závislá pouze na obsahu, ale i na konkrétním médiu.²⁶⁾ Recyklace slavných písní, jednotlivých vystoupení i naaranžovaných historiek napříč televizními pořady slouží k utvrzení původního hvězdného statusu, s přechodem od neopakovatelné živé performance a kanonických filmů 40. let k repetitivnější a profánnější formě oslovení přes televizní obrazovku se však hvězdná aura zároveň proměňuje.²⁷⁾ Televizní nostalgie v jistém smyslu vrací vybájený hlas a projev swingové divy zpět na zem, obrací pohled na stárnoucí Zemánkovou, jak se různými způsoby a s různými doprovody snaží křísit své hity v kulisách, které dobové živelnosti jazzu pro bedly a potápky takřka v ničem neodpovídají. Zvláště s odstupem mohou být taková představení mnohdy terčem posměchu (v lepším případě soucitného a v horším jízlivého), nicméně pro badatele jsou velmi cenná, neboť umožňují docenit komplexní hru různých časových a mediálních rovin, která se do hvězdného obrazu Inky Zemánkové otiskovala a otiskuje.²⁸⁾ Všechny reminiscence na *Slunečnici* a zlatou swingovou éru záměrně či nezáměrně prozrazují nemožnost vrátit se v čase, a to nejen zjevnými znaky, jako je stárnutí zpěvačky a klesající schopnost naplňovat imperativy swingových gest a frázování beze zbytku,²⁹⁾ ale také stopami různých médií, skrze které písně Zemánkové putovaly (od gramofonu a filmu přes rozhlas a televizi až na online platformy) a které obdařují její performance specifickou (a logicky též stárnoucí) materiální patinou. Pozdější analýzy vzpomínkových pořadů budou tedy myslet i na tuto mediální rovinu, již nostalgické utváření hvězd obnáší.

Celá tato nostalgicko-recyklační konstrukce má ještě jeden rozměr, který pro pochopení hvězdnosti Inky Zemánkové nelze opomenout — rozměr genderový. V celém korpusu vzpomínkových pořadů a vystoupení jsme našli pouze dva, ve kterých nostalgické rozjímání nad první swingovou zpěvačkou náleží primárně ženě či ženám: jedná se o epizodu show Marie Rottrové *Divadélko pod věží* (1986), v níž spolu s moderující pěvkyní vzpomí-

25) Viz rozhlasový pořad *Sám doma s ženskými hlasy* (1964). Tento úryvek rovněž zazní v televizním dokumentu *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (1990).

26) Katharina Niemeyer, ed., *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future* (Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014); Dominik Schrey, *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2017).

27) K přechodu hvězd z filmového plátna na televizní obrazovku viz Desjardins, *Recycled Stars*, 8–11.

28) Jaimie Baron, *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (London: Routledge, 2014).

29) Swingový projev nemohla Zemánková po celou dobu svojí kariéry rozvíjet také zřejmě kvůli tlakům shora. Různá omezení mohla být dána i formátem daných televizních pořadů a estrád.

ná folklorní zpěvačka Jarmila Šuláková,³⁰⁾ a o porevoluční televizní rozhovor z cyklu *Ještě jsem tady* (1998), v němž zpěvačku zpovídá Tereza Brdečková.³¹⁾ Jinak, i když je Zemánková často přítomná a aktivně vystupuje, hlavní iniciativa náleží mužům. Opět, nedá se říct, že by šlo vzhledem k patriarchálnímu nastavení tuzemského televizního a mediálního průmyslu v daných etapách o až takové překvapení (byť disproporce je výrazná i tak), pozoruhodné jsou ovšem především konkrétní formy a kontexty, v nichž slavní herci, zpěváci, moderátoři a baviči Zemánkové vzdávají hold. Jejich více či méně uvěřitelná performance nostalgie nezřídka nesměruje ani tak k bližšímu poznání zpěvačky, ale spíše k jejich subjektivnímu prožívání. V zasněných historkách z mládí se swingová legenda zpřítomňuje jako fetiš, ozvěna krásného hlasu a jedinečného vystupování, která mužské osobnosti provázela citovým vývojem. Využití těchto (jakkoli třeba upřímných) monologů ve formátu televizního pořadu vytváří filtr, skrze nějž Inku Zemánkovou vnímáme, a proto je důležité klást si i otázky, jak zásadní úlohu mužský pohled v nostalgicko-recyklačním utváření jejího hvězdného obrazu hraje.

V disciplíně star studies, od počátku výrazně inspirované feministickým myšlením, nalezneme řadu precedentů, jak se vyrovnat s hvězdností založenou na sexualizaci (viz staté Richarda Dyera o Marilyn Monroe),³²⁾ hvězdným obrazem konstruovaným mužskými aktéry (viz studie Jaapa Kooijmana o Whitney Houston)³³⁾ či genderovými aspekty recyklace hvězd (viz text Mary Desjardins věnovaný pozdní televizní kariéře Glorie Swanson),³⁴⁾ nicméně takto explicitní zaměření na obraz formovaný mužskou nostalgií je v mnohém výzvou. Dílčí analogie by bylo možné hledat ve fenoménu uctívání operních div v mužské gay komunitě v poválečných Spojených státech a západní Evropě, která v nespoutaném hlase a okázalém vystupování operních hvězd (například Marie Callas) nacházela utopický výraz potlačované touhy i sexuální orientace.³⁵⁾ Obraz mytické Slunečnice, jíž se nepodařilo v podmínkách nacistické okupace a komunistického režimu prosadit, a přece její hlas z dávných nahrávek stále rezonuje, má s operními divy leccos společného, napojení na gay komunitu u nostalgických subjektů (alespoň tedy přiznané) či zdokumentované stopy podvrtného čtení ovšem chybí, nehledě na odlišný ekonomický, politický a geografický kontext. Styčné body lze nicméně hledat v hlubších strukturách fetišismu, skrze něž mužští protagonisté rámuji hvězdný obraz Zemánkové a přizpůsobují jej ztraceným či nenaplněným tužbám. Jak už ovšem naznačil úvod, je třeba se mít na pozoru před přílišným nadřazováním mužské perspektivy a nezapomínat na zpěvačku samotnou, jež patriarchální vidění sebe sama do značné míry přijala a uměla s ním velmi účinně pracovat.

30) Pro upřesnění: Šuláková na *Slunečnici* vzpomíná v kontextu svého zaměstnání prodavačky v podnikové prodejně Supraphonu, nejedná se primárně o Inku Zemánkovou.

31) Existují samozřejmě televizní vystoupení, ve kterých písně Inky Zemánkové interpretují jiné zpěvačky či herečky (např. Světlana Nálepková v pořadu Vladimíra Hrona *Jsou hvězdy, které nehasnou*, v díle Největší šlágry 30. a 40. let), nicméně i v těchto případech mívají rámování a moderování na starosti muži.

32) Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (London – New York: Routledge, 2004), 17–63.

33) Jaap Kooijman, „The True Voice of Whitney Houston: Commodification, Authenticity, and African American Superstardom“, *Celebrity Studies* 5, č. 3 (2014), 305–320; Jaap Kooijman, „Talking [Heads] About Whitney“, *NECSUS European Journal of Media Studies* 9, č. 2 (2020), 445–448.

34) Desjardins, *Recycled Stars*, 57–98.

35) Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (Boston: Da Capo Press, 2001).

Následující pasáže objasní nostalgicko-recyklační motivy i jejich fetišistické rámování v konkrétnějších obrysech. Nejprve zmapujeme vývoj hvězdného obrazu Inky Zemánkové od 40. let do současnosti, poté se dostaneme ke specifické analýze vybraných pořadů a vystoupení.

Aspekty hvězdného obrazu Inky Zemánkové

Analyzovat hvězdnou osobnost Inky Zemánkové znamená mimo jiné seškrabávat vrstvy mýtů a škráloupy fabulací, jež na ní spolu s nánosy nostalgie ulpívají. Vědomě, často i zcela záměrně, je přitom o sobě šířila sama Zemánková a na informační scestí tím svedla nejednoho respektovaného muzikologa, spisovatele či publicistu, kteří její veřejný obraz oficiálně rámovali. Kariérní i životní narativ Inky Zemánkové je ze smyšlených, často nesusoudných a chaotických, avšak poutavých, a zřejmě proto i pramálo rešeršovaných autobiografických legend z velké míry vystavěný. Tyto legendy jsou tedy i nedílnou součástí jejího hvězdného obrazu, na jehož konstruktu se Zemánková systematicky a s využitím podpory a zprostředkování (většinou mužských) autorit podílela.

V některých případech nelze z jejího vyprávění rozeznat a spolehlivě doložit, kdy něco pouze předstírala či zastírala, v čem mluvila pravdu a kdy si ji „upravovala“ podle momentální potřeby, ale ani čemu vlastně nakonec sama věřila. Dlouhou dobu zůstávalo nevyjasněné už její samotné datum narození. Rodným jménem Anna Koničková, uměleckým Inka Zemánková, se narodila 4. srpna 1915 v Praze.³⁶⁾ Nejpozději koncem 50. let, ale neoficiálně pravděpodobně už dříve, začala o svém věku fabulovat a uvádět jako rok narození 1925, čímž se dělala o rovných deset let mladší (obr. 1).³⁷⁾ U hvězd však nejde v tomto



obr. 1: Občanský průkaz s nepravým datem narození (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka)

36) Národní archiv, fond Policejní ředitelství II — evidence obyvatel, sign. Koniček Josef; fond Policejní ředitelství Praha II — všeobecná spisovna — 1941–1950, karton 5520, signatura K3650/3, Koničková Anna / Inka Zemánková.

37) Málokdo se pozastavoval nebo Zemánkovou konfrontoval s tím, že pokud by se narodila až v roce 1925,

ohledu o nic ojedinělého. Praxe, kdy se hvězdy snaží svůj kariérní i životní narativ (re)modelovat dle vlastních představ a aktuálních, většinou ideologicky a společensky vyhovujících potřeb, či vytěsnit některé momenty z vlastní i veřejné paměti, je vcelku běžná a z minulosti známá.³⁸⁾ Inka Zemánková dokázala být v tomto směru chameleonská i přesvědčivá a k tomu velice pragmatická a cílevědomá.

Nicméně cílem ani ambicí této studie, a ani v jejích možnostech, není veškeré legendy, které kolem sebe tato hvězda šířila, jednoznačně ozřejmit. Studie interpretuje výhradně ty, jež jsou podstatné pro její záměr a vypovídají o zvolených hlavních aspektech utváření hvězdného obrazu Zemánkové. Nejdůležitějším motivem je pak nostalgická recyklace, vyskytující se v kariéře Inky Zemánkové poprvé v polovině 60. let a nejvýstižněji po roce 1989. Krátce po změně režimu totiž vznikly podmínky, v nichž bylo snadné prosadit konstrukt „zakázané“ nebo alespoň ideologicky nevyhovující, potlačované jazzové zpěvačky, již nebylo během předchozích dekád z politicko-ideologických důvodů umožněno plnohodnotně rozvíjet svoji uměleckou kariéru a hvězdný status. Jak ukáže následující text, Zemánková toho využila a ve svých pětasedmdesáti letech byla schopná efektivně prosazovat svůj comeback, a to právě za pomoci účelných fabulací a na nostalgii založené přízně moudrých laskavých gentlemanů.

Čtyři stadia hvězdné kariéry Inky Zemánkové

Od roku 1937, kdy Inka Zemánková zahájila svoji kariéru první české profesionální swingové zpěvačky, lze vývoj jejího hvězdného obrazu členit na 4 etapy:

1. Hvězdné období a formování hvězdného obrazu (1937–1946);
2. Vyhasínání hvězdnosti a první nostalgická ohlédnutí (1946–1970);
3. Udržovací fáze kariéry (1970–1989);
4. Comeback a oživení hvězdné osobnosti skrze nostalgickou recyklaci (od roku 1990).

1. Hvězdné období a formování hvězdného obrazu (1937–1946)

Hvězdná kariéra Inky Zemánkové, nazývané také královnou českého jazzu nebo swingu, se začínala formovat v předválečném období a kulminovala v období protektorátu Čechy a Morava. Navzdory ideologickým výhradám režimu se swing stal symbolem dobové mládežnické kultury³⁹⁾ a Zemánková patřila mezi její nejvíce exponované tváře. V článcích

stala by se baletkou Slovenského národního divadla ve svých šesti letech, svoje první, současně už hlasově vyzrálé nahrávky s Orchestrem Karla Vlachy z roku 1939 by musela realizovat již ve čtrnácti letech a turné s R. A. Dvorským o rok později se účastnit jako sotva patnáctiletá. Ničemu z toho přitom neodpovídají ani dobové fotografie Zemánkové. Mýtus data svého narození se jí ale dařilo prosazovat natolik důsledně, že už se lze stěží dopátrat, jakým způsobem obelstila oficiální úřady natolik, že jí byl v roce 1959 vystaven občanský průkaz s falešným datem narození 4. srpna 1925. Viz Národní archiv a oficiální doklady a úřední listiny v pozůstalosti Inky Zemánkové.

38) Viz například Klusák, Gott.

39) Koura, *Swingři a potápky v protektorátní noci*. Podnětný je též pohled Briana S. Locka, který ukazuje, že okupační režim swing do určité míry toleroval jako formu eskapismu. Brian S. Locke, „Swing in the Pro-

z roku 1940 se píše, že je „dívka se sametovým hlasem“⁴⁰⁾, „česká Alice Fay, jen s tím rozdílem, že je daleko sladší své americké kolegyně“⁴¹⁾, „nesporně naše nejlepší jazzová zpěvačka, kterou hudební kritika nazvala: děvče s rytmem v těle“⁴²⁾. V roce 1941 byla zpovídána už coby česká hvězda (obr. 2).⁴³⁾ Během tohoto období se o Ince Zemánkové psalo víceméně ještě bez její manipulace s fakty, kterou sverpě uplatňovala později, a hvězdný obraz se tak utvářel víceméně bez fabulačních zásahů, byť nepřekvapivě odpovídal dobovému objektivizujícímu pohledu na ženské hvězdy.



obr. 2: Inka Zemánková na titulní stránce časopisu *Hvězda českých paní a dívek*



obr. 3: Inka Zemánková s Orchestrem Bobka Bryena (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — staženo z internetu, kde je bez uvedení autora fotografie

První profesionální vystupování Inky Zemánkové se datuje do roku 1937, kdy zpívala s Orchestrem Bobka Bryena (obr. 3) ve Zlíně. Po zlínské premiéře následovala vystoupení v kavárnách v Plzni, poté v Praze s orchestrem Harryho Ostena, s kapelou Harryho Hardena, později s profesionálním jazzovým souborem Blue Music Karla Slavíka. Zásadním obratem v kariéře byla pro Zemánkovou nabídka od Karla Vlacha. V červnu 1939 s ním zpívala poprvé pro rozhlas, v srpnu nahráli na gramodesky písně *Ráda zpívám hot a Raní ptáče* a od října měla s Vlachem smlouvu na vystupování v Alhambře (obr. 4). Souběžně spolupracovala i s R. A. Dvorským, s nímž v lednu 1940 nahrála na desky písničky *Má láska je jazz* a *Cvrček muzikant* a v dubnu odjela s jeho orchestrem na velké turné po českých městech. V letech 1941 až 1943 měla s kapelníkem Jaroslavem Malinou smlouvu na účinkování s jeho orchestrem ve vyhlášené pražské kavárně Vltava, čímž získala alespoň dočasně pracovní jistotu a příjem. Množství práce, úspěch i poměrně rychle bující status

tectorate: Czech Popular Music Under the Nazi Occupation, 1938–1945“, in *Music in World War II: Coping with Wartime in Europe and the United States*, eds. Pamela M. Potter – Christina L. Baade – Roberta Montemorra Marvin (Bloomington: Indiana University Press, 2020), 199–225.

40) Milan Nogacz, „Setkání s Inkou Zemánkovou“, *Světozor* 40, č. 10 (1940), 119.

41) jr., „R. A. Dvorského triumf a hold K. Hašlerovi“, *Národní listy* 80, č. 120 (1940), 4.

42) „Dívka k rytmu zrozená“, *Polední list* 14, č. 325 (1940), 4.

43) J. Hron, „Naše české hvězdy se nám zpovídají: Inka Zemánková se zpovídá“, *Krásný román* 5, č. 205 (1941), 6.



obr. 4: Inka Zemánková s Karlem Vlachem (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — na druhé straně fotografie razítko se jménem fotografa Foto Ströminger, Praha XII.



obr. 5: Inka Zemánková s R. A. Dvorským (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — bez uvedení jména fotografa, tento obrázek se objevuje i na internetu

hvězdy totiž ještě neznamenal dostatečné finanční zajištění. Proto měla vedle zpívání průběžně několik civilních zaměstnání jako úřednice nebo prodavačka, jimiž si podle svých slov vydělávala nejen na živobytí, ale také na šaty či kostýmy na vystoupení. Kromě toho, že šlo o nezbytnou reprezentativní výbavu zpěvačky, Zemánková na svůj zevnějšek během celé kariéry důsledně dbala. Zpětně se k tomu v roce 1992 vyjádřila takto: „Hvězdou jsem se stala ve chvíli, kdy jsem si mohla koupit na splátky kožich. Zdůrazňuji českou hvězdou jazzu...“⁴⁴⁾

Zemánková postupně přešla od zpěvu v angličtině do češtiny, která je pro swingování mnohem náročnější a pro mnoho muzikantů do té doby zamenala něco téměř nepředstavitelného. Zemánková jako první dokázala adaptovat swingové frázování na češtinu, vytvořila svůj vlastní scat, měla ojedinělý tónbr a pódiové vystupování doprovázela specifickým pohybovým projevem, čímž si získávala mladé publikum i uznání kolegů. Písničky jí psali úspěšní skladatelé jako Kamil Běhounek, Jiří Traxler nebo Sláva Emanuel Nováček a textaři Jaroslav Moravec, Karel Kozel nebo Josef Gruss. Nejčastěji zmiňované swingové evergreeny jako *Ráda zpívám hot*, *Má láska je jazz*, *Dívka k rytmu zrozená* či *Bloudění v rytmu* vznikly právě v letech 1939–1944 a vzápětí po jejich uvedení se staly nejen šlágry, ale vžíly se také jako synonyma jména Inka Zemánková. Všechny totiž korelovaly s jejími uměleckými přednostmi, dovednostmi a ambicemi. Veškeré tyto aspekty pak rovněž formovaly hvězdný obraz Zemánkové, postavený zpočátku na originalitě jejího celkového projevu a vystupování i na faktu, že byla naší první jazzovou, respektive swingovou zpěvačkou.⁴⁵⁾

Kromě koncertního vystupování s předními orchestry, zpívání v rozhlasu a nahrávání desek se na budování hvězdného statusu Zemánkové významně podílelo i její účinkování

44) Milan Cais, „Příběh slunečnice: Čtyři zastavení s hvězdou swingu Inkou Zemánkovou“, *Čtení na sobotu, příloha RP 2*, č. 57 (1992), 9.

45) Výraz jazz chápeme a používáme jako zastřešující pojem pro hudební styl, do kterého spadá i swing coby jazzová odnož moderního stylu s prvky populární taneční písně.

ve filmech. Z filmového plátna se její hlas ozval poprvé v roce 1937 a souvisí s jejím vystupováním téhož roku ve Zlíně. Nazpívala tehdy doprovodnou písničku pro krátký propagační snímek továrny Baťa s názvem *Silnice zpívá*. Od roku 1939 propůjčovala svůj hlas herečkám (například Věra Ferbasová,⁴⁶⁾ Nataša Gollová⁴⁷⁾) nebo ve filmech i sama účinkovala (většinou v roli anonymní zpěvačky) a zpívala písničky originálně komponované pro daný film.⁴⁸⁾ Zemánková tedy ještě nebyla hvězdou prezentující ve filmech svoje šlágry, ale právě naopak — z původně filmových písní se případně staly šlágry jejího repertoáru. Jak vzpomíná Oldřich Nový v televizním filmu Martina Friče *FRI-FI-PI* z roku 1964, dříve musel v každém filmu zaznít ústřední šlágr, který procházel celým filmem, diváci si ho po představení zpívali a měli tak každý rok svoji filmovou písničku.⁴⁹⁾ Takovým případem je i písnička *Slunečnice* z filmu *Hotel Modrá hvězda* z roku 1941, který lze označit za průlom v kariéře Zemánkové.

Jakkoliv byl *Hotel Modrá hvězda* úspěšný a *Slunečnice* pro kariéru Inky Zemánkové zlomová, šlo jen o jakousi náhražku. O vstupu Inky Zemánkové do světa filmu se totiž začalo psát už o rok dříve. Jako první přišel s ideou hudebního filmu „na tělo“ Ince Zemánkové Jiří Traxler, o čemž se však Zemánková později nezmiňovala⁵⁰⁾ a veškerou pozornost soustředila k projektu jinému, podle ní zřejmě prestižnějšímu. Ať už budeme věřit pozdějším „pohádkám“ Zemánkové o tom, jak ji ve stejnou dobu poslouchali v (auto)rádiu R. A. Dvorský a režisér Martin Frič, začali se o ni zajímat a shánět v rozhlase její jméno,⁵¹⁾ prokazatelně začali tito dva aktéři a spolupracovníci iniciovat v roce 1940 první český jazzový film s pracovními názvy „Nedokončená melodie“ a „Bloudění v rytmu“.⁵²⁾ Zemánková o připravovaném filmu mluvila v březnu 1940:

Velmi se těším [...] zúčastnila jsem se již zkušebního natáčení a zkouška dopadla pro mne velmi příznivě. Mám prý fotogenický obličej a příjemný mikrofonní hlas. [...] Nevím sama mnoho podrobností, protože se na scénáři stále něco mění. Vím však zcela bezpečně, že po způsobu filmu Alexandrův Ragtime-band bude R. A. Dvorský řídit velký jazzový orchestr a že hudbu bude komponovat K. Běhounek a J. Traxler.⁵³⁾

Film nakonec nebyl realizován, údajně kvůli zostřenému nacistickému dohledu na Barrandově a kvůli tehdejším ideologickým výhradám vůči jazzové zábavě.

Ke konci války musela Zemánková jezdit zpívat do Německa pro nuceně nasazené české dělníky. Další stále angažmá pak získala u Ladislava Habarta, s nímž zpívala v pražském Fénixu až do rozpuštění jeho orchestru na jaře 1946. Přerušování aktivní kariéry

46) *Panna* (František Čáp, 1940).

47) *Příklady táhnou* (Miroslav Cikán, 1939).

48) Viz např. film *Rukavička* (J. A. Holman, 1941). Inka Zemánková zde zpívá jako členka Bajo tria.

49) *FRI-FI-PI* (Martin Frič, 1964).

50) Ondřej Suchý, *Inka Zemánková: Dívka k rytmu zrozená* (Praha: Ikar, 2006), 84–87.

51) Podle S. E. Nováčka doporučil Inku Zemánkovou režiséru Fričovi on, viz Ivan Rössler, *Přátelé jsou příbuzní, které si vybíráme sami!* (Praha: Formát a Knižní klub, 1997), 35.

52) Kromě několika málo zmínek v publikovaných článcích a dopisu R. A. Dvorského Ince Zemánkové se nedochovala ani synopse, ani údajně rozpracovaný scénář.

53) Nogacz, „Setkání s Inkou Zemánkovou“, 119.

v době, kdy se ještě úspěšně držela na vrcholu popularity, pak spíše než se zákazem, o kterém později mluví, souvisí se změnami v jejím osobním životě. Jednak se ocitla bez stálého angažmá a de facto bez stabilního zaměstnání a příjmu. Nějakou dobu zpívala v Pardubicích a poté přijala nabídky na vystupování v Liberci, kde tou dobou bydlela. Mezitím se totiž v roce 1944 provdala za Václava Holuba a následovala ho za jeho prací do Liberce a do Cvikova.

Tato první a současně nejzářivější hvězdná etapa umělecké dráhy Inky Zemánkové je současně nejdůležitější etapou z hlediska dalšího formování jejího hvězdného obrazu skrze nostalgickou recyklaci, neboť se k ní po zbytek umělecké dráhy vztahovala a pragmaticky na ní stavěla svoje návraty. Právě v tomto období zaujala svým působením generační soupeřníky, jinak též celoživotní přátele: muzikologa Lubomíra Dorůžku, který se po celý život jazzem profesně zabýval, a také spisovatele Josefa Škvoreckého, fanouška jazzové a swingové hudby, jehož dílo je odkazy na tento hudební žánr silně protknuté. Inka Zemánková se stala předobrazem postavy Suzi Braunové z jeho povídky „Eine kleine jazzmusik“ z roku 1957,⁵⁴⁾ převedené v 90. letech i do divadelní podoby, v povídkách „Bassaxofon“ (1965) a „Red Music“ (anglicky 1977, česky 1990) se objevuje i jmenovitě. Oba tyto vyznačující jazzu, stejně jako písnička *Slunečnice* vinoucí se celou kariérou, budou důležitými aktéry při re-modelování hvězdného obrazu Zemánkové v dalších etapách a svým vzpomínáním jí zásadně pomohou k návratům a opětovnému upevnění pozice hvězdy, respektive legendy.

2. Vyhasínání hvězdnosti a první nostalgická ohlédnutí (1946–1970)

Skrze vyprávění samotné Zemánkové začala média její poválečné působení už v polovině 60. let zobecňovat na ploché vyjádření, že byla tzv. dvacet let u ledu, že měla zákaz, na dvacet let se za ní zavřela voda a podobně.⁵⁵⁾ Přitom z analýzy materiálů v její pozůstalosti, z rešerší periodik, rozhovorů a ze sestavené časové osy jejího veškerého působení vyplývá, že to není tak docela pravda. Její kariéra se po předešlém vrcholu sice poněkud utlumila, přesto nelze hovořit o tom, že by nebyla vůbec aktivní, neměla žádné příležitosti, nebo že by byla hned po válce či po nástupu komunistů k moci v únoru 1948 zakázaná. Na dočasném oslabení jejího působení a stažení se především z pražské scény na přelomu 40. a 50. let mělo vliv několik faktorů. Profesně to byl už zmíněný konec stálého angažmá v Praze s kapelou Ladislava Habarta v roce 1946, po němž sice následovaly další nabídky, nicméně Zemánková se spíše přizpůsobila nové životní situaci, když následovala manžela z Prahy do Liberce a přijala angažmá zde. S největší pravděpodobností toužila po klidném rodinném zázemí, kterého se jí nejprve po ztrátě otce a posléze i matky nedostávalo v dětství a mládí, chtěla vést spokojený partnerský život a také potřebovala odborně školit hlas. Nelze opomenout ani fakt, že jí po válce vyrůstala konkurence nových zpěvaček. Že by měla v té době skutečný zákaz a na jakém základě by jí byl vydán, není doložené. Navíc šlo o období, které Škvorecký nazývá „nylonovým věkem“, kdy se v krátké poválečné euforii ze znovunabytí svobody jazzu spíše otevíraly nové perspektivy. Pokud přicházely v této oblasti

54) Josef Škvorecký, *Hořkej svět: Povídky z let 1946–1967* (Praha: Odeon, 1969), 247–261.

55) Viz například Slávek Ostreží, „Tři ženy uprostřed hudby: Inka Zemánková“, *Vedoucí pionýrů* 19, 5–6 (1967), 47.

nějaké ideologicky motivované postihy či zákazy činnosti, bylo tomu až během 50. let. Zemánková v seznamu svých zaměstnání uvádí, že v letech 1947 až 1952 pracovala jako úřednice v Úřadovně sociálního pojištění v Liberci.⁵⁶⁾ Novinová upoutávka ze srpna 1949 to doplňuje:

Svůj 25čl. soubor představí opět Praze po delší přestávce a po zájezdech republikou kapelník a dirigent Jožka Malina [...] V neděli dne 21. srpna 1949 hraje druhá část souboru Jožky Maliny na podolském posvícení. Spoluúčinkují: Inka Zemánková [...].⁵⁷⁾

Je tedy evidentní, že kromě řadového zaměstnání v Liberci vystupovala na přelomu 40. a 50. let příležitostně i v Praze, k tomu zpívala s orchestrem Ladislava Bareše v Liberci a současně jezdila i zájezdy s estrádním souborem.⁵⁸⁾

Začátkem 50. let se spolu s utužováním komunistického režimu formovaly nové ideologické úvahy o vhodné a žádoucí podobě populární hudby, preferovaly se socialistické kolektivní a budovatelské písně a jazz nebo obecně prozápadní formy kulturní a umělecké činnosti se stávaly opět nepohodlnými. V únoru 1951 se konal v pražské Lucerně Festival artistů, což měl být krycí název pro veřejně pořádané umělecké prověrky za účasti publika. Inka Zemánková v pozdějších textech a vystoupeních až dramaticky a s emočním podbarvením popisuje, jak jí na základě jejího vystoupení byla coby „zpěvačce se západáckými manýry“⁵⁹⁾ zakázaná činnost a jak se formy zákazu během dekády postupně mírnily i zostřovaly. Mimo jiné jí opravná komise za specifických okolností úplný zákaz změkčila na zákaz vystupování v Praze — konferenciér však musel v úvodu programu oznámit, že se zpěvačka od svých dřívějších manýrů distancovala, tudíž jde o jinou Inku Zemánkovou, nikoliv tu „původní dívku v rytmu zrozenou“.⁶⁰⁾

Svou pracovní náplň během období „zákazu“ Zemánková, často bez jakékoliv záště, prezentovala tak, že dělala traktoristku ve Cvikově, zajížděla traktory, orala, vypomáhala v kanceláři, lakovala podlahy, zdobila objekt traktorové stanice květinami a při tom si zpívala cvičně především na traktoru, v kostele a o víkendech vystupovala s místní kapelou.⁶¹⁾ Stejně jako je nanejvýš pravděpodobné, že jistá omezení činnosti po určitou dobu během 50. let Zemánkovou postihla, lze rovněž usuzovat, že cvikovské působení má původ opět hlavně v jejím osobním životě, neboť od určité doby zastával její manžel funkci vedoucího tamní Státní traktorové stanice. Když byl po nějakém čase odvolán zpět do Prahy na ministerstvo zemědělství, loučili se prý s venkovským prostředím a idylkou neradi.⁶²⁾ Rozporuplně vyznívá i fakt, že Zemánková profesi traktoristky a práci na traktorové stanici ve Cvikově neuvádí mezi položkami svých zaměstnání. Namísto toho se po pozici úřednice

56) Ručně psaný seznam průběhu zaměstnání Inky Zemánkové (Nedatováno, nezařazeno), pozůstalost Inky Zemánkové.

57) „Inzerát č. 15085“, *Lidová demokracie*, 19. 8. 1949, 4.

58) Suchý, *Inka Zemánková*, 51.

59) Viz například Lubomír Dorůžka, *Fialová koule jazzu: České jazzové konfese* (Praha: Panton, 1992), 43.

60) Stanislav Titzl – Karel Srp, „Historie psaná písničkou: Inka Zemánková“, *Repertoár malé scény* 7, č. 5 (1969), 11.

61) Pavla Soukupová, „Mým lékem celej den že zpívám“, *Naše rodina* 3, č. 23 (1970), 6.

62) Suchý, *Inka Zemánková*, 56–57.

v Liberci a zpěvačky v liberecké kavárně Pol v době od ledna 1952 do dubna 1953 objevují jako zaměstnavatelé během let 1953–1955 Československé cirkusy a varieté Praha, navazují Hudební artistická ústředna a Pragokonzert do roku 1963. Zemánková zřejmě v příhodných časech umně zestručnila a převyprávěla cvikovskou epizodu traktoristky k utužení dojmu zakázané zpěvačky. Proto mnoho pozdějších rozhovorů a článků, přejímajících výpovědi a historky Zemánkové od sebe vzájemně a bez prověření, vypovídá o tomto kariérním období Zemánkové s jistou senzací jako o době, kdy naše swingová královna nemohla zpívat a živila se jako traktoristka.⁶³⁾

Nicméně, mimopražské intermezzo využila Zemánková hlavně pro profesionální školení hlasové techniky u profesorky Jiřiny Logačevové. V roce 1966 zhodnotil její rozhodnutí Josef Škvorecký jako jedinečnou poctivost, „že se na vrcholu popularity odhodlala na několik let zanechat vystupování, aby se naučila hlasové technice,“ na což samozřejmě doplatila, neboť po několikaleté odluce dominovaly jazzu a taneční písničce už jiné hlasy.⁶⁴⁾ Jako o dilematu, má-li kvůli hlasové výuce na několik let přerušit slibně rozjetou kariéru, se rozpovídala sama Zemánková v roce 1965 v rozhlasu a pak v tištěné reminiscenci z roku 1967:

Stejně bych musela přestat zpívat. Měla jsem zmanýrovaný hlas, lidé, když chtějí někoho slyšet, tak nejsou kritičtí. Potřebovala jsem se naučit zpívat, ovládat techniku. Z Anglie přišly náročné písně, které vyžadovaly kantilénu. Měla jsem hlas, ale byl jako zašlé kamení, mezi kterým občas něco blýskne...⁶⁵⁾

Tímto vyjádřením ale do jisté míry popírá svůj vlastní zkonstruovaný narativ o zakázané zpěvačce, navíc v pozdějším líčení životních i uměleckých strastí už tento umělecky sebekritický postoj neopakovala a prosazovala verzi, že v době zákazu činnosti alespoň svůj hlas zdokonalovala pro zpěv v oblasti vážné hudby a dalších žánrů, protože věřila, že jednou zase bude moct zpívat.⁶⁶⁾

Kariéra i hvězdný obraz Zemánkové se také málo dávají do souvislosti s vývojem moderní taneční hudby a písničky v Československu. Koncem 50. let sice vznikají hudební tělesa, která mají jazz přímo ve svém názvu, jako například Jazzový orchestr Československého rozhlasu pod vedením Karla Krautgartnera, do popředí se ale stále více dostává taneční hudba a pozvolna i bigbít, byť s podobnými ideologickými potížemi, jako tomu bylo s jazzem a swingem v protektorátním období. Dřívější hvězdné postavení a popularita Inky Zemánkové založené právě na swingovém působení se tím pádem logicky oslabovaly. Na přelomu let 1958 a 1959 přizval Inku Zemánkovou k hostování v kavárně Vltava do té doby umělecky perzekvovaný kapelník a skladatel Jaroslav Malina s nově sestaveným orchestrem a vytáhl ji tak zpět na pódium, na němž dříve zažívala vrcholné hvězdné období. Úspěšný comeback se nicméně nekonal. V hudební revue *Vltava včera a dnes* reprezentovala Zemánková spolu se Standou Procházkou a Bajo triem v první části ono *včera*

63) Viz například Milan Tesař, „Prokletí: Inka Zemánková“, *Reflex* 1, č. 8 (1990), 42–44.

64) Josef Škvorecký, „Známy hlas“, *Hudba pro radost* 1966, č. 3 (1966), 8.

65) Mír. Filipková, „Star's Dust?“, *Mladý svět* 9, č. 33 (1967), 5.

66) Ostreží, „Tři ženy uprostřed hudby“, 39.

a ve druhé části míněné jako *dnes* zastupoval mladou generaci mimo jiné Karel Gott. Tato mezigenerační prezentace zpěváků a zpěvaček však neměla dlouhého trvání, neboť se měnila doba a s ní přicházelo do Vltavy mladší publikum s jiným hudebním vkusem a preferencemi. Zemánková se následně zkoušela žánrově transformovat do více popové i bitové roviny, ale zde ji „předbíhaly“ nové tváře a hlasy jako Eva Pilarová, Hana Hegerová a další, působící v nově zakládaných divadlech malých forem.

Začátkem 60. let hostovala Zemánková na Slovensku a poté absolvovala dlouhodobě, velmi úspěšné angažmá v Polsku, pak v Německu, v letech 1968–1969 vystupovala pod hlavičkou Pragokonzertu i v západních zemích, například Francii a Švýcarsku.⁶⁷⁾ Kromě koncertování také pravidelně nahrávala v mnoha zahraničních rozhlasech. „Zpívala jsem nejnovější hity, samé anglické šlágry. Slavná Slunečnice jim v Polsku nic neříkala, tam o mé zašlé slávě nevěděli. Brali mě jako zpěvačku současnou, což mi bylo mnohem příjemnější,“ vyjádřila se k zahraničnímu působení ve svých pamětech Zemánková.⁶⁸⁾ Z citátu vyčnívají dvě formulace: za prvé ta o *zašlé slávě*, neboť právě tenhle fakt si nehodlala v dalších fázích kariéry připustit. I proto školila svůj hlas, udržovala si fyzickou kondici, snažila se oblékat a líčit mladistvě, lhala o svém věku, mlžila o minulosti a pozornost stácela k budoucnosti. Avšak přesto, že chtěla jít s dobou a následovat moderní trendy, paradoxně se v rámci vlastní nostalgické sebemytizace účelově vracela zpět ke svým zlatým protektorátním časům. Výrok, že jí bylo mnohem příjemnější *být za zpěvačku současnou*, pak potvrzuje premisu o schopnosti Zemánkové (dočasně) „zanevřít“ na svoji doménu swing a přejít kvůli popularitě k jiným, dobově atraktivnějším a žádanějším hudebním žánrům. Prezentovala to jako vývoj, jako podstatnou vlastnost umělce neustrnout na místě, držet krok s dobou.⁶⁹⁾ Protože se však těžko smířovala s pozicí mimo výsluní a chtěla stále zpívat, bylo pro ni v době, kdy se swing z mainstreamu vytrácel, nutné přizpůsobit se a hledat možnosti úspěchu i v jiných žánrech. V rozhovoru pro časopis *Melodie* z roku 1971 si v těchto ohledech rovněž odporuje, když na adresu zahraničních angažmá v Polsku, a hlavně ve Švýcarsku v roce 1968 skoro rozzlobeně říká: „Že zpívám i jinými styly? O to víc si mne cení! Tam všude jsem pro ně zpěvačka současné doby. Tak proč mně to u nás předhazují a soustavně se snaží vměstnat mne do nějaké škatulky, někam, kam nechci?“ a pak až zatvrzele umíněně tvrdí: „Swing se vrací. Musí se vrátit. Bude trochu jiný, bohatší o celý vývoj muziky posledních třiceti let. Ale určitě zase bude! A já ho budu zpívat, budu!“⁷⁰⁾

Nezdá se, že by Inka Zemánková při hodnocení svojí kariéry kladla na úspěšné zahraniční působení velký důraz: jako by preferovala kontinuální domácí kariéru, trvale se vztahovala a upínala spíše k pražské scéně a českému publiku. Pro návrat k těmto kořenům, obnovení mediálního zájmu a pro další vývoj hvězdného obrazu Inky Zemánkové je zlomový rok 1965. Tehdy začal její písničky ve větší míře opět hrát rozhlas a vzniklo i pár nahrávek v Supraphonu. Milníkem ale bylo odvysílání zmíněného rozhlasového pořadu Josefa Škvoreckého s názvem *Sám doma s ženskými hlasy* z rozhlasového cyklu *Sám doma*

67) rk, „Jak já to vidím: Inka Zemánková“, *Melodie* 9, č. 1 (1971), 14–15; Soukupová, „Mým lékem celej den že zpívám“, 6.

68) Suchý, *Inka Zemánková*, 112–113.

69) Tamtéž, 51; rk, „Jak já to vidím“, 14–15.

70) rk, „Jak já to vidím“, 15.

s hudbou, kterou mám rád v prosinci 1964. V březnu 1965 otiskla *Melodie* pochvalná slova posluchače, pamětníka a příslušníka swingové generace na adresu tohoto pořadu a také prosbu, aby dostal Josef Škvorecký prostor pro vzpomínkový text o zpěvačkách a swingu 40. let.⁷¹⁾ V červnu 1965 natočila pořad *Sama doma s hudbou, kterou mám ráda* pro stejný rozhlasový cyklus také Zemánková. V díle, který pro ni podle scénáře pomáhal připravit Škvorecký, mapovala svoji dosavadní kariéru, vzpomínala na swingovou éru 40. let, zdůrazňovala, že razila cestu zpěvačkám, které přicházely po ní, jmenovala a hrála šlágry svých zahraničních kolegyní a pěveckých vzorů. Stručně zmínila ideologickou nepřízeň vůči swingu, potvrdila obtížnost svého návratu po odluce kvůli odbornému školení hlasu, vyjádřila vděk Slovákům, kteří jí umožnili návrat na scénu, a přiblížila působení v Polsku, kde prý takřka zdomácněla. Vyslovila naději, že po nahrávání v ostravském a brněnském rozhlase snad bude mít příležitost i v rozhlase pražském.⁷²⁾ V srpnu 1965 následoval Škvoreckého článek s názvem „Návrat jednoho hlasu“ v časopise *Melodie*.⁷³⁾ Všechny tři uvedené texty jsou silně prodchnuté nostalgií po swingové éře, Inčiny začátky a v případě Škvoreckého hlavně po mládí, s nímž měl tuto éru především spojenou.⁷⁴⁾ Osobnost Inky Zemánkové s jejími evergreeny se tak coby symbol určité doby stává pro pamětníky jakýmsi fetišem, skrze nějž je možné oddat se nostalgii po nevratných časech mládí.

Později na tyto okamžiky oba aktéři vzpomínali jako na momenty, které Zemánkovou domácímu publiku připomněly, oživily zájem o ni a pomohly jí tak znovu nastartovat domácí kariéru, a to právě skrze popsanou nostalgii. Nahrávala, koncertovala a s jednou písní hrála ve filmu Jana Němce *Mučedníci lásky*, v roce 1967 účinkovala a zasedala v porotě pěvecké soutěže Talent 67,⁷⁵⁾ její písnička se objevila v televizních *Písničkách kolem nás*, k tomu vyučovala v letech 1963–1968 zpěv na Lidové škole umění. Jak ale konstatoval v roce 1969 časopis *Repertoár malých scén*:

[...] přestože Inka Zemánková dnes zpívá daleko lépe než v době své největší slávy, a také lépe než leckterá její slavnější kolegyně, zatím se jí nepodařilo prosadit se natolik, aby bylo možno hovořit o opravdovém comebacku. Proto odjela loni v květnu na půlroční zájezd do Francie a Švýcarska, kde má v budoucnu natáčet také do rozhlasu.⁷⁶⁾

Po návratu se snažila od nostalgie odpoutat: „Minulost je to, co bylo. Ale já žiju mnohem více z budoucnosti než z minulosti: ze snů a z přání a možná i z touhy.“⁷⁷⁾ Dávala dohromady nový doprovodný orchestr, prosazovala nový repertoár. I když je potřeba vy-

71) Inž. Pavel Holec ml., „Napsali jste nám: Swingová generace“, *Melodie* 3, č. 3 (1965), 69.

72) Český rozhlas, Archivní a programové fondy, archivní nahrávka pořadu *Inka Zemánková: Sama doma s hudbou, kterou mám ráda*, čísla pásů DF05341, DF05342, stopáž 58:36, datum premiéry 6. 6. 1965; viz též „Scénář Inka Zemánková sama doma s hudbou, kterou má ráda“ (Nezpracováno), Archiv Společnosti Josefa Škvoreckého v Praze.

73) Josef Škvorecký, „Návrat jednoho hlasu“, *Melodie* 3, č. 8 (1965), 176–177.

74) „Scénář Josef Škvorecký sám doma s hudbou, kterou má rád“ (Nezpracováno), Archiv Společnosti Josefa Škvoreckého v Praze.

75) Viz například „3. veřejné kolo Talent 67“, *Svobodné slovo*, 14. 4. 1967, 5; „5. veřejné kolo Talent 67“, *Svobodné slovo*, 27. 4. 1967, 5.

76) Titzl – Srp, „Historie psaná písničkou“, 11.

zdvihnout vervu, s jakou se Zemánková pouštěla do nové práce a projektů a aktivně se snažila svoji kariéru kormidlovat, ukázalo se, že tento záměr nebyl dlouhodobě udržitelný a že nostalgický narativ zcela opustit nelze.

3. Udržovací fáze kariéry (1970–1989)

Podobně jako o předchozí, druhé fázi kariéry Zemánková prohlašovala, že měla nucenou přestávku, najdou se časté zmínky, že jí bylo v umělecké činnosti bráněno i v dalším dvacetiletí. Leč kupříkladu hned začátkem 70. let nabízelo Pražské kulturní středisko pod svojí nově zřízenou uměleckou agenturou Akord show „K rytmu zrozená“ a v ní Inku Zemánkovou jako zpěvačku evropského jména s libivým repertoárem moderních písní i evergreenů,⁷⁸⁾ a je tedy zřejmé, že mohla fungovat i v oficiálních strukturách (obr. 6). I další listiny ve zpěvaččině pozůstalosti vypovídají, že byla v tomto období oficiálně aktivní a mohla pracovat. Krátký článek v *Melodii* z roku 1981 ji představuje jako nesmírně čínorodou a uvádí pestrý kaleidoskop jejích pracovních aktivit: účast v televizním pořadu, nahrávání se Swing bandem Ferdinanda Havlíka na desku Pantonu, brněnský rozhlas, zá-

PRAŽSKÉ KULTURNÍ STŘEDISKO
UMĚLECKÁ AGENTURA AKORD uvádí

Inku Zemánkovou
v show
„K RYTMU ZROZENÁ“

Režie a choreografie
Frank Townen

Instrumentální skupina
CASSUS FORS F. Krunerta

Tančí divíci duo Helena a Věra

Pořadem provází Ivo Livonec

Cena je Kčs
včetně špičkové aparatury
plus doprava
a diety pro 11 osob.



Umělecká dráha INKY ZEMÁNKOVÉ telegraficky:
V šesti letech tančí v bratislavském baletu, profesionálně zpívá od patnácti let s Karlem Vlachem, R. A. Dvorským, Ferdinandem Havlíkem, Karlem Krautgartnerem a rozhlasovými orchestry Ostravy, Brna a Prahy. Je stálým hostem varšavského a berlínského rozhlasu, nahrává s curyšským rozhlasem. Je málo zemí v Evropě, kde nezpívala. Nyní nahrává s Karlem Vlachem, poté natočí s televizí a orchestrem Josefa Vobraby velkou revue-show.

INKA ZEMÁNKOVÁ byla prvou průkopnicí naší pop-music. Je zpěvačkou školního hlasu (čtyři oktávy), ovládá všechny styly od swingu po soudobé hity, má úzký kontakt se světovým vývojem v hudbě a drží s ním krok.

CO NABÍZÍ SHOW „K RYTMU ZROZENÁ“?

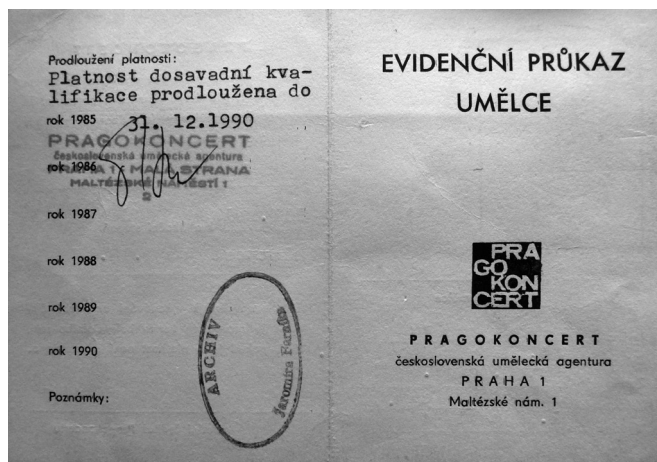
- zpěvačku evropského jména
- libivý repertoár moderních písní i evergreenů
- hezkou podívanou
- spokojeného diváka

JAROMÍR SKOTNICA, Praha 4, Olbrachtova 1046, telefon 4396238

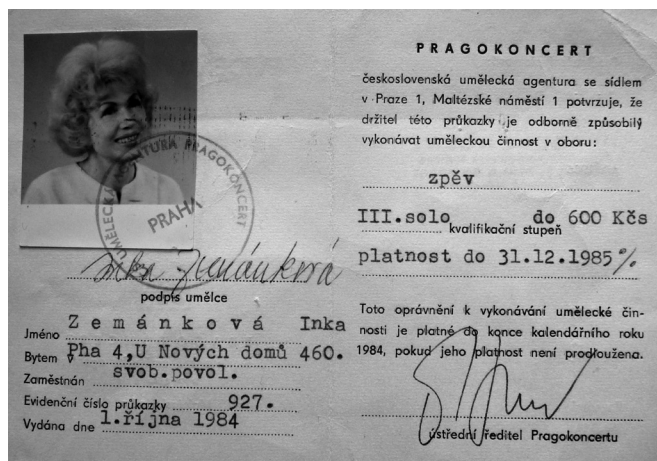
obr. 6: Propagační materiál PKS agentura Akord k show „K rytmu zrozená“ (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka)

77) Soukupová, „Mým lékem celej den že zpívám“, 6.

78) Propagační plakát (Nedatováno, nezařazeno), pozůstalost Inky Zemánkové.



obr. 7: Evidenční průkaz umělce Pragokonzert s. 1 (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka)



obr. 8: Evidenční průkaz umělce Pragokonzert s. 2 (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka)

jezdy s estrádní skupinou.⁷⁹⁾ V roce 1984, kdy už byla pět let v důchodu, jí byl vydán nový evidenční průkaz umělce Pragokonzertu a jeho platnost byla následně prodloužena až do roku 1990 (obr. 7 a 8).⁸⁰⁾

Je nesporné, že Inka Zemánková byla během třetí etapy svojí kariéry rozhodně činorodá, nebo se o to alespoň významně snažila. Předpokládáme tedy, že co se její domnělé režimní nepohodlnosti týče, měla kromě sebemytizace na mysli spíše fakt, že navzdory nej-různějším příležitostem se její kariéra a hvězdný status nerozvíjely neustále tak, jak by si bývala představovala a přála, a že nebyla stále středem nejvyššího zájmu. Například v anketě popularity Zlatý slavík, vyhlašované od roku 1962 časopisem *Mladý svět*, se Zemánková ani jednou neumístila na prvních dvaceti až třiceti zveřejňovaných místech, později do roku 1989 pak ani mezi prvními padesáti či sty nejoblíbenějšími zpěvačkami. V této

79) „Z domova: Legendární dívka k rytmu zrozená...“, *Melodie* 19, č. 9 (1981), 266.

80) Evidenční průkaz umělce Pragokonzertu (Nedatováno, nezařazeno), pozůstalost Inky Zemánkové.

anketě, která reflektovala spíše interpretky mladší generace, případně starší, avšak působící v žánru taneční písničky (např. Yveta Simonová, ročník 1928), se naopak umísťovala vrstevnice Inky Zemánkové, muzikálová a operetní zpěvačka a šansoniérka Ljuba Hermanová (ročník 1913). Pro srovnání s jinými jazzovými zpěvačkami, v roce 1965 se na 19. příčce umístila Vlasta Průchová (ročník 1926), později se umísťovala i Jana Koubková (ročník 1944).

Jelikož si však Zemánková nechtěla připustit, že každá hvězdná kariéra má svoje vrcholy i propady a časem i stárnutím se intenzita hvězdnosti oslabuje, a možná se stále cítila i nedoceněná, vinila z „neúspěchu“ nepřízeň všemožných okolností. Uměleckou činnost Inky Zemánkové během období tzv. normalizace a pozdního socialismu až do roku 1989 bychom mohli výstižněji charakterizovat jako úspěšné status quo: udržovala si dobytou pozici a těžila z ní, občas nahrávala, stále zpívala a veřejně vystupovala (obr. 9 a 10), objevovala se na televizních obrazovkách i v časopisech, občas ji připomenulo i velké plátno.



obr. 9: Inka Zemánková veřejné vystoupení (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — bez uvedení jména fotografa



obr. 10: Inka Zemánková veřejné vystoupení (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — na druhé straně fotografie razítko Zdeněk Herman, 789 69 Postřelmov, Růžová 429

Velice důležité pro ni bylo zůstat atraktivní, tzn. dobře vypadat a udržovat si fyzickou kondici, působit mladistvým a optimistickým dojmem, protože: „Když vystoupíte před lidi a než začnete zpívat, posuzují vás především podle toho, jak vypadáte — zda na ně pů-



obr. 11: Inka Zemánková zamlada (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka)



obr. 12: příklad z recitálu *Splněné sny* (zdroj: soukromý archiv Jaromíra Farníka) — na druhé straně fotografie razítko Foto Lubor Hauptmann, Náměstí 14. října č. 11, Praha 6; současně však jde o záběr/foto z recitálu *Splněné sny*

sobíte mladistvě či ucabrtaně.⁸¹⁾ Rysem její hvězdné osobnosti se stala vyvinutá obsese kultem těla a mládí, započatá už dříve popíráním věku (obr. 11 a 12). Byla vytrvalá a disciplinovaná, pohybově nadaná, měla baletní průpravu, zdokonalovala se ve stepu, chodila na gymnastiku, uměla se pohybovat na pódiu i před kamerou a od roku 1969 k tomu přibrala horolezectví. To jí prospívalo i po stránce duševní, neboť od mládí měla tendence k depresím a vyčerpání, nadto se díky tomuto sportu pohybovala mezi mladými lidmi, což jí vyhovovalo i lichotilo.⁸²⁾ Tento minimálně u zpěvaček neobvyklý sport a koníček se stal přitažlivým pro média a Zemánkovou udržoval nejen v kondici, ale také v hledáčku mediálního zájmu.⁸³⁾

Udržováním mladistvé vizáže a image pomocí paruk, výrazného líčení, pestrých barevných šatů a často exaltovaných pohybových kreací se však Zemánková, i přes zohlednění dobových módních trendů, stávala postupem času spíše jakousi afektovanou karikaturou sebe sama (obr. 13 a 14). Svoji roli v tom sehrála mimo jiné ona neutuchající snaha dělat se o deset let mladší. Čitelné je to zejména ze srovnání s jejími „umírněnějšími“ a přirozeněji působícími vrstevnicemi v pořadech *Kabaret U dobré pohody* (1976) a *Šest*

81) „Cvičíte? Sportujete? Chodíte do přírody? V anketě Ahoje odpovídá Inka Zemánková“, *Ahoj na sobotu* 4, č. 47 (1972), 3.

82) Viz například rk, „Jak já to vidím“, *Seniorklub s Robertem Křestanem* (Jan Hojtaš, 1998).

83) „Cvičíte? Sportujete? Chodíte do přírody?“, 3.

ran do klobouku (1983). Nejvíc zřetelné je to pak ve dvacátém dílu *Kabaretu U dobré pohody* z roku 1978. Moderátor Karel Štědrý uvádí Zemánkovou slovy: „Kdo si najde čas, aby dopřál tělu pohyb a zdravý vzduch, zůstává věčně mladý. Nevěříte? Zpívá a tančí aktivní horolezkyně Inka Zemánková.“ Zemánková se snaží dostat těmto slovům, rytmu i textu písně *Bloudění v rytmu*, a také stačit choreografii v tempu mladých tanečnic a tanečníků, což se jí vcelku daří a její fyzická kondice je obdivuhodná, nicméně při tom vyznívá křečovitě, exaltovaně, až směšně (obr. 15 a 16). Podobně rozporuplný obraz Zemánkové vystupuje z televizní písničky *Měsíc má dlouhou chvíli* z cyklu *Písničky kolem nás* už z roku 1967. Krátká zasněná sekvence zpěvačky samotné odkazuje k jejímu baletně-tanečnímu období, avšak z prkenných a nedotažených tanečních pohybů Zemánkové není její baletní minulost takřka vůbec čitelná. Její verbální i vizuální snaha a touha po mládí a kráse, po tělesné ladnosti a pružnosti, kterou často předváděla na dobových fotografiích či na horolezeckých záběrech, v kontaktu s kamerou zcela selhává a zpěvačka vychází z této interakce ve většině případů strojeně spíše nežli autenticky.

Během 70. let se ještě snažila adaptovat na moderní trendy a často opakovala, že chce být zpěvačka současnosti:

Nezpívám pro archivy, zpívám pro živé lidi, pro mladé lidi, lidi této chvíle. A dokonce bych byla raději, kdyby si lidé nepamatovali, že jsem zpívala před třiceti lety.



obr. 13: *Šestý den je sobota* (1981)



obr. 14: *Návštěva v kavárně Muzea populární hudby* (1987)



obr. 15: *Kabaret U dobré pohody* (1978)



obr. 16: *Kabaret U dobré pohody* (1978)

Protože já teď zpívám beat, písničky pro mladé, a chtěla bych být pro ně především současnou zpěvačkou.⁸⁴⁾

V rozhovorech se vyhraňovala vůči dotazům na dávnou minulost a vzpomínání. Namísto toho prosazovala svoji uměleckou přítomnost, nicméně určité historiky ráda opakovane předkládala, například o ženě v novém povolání, nerealizovaném jazzovém filmu, traktoristce ve Cvikově.⁸⁵⁾ V prosinci 1972 měl v pražském Divadle hudby premiéru její re-vaální pořad *Včera, dnes a zítra*. Skládal se ze starších nahrávek, ukázek z filmů a v závěrečné epizodě zazněl nový repertoár.⁸⁶⁾ Inku Zemánkovou nejvíce potěšilo, že „při premiéře v Divadle hudby byli mladí diváci. Vyprodány byly i další reprízy...“⁸⁷⁾ Po úspěšném živém recitálu následoval v roce 1973 recitál televizní s názvem *Splněné sny* a jak sama akcentovala, převažovaly v něm nové nahrávky. Do kin vstoupil také celovečerní snímek *Zpívající film*, v němž se krátce mihla se svojí *Slunečnicí* — a titulek krátkého rozhovoru se Zemánkovou ve *Svobodném slově* mluvil o *návratu dívky k rytmu zrozené*.⁸⁸⁾ V roce 1978 natočila nové písničky pro televizní cyklus *Chvilé pro písničku* a průběžně nazpívala pár písní pro celovečerní nebo televizní filmy (například *Zlatí úhoři*).

V průběhu 80. let se začalo postavení Inky Zemánkové re-formovat do statusu hvězdy-legendy. S postupujícím věkem už Zemánková nenásledovala moderní žánry, a byť stále chtěla být zpěvačkou současnou s novým repertoárem, její pozice v tehdejší showbizny-su se přirozeně proměňovala. Mimo jiné byla zvána do zábavných pořadů tzv. pro starší a pokročilé, které stále více stáčely pozornost k první fázi její kariéry a upřednostňovaly její repertoár z doby největší slávy ve 40. letech. V roce 1984 natočila Zemánková pořad *Věčně zpívající slunečnice*, v němž o ní nejprve mluvil s vážností, obdivem, úctou a nostalgií Luděk Munzar a pak následoval sled jejích pěveckých vystoupení prokládaný dalšími Munzarovými promluvami. V roce 1988 vydal Supraphon LP s názvem *Inka Zemánková — Dívka k rytmu zrozená (1939–1944)*. Na obalu historicky prvního LP Zemánkové, které je kompilací starších nahrávek přepsaných ze šelakových desek, se na jinak barevném obalu skví černobílý portrét mladé usměvavé zpěvačky (obr. 17). Sleeve note říká, že Zemánková dodnes jezdí na zájezdy s estrádními skupinami a všude ji:

vítají jako Dívku k rytmu zrozenou — zpěvačku, zosobňující první kontakty české taneční hudby s jazzem a rytmickou swing music. Její nahrávky na Ultraphonu i Estě z let 1939–1944 [...] jednoznačně patří do pokladnice raného české swingu. Toto vzpomínkové album obsahuje vybrané snímky z její nejslavnější éry a znovu přivolává atmosféru oněch pionýrských dob [...].⁸⁹⁾

84) Soukupová, „Mým lékem celej den že zpívám“, 6.

85) Viz například Miloš Skalka, „Inka Zemánková — včera, dnes a zítra“, *Květy* 23, č. 9 (1973), 43; Soukupová, „Mým lékem celej den že zpívám“, 6.

86) (jk), „K věci: Zpěvačka Inka Zemánková uvede...“, *Mladý svět* 14, č. 49 (1972), 2.

87) Petr Kovařík, „Návrat dívky k rytmu zrozené“, *Svobodné slovo* 29, č. 51 (1973), 4.

88) Tamtéž.

89) Obal LP „Inka Zemánková — Dívka k rytmu zrozená (1939–1944)“, sleeve note zadní strana obalu, vydal Supraphon, 1988.

obr. 17: Obal LP *Dívka k rytmu zrozená* 1939–1944

Bylo jasné, že přes veškerý dávný vzdor vůči věku a minulosti není možné se nostalgii ubránit. Proto Zemánková pragmaticky přijala jako nejvhodnější model k udržení kariéry v druhé etapě odstartovanou kombinaci nostalgické recyklace a sebemytizace. Tento model se stal nejtýpčtějším rysem jejího hvězdného obrazu v poslední, čtvrté fázi kariéry.

4. Comeback a oživení hvězdné osobnosti skrze nostalgickou recyklaci (od roku 1990)

„Skutečně jsem hrozně ráda a šťastna, když zpívám.“⁹⁰⁾

Předchozí dvacetiletí se do diskurzu kolem Inky Zemánkové promítlo jen málo, neboť v období po roce 1989 odstartovala naplno fáze nostalgické recyklace, těžící nejvíce z období první a částečně druhé fáze její kariéry, respektive z vybraných vyfabulovaných příběhů, které o sobě šířila. I její autobiografická výpověď z konce 80. let,⁹¹⁾ která se stala základem popularizační knihy Ondřeje Suchého z roku 2006, končí událostmi kolem Festivalu artistů v Lucerně v roce 1951 a následným pobytem ve Cvikově. V knize *Inka Zemánková. Dívka k rytmu zrozená* komentoval paměti Zemánkové uznávaný muzikolog Lubomír Dorůžka, který ještě v 80. letech povídání Zemánkové přepsal do útlého spisku. Dorůžkův záměr tehdy byl publikovat o Zemánkové větší materiál, zpěvačka však nesouhlasila se zveřejněním několika informací, zkreslovala je a text cenzurovala. Proto nakonec Dorůžka od monografie upustil a publikoval pouze rozhovor se Zemánkovou ve své knize *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*.⁹²⁾

Jak bylo zmíněno už v úvodu kapitoly, Inka Zemánková vytvářela vlastní, cenzurovanou verzi kariérního narativu a v důsledku tím významně ovlivňovala i konstrukt svého hvězdného obrazu. Z vyprávění eliminovala každého, kdo se to pokusil třeba jen nevědomě nabourat a mohl tak její verzi „ohrozit“. Takže přestože pro ni Kamil Běhounek složil

90) Nogacz, „Setkání s Inkou Zemánkovou“, 119.

91) Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Skvorecky and Inka Zemankova; viz též pozůstalost Inky Zemánkové.

92) Dorůžka, *Fialová koule jazzu*, 29–43. Srov. Suchý, *Inka Zemánková*, 6–7.

několik kariéře podstatných šlágrů, zatrpkla vůči němu, neboť ve svých memoárech naznačil pár věcí z jejího osobního života.⁹³⁾ Jiřího Traxlera zase požádala o vyškrtnutí informace v českém vydání jeho knihy⁹⁴⁾ a zřejmě kvůli neobjasněné malichernosti na něj v něčem také zahořkla.⁹⁵⁾ Podobně cenzurovala text Lubomíra Dorůžky, až upustil od jeho publikování. V pozůstalosti Zemánkové se také objevují dva kritické dopisy dcery a manželky Jaroslava Maliny, který se o Inčinu popularitu zasloužil a dal jí na konci 50. let příležitost znovu vystupovat ve Vltavě. Manželka listem Zemánkové a dcera v dopise do televize se ohradily vůči medailonu Zemánkové z roku 1990, premiérově vysílaném 1. března 1991. Podle nich v něm zpěvačka vynechala jí nepohodlná jména, ve finančních záležitostech „skromně zapomněla“ uvést zvlášť placené koncerty, překrucovala fakta a z nepochopitelného důvodu nezmínila jméno Jaroslava Maliny, „kterému byla celých 5 let v kavárně Vltava vděčna za svou hvězdnou kariéru“ a který ji na konci 50. let do Vltavy znovu povolal, aby jí umožnil návrat.⁹⁶⁾ Tento zasvěcený dobový vhled Malinových rovněž pomáhá skládat mozaiku zpěvačiny sebemytizace. Nicméně společenská situace po listopadu 1989 umožňovala status režimu nepohodlné a ideologicky nežádoucí zpěvačky snáze prosazovat a Zemánkovou tak zviditelňovat. Jednak byly profily perzekuovaných lidí pochopitelně i oprávněně ve středu zájmu, jednak vznikaly nové časopisy, už i bulvárnějšího charakteru, pro něž téma královny swingu donucené dělat traktoristku představovalo poutavé slogany jako například „Prokletí“⁹⁷⁾, „Hvězda, které vzali nebe“⁹⁸⁾ nebo „Zpěvačka, které vyšklbli mikrofon“⁹⁹⁾ a další.

Vlnu nového veřejného zájmu o Zemánkovou započala první návštěva Josefa Škvoreckého v Praze začátkem května 1990. Porevoluční návrat Škvoreckého byl událostí a Zemánková patřila mezi ty, kteří ho přišli na pražské letiště přivítat (obr. 18) — jejich společná fotka se pak objevila v médiích.¹⁰⁰⁾ Zemánková mimo jiné velice stála o to, aby byl Josef Škvorecký součástí jejího připravovaného televizního medailonu, a vedla s ním (nejen) v této věci korespondenci. V dopise ze dne 3. dubna 1990 o recitálu píše:

Má to být něco většího, jednak něco jako „odškodnění“ za těch ušlápnutých 42 let, jednak též jako doklad pro historii o našem jazzu a swingu od jeho počátku až po moji dnešní tvorbu. [...] Bylo by pro mne velkou ctí, kdybyste přijal moje pozvání do pořadu. Nemusí tam být řeč jenom o mně, budete tam mít prostor, jaký si sami určíte.¹⁰¹⁾

93) Kamil Běhounek, *Má láska je jazz* (Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1986); viz též Suchý, *Inka Zemánková*, 28–29.

94) Tamtéž, 37.

95) Tamtéž, 84–87; viz též Jiří Traxler, *Já nic, já muzikant* (Praha: Magnet-Press, 1994).

96) „Dopis Květy Malinové Ince Zemánkové“, 2. března 1991 a „Dopis Ivy Malinové do Československé televize“, 2. března 1991 (nezařazeno), pozůstalost Inky Zemánkové.

97) Tesař, „Prokletí“, 42–44.

98) Jan J. Vaněk, „Hvězda, které vzali nebe“, *Signál* 20, č. 18 (1992), 6–7.

99) Tamtéž.

100) Jan Švandlík, „Fáma o bílém koni“, *Práce* 46, č. 102 (1990), 1.

101) „Dopis Inky Zemánkové Josefu Škvoreckému“, 3. dubna 1990, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Škvorecký and Inka Zemankova.



obr. 18: Inka Zemánková
s Josefem Škvoreckým (zdroj:
soukromý archiv Jaromíra
Farníka)

V dalším dopise ze dne 10. dubna pak Škvoreckému posílá jako podklad svůj životopis a časopiseckou reportáž z roku 1973 o recitálu *Splněné sny*, po kterém pátrá, neboť měl být dle jejích slov zakázán a ztratil se.¹⁰²⁾ Josef Škvorecký se během pražského pobytu natáčecí pořadu *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* skutečně zúčastnil. Jeho vystoupení, podobně jako texty v letech 1964–1965, vnáší do pořadu a hvězdného obrazu Zemánkové nostalgickou atmosféru, nyní zintenzivněnou dalšími více než dvaceti lety strávenými v emigraci. Setkání a spojení Zemánkové se Škvoreckým vyvolalo zájem a vítanou šňůru reakcí, kterou výstižně glosoval časopis *Evropa a my*: „Když k nám nedávno přijel z Kanady spisovatel J. Škvorecký, vrátil Inku Zemánkovou-Bednaříkovou tam, kam patří — na výsluní. Je zase na roztrhání.“¹⁰³⁾

V květnu 1990 následoval článek „Prokletí. Inka Zemánková“ v rubrice Causa časopisu *Reflex*. K obtížím, jež Inku Zemánkovou na cestě swingové zpěvačky provázely, text explicitně přidává jméno Dušana Havlíčka, údajného strůjce zákazu činnosti a uměleckého pádu Zemánkové po roce 1951, jinak poměrně zajímavé postavy našich kulturně-politických dějin. Toto jméno následně přebíralo několik dalších zdrojů, zřejmě aniž by jej jakkoliv ověřily, potvrdily, nebo snad zpochybnily.¹⁰⁴⁾ V Národním archivu v Praze je uložen rukopis s názvem „Spisek o fabulacích swingové zpěvačky Inky Zemánkové“, sepsaný právě Dušanem Havlíčkem.¹⁰⁵⁾ Začíná otázkou „Je možné se ubránit osočení v Čechách?“ a snaží se fabulace Zemánkové o jejím zákazu a jeho roli v této kauze uvést na pravou míru. Jakkoliv nelze s naprostou jistotou vynést jednoznačné stanovisko, vnáší Dušan Ha-

102) „Dopis Inky Zemánkové Josefu Škvoreckému“, 10. dubna 1990, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Škvorecký and Inka Zemankova.

103) (pol), „Inka Zemánková“, *Evropa a my* 1, č. 22 (1990), 32 [nestr.].

104) Viz například Jan Polešovský, „Podivuhodnej život slunečnice“, *Expres magazín* 1990, č. 14 (1990), 6; Zdeněk Smíšek, „Inka Zemánková se umí otáčet“, *Magazín Práva*, nečíslováno (18. 10. 1997), 22–23; Ondřej Suchý, „Pohled zpátky — Jaká byla Inka Zemánková“, *Xantypa*, č. 2 (2003), 76–77.

105) „Spisek o fabulacích swingové zpěvačky Inky Zemánkové“, Národní archiv, fond Havlíček, inv. č. Rukopisy.

vlíček do kauzy přesvědčivé a precizně formulované argumenty, které pokud přímo nevyvrací, tak minimálně přesvědčivě a logicky rozporují zpěvaččina tvrzení. Kvůli vyjasnění problematiky kontaktoval Havlíček i obdivovatele a podporovatele Zemánkové Josefa Škvoreckého a svůj spisek mu k posouzení poslal. Ten mu v odpovědi z roku 2003 uvedl:

To, co jsem o Ince Zemánkové napsal, je přesně to, co mi v šedesátých letech řekla. Jestli jste mladík ve svazácké košili byl Vy, nebo jestli si Vás spletla s někým jiným stejného jména, nevím a nemám čas ani možnost zjišťovat. Jenom opakuju, že co jsem napsal, je přesně to, co mi tenkrát Inka řekla.¹⁰⁶⁾

Havlíček výsledek komunikace s Josefem Škvoreckým uzavírá tím, že to „odpovídá fabulační schopnosti zpěvačky i prostoduché důvěřivosti vynikajícího spisovatele“.¹⁰⁷⁾

Mezi zpěvačkou-legendou a spisovatelem-autoritou panovala vzájemná úcta i obdiv, i když z analýzy jejich korespondence a celkového působení vyplývá výhodnější pozice pro Zemánkovou. Ta také v dopisech Škvoreckému opakovaně vyjadřovala velký vděk za jeho přízeň. Nikdo k ní nebyl prý tak hodný jako on a recitál je toho důkazem: „I Vaši zásluhou je to dnes dílo, které patří k historii našeho jazzu a je zařazeno ve Zlatém fondu. Věřím, že tento film už nebude nikdy smazán.“¹⁰⁸⁾ Na základě projekcí *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* dostala zpěvačka nabídku od hudebního vydavatelství Globus International vydat profilovou desku z jejích novějších nahrávek. Sama požádala Josefa Škvoreckého o napsání sleeve note. „Můj text by byl nutně málo biografický, protože ty všemožné peripetie Vašeho života a kariéry už si tak dobře nepamatuju,“ odpověděl jí Škvorecký a dodal, že to pro ni rád udělá, ale bude ji muset požádat „o nějaký biografický materiál, a taky seznam nahrávek, prostě o nějaký konkrétní materiál, který by mi osvěžil paměť a dal článku nějakou historickou dimenzi“.¹⁰⁹⁾ Zemánková Škvoreckému materiály o sobě do Kanady postupně posílala. LP s názvem *Slunečnice* bylo plánované na předvánoční trh roku 1991, což se nakonec nestihlo právě kvůli textu na obal. Škvorecký nedostal od vydavatelství dopis s objednávkou, domníval se, že to nespěchá. Zemánkové, která se mu s textem připomínala, napsal, že se toho milého úkolu nezříká, ale: „Osobně si myslím, že by bylo líp, kdyby na Vaši profilovou desku napsal článek někdo z mladší generace, který k Vám nemá ten generačně emocionální vztah jako já nebo Dorůžka. Mělo by to možná větší váhu. Co třeba Jiří Černý nebo Vladimír Just?“¹¹⁰⁾ Pro Zemánkovou však bylo výhodnější odložit vydání desky o několik týdnů a počkat na text od Josefa Škvoreckého. Jeho podoba pro ni totiž byla předem jistou zárukou, obzvlášť pokud vycházel ze zdrojů

106) Tamtéž.

107) Tamtéž.

108) „Dopis Inky Zemánkové Josefu Škvoreckému, 8. května 1991“, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Skvorecky and Inka Zemankova.

109) „Dopis Josefa Škvoreckého Ince Zemánkové“, 20. března 1991, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Skvorecky and Inka Zemankova.

110) „Dopis Josefa Škvoreckého Ince Zemánkové“, 12. října 1991, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Skvorecky and Inka Zemankova.

obr. 19: Obal LP *Slunečnice*

a informací, které mu o sobě na jeho žádost sama poskytla. Spoléhala na ověřené a zvukové jméno spisovatele, který její záměr podpoří, a také na efekt už prověřené a funkční nostalgie.

Vydání desky vzbudilo o Zemánkovou velký zájem. Ještě v roce 1985 se v rozhovoru zasmála, ale neodpustila si říct: „Doufám, že se mnou nebudete hovořit o Slunečnici, každý se mě na to ptá.“¹¹¹⁾ Její LP vydané v roce 1992 se nejmenuje nijak jinak než *Slunečnice*. Na přední straně obalu je historické černobílé foto Zemánkové zasazené do žlutozlatých okvětních lístků této květiny (obr. 19). Hojně *Slunečnici* skloňují také titulky novinových článků: „Podivuhodnej život Slunečnice“¹¹²⁾, „Návrat Slunečnice“¹¹³⁾, „S vůní slunečnice“¹¹⁴⁾, „Slunečnice se otáčí“¹¹⁵⁾ a rozhovor ve *Vlastě* připomněl, že deska vychází „po více než čtyřiceti letech nedobrovolného odmlčení paní Inky [...]“¹¹⁶⁾. V článkách se vyzdvihovala její bojovnost, neúnavnost, životní optimismus, že se nikdy nevzdávala. Ostatně Zemánková se do role bojovnice, která musí neustále překonávat nějaké jí kladené překážky, také sama stavěla. V souvislosti s vydáním LP *Slunečnice* například takto: „A já mám teď novou povinnost. Nemohu tu desku přece jen tak opustit, musím za ni bojovat, aby se dostala mezi lidi, kterým by se mohla líbit.“¹¹⁷⁾ Vydání desky podpořila účinkováním v několika zábavných televizních pořadech.¹¹⁸⁾

Je vlastně fascinující sledovat vůli, nasazení a vlastní přičinlivost, s jakou byla schopná adaptovat se na nové tržní podmínky 90. let a být v šestasedmdesáti letech sama sobě agentkou, manažerkou i PR asistentkou. Jak uměla manévrovat ve prospěch svojí popularity, (re)modelovat svůj hvězdný obraz. Částečně tomu přivykla už ve druhé a třetí fázi kariéry, neboť žádný z analyzovaných materiálů nezmiňuje, kromě oficiálních institucí jako

111) Jaroslav Bobek, „Život v rytmu swingu“, *Rovnost* 100, č. 40 (1985), 6.

112) Polešovský, „Podivuhodnej život slunečnice“, 6.

113) (aš), „Návrat Slunečnice“, *MF Dnes* 3, č. 25 (1992), 3.

114) (Ha), „S vůní slunečnice“, *Panorama*, č. 13 (1992), 5.

115) (zp), „Slunečnice se otáčí“, *Ahoj na sobotu* 24, č. 6 (1992), 3.

116) Marcela Němečková, „Smíme dál?“, *Vlasta* 46, č. 12 (1992), 8.

117) Vaněk, „Hvězda, které vzali nebe“, 6–7.

118) Například *Hovory H ještě po dvaceti letech*, 12. díl (Ján Roháč, Ivo Paukert, 1991), *Manéž Bolka Polívky*, 6. díl (Rudolf Chudoba, 1992).

Pražské kulturní středisko nebo agentura Pragokonzert a Akord, její manažerské zastupování jinou osobou. Zprvu tuto roli plnili vedoucí orchestrů, kteří Zemánkovou oslovili ke spolupráci, a také manažerské osobnosti jako Karel Vlach a R. A. Dvorský, kteří jí v rámci tehdejší kulturně-průmyslové synergie poskytovali angažmá a zázemí, částečně zajišťovali repertoár a jeho nahrávání v rozhlasu i na desky a rovněž zprostředkovali filmové natáčení.¹¹⁹⁾ Později bylo podle dosavadních zjištění plně v kompetenci samotné Zemánkové, zda a jakou nabídku přijme. Pro polské turné měla být napřímo oslovena tamní zprostředkovatelskou agenturou, k vystupování v hotelech ve francouzských Alpách dostala nabídku od svého prvního kapelníka Bobka Bryena.¹²⁰⁾ Účast v některých porevolučních televizních pořadech či výrobu vlastního recitálu si byla dle jejích slov i svědectví spolupracovníků a tvůrců schopná vyjednat nebo dokonce prosadit sama.

V úvodu podkapitoly uvedený citát Inky Zemánkové pochází už z roku 1940, perfektně však charakterizuje celý její život, neboť zpívání se stalo její životní náplní i smyslem a byla ochotná i schopná udělat pro to maximum. Jazzová legenda, královna swingu, symbol jedné generace však nakonec odešla v relativním zapomnění. K veřejnosti se tato zpráva dostala s dvouměsíčním zpožděním poté, co její bytná nabídla její pozůstalost muzikologům a sběratelům. Co nakonec přetrvalo, je právě *Slunečnice*, hlavní symbol jejího hvězdného statusu.

Audiovizuální formy prezentace *Slunečnice* a Inky Zemánkové

Ať už se Inka Zemánková stavěla v průběhu kariéry ke „svoji“ *Slunečnici* jakkoliv mateřsky či naopak macešsky, byla to právě tato píseň, která pomáhala a prakticky dodnes pomáhá udržovat o zpěvačce určité povědomí. Jak často, intenzivně a v jakém ztvárnění i aranžmá se tento šlágr objevoval v audiovizuální podobě, souvisí s průběhem a charakteristikou jednotlivých etap kariéry Zemánkové popsanych v předchozí kapitole. *Slunečnice* se určitým způsobem proplétá všemi kariérními fázemi Zemánkové, nejsilnější přímá úměra je ale čitelná v souvislosti s vlnami nostalgie, které v konkrétních etapách přicházely, a rovněž s tím, jak moc Zemánková zrovna (ne)byla ochotná na nostalgicko-recyklační logiku a náladu přistoupit, podřídít se jí, případně z ní v daný okamžik i cíleně těžit.

Významnými zprostředkovateli nostalgie po *Slunečnici* byly jednak filmy, ať už se jednalo o slavné protektorátní snímky a jejich druhý život, nebo o pozdější stříhové dokumenty, jednak televizní pořady, respektive různé vzpomínkové dokumenty, recitály či estrády. Bližší rozkrytí scén se *Slunečnicí* v těchto formátech napoví, jakými způsoby byla notoricky známá píseň využívána ke (znovu)etablování hvězdného obrazu Zemánkové a jakou úlohu v tom plnili oni moudří laskaví gentlemani, kteří zmíněnými formáty většinou provázeli.

119) K tématu synergie kulturních průmyslů viz např. Petr Szczepanik, „Film a nahrávací průmysl: Případ Ultraphonu“, *Iluminace* 19, č. 3 (2007), 95–151.

120) rk, „Jak já to vidím“, 15.

1. Celovečerní filmy

Písničku *Slunečnice* složil pro protektorátní komedii režiséra Martina Friče *Hotel Modrá hvězda* Blahoslav (Sláva) Emanuel Nováček a textem ji opatřil Josef Gruss. Zábavní a takzvaně únikový žánr, zkušený tvůrčí tým, herecký tandem Nataša Gollová a Oldřich Nový, hojná propagace — to vše předurčovalo snímku vysokou diváckou návštěvnost a popularitu. Inka Zemánková tak dostala příležitost svým prvním větším filmovým účinkováním oslovit spolu se *Slunečnicí* široké publikum, což se také naplnilo. Na stříbrné plátno však nevstupovala jako neznámý nováček, neboť během 40. let se o ni už zajímali aktéři hudebního i filmového průmyslu, posluchači i média. Takže i když jméno Inky Zemánkové ve filmu přímo nezaznělo, byli diváci schopni ji snadno identifikovat. Navíc propagační materiály už z doby natáčení snímku účast Inky Zemánkové reflektovaly.

Ještě pár měsíců před premiérou *Hotelu Modrá hvězda* bylo do kin uvedeno melodrama *Rukavička*, v němž Zemánková jako členka Bajo tria zpívala písničku *Možná, snad*. I zde vystupuje jako „anonymní“ zpěvačka v zábavním podniku. Šlágr *Možná, snad* podkresluje celou zhruba dvouminutovou scénu, v jejíž první polovině je Zemánková středem pozornosti kamery v součtu pouhých třicet vteřin. Nejprve se objeví v celkovém záběru při nástupu Bajo tria na pódium a dále v polocelku jako součást dívčího pěveckého uskupení při interpretaci písně. Posléze se kamera věnuje ústřední filmové dvojici scény a Vlasta Fabianová v roli Pavliny svůdně zpívá tatáž slova písně *Možná, snad* svému tanečnímu partnerovi, tudíž se hlasy Zemánkové a Fabianové dokonce na chvíli překrývají.

Oproti tomu je role zpěvačky na Karnevale umělců v komedii *Hotel Modrá hvězda* na Inku Zemánkovou více cílená, byť na scénu nastupuje neohlášená, tudíž jako „bezejmenná“. Skladatel a dirigent Jaroslav Malina v epizodní roliče konferenciéra totiž uvádí písničku, nikoliv zpěvačku, a nikoliv Inku Zemánkovou, neboť v naraci filmu jde více právě o písničku než o její interpretku. Vzápětí přebírá iniciativu temperamentnější Eman Fiala coby dirigent orchestru a jasným doprovodným gestem vítá a uvádí na scénu zpěvačku. Koncepce a choreografie scény dává Zemánkové vyniknout, ovšem zejména skrze zraky a přímé pohledy ostatních postav, doprovodných Lišáků i publika, které v tomto případě netančí, nýbrž zpěvačku se zájmem sleduje. Tato scéna tedy není koncipovaná jako pouhý záznam pěveckého vystoupení, jako tomu bylo v *Rukavičce*. Zemánková má v tomto případě i speciální kostým s motivem slunečnice na sukni a blondaté lokny lemující její rozzářenou tvář spolu se světlým kloboukem mohou obzvlášť v detailním záběru květ slunečnice rovněž evokovat (obr. 20 a 21). Kromě toho zdobí slunečnicový dekor stěny celého sálu. Forma zfilmování této scény, která i po jejím vystřižení z celku funguje samostatně, tedy nezávazně na filmovém vyprávění, napomohla její snadnější recyklaci skrze další filmy a stříhové pořady.

Když pomineme dílčí vystoupení ve filmu Jana Němce *Mučedníci lásky*, další filmová působení Inky Zemánkové se již nesla ve spíše recyklačním duchu. Ve stříhovém snímku režiséra Vladimíra Síse *Zpívající film* z roku 1972 se její působení omezilo na skromné doprovodné vystoupení, jemuž navíc dominuje filmová scéna *Slunečnice* z *Hotelu Modrá hvězda*. Ta je sice na začátku rámována dotáčkou, v níž vstupuje Zemánková zpoza barového pultu do záběru, avšak akce se odehrává až ve druhém plánu. Proto je tato scéna příznačná pro analýzu audiovizuálního vývoje hvězdného obrazu Zemánkové, respektive pro její vnímání prizmatem (nejen) této studie. V prvním plánu totiž sedí muž, konkrétně

obr. 20: *Hotel Modrá hvězda* (1941)obr. 21: *Hotel Modrá hvězda* (1941)obr. 22: *Zpívající film* (1972)obr. 23: *Zpívající film* (1972)

Waldemar Matuška, který si za svými zády procházející Zemánkové zprvu nevšímá. Zemánková na pozadí zosobňuje něco jako letmý záchvěv vzpomínky, jež se začne vynořovat z paměti. Po chvíli začne Matuška zpěvačku zálibně, až lehce voyeursky pozorovat skrze prázdnou koňakovou sklenku, se kterou si pohrává v prstech ruky a mhouří do ní očima, jako by v ní něco vyhlížel (obr. 22 a 23). Průhled sklenkou a skrze ni esteticky deformovaný obraz Zemánkové, která začne na playback zpívat *Slunečnici* v původní nahrávce ze 40. let, tak spolu s ukázkami filmové *Slunečnice* vnáší do scény dávku nostalgie. A je to právě mužský pohled, který umožňuje na Zemánkovou zálibně vzpomínat. Matuškovým zrakem sledujeme zpěvaččin typický, s rostoucím věkem však poněkud neadekvátně se jevící projev: rádoby ladné kroucení hlavou do několika stran, nesmělým dojmem působící mrkání a tákání očima, profesionálně nasazený, jednotvárný, někdy až příliš zatuhlý úsměv. Nostalgickou sekvencí nakonec doplní aktuální vystoupení Zemánkové s interpretací nového, modernějšího aranžmá *Slunečnice*. Na černém pozadí předvádí Zemánková ve světlém lesklém overalu a blyštivých doplňcích svižné taneční kreace demonstrující její pohybové schopnosti posílené snahou působit svěže, mladistvě, optimisticky a být v dobré fyzické kondici. První, nostalgickou část sekvence ze *Zpívajícího filmu* zrecykloval tentýž režisér o dekádu později, a sice v roce 1984 v dalším vzpomínkovém stříhovém celovečerním snímku *Barrandovské nokturno aneb Jak film tančil a zpíval*. I tyto skromné připomínky hvězdně nejvíce exponovaného období Zemánkové ze 40. let

mohly její hvězdnou auru přiživovat, zásadně ji však nerozvíjely ani neproměňovaly. O to se postarala až produkce televizní.

2. Televizní pořady

Z období mezi roky 1937–1964 se kromě zmíněných účinkování v celovečerních filmech *Rukavička* a *Hotel Modrá hvězda* nedochovaly (nebo doposud nebyly ani autory této studie objeveny) žádné další audiovizuální záznamy, které by doložily způsoby mediální sebe prezentace Inky Zemánkové a umožnily tak hlubší analýzu jejího vystupování v této době. V obecné rovině je to způsobené zejména proměnami ideologických a společensko-politických poměrů nejprve v období protektorátu a pak i po roce 1948, jež zasáhly i filmovou produkci a její tvůrce. Konkrétně u Zemánkové byla hlavním důvodem skutečnost, že se věnovala především zpěvu ve vyhlášených kavárnách s předními orchestry, od roku 1947 žila a v omezené míře umělecky působila mimo Prahu a posléze jezdila na dlouhodobější angažmá do zahraničí. Do filmografie a audiovizuální prezentace Inky Zemánkové se tedy více než celovečerní kinematografie promítla až televize s její hudebně zábavní a písničkovou produkcí, formující se od přelomu 50. a 60. let. Od poloviny 60. let vyráběla televize stříhové pořady ohlížející se do minulosti. Příkladem je pořad *FRI-FI-PI*, tedy Fričovy filmové písničky, v režii Martina Friče. Pořadem provází stárnoucí Oldřich Nový, naslouchá a sekunduje mu o generaci mladší Jiřina Bohdalová, společně sedí a povídají si nad fotografiemi ze „starých“ filmů a o slávě „dávných“ časů. Nový při pohledu na jednu z fotografií vzpomíná: „To je jazzová zpěvačka našeho mládí, to je Inka Zemánková [...] ta nazpívala výborně Fričovi písničku Tak jako slunečnice každým dnem...“, načež naváže filmová scéna. Nový nejenže vzpomíná na zpěvačku, ale jejím prostřednictvím i na svoje mládí, což skrze Bohdalovou symbolicky přenáší na další generaci. Rovněž jde o první nejen televizní, ale celkově audiovizuální nostalgické ohlédnutí za Zemánkovou a její *Slunečnicí* v *Hotelu Modrá hvězda* očima a pamětí stárnoucího laskavého gentlemana, navíc bez účasti samotné Zemánkové. Spolu s rozhlasovým pořadem Josefa Škvoreckého *Sám doma s ženskými hlasy* z prosince 1964 můžeme tento počín chápat jako počátky první nostalgické vlny po Zemánkové a jejím ženském hlasu navracejícím pamětníky do dob jejich mládí, což jí v druhé polovině 60. let umožnilo důležitý návrat na domácí pódia, do rozhlasu a nahrávacích společností a nově i vstup na televizní obrazovky.

V roce 1970 byla Zemánková jedním z hostů Jiřího Suchého v jedenáctém díle cyklu *Grandsupertingltangl* s názvem „Swing, swing, swing“. Zatímco odpovědi hostů Jana Hammra a Vlasty Průchové se tematicky drží swingu a swingové éry obecně, odpověď Zemánkové se stáčí k čistě osobním vzpomínkám. V kulisách exteriéru barrandovských teras se Suchý Zemánkové ptá: „Vy, paní Zemánková, určitě jste tady dneska nezpívala po nejprv?“, načež začne Zemánková klopotně vyprávět příběh o jejím objevení R. A. Dvorským a Martinem Fričem pro film a o nerealizovaném jazzovém muzikálu, v němž měla hrát hlavní roli, čímž strhává pozornost ke svojí osobě. Následuje kompletní scéna filmové *Slunečnice*. Vedle toho performuje Zemánková šlágry *Dívka k rytmu zrozená* a *Pláče nebe nade mnou* v novém aranžmá. Tyto klipy mají i zásluhou režiséra Ivana Soeldnera moderní šedesátkový feeling a rovněž ukazují, jak Zemánková absorbovala dobové trendy v módě, účesech, líčení a doplňcích a jak tím podporovala tu část svého hvězdného ob-

razu založeného na kultu těla a mládí. Samozřejmě že i zde je patrná její pěstěná image, nicméně v uvedených případech z přelomu 60. a 70. let působí Zemánková ještě civilním dojmem (obr. 24 a 25).

O jejím prvním samostatném recitálu *Splněné sny* vysílaném v roce 1973, který se v televizním archivu nedochoval a o kterém Zemánková později mluvila jako o zakázaném, zničeném, nebo minimálně ztraceném,¹²¹⁾ můžeme usuzovat pouze z dochovaného scénáře¹²²⁾ a fotografií. Z nich vyplývá, že i když podle uskutečněné analýzy Zemánková zrovna neoplývala hereckým nadáním a její vystupování před kamerou lze označit za spíše neobratné až toporné, byla schopna alespoň stylizace do několika různých typů — od zasněně romantických až po sportovní. Jelikož jde o produkci z doby, kdy se Zemánková snažila stále ještě oslovovat mladší publikum, prosazovat nový repertoár, omezit ohlížení se do minulosti a kariérní pozornost vést dopředu, neobsahuje recitál kromě závěrečného *Bloudění v rytmu* ani *Slunečnici*, ani jiné starší šláгры. K jejímu největšímu hitu však podle scénáře přece jen odkazuje úvodní instrumentální skladba a připomíná ji rekvizita v podobě květu slunečnice v klopě kolegy moderátora a průvodce recitálem Eduarda Hrubeše. Podobně se Zemánková stylizovala v roce 1978 při ztvárnění pěti písniček pro cyklus *Chvilé*



obr. 24: *Grandsupertingltangl* (1970)



obr. 25: *Grandsupertingltangl* (1970)



obr. 26: *Chvilé pro písničku* (1978)



obr. 27: *Chvilé pro písničku* (1978)

121) Podle archivních záznamů tento pořad odvysílán byl a je tedy spíše pravděpodobné, že se podobně jako v případě mnoha jiných televizních pořadů „jenom“ nedochoval filmový pás s jeho záznamem.

122) „Scénář *Splněné sny*“, Spisový archiv a fondy České televize, fond Sc-1990_0165, č. 607–72.

pro písničku. Do minulosti sahá pouze první písnička *Dívka k rytmu zrozená*, do níž se promítají dobové fotografie Zemánkové ze 40. let. Všechny písničky jsou natočené ve studiu, ve stejné dekoraci, se stejnou kapelou, proměňuje se Zemánková, která převléká kostýmy a podle písňových textů je doplňuje rekvizitami jako deštník, růže či kovbojský klobouk (obr. 26 a 27). Během performance působí třiašedesátiletá zpěvačka a její již v textu dříve popsaná typická gesta, pohyby i mimika už spíše nepřirozeným, místy až přepjatým dojmem.

Vyjma těchto dvou hraných stylizovaných pořadů je pro televizní účinkování Zemánkové během 70. a 80. let typické tzv. pódiové vystupování ve vzpomínkových pořadech a pořadech typu „pro starší a pokročilé“. Spolu se stárnutím Zemánkové, třebaže se tomu sama zpěvačka vzpouzela, se logicky začala proměňovat i věková cílová skupina jejích diváků a posluchačů, čemuž odpovídaly i dramaturgie a typ pořadů, pro něž byla oslovoována. V pořadech jako *Kabaret U dobré pohody* (1976, 1978), *Šestý den je sobota* (1981), *Rezervováno pro starší* (1985), *Návštěva v kavárně Muzea populární hudby — jubileum Arnošta Kavky* (1987) či *Velké lásky Standy Procházky* (1989) už Zemánková častěji než nové skladby interpretuje svoje protektorátní slágy. Navíc její vystoupení s těmito písničkami bývá „dárkem“ pro jubilující kolegy, s nimiž se na jevišti v té době nejčastěji potkávala. Tím se také začíná formovat další nostalgická vlna, během níž se z hvězdné osobnosti Inky Zemánkové stává pro zúčastněné stárnoucí a takřka výhradně mužské aktéry jakýsi fetišistický filtr, skrze nějž dávají průchod svým vlastním sentimentálním vzpomínkám na mládí. Jedním z příkladů může být i zábavná soutěžní hra *Šest ran do klobouku* z roku 1983. Inka Zemánková je zde na jedné straně ve společnosti Hany Vítové, Jiřiny Štěpničkové a Nelly Gaierové, oproti nim sedí jejich kolegové Stanislav Procházka, Vítězslav Černý, Bedřich Zelenka a Jaroslav Štercl. Zazní dvě písničky — Standa Procházka zpívá písničku *Všední vzpomínka* a Inka Zemánková právě *Slunečnici*. Jakmile se rozezní tóny *Slunečnice*, v té chvíli ještě z nahrávky, kamera příznačně zabírá v polodetailu Vítězslava Černého, jak hledí s pootevřenou pusou a uznale pokyvuje hlavou. V průběhu strojené performance na playback dále vidíme, jak zejména přítomní mužští kolegové na Zemánkovou fascinovaně hledí nebo si notují do rytmu.

Nejvíce sentimentálním pořadem z 80. let je v tomto smyslu recitál *Věčně zpívající slunečnice* z roku 1984. Už samotný název v sobě výstižně kumuluje charakteristické prvky hvězdného obrazu Zemánkové: touhu po věčnosti a věčném mládí, zpívání jako jedinou zpěvaččinu životní radost, stále častěji zmiňovanou, neodmyslitelnou *Slunečnici*. Průvodce pořadem Luděk Munzar je pak typickým představitelem v této studii formulované kategorie „moudrých, laskavých gentlemanů“, jejichž očima, slovy i hlasy je Zemánková nejčastěji a nejsilněji prezentována. Munzar v úvodu říká, že původně měl ve scénáři předepsanou větu: „Mým úkolem není nostalgicky vzpomínat...“, a pokračuje: „ale já se teď tiše a mírně vzbouřím a budu nostalgicky vzpomínat, protože si myslím, že nostalgie není něco nevhodného nebo škodlivého, naopak, nostalgie i konejšivá a léčivá může být za jistých okolností,“ a nato si začne evokovat svoje vlastní vzpomínky, v nichž není dlouho ani stopa po vazbě na Zemánkovou. Poté prochází zpěvaččiny archivní fotografie a materiály. V dalších vstupech mezi písničkami udržuje jeho typickým hereckým přednesem a rádobou poetickým textem metaforicko-vzletného rázu vůči zpěvačce uctivý a obdivný tón a opakováním některých historek přispívá k její sebemytizaci. Zemánková zpívá ně-

které písničky, včetně závěrečné *Slunečnice*, v exteriérech barrandovských teras obklopena naaranžovanými umělými slunečnicemi. V závěru jedné z písniček je tanečnice vynesena vzhůru, symbolicky k hvězdným výšinám. Tento choreografický prvek podporující její hvězdnou auru se v jejích televizních vystoupeních opakuje od druhé poloviny 70. let a zdá se, že Zemánková si ho užívá.

V 90. letech Inka Zemánková prozřetelně vycítila potenciál nostalgicko-recyklační logiky svého hvězdného obrazu a zcela se mu podřídila. Započatý trend prezentace swingové legendy na televizních obrazovkách „očima laskavých gentlemanů“ pokračoval i v 90. letech, a to prakticky hned v roce 1990, kdy Zemánková podle jejích slov iniciovala vznik již zmiňovaného televizního recitálu s názvem *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (obr. 28). Kromě Zemánkové samotné zde dostávají prostor k remodelaci jejího hvězdného obrazu a budování mýtu Zemánkové výhradně muži, přičemž lze předpokládat, že v tomto případě šlo i o záměr Zemánkové. V úvodu se mužsky rámovaná nostalgie pozoruhodně propojuje s nostalgií mediální, a to když zpěvačka poslouchá v hudebním studiu zmiňovaný rozhlasový pořad Josefa Škvoreckého *Sám doma s ženskými hlasy*, ve kterém se spisovatel vyznává z obdivu k Zemánkové ve svém mládí (obr. 29). Rozléhající se zasněný hlas se slyšitelnou patinou staré nahrávky a záběry odvíjejících se magnetických pásek vystihují, do jaké míry je nostalgie po slavné zpěvačce založená na četných zprostředkováních, ale zejména i jak Zemánková dokáže toto vršení využít ve svůj prospěch.



obr. 28: *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (1990)



obr. 29: *Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (1990)

V rámci další sebepropagace a marketingové podpory vydání profilového LP *Slunečnice* se začala objevovat v mnoha zábavných pořadech, v nichž se k odkazu ikonické písně hrdě hlásila. Rámování výstupů se *Slunečnicí* bylo nejen nostalgické, nýbrž mnohdy i komediální, jako například v *Maněži Bolka Polívky* (1992), kde Zemánková sehraje s Polívkou inscenovanou telefonickou scénku, nebo i vyložení bizarní. V roce 1992 vznikl pro Českou televizi z dnešního pohledu již takřka nepředstavitelný pořad *Inka v Lucerně*, v němž Zemánková místo očekávatelného zpěvu v sále Lucerny hraje kněžnu ve stejnojmenné divadelní hře Aloise Jiráska. Zatímco se venkovské prostředí mlýna 19. století střetává s postkomunistickým budováním kapitalismu „po česku“, toporné herectví Zemánkové oděné do absurdního kostýmu a křečovitě výměny s Vítězslavem Jandákem

a dalšími dobovými celebritami jsou v lepším případě nechtěně humorným anachronismem, v horším pak vyloženou trapností.¹²³⁾ Zemánková projevila jistou (sebe)reflexi, když si na adresu svého vystoupení (včetně *Slunečnice*) stěžovala přímo Josefu Škvoreckému, a sice že neměla štěstí na kameramana a chybovala, že si nepočkala na Jana Matiaška, „který ji umí snímat v pohybu i v ostrém poledním slunci“.¹²⁴⁾ I z této poznámky je patrná její neustálá kontrola jejích mediálních výstupů a sebe samé.

Po odmítnutí se na obrazovkách televize objevila u příležitosti vydání audiokazety a CD *Inka Zemánková: Zlaté hity 1939–1997* ve vydavatelství Dalibora Jandy Hurikán Records. Během roku 1998 se *Slunečnicí* účinkovala například v pořadu *Děkuji, bylo to krásné*, který moderoval Ondřej Havelka, zástupce mladší, již porevoluční generace milovníků swingu. V neposlední řadě byla v témže roce jednou ze zpovídaných v cyklu *Ještě jsem tady*, kde ji výjimečně a jako v jediném případě zpovídala žena, a sice Tereza Brdečková. Byť je rámování pořadu taktéž nostalgické a zaměřené na zlatou éru zpívající *Slunečnice*, je znát, jak Brdečková Zemánkovou v odpovědích bedlivě sleduje, klade doplňující otázky a rovněž je snad jako jediná na rozdíl od svých mužských kolegů schopná alespoň trochu konfrontovat zpěvačku například v otázce věku.

V roce 2004 připomněl Inku Zemánkovou popěvkem a s již tradiční, neoriginální rekvizitou, umělou slunečnicí v ruce Jaromír Hanzlík v *Úsměvech Inky Zemánkové*. Zpěvačka tak i čtyři roky po smrti zůstávala a už navždy zůstane v sevření dávných časů, pohledů a reminiscencí gentlemanů, jimž bylo dovoleno a umožněno na Zemánkovou vzpomínat. Vzpomínat s jistou noblesou a sentimentem, ale především utápějící se ve vlastní nostalgii po dětství, mládí a s nimi spojených časech, které v obecné rovině představují v životě každého jedince většinou to nejkrásnější období a které pro ně Zemánková zosobňovala. Výrok Josefa Škvoreckého ze zmiňovaného rozhlasového pořadu *Sám doma s ženskými hlasy* je v tomto ohledu více než výmluvný: „Inka Zemánková symbolizuje pro mou swingovou generaci začátek éry, a vždycky když slyším ty staré dobré desky, derou se mi slzy do očí. Ale to mě nedojímají ty texty tak vypočítané na dojetí. To mě dojíímá nezadržitelné uplývání času.“

Závěr

Během bádání o hvězdném obrazu Inky Zemánkové jsme se celou dobu točili zejména kolem dvou hypotéz. Zprv, jestli nějaký jev definoval a udržoval hvězdnost swingové zpěvačky od 60. let dále, tak to byla nostalgie, respektive nostalgicko-recyklační logika. Z druhé, rámování této nostalgie měli primárně ve své moci mužští aktéři, respektive „moudří laskaví gentlemani“ ze šoubyznysu. Naším prozatímním závěrem je, že obě hypotézy v obecném smyslu platí, nicméně v konkrétnějších konturách se ukazují být složitější a nuancovanější. Nostalgicko-recyklační logika se skutečně zdá být mechanismem,

123) Zvláště s dobovým odstupem vyniká prvoplánový sexismus pořadu, nejvíce snad ve scéně, kdy mlynář v podání Vítězslava Jandáka nutí svou schovanku (Dagmar Patrasová), aby dělala peep show.

124) „Dopis Inky Zemánkové Josefu Škvoreckému“, 7. dubna 1993, Hoover Institution Library and Archives, Stanford University. Josef Škvorecký papers, box 72, folder 15 Zemánková Inka 1988–1993, Correspondence between Josef Škvorecký and Inka Zemankova.

který umožňoval Zemánkovou vracet do oběhu a udržovat v povědomí, byly však také etapy (např. v 70. letech), kdy se jej samotná hvězda snažila upozadit a přicházet s novou image. Takové snahy ovšem zpravidla nevedly ke kýženému úspěchu, a latentně přítomná nostalgie byla vždy pojistkou, jak hvězdný obraz udržet. Druhou polovinu 60. let, 80. léta a zejména tedy dobu od 90. let dále lze potom bez větších pochybností označit za etapy, kdy nostalgicko-recyklační rámování hvězdnosti Zemánkové dominovalo. Co se týče významu mužských aktérů, jakkoli obsah korpusu zkoumaných filmů a televizních pořadů jasně dokazuje jejich vliv, průzkum archivních materiálů souvisejících se životem Inky Zemánkové ukázal, že zpěvačka měla k pasivní oběti daleko. Takřka po celou svou profesní dráhu neúnavně vytvářela mýty kolem své osobnosti, které měly ospravedlňovat propady popularity či nerozvinutí tvůrčího potenciálu, ale také nalákat vlivné muže z kulturní či zábavní sféry, aby jí pomohli vrátit se na výsluní. Filtrování vzpomínek na sebe sama očima moudrých laskavých gentlemanů Zemánková netečně nepřehlížela, nýbrž jej aktivně podněcovala a těžila z něj. Výrazně patriarchálnímu ladění nostalgického hvězdného obrazu Zemánkové (a českého šoubyznysu obecně) tento fakt samozřejmě neubírá, odhaluje však, do jaké míry bylo možné se z pozice ženské hvězdy této mocenské reality přizpůsobit a využívat ji ve svůj prospěch.

Díky analýze utváření hvězdnosti Zemánkové napříč šesti dekádami jsme mohli docenit, jak zásadním způsobem se nostalgické vlny pojily s mnohoznačnými procesy fetišizace. Zastírací mechanismy fetišismu vedly ke zdánlivě protichůdným cílům. Na jedné straně měly zakonzervovat obraz Zemánkové coby představitelky autentické swingové kultury, která se vlivem nepřízně a útisku politických režimů nemohla udržet a naplno rozvinout. Této snaze odpovídá jak recyklování známých hitů, tak opakované a nekritické přitakávání zmiňovaným fabulacím o kariéře Zemánkové. Na straně druhé však fetišismus v posledku sloužil k popření, že by návrat zlatých swingových časů byl kdy možný. Ve vzpomínkových filmech a televizních pořadech pozorujeme, jak se osobitý temperament swingové performance hroutí ve statických estrádních kulisách, jak se utápí ve výstřední stylizaci a pohybech jen neobratně maskujících stárnutí, jak je bezmála každý tón a gesto vypočítané tak, aby naplnil očekávání (sebe)dojímajících se mužů. Výsledkem nostalgické fetišizace je tedy kanonizování hvězdného statusu Zemánkové (potažmo jejich ctitelů), které ovšem nespočívá v obnově toho, co ranou swingovou protektorátní kulturu činilo specifickou, nýbrž spíše ve fascinaci vzpomínáním samotným, sentimentalitou pro sentimentalitu. Strukturované polysémii tak nakonec dominuje hlavně motiv nenaplněnosti, podprahově snad i nenaplnitelnosti.

Všudypřítomnost nostalgického fetišismu však může (zvláště s časovým odstupem, který se nám nabízí) nabývat i jiné roviny, a to i takové, kterou je v mnoha ohledech obtížné převést do slov — totiž v podobě samotné performance. Proto studie zahrnuje nejen text, ale i audiovizuální esej. Tento formát na pomezí filmových studií, uměleckého výzkumu a digital humanities¹²⁵⁾ lze pokládat za obzvláště vhodný pro studium hvězdné perfor-

125) Jiří Anger, „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Illuminace* 30, č. 1 (2018), 5–27. Používají se rovněž pojmy „video-esej“ nebo „videografická esej“.

126) Catherine Grant, „Star Studies in Transition: Notes on Experimental Videographic Approaches to Film Performance“, in *The Videographic Essay: Practice and Pedagogy*, eds. Christian Keathley – Jason Mittell –

mance,¹²⁶⁾ neboť umožňuje přímou citaci audiovizuálních zdrojů a hlavně je dokáže dále tvarovat skrze nástroje, jako jsou zpomalení, zastavení, přiblížení, zacyklení, split-screen a tak podobně. Audiovizuální analýza by dokázala rozkrýt zmiňované projevy Inky Zemánkové, dekonstruovat nemotornost a strojenost, se kterou se navzdory stárnutí snaží dostat energickým protektorátním hitům z mládí, ale naším cílem bylo zejména zviditelnit protipohled moudrých laskavých gentlemanů. Nejen pouze jejich promluvy, ale i pohledy, gesta a mimika v interakci se Zemánkovou jsou pro pochopení fetišistických mechanismů nostalgie zcela zásadní. Esej pojmenovaná *Slunečnice očima gentlemanů* využívá jak ikonické záběry z *Hotelu Modrá hvězda*, tak pestrý vzorek „slunečnicových“ scén z filmů a televizních pořadů od 60. let do 00. let tohoto století. Díky vnitrozáběrové montáži konfrontuje vzpomínající muže jak s vysněným ženským objektem, tak mezi sebou navzájem, a obnažuje tak patriarchální režim soubyznysu v jeho faktické komičnosti. Kombinace zveličení na první pohled nevýznamných gest a pohledů a ponížení zdánlivě neutrálního mocenského režimu vtěleného do figur laskavých gentlemanů, ještě umocněná zjevnou anachroničností vzpomínkových filmů a pořadů, vyvolává neodbytné reminiscence campu.¹²⁷⁾ Právě campové čtení dokáže nabídnout přístup k hvězdám, v němž se fascinace snoubí s kritickým odstupem od přílišné sentimentality a víry v autentičnost hvězdné aury a který proto inspiruje k aktualizování a přetváření jakkoli statických hvězdných obrazů.

Přestože mohly některé pasáže textu vyznít vůči Ince Zemánkové příliš příkře, rozkrývání některých mýtů strukturujících její hvězdný obraz nemělo v žádném smyslu sloužit ke skandalizaci či jednostranné demystifikaci první české profesionální swingové zpěvačky, kterou nade vši pochybnost byla. Kromě akademických ambicí si tato studie kladla za cíl odkaz Zemánkové doplnit, oživit a prodloužit dál. V posledních zhruba patnácti letech není o zpěvačce slyšet příliš často, v kulturní imaginaci však minimálně píseň *Slunečnice* stále latentně rezonuje.¹²⁸⁾ Někdy se vyjeví i v nečekaný moment, jako například v reality show *Peče celá země*, kdy si moderátor Václav Kopta v jednom díle po náhodné asociaci začne píseň prozpěvovat. Digitální restaurování filmu *Hotel Modrá hvězda* zaštitěné Národním filmovým archivem a přítomná textově-audiovizuální studie snad přispějí k tomu, aby se vzpomínky na „věčně zpívající Slunečnici“ staly jasnějšími a šířeji sdílenými, ale také více reflektovanými.

Catherine Grant (Scalar, 2019), cit. 20. 10. 2022, <http://videographicessay.org/works/videographic-essay/star-studies-in-transition>.

127) Peter Demeter, *Láska k přehnanému* (České Budějovice: Nakladatelství Jihočeské univerzity, 2021). Ke campovému čtení hvězd viz např. Anna Malinowska, „Heroines at the Outskirts of Culture: Hollywood Stardom in Intra- and Transcultural Practices of Camp“, in *Revisiting Star Studies: Cultures, Themes and Methods*, eds. Sabrina Qiong Yu – Guy Austin (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017), 187–202.

128) Kanonický status písně potvrzuje i nedávná publikace Josef Vlček – Jaromír Havlík, *Příběhy písní 1919–1960* (Brno: CPress, 2021), 80. Samostatným výzkumným tématem, jež přesahuje ambice této studie, by byl druhý život *Slunečnice* v repertoáru současných big bandů, programu tanečních kurzů pro dospívající či městských a venkovských plesů. Za tuto poznámku děkujeme neznámému recenzentovi.

Audiovizuální esej *Slunečnice očima gentlemanů:*

<https://youtu.be/E1-q1k7RBfk>



Financování

Tento recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury.

Poděkování

Autoři studie děkují Janu Müllerovi za nadšené konzultace k tématu a Jaromíru Farníkovi za laskavé zpřístupnění pozůstalosti Inky Zemánkové nacházející se v jeho soukromé sbírce a za souhlas k otištění fotografií z této sbírky.

Bibliografie

- (aš). „Návrat Slunečnice“, *MF Dnes* 3, č. 25 (1992), 3.
(Ha). „S vůní slunečnice“, *Panorama*, č. 13 (1992), 5.
(jk). „K věci: Zpěvačka Inka Zemánková uvede...“, *Mladý svět* 14, č. 49 (1972), 2.
(pol). „Inka Zemánková“, *Evropa a my* 1, č. 22 (1990), 32 [nestr.].
(zp). „Slunečnice se otáčí“, *Ahoj na sobotu* 24, č. 6 (1992), 3.
„3. veřejné kolo Talent 67“, *Svobodné slovo*, 14. 4. 1967, 5.
„5. veřejné kolo Talent 67“, *Svobodné slovo*, 27. 4. 1967, 5.
„Cvičíte? Sportujete? Chodíte do přírody? V anketě Ahoje odpovídá Inka Zemánková“, *Ahoj na sobotu* 4, č. 47 (1972), 3.
„Dívka k rytmu zrozená“, *Polední list* 14, č. 325 (1940), 4.
„Inzerát č. 15085“, *Lidová demokracie*, 19. 8. 1949, 4.
„Z domova: Legendární, dívka k rytmu zrozená...“, *Melodie* 19, č. 9 (1981), 266.
Anger, Jiří. „Médium, které myslí sebe sama: Audiovizuální esej jako nástroj bádání a vyústění akademických trendů“, *Illuminace* 30, č. 1 (2018), 5–27.

- Baron, Jaimie. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History* (London: Routledge, 2014).
- Běhounek, Kamil. *Má láska je jazz* (Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1986).
- Bílek, Petr A. „Karel Gott: The Ultimate Star of Czechoslovak Pop Music“, in *Popular Music in Eastern Europe: Breaking the Cold War Paradigm*, ed. Ewa Mazierska (London: Palgrave Macmillan, 2016), 217–241.
- Bobek, Jaroslav. „Život v rytmu swingu“, *Rovnost* 100, č. 40 (1985), 6.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001).
- Cais, Milan. „Příběh slunečnice: Čtyři zastavení s hvězdou swingu Inkou Zemánkovou“, *Čtení na sobotu, příloha RP 2*, č. 57 (1992), 9.
- Demeter, Peter. *Láska k přehnanému* (České Budějovice: Nakladatelství Jihočeské univerzity, 2021).
- Desjardins, Mary. *Recycled Stars: Female Film Stardom in the Age of Television and Video* (Durham: Duke University Press, 2015).
- Dorůžka, Lubomír. *Fialová koule jazzu: České jazzové konfese* (Praha: Panton, 1992).
- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (London – New York: Routledge, 2004).
- Dyer, Richard. *Stars* (London: BFI, 1998 [1979]).
- Filípková, Mir. „Star's Dust?“, *Mladý svět* 9, č. 33 (1967), 5.
- Gledhill, Christine, ed. *Stardom: Industry of Desire* (London – New York: Routledge, 1991).
- Gmíterková, Šárka. „Betrayed by Blondness: Jiřina Štěpničková Between Authenticity and Excess — 1930–1945“, *Celebrity Studies* 7, č. 1 (2016), 45–57.
- Gmíterková, Šárka. „České filmové hvězdy“, *Iluminace* 24, č. 1 (2012), 25–29.
- Gmíterková, Šárka. *ON: Kristián v montérkách* (Praha: Národní filmový archiv, 2022).
- Grant, Catherine. „Star Studies in Transition: Notes on Experimental Videographic Approaches to Film Performance“, in *The Videographic Essay: Practice and Pedagogy*, eds. Christian Keathley – Jason Mittell – Catherine Grant (Scalar, 2019), cit. 20. 10. 2022, <http://videographicessay.org/works/videographic-essay/star-studies-in-transition>.
- Holec, Pavel, ml. „Napsali jste nám: Swingová generace“, *Melodie* 3, č. 3 (1965), 69.
- Hron, J. „Naše české hvězdy se nám zpovídají: Inka Zemánková se zpovídá“, *Krásný román* 5, č. 205 (1941), 6.
- Chytilová, Vladimíra. „Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let“, *Iluminace* 24, č. 1 (2012), 87–112.
- Jacobsen, Michael Hviid, ed. *Nostalgia Now: Cross-disciplinary Perspectives on the Past in the Present* (London – New York: Routledge, 2020).
- jr. „R. A. Dvorského triumf a hold K. Hašlerovi“, *Národní listy* 80, č. 120 (1940), 4.
- Klusák, Pavel. *Gott: Československý příběh* (Brno: Host, 2021).
- Koestenbaum, Wayne. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (Boston: Da Capo Press, 2001).
- Kooijman, Jaap. „Talking [Heads] About Whitney“, *NECSUS European Journal of Media Studies* 9, č. 2 (2020), 445–448.
- Kooijman, Jaap. „The True Voice of Whitney Houston: Commodification, Authenticity, and African American Superstardom“, *Celebrity Studies* 5, č. 3 (2014), 305–320.
- Koura, Petr. *Swingari a potápky v protektorátní noci: Česká swingová mládež a její horkej svět* (Praha: Academia, 2016).
- Kovařík, Petr. „Návrat dívky k rytmu zrozené“, *Svobodné slovo* 29, č. 51 (1973), 4.

- Locke, Brian S. „Swing in the Protectorate: Czech Popular Music Under the Nazi Occupation, 1938–1945“, in *Music in World War II: Coping with Wartime in Europe and the United States*, eds. Pamela M. Potter – Christina L. Baade – Roberta Montemorra Marvin (Bloomington: Indiana University Press, 2020), 199–225.
- Malinowska, Anna. „Heroines at the Outskirts of Culture: Hollywood Stardom in Intra- and Transcultural Practices of Camp“, in *Revisiting Star Studies: Cultures, Themes and Methods*, eds. Sabrina Qiong Yu – Guy Austin (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017), 187–202.
- Middlemost, Renée. „The Incredible, Ageless Reeves: Aging Celebrity, Aging Fans, and Nostalgia“, *Celebrity Studies*, 17. 4. 2022, cit. 18. 5. 2022, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19392397.2022.2063404>.
- Müller, Jan. R. A. *Dvorský* (Ústí nad Labem: Statutární město Ústí nad Labem, 2020).
- Němečková, Marcela. „Smíme dál?“, *Vlasta* 46, č. 12 (1992), 8.
- Niemeyer, Katharina, ed. *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future* (Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2014).
- Nogacz, Milan. „Setkání s Inkou Zemánkovou“, *Světobzor* 40, č. 10 (1940), 119.
- Ostreží, Slávek. „Tři ženy uprostřed hudby: Inka Zemánková“, *Vedoucí pionýrů* 19, 5–6 (1967), 47.
- 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.
- Petersen, Line Nybro. „Gilmore Girls Generations: Disrupting Generational Belonging in Long-term Fandom“, *Celebrity Studies* 9, č. 2 (2018), 216–230.
- Polešovský, Jan. „Podivuhodnej život slunečnice“, *Expres magazín* 1990, č. 14 (1990), 6.
- Qiong Yu, Sabrina – Guy Austin, eds. *Revisiting Star Studies: Cultures, Themes and Methods* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017).
- rk. „Jak já to vidím: Inka Zemánková“, *Melodie* 9, č. 1 (1971), 14–15.
- Rodowick, D. N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Criticism* (Berkeley: University of California Press, 1995).
- Rosen, Philip, ed. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986).
- Rössler, Ivan. *Přátelé jsou příbuzní, které si vybíráme sami!* (Praha: Formát a Knižní klub, 1997).
- Shingler, Martin — Lindsay Steenberg. „Star Studies in Mid-life Crisis“, *Celebrity Studies* 10, č. 4 (2019), 445–452.
- Shingler, Martin, ed. *Star Studies: A Critical Guide* (London: British Film Institute, 2012).
- Schrey, Dominik. *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur* (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2017).
- Skalka, Miloš. „Inka Zemánková — včera, dnes a zítra“, *Květy* 23, č. 9 (1973), 43.
- Smíšek, Zdeněk. „Inka Zemánková se umí otáčet“, *Magazín Práva*, nečíslováno (18. 10. 1997), 22–23.
- Soukupová, Pavla. „Mým lékem celej den že zpívám“, *Naše rodina* 3, č. 23 (1970), 6.
- Suchý, Ondřej. „Pohled zpátky — Jaká byla Inka Zemánková“, *Xantypa*, č. 2 (2003), 76–77.
- Suchý, Ondřej. *Inka Zemánková: Dívka k rytmu zrozená* (Praha: Ikar, 2006).
- Szczepanik, Petr. „Film a nahrávací průmysl: Případ Ultraphonu“, *Iluminace* 19, č. 3 (2007), 95–151.
- Škvorecký, Josef. „Návrat jednoho hlasu“, *Melodie* 3, č. 8 (1965), 176–177.
- Škvorecký, Josef. „Známý hlas“, *Hudba pro radost* 1966, č. 3 (1966), 8.
- Škvorecký, Josef. *Hořkej svět: Povídky z let 1946–1967* (Praha: Odeon, 1969).
- Švandelík, Jan. „Fáma o bílém koni“, *Práce* 46, č. 102 (1990), 1.

- Tesař, Milan. „Prokletí: Inka Zemánková“, *Reflex* 1, č. 8 (1990), 42–44.
- Titzl, Stanislav – Karel Srp. „Historie psaná písničkou: Inka Zemánková“, *Repertoár malé scény* 7, č. 5 (1969), 11.
- Traxler, Jiří. *Já nic, já muzikant* (Praha: Magnet-Press, 1994).
- Vaněk, Jan J. „Hvězda, které vzali nebe“, *Signál* 20, č. 18 (1992), 6–7.
- Vlček, Josef – Jaromír Havlík. *Příběhy písní 1919–1960* (Brno: CPress, 2021).
- Vojvoda, Richard. „Selling ‘Czechness’ abroad: images of Jan and Zdeněk Svěrák in promotion and reception of Kolya“, *Studies in Eastern European Cinema* 13, č. 2 (2022), 196–210.

Filmografie

- Barrandovské nokturno aneb Jak film tančil a zpíval* (Vladimír Sís, 1984)
- Bloudění v rytmu i v životě s Inkou Zemánkovou* (Miroslav Sobota, 1990)
- Děkuji, bylo to krásné* (Ondřej Havelka, 1998)
- Divadélko pod věží* — díl 19 (Zdeněk Havlíček, 1986)
- FRI-FI-PI* (Martin Frič, 1964)
- Grandsupertingltangl* — díl „Swing, swing, swing“ (Ivan Soeldner, 1970)
- Hotel Modrá hvězda* (Martin Frič, 1941)
- Hovory H ještě po dvaceti letech* — díl 12 (Ján Roháč, Ivo Paukert, 1991)
- Chvilé pro písničku* (? , 1978)
- Inka v Lucerně* (Miroslav Sobota, 1992)
- Ještě jsem tady* (Zdeněk Tyc, 1998)
- Jsou hvězdy, které nehasnou* — díl „Největší slágy 30. a 40. let“ (František Polák, 2002)
- Kabaret U dobré pohody* — díl 12 (Zdeněk Podskalský st., 1976)
- Kabaret U dobré pohody* — díl 20 (Zdeněk Podskalský st., 1978)
- Manéž Bolka Polívky* — díl 6 (Rudolf Chudoba, 1992)
- Mučedníci lásky* (Jan Němec, 1966)
- Návštěva v kavárně Muzea populární hudby — jubileum Arnošta Kavky* (Jan Bonaventura, 1987)
- Panna* (František Čáp, 1940)
- Peče celá země* — 2. série, díl 6 (Jan Fronc, 2022)
- Písničky kolem nás* — televizní písnička *Měsíc má dlouhou chvíli* (? , 1967)
- Příklady táhnou* (Miroslav Cikán, 1939)
- Rezervováno pro starší* (? , 1985)
- Rukavička* (J. A. Holman, 1941)
- Silnice zpívá* (Alexander Hackenschmied, Elmar Klos, 1937)
- Splněné sny* (Miroslav Sobota, 1973)
- Šest ran do klobouku* — díl 24 (Miroslav Sobota, 1983)
- Šestý den je sobota* (Vít Hrubín, 1981)
- Úsměvy Inky Zemánkové* (Pavel Vantuch, 2004)
- Věčně zpívající Slunečnice* (Eduard Sedlář, 1984)
- Velké lásky Standy Procházky* (Alexej Nosek, 1989)
- Zlatí úhoři* (Karel Kachyňa, 1979)
- Zpívající film* (Vladimír Sís, 1972)

Biografie

Jiří Anger vystudoval doktorský obor Filmová studia na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Pracuje v Národním filmovém archivu jako výzkumník a redaktor odborného časopisu *Illuminace*. Ve svém bádání se zabývá teorií a historií rané kinematografie, archivního filmu, found footage a audiovizuálního výzkumu. Jeho články se objevily v časopisech *NECSUS*, *Film-Philosophy*, *[in]Transition*, *The Moving Image*, *Quarterly Review of Film and Video* ad. Za studii „Trembling Meaning: Camera Instability and Gilbert Simondon's Transduction in Czech Archival Film“ získal cenu časopisu *Film-Philosophy* za nejlepší článek roku 2021. Je autorem monografie *Afekt, výraz, performance: Proměny melodramatického excesu v kinematografii těla* (FF UK, 2018). Momentálně připravuje knižní vydání své disertační práce *Aesthetics of the Crack-Up: Digital Kříženecký and the Autonomous Creativity of Archival Footage* (Bloomsbury, edice *Thinking Media*) a kolektivní monografii o digitalizaci filmů Jana Kříženeckého v Národním filmovém archivu.

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. V aktuálně probíhajícím disertačním výzkumu navazuje na magisterskou práci o formátu tzv. televizní písničky coby předchůdci videoklipu. Baví ji historický výzkum v rámci dějin československé kinematografie a audiovizuální kultury po roce 1945, věnuje se historii televizní zábavy, hudebním filmům a formátům, spolupráci kulturních průmyslů, popkultuře a výzkumu hvězd. Pravidelně publikuje v oborových periodících, např. v *NECSUS_European Journal of Media Studies* nebo *Illuminaci*.