

ARCHIVNÍ TELEVIZNÍ TVORBA VIII.

Začátky barevné televizní tvorby v Československu

Jan Jaroš

Také toto další pokračování studie o československé televizní tvorbě minulých let vychází z programu studijních projekcí ČT KINO ARCHIV, pořádaných v České televizi divizí Obsah a Vnitřní komunikací pro zaměstnance ČT ve spolupráci s Archivem ČT.

Počátkům barevného vysílání Československé televize se sice věnuje několik textů^{1/}, ale vesměs je zkoumají z technického, organizačního či ekonomického hlediska. Tento text se bude zabývat barevně natáčenými televizními pořady v období po celou dobu její existence až do zahájení nejprve pokusného (1970–1973) a poté pravidelného televizního vysílání (od 9. 5. 1973), spojeného téměř výhradně s druhým programe ČST. V průběhu pokusného barevného vysílání se příslušné pořady uváděly toliko ve čtvrtek, v sobotu a v neděli.

Jak vyplývá z programových plánů zveřejňovaných v tisku, nejprve se jednalo asi o tři hodiny týdně, v době před spuštěním pravidelného vysílání se tato časová plocha rozšířila na zhruba 3 podvečerní a večerní hodiny v každém vysílacím dni. Tyto údaje samozřejmě strmě narostly při přímých přenosech například mezinárodních sportovních akcí, neboť celkově mohly tyto přenosy obnášet desítky hodin barevného vysílání. V sledovaném období se uskutečnilo přes třicet přímých přenosů sportovních, uměleckých (nejmň hudebních) i politických, ojediněle jednorázových, zpravidla však vícedenních či vícetýdenních, takže barevné vysílání se mohlo prolínat i do dnů, v nichž se za obvyklých podmínek barevně nevysílalo.

1

Úvahy spustit barevné vysílání se v Československu vynořovaly od sklonku 50. let. Tehdejší záměry vycházely z výhradní spolupráce se Sovětským svazem a předpokládaly vlastní výrobu kamer pro barevný záznam i příslušných televizních přijímačů. Zamýšlely zavést pokusné barevné vysílání v horizontu několika let.^{2/} Další upřesnění stanovila rok 1965 jako začátek regulérního barevného vysílání, aniž by zohledňovala nějaké technické zajištění, případně návrhy byly sotva uskutečnitelné.^{3/} Teprve od druhé půle 60. let se řeší reálné problémy, jak naznačuje třeba přehled předností a nedostatků u jednotlivých barevných systémů (NTSC, PAL, SECAM), z nichž jeden by musel být zvolen.^{4/} Díky zahraničním zkušenostem probleskovaly i výstrahy, aby se barva nestávala jediným určujícím hlediskem, neboť pouhá (pestro)barevnost a zbytečný důraz na ni může paradoxně oslabit zamýšlené vyznění, případně marně zakrývá celkový tvůrčí nezdar.

Možná právě tyto úvahy vedly k tomu, že od poloviny 60. let skutečně začínají vznikat krátké barevné dokumenty o nejen tuzemské krajině a pozoruhodnostech v ní, mnohdy s podporou různých agentur cestovního ruchu. Objevují se produkčně nenáročné výpovědi o řemeslech či národopisných zvyklostech, vyskytnou se i snímky několikéré portréty umělců, které jsou většinou černobílé a barvu užívají jen na přiblížení jejich děl. Nalezneme rovněž ojedinělé pokusy s vizualizací hudby, ať již skrze tanec nebo přes jakoby ilustrující hraný příběh. Pokud však byly vysílány ještě v 60. letech, diváci je spatřili toliko v černobílé podobě.

Teprve od roku 1969, když již byl znám termín spuštění druhého programu ČST a na něm šířeného barevného vysílání, začaly přibývat pořady s výslovným určením právě sem, jak prozrazují úvodní či závěrečné titulky. Z té doby také pochází jediné dochované rozhodnutí o výrobě konkrétních pořadů,

ať již byly realizovány (čtyřdílnou sérii zábavných průhledů na české hrady a zámky přichystali Gustav Oplustil a Zdeněk Podskalský) či nikoli (estrádnímu pořadu *Expres revue za dolar* měli vévodit Vlastimil Brodský a Jana Brejchová).^{5/}

Ve sledovaném období byly barevné pořady natáčeny takřka výhradně na filmový pás o šíři 16 nebo 35 mm. Důvody, proč ČST produkovala i celovečerní barevné snímky (či se na nich aspoň podílela), když je mohla vysílat jen černobíle, lze shrnout do poznatku, že takto vzniklá díla směřovala do tuzemské filmové distribuce. V případě zahraničních koprodukcí rozhodovala jednak finanční partnerova účast, jednak skutečnost, že v příslušné zahraniční zemi, kterým většinou bylo západní Německo, již barevné vysílání existovalo.

Prvním doloženým případem barevného televizního projektu je slovenský snímek **Červený mak** (1955), pořízený ve spolupráci pražského Ústředního televizního studia a bratislavského Studia uměleckých filmů. Česká strana poskytla realizační zázemí (režie se ujal Pavel Blumenfeld, za kamerou stál Vladimír Novotný), Slovensko reprezentoval baletní soubor Slovenského národního divadla v Bratislavě.

Dnes již sebezparodicky vyznívající **Červený mak**, přesycený nabubřelou okázalostí, je totiž balet, který přebírá ruskou předlohu: odehrává se v Číně, jejíž porobený lid zastoupený přistavními dělníky povstane proti utlačovatelům, samozřejmě s podporou ruských bolševiků. Rudý makový květ pak vyjadřuje odhodlání v boji pokračovat, a proto jej padouchové chtějí za každou cenu zničit. Premiéru v kinech měl snímek v červenci 1955 a v následujících šest letech, než vypadl z filmové distribuce, jej spatřilo zhruba 137 000 lidí.^{6/} Na obrazovce se však objevil – samozřejmě v černobíle podobě – už v květnu téhož roku.

2

Dalším barevným počinem je maňásková pohádka **Čertův mlýn**, vysílaná – přirozeně opět černobíle – během Vánoc 1957 a několikrát opakovaná i v následujících letech. Režisér František Filip vytvořil svého druhu záznam loutkového představení zasazeného do kreslených kulis, avšak s použitím ryze filmařských technik – pracuje s jízdami kamery, která sleduje pohybující se postavy, mění velikost záběrů od detailu až po celek, používá stříhovou skladbu pro vyjádření zamýšlených významů. Jenže monotónně vyprávěný příběh se zbytečně vlekl, spoutáván mnoha „lidovými“ popěvkami.

Námět vykazuje určitou příbuznost s Drdovými **Hrátkami s čertem** (a zejména jejich filmovou verzí, která vznikla o rok dříve): hrdinou je též vysloužilý voják, namluvený s obdobnou chlubitou hravostí rovněž Josefem Bekem. Když chce z chátrajícího mlýna vyhnat čerta, všichni – s výjimkou malého chlapce – se mu bojí pomoci. Mnozí odvážlivci se prý nikdy nevrátili, protože je pekelník pohltil.

Zajímavé je herecké obsazení: kromě Beka uslyšíme Jiřinu Jiráskovou, která svým hlasem vdechla život malému chlapci, a Vlastu Buriana, jenž se zhostil čerta. Jeho mluva se jen ojediněle rozlétne k improvizacím proměnám hlasu, slavný komik si povětšinou neví rady se směšně výhrůžnými řečmi, u nichž je patrné, jak je snaživě, ale bez nápaditosti předčítá.

ČST možná předpokládala, že i **Čertův mlýn** by mohl proniknout do kin, jenže ne zcela obrátne realizační zvládnutí a méně, než hodinová délka tomu zabránila. V době, kdy by se již mohl vysílat barevně, však na obrazovku – zřejmě kvůli naprosté degradaci barev – nepronikl, nanejvýš byly použity výňatky do stříhových pořadů (např. o Burianovi).

Bez pochyb honosným projektem, nejen barevným, ale i širokoúhlým a ve zvuku stereofonním měl být přepis Dvořákovy a Kvapilovy opery **Rusalka** (1962)^{7/}, který zaštil Barrandov – a ČST jej podpořila nejspíš jen finančně. Přitom už jednu verzi **Rusalky**, ovšemže černobílou, pořídila jen o dvě léta dříve. Tato verze, jež do kin vstoupila v červnu 1963, se ocitla na ještě černobílé obrazovce v následném roce. Režie se tentokrát ujal Václav Kašlík, jenž měl s **Rusalkou** bohaté zkušenosti, několikrát ji uvedl jak na jevišti Národního divadla, tak na zahraničních scénách. Kameraman Jan Stallich zahlíhl vyprávění do sytých, mnohdy potemnělých, zlověstných barev.

Dobové ohlasy ocenily vizuální přitažlivost, která sice zjednává pestrou podívanou, ale oslabuje hudebně dramatický zážitek. Recenzenti dokonce zvažovali označení filmu za kýč. Jako zklamání vypočítávají kulisovitý rozměr, obnažující ateliérový původ krajinných výjevů, z nichž se vytratila jakákoli poetičnost. Nejvíce však vyčítají krácení árií či dokonce jejich vyřazování, což nutně vedlo k celkové deformaci díla.^{8/} Takové zásahy nebylo možné ospravedlnit ani tím, že **Rusalka** zaujala široké vrstvy diváctva, a tudíž přispívá k popularizaci opery obecně, čemuž nasvědčuje i vysoká návštěvnost, které přesáhla půldruhého milionu zájemců.^{9/}

Ztvárnění rolí vychází z tehdejších zvyklostí: před kamerou se pohybují činoherci, případně tanečníci (v tomto případě např. Jana Andrsová v titulní roli, dále Vladimír Ráž, Jiřina Šejbalová či Josef Hlinomaz), kteří měli stylizovaným postavám vdechnout rozpohybovanou životnost, zatímco jejich hlasy nahrazují operní pěvci. Této konvenci, u filmu zpravidla vnímané jako rušivá, se ostatně podřídil i daleko větší inovátor hudebně dramatických předloh Petr Weigl, jenž **Rusalku** nabídl o šestnáct roků později.

Další celovečerní Kašlíkovou operní prací tentokrát výhradně pro televizi – ve spolupráci se synem Ivanem – byla **Julietta** (1969), natočená v mezinárodní koprodukcí (Německo, Rakousko a Švýcarsko) již s předurčením pro barevné vysílání.^{10/} Operní dílo Bohuslava Martinů, k němuž libreto napsal Georges Neveux, staví na volně pospojovaných snových či přímo surreálných představách, ale oba tvůrci zvládli tuto polohu bez důrazu na spektakulární výpravnost, zato v komorním pojetí, v němž je nápadné užití síťoviny kryjící snímáný prostor, a s důrazem na zblízka snímané pěvecké party zbavené nehybné pózovitosti.

Posledním celovečerním barevným filmem, který v ČST vznikl, aniž by byl určen pro zamýšlené barevné vysílání, je Čapkovou povídkou inspirované drama **Spravedlnost pro Selvina** (1968), realizované v západoberlínské koprodukcí. V Československu se vysílalo ještě téhož roku černobíle – a poté se již na obrazovku nevrátilo, protože jeho režisér Jiří Weiss emigroval. Dominují tlumené tóny, v nichž probleskovaly plošky černě smuteční, místy rudé spojené s květinami, ale také černobíle v motivu šály, která se stává ústředním symbolem protestu. Interiéry zpočátku záměrně laděny do podoby šedivých kačkovských labyrintů a odkladišť, kde lidé vykonávají jakousi zmarněnou činnost, naopak později, když ústřední hrdina dosáhne světové proslulosti, září jasnými barvami, aniž by to odpovídalo štěstí pro hlavního hrdinu, jenž naopak tápe v záchvatech selhávajícího zdraví i pocitech zneužití a bezmoci.^{11/}

Naopak dvěma reprezentativními tituly s celovečerní metráží, které úspěšně pronikly i na plátna kin, se ČST pokusila oslovit co nejširší publikum, když je zařadila do vánočního, případně novoročního vysílání – jedná se jednak o Weiglův snímek **Radúz a Mahulena** (1970)^{12/}, jednak o Moskalykovu dvojdielnou **Babičku** (1971)^{13/}. Oba snímky vznikly podle literárně hodnotných předloh Julia Zeyera a Boženy Němcové. Oba cílevědomě pracovaly s barevným řešením, první v pochmurných, expresivních tónech, zasazen do pustých scenerií, líčí lásku stíhanou zapomenutím, v druhém případě se podařilo v pastelových odstínech evokovat idylický časoprostor předminulého století.

Milostné pohádkové drama **Radúz a Mahulena** vysílala ČST na Nový rok 1971 na obou programech – zatímco na prvním se uvádělo černobíle, druhý nabídl barevnou podobu.^{14/} **Babičku** rozdělenou do dvou částí mohli diváci spatřit tentýž rok o Vánocích pouze na druhém programu.^{15/} Zároveň vznikaly a do barevného vysílání byly zařazovány – rovněž celovečerní - finančně nenáročné studiové inscenace, natáčené v náznakových dekoracích: zpočátku se jednalo hlavně o přepisy klasických předloh (**Maryša, Hliněný vozíček, Schovávaná na schodech, Don Juan**, vesměs pocházející z let 1971 až 1972). V barvě se tehdy uskutečnily také televizní přenosy podobně klasických her (čínohra **Loupežník**, balet **Stvoření světa**, opereta **Cikánský baron**, opery **Prodaná nevěsta, Zásnuby v klášteře** a ze Slovenska **Rigoletto, Maškarní ples**). Politicky angažované tituly, které předkládají žádoucí modely chování přisuzované komunistům, vznikají téměř souběžně: Dvořákův **Svatý Michal** (1972), rozvaha o rozvázné cestě k socialismu, kterou nenaruší ani soukromé spory protagonistů, a Hužerova pracovní agitka **Kdo je vinen?** (1973), zahalená do soudního hávu. Občas se přitom stávalo, že i barevný snímek se nejprve vysílal pouze černobíle, a teprve reprízy byly prezentovány v barvě (např. **Svatý Michal**).

Jak se v ČST rozšiřovala výroba krátkých barevných filmů

První televizní barevné filmy, produkovány pouze ČST a určené výhradně pro obrazovku, vznikaly od poloviny 60. let a většinou se jejich délka pohybovala mezi dvaceti a třiceti minutami. Téměř bezvýhradně převažovaly dokumenty: vyskytly se životopisné portréty, cestopisné prohlídky, vhledy do uměleckých řemesel, přibývalo hudebních pořadů, postavených jak na ilustraci hudebních děl a národopisných črtách (ty nabízelo brněnské studio), tak na písničkových antologiích oblíbených zpěváků, které mohly být vnímány i jako doplněk ke gramofonové desce. Pokud se vysílaly ještě před spouštěním barevného vysílání, diváci je spatřili černobíle – a později se už zpravidla neopakovaly.

4

Nejstarší vrstva barevných pořadů, zpravidla portrétů tehdy ceněných umělců či řemeslníků, barvou šetří – převažuje černobílý materiál, zatímco barva je rezervována na zpodobnění děl, které se pojí se zobrazenou osobností (malíř Jaroslav Paur v **Malíři města**, malíř Karel Chaba v **Hudbě v oknech**, zapomenutý výtvarník českého původu v **Benátském malíři**, výroba bižuterie ve **Zrození**). Zatímco přiblížení malířských osobností je konvenční, Holubův snímek **Zrození** se překlání k abstraktní vitalitě, v níž se proměňuje nakládání s rozžhaveným, a proto tvárným materiálem, z něhož se vyrábějí šperky. Zachycuje modravý oheň i žlutavou výheň pece, ponořen do rozostřování i zaostřování detailů, do prolínajících se svislých a vodorovných linií. Tvář umělce samotného spatříme jen výjimečně. Utváření jednotlivých podob šperku, modelovaného z roztavené hmoty, provázejí jejich schematické nákresy na papír, zaznamenávané jakoby ve stínohře (kreslící ruka je za průsvitnou deskou nebo papírem).

Pozdější dokumenty tohoto druhu – pocházejí přibližně z let 1966 až 1971 – jsou však celobarevné, jak dokládají dokumenty o filmařích spojených animovaným či trikovým filmem (Jiří Trnka, Karel Zeman, Hermína Týrlová). Zejména brněnské studio nabídlo řadu výpovědí o slavných a málo známých moravských rodácích, jak je připravovali Kuba Jureček (**Umění ženského rodu** mapuje odkaz Alfonse Muchy, **Henri Rousseau z Ivančic** pojednává o naivistickém malíři Josefu Svobodovi, **Červené paraplíčko** se obírá osudy Josefa Mánesa, **Dva čestní Pařížané** staví do popředí Josefa Šímu a Františka Kupku), Fedor Kaucký (**Živé sny** zasvěcené Aloisu Mikulkovi) a Jiří Vanýsek (**Cestou lesů, vod a strání** evokuje na základě veršů S. K. Neumanna půvabnou i zadumanou krajinnou poezii).

Posledně jmenovaný titul prozrazuje nejnázorněji pojetí těchto děl, která sledovanou osobnost zasazují do přírodního rámce, mnohdy se objevují i náznaky nějaké herecké složky. Rovněž z Brna

pocházejí vhledy do lidových zvyků (**Vínečko, ne voda**), případně sportů spojených s vodním živlem (**Setkání s rusalkami**) nebo uměleckých řemesel (**Pergamen, zlato, kůže**). Svě místo má i bezmála vzdělávací Jurečkův obdiv regionálních přírodních krás v **Malovaném kraji**. V Praze se přírodopisným dokumentům věnoval hlavně Jiří Ployhar, jenž své neméně obdivné vyznění vztáhnul na celou republiku, když stvořil obdobný počín **Československo – země neznámá**. Nalezneme rovněž výpravy k architektonickým památkám (Sádkova **Pražská Loreta** se bohužel zachovala bez zvukové stopy). Z pětidílné cestopisné série **Expedice na Sibiř** (vysílána 1967/1968) zůstala k dispozici jediná, barevně natočená třetí část nazvaná **Kde duní zem pod kopyty sobích stád**, byť vysílala se toliko černobíle stejně jako ostatní epizody.

Svéráznou položku do „seznamovacích“ pořadů tvoří svého druhu instruktážní snímek Eduarda Hofmana **Hamlet v bytě** (1966), který se barevně nikdy nevysílal. V kulise prázdného bytu (či případně jen jeho půdorysu) ukazuje, jak si efektivně zařídit byt a jaký nábytek, obrazy či další doplňky kam rozmístit. Na scénáři se podílel Vratislav Blažek, zásady při uspořádávání bytu vysvětluje Miroslav Horníček jednou blahosklonně, jindy rozverně. Postřehneme i občasnou humornou nadsázkou, když některá pořekadla jsou brána doslovně – třeba při oznámení, že začneme „od adama“ se počne vynořovat animovaná postavička Adama, jako kdyby právě vykoukla z rovněž Hofmanova **Stvoření světa** (1957).

Ostatně hra se slovy a významy je pro snímek příznačná: hned úvodní slova vysvětlují jeho název: kdyby Hamlet volal do lesa své pověstné sousloví být či nebýt, ozvěna by mu vrátila slova „byt či nebyt“. A Horníček trpělivě vysvětluje, jak zařídit byt, aby nebyl přeplněný, aby nevypadal jak dávný měšťanský budoár, aby třeba obrazy či sochy byly správně rozmístěny i s ohledem na svou velikost. Avšak tolik zdůrazňovanou jazykovou i kontextuální hravost, podkládanou úryvky populární písně o bytě („dáme si do bytu, do bytu dáme si vázu...“), původně zpívané Jiřím Suchým a Josefem Zímkou ve filmu **Snadný život** (1957), přece jen vnímám jako zbytečně chtěnou

Zbývá doplnit, že pořady tohoto druhu často vznikaly s podporou či přímo na zakázku různých vlastivědných či národopisných spolků, organizací cestovního ruchu apod., které tyto snímky jistě vnímaly i jako propagační předmět, vhodný pro šíření mezi zahraniční zájemce. Zcela patrné je to u jihočeské cestopisné hříčky Bořivoje Zemana **Vizitka**, která vypráví o dvou amerických turistech, kteří v přepychovém autě nejnovějšího modelu putují po jihočeských zajímavostech – muž vždy upřednostňuje jídlo a přihlíží jeho přípravě, jeho partnerka se zapojuje do doprovodných akcí (výlov rybníka, „anglický“ hon na koních a se psy u zámku Hluboká nebo posvícenská veselice na kterési vsi). V posledku se díky předané vizitce ukáže, že se jedná o šéfkuchaře jednoho prestižního amerického hotelu.

Je to vyprávění o nich, aniž by tam zaznělo jediné jejich slovo, dokonce vše vyhlíží, že kameraman Jan Roth natáčel bez zvuku – film byl posléze opatřen hudbou, ruchy a všudypřítomným komentářem. Tento nezastřeně hraný příběh je přitom průběžně komentován poněkud zadrhávajícím či přímo koktavým spikrem, jenž vysvětluje, co vše do chutného jídla náleží, ať již je mistři kuchaři či kuchařky připravují z ryb, divočiny nebo se jedná o domácí husu do zlatova opečenou. Výsledkem je v zásadě gastronomická pozvánka na vybraná jídla i zábavy jižních Čech.

U tohoto snímku, který se nikdy nevysílal, schází copyright, tedy údaj o roku výroby – lze odhadovat (vzhledem k tomu, že dotyčné vozidlo Chevrolet Camaro se začalo vyrábět od roku 1967) jako pravděpodobné datum vzniku 1969 nebo ještě spíše 1970, což by mohl naznačovat produkčně neuzavřený tvar, možná zaviněný tlakem raně normalizačního období.

S barvou se povětšinou zachází jako s prvkem, který rozšiřuje poznání a funguje jako prvoplánová atrakce: proto převažují barvy syté, nelomené, málokdy tlumené. Ideálem je, aby byl celý obraz řádně prosvětlen, aby žádnou jeho část nepohltil stín, aby se nikde nerozprostírala temnota. Na nějaké hrátky s barevným řešením málokdo pomyslí: ostatně dobové instruktážní návody před něčím takovým dokonce varují. Přitom jako kameramani se tu vedle málo známých a málo invenčních televizních tvůrců uplatňují i zkušení barrandovští mistři (z těch starších např. Jan Roth, Jaroslav Tuzar, Jan Stallich, z mladších – mnohdy spojených s novou vlnou 60. let – lze jmenovat Jaroslava Kučeru, Jana Čuříka, Stanislava Milotu, Jaromíra Šofra, Jiřího Macháně...).

Spíše než na barvu a její proměny se soustředí na kompoziční záležitosti obrazu. Spolupracují s režiséry na výsledném tvaru, který v některých případech pracuje jak s motivickými kontrasty, obměňováním či opakováním obdobných záběrů. Promyšlejší nenadálé přechody mezi detailem a celkem, aniž by se pokaždé uplatňovaly jízdy kamerou nebo transfokace při přibližování, eventuálně vzdalování. Tím pádem se podílejí na vizuálně svébytné podobě natočeného díla, kdy barva samotná se řadí k prvkům spíše upozaďovaným.

Jak začínalo barevné vysílání

Úvodní pásmo barevných filmů, které se odpomítalo v říjnovém termínu 2025, představilo divákům svého druhu průřez prvním rokem barevného vysílání. Zahájení pokusného barevného vysílání 9. května 1970 bylo výjimečně přesunuto na první program, neboť přímý přenos vojenské přehlídky na počest osvobození naší vlasti Rudou armádou dozajista získal prvořadou politickou závažnost. Postupně se v barvě posazovaly cyklicky se opakující zábavní pořady domácí (**Televarieté**, **Sejdeme se na Vlachovce**) i zahraniční (**Z melodie do melodie**, **Ein Kessel Buntes**), týkalo se to rovněž Večerníčků (**O loupežníku Rumcajsovi**, **O vodníku Česílkovi**). O Vánocích roku 1970 bylo ještě možné spatřit i duchovně procitěnou **Hvězdu betlémskou**, jednu z „vlněných“ animovaných pohádek Hermíny Týrlové, zanedlouho zakázanou pro své náboženské zakotvení. Později prošly do vysílání jen některé krátké snímky Jiřího Trnky.

Co se týká divácké atraktivity, určitě by zvítězily přímé přenosy hudebních nebo sportovních utkání – pozornost tehdy poutaly jak **Bratislavská lyra**, tak hokejové či krasobruslařské soutěže, fotbalové mistrovství v Mexiku, tenisový Wimbledon, olympiády v Sapporu a Mnichově. ČST zprostředkovala i Mistrovství světa v severském lyžování, konané během února 1970 ve Vysokých Tatrách. Tehdy se poprvé z československého území vysílalo barevně, ale pouze pro zahraničí. Tuzemští diváci se museli spokojit s černobílým provedením, protože do zahájení barevného vysílání v Československu zbývaly ještě tři měsíce a chyběla zde jak patřičná přenosová soustava, tak televizory pro příjem barevného signálu. Ostatně už v roce 1967 vznikla v koproduci s Tuniskem celovečerní barevná reportáž **Hry přátelství**, která se v archivu ČT dochovala toliko ve francouzské verzi; zatím se jeví jako pravděpodobné, že na obrazovku u nás nikdy nepronikla.

Na počátku 70. let měla ČST k dispozici jen málo vhodných barevných titulů, které začala cíleně vyrábět až od roku 1969, takže si vypomáhala převážně vlastivědnými, případně národopisnými dokumenty natočenými mimo ni (nejčastěji v Krátkém filmu, případně v Československém armádním filmu) a zařazovanými do cyklů jako **Poznej svou vlast** nebo **Cestujeme po světě**. Zásoba barevných studiových inscenací však narůstala velice pomalu. Jen pozvolna svou nabídku ČST obohacovala celovečerními barevnými filmy z Barrandova, zejména těmi, které vznikaly v průběhu 50. let, protože mnohá barevná díla z následujícího desetiletí již byla vnímána jako ideově podezřelá či přímo pomýlená.

Co se týká vlastních zásob ČST, jakousi „vlajkovou lodí“ byl v prvním roce barevného vysílání cyklus **Úsměvné legendy o hradech a zámcích** (1969/1971), jehož jednotlivé části však byly vedeny pod samostatným názvem – **Slavíci na Křivoklátě, Slavkov a Napoleon, Nedobytný hrad Pernštejn, Žleby a jejich rytíři**. Scénáře k nim přichystal Gustav Oplustil, režie se ujal Zdeněk Podskalský, oba již dříve osvědčení jako mistři zábavy. Osvětově laděné komentáře namluvil Vlastimil Brodský.

Tvůrci tu propojili výklady o dějinách a pozoruhodnostech zvolených staveb s hranými scénkami, které čerpaly z událostí s hrady spojených i z legend a pověstí, a pseudodobovými pěveckými vsuvkami, na nichž se podíleli např. Petr Spálený nebo Václav Neckář. Tak měla být zajištěna divácká přitažlivost. Scénky, jakkoli realizačně minimalistické a do značné míry ochotnický provedené, se vyznačují komediální až groteskní nadsázkou, erotickými dvojsmyslnostmi, někdy též se zvýrazněným ironizujícím odstupem. Zamýšlená hravost těchto výjevů barevně spíše šedavých se však utápí ve zdoluhavosti, které zanechává jediné rozpaky. Jako kdyby autoři ztratili sebejistotu a záchranu hledali v naivizované stylizaci, sklouzávající ke zbytečně přemrštěnému výrazu.

V těchto intencích domýšlejí např. složitou obranu hradu před nepřítelem, zvláště když vojáci musí nabíjet pušku s mimořádně dlouhou hlavní – než ji nabíjí, mohou se ocitnout v područí protivníka. Ukazují milostná dobrodružství francouzského císaře Napoleona Bonaparta, jenž namísto lásky upřednostnil nejisté válečnické řemeslo. A závěrečný díl **Žleby a jejich rytíři**, produkován trochu nepochopitelně reklamním oddělením, pak již výslovně zpochybňuje marx-leninské pojetí historie: zatímco v komentáři znějí fráze o tom, jak urození pánové utlačovali nebohé poddané a zejména zneužívali bezmocné dívky, které odvlékali do svých komnat, v obraze sledujeme podnikavá děvčata, jak předstírají nevinnost, ale rytíře svádějí a opilé si je pak odtahují na lože.

ČST upínala pozornost i na druhy pořadů, označitelné za experimentální. Několik z nich z nich pořídila barevně, které pak v této podobě také odvysílala. Petr Weigl začínal u cestopisných náhledů do zahraničí (**Obrázky z Řecka, Benátský malíř**), které se na obrazovky dostaly už v 60. letech ještě černobíle, ale záhy směřoval k hudbě, zpěvu a tanci. I barvou, často potměnou a znepokojivou, ovlivňoval vyznění svých počinů, které se leckdy dotýkaly i temných stránek triumfující moci. Ve snímku **Bolero** (1967) se pokusil Ravelovu slavnou skladbu přiblížit skrze baletní doprovod.

Nekopíruje však hudební základ, který staví na opakování téže jen postupně obohacované melodie a zmnožování nasazovaných nástrojů. Naopak volí přerývané taneční kreace, převážně napojené na jedinou přítomnou tanečnici, při skočných krocích i při přetáčivých pohybech na podlaze zápolící s vlajícím pláštěm z jedné strany černým a z druhé červenavým. Střídavě se do něho odívá a svléká jej, zatímco ji obklopují dva tanečníci, někdy však jen sedící poblíž, zatímco jindy vystupují jako součást vícehlavého sboru, tvořící kolem ní kruh. Všechny postavy tančí bosky.

Zaujme i vyprázdněný prostor, jehož podlahu i stěny oblépí v nenápadném oválu tentýž jakoby síťovitý, ale přitom zpevněle vyhlížející materiál pokrytý změtí bělavých čar – mohl by evokovat místnost v blázinci vyplněnou pružnými obklady, které jsou hebké, které brání i při pádu jakémukoli zranění. A z počínání tančící ženy lze vyčíst i pocit ohrožení či bezmoci.

Weigl zanedlouho připojil další barevné baletní snímky, například s hudbou Čajkovského (**Modrý pták**), Prokofjeva (dokonce celovečerní **Romeo a Julie**), Adama (**Víly** podle baletu Giselle) nebo experimentální **Pas de deux – Don Quijote**, kde taneční výstupy prolíná s dokumentárními záběry ze zápasení s býky v coridě. Také režisér Vladimír Sís se rozhodl prolínout známou hudební skladbu do baletu. Ve spolupráci s kameramanem Stanislavem Milotou, pro něhož se jednalo o jednu

z posledních prací před definitivním zákazem tvůrčí činnosti, si zvolil Gershwinovu **Rapsodii v modrém** (1969). Jedná se o pořad v mnohém novátorský: Sís v něm prolíná cestopisné pásmo pořízené přímo v New Yorku s baletními kreacemi natočenými ve studiových dekoracích.

Vůdčím kompozičním motivem jsou tu panoramata výškových budov, která vévodí nejen pouličním záběrům velkoměsta snímaným za denního světla, za soumraku či v noci s rozsvícenými neonovými poutači – zachycují proudění davů po chodnících i schodištích, víceproude silnice a nadzemní dráhu. Určuje rovněž pojetí ateliérové stavby, která se skládá z několika poloprůsvitných paravanů, závěsných žebříků, různobarevných terčů a zejména všudypřítomných bělavých ploch, tvořících základní prostorové vymezení.

Vedle ladné, výrazově minimalizované pohybové aktivity tanečníků a tanečnic, z nichž pozornost poutá baletka s kalhotkami oblečenými na tělový trikot a s příčně pruhovaným svetrem, si všimneme i siluet postav (ale také klavírů a dalších rekvizit), které spatříme za matným jakoby zamrzajícím sklem. Studeně působící bělavý podkres, jenž se odráží i v kostýmech, pojal Milota jako výtvarnou dominanci celého díla.

Sís rozehrává taneční reje v několika vrstvách, v rozostřeném pozadí za tanečnický nechává proměňovat další postavy, které někdy proběhnou mezi tančícími protagonisty, jako kdyby tak měla být naznačena neuzavřenost předváděného dění. Za pozornost stojí i zvukové opracování, kdy do tónů **Rapsodie v modrém** vnikají rozličné pouliční ruchy. Navíc si nejsem jist, zda záběry z New Yorku nebyly původně snímány v širokoúhlém formátu.

Právě pod názvem **Rapsodie v modrém** snímek nabízely programové týdeníky (premiéru měl 1. 11. 1970), i když v úvodních titulcích pořadu samotného čteme **Rhapsody in Blue** – je ovšem možné, že tento název byl vložen až později, protože z nejspíš cenzurních důvodů byly ustrženy úvodní i závěrečné titulky se jmény tvůrců a copyrightem, takže politicky přijatelné umělce přečetla až hlasatelka, jak v éře normalizace bývalo běžné. Ale ani pod tímto pojmenováním jej v archivním systému ČT PROVYS nenalezneme – tam je mu přisouzena varianta **George Gershwin: Rhapsody in Blue**, zřejmě v souvislosti s pochybnou módou, kdy hudebním pořadům jsou předřazována jména skladatelů. Badatel, který by se opíral pouze o informace zveřejněné v denním tisku, by musel dospět k závěru, že se tento snímek vůbec nedochoval. Ostatně i další balet **Z pohádky do pohádky** (1972), který s jako by naivistickým okouzlením natočila zkušená režisérka pohádkových pořadů Vlasta Janečková a kterému kameraman Jan Čuřík vtiskl, jak to vnímám z více než půlstoletého odstupu, přívětivé pastelové odstíny, prošel obdobnou úpravou a nyní se nazývá **O. Nedbal: Z pohádky do pohádky**.

Další baletní pokus, tentokrát ozvláštněný zimně oblečenými dětmi na bruslích, zachycuje Eisnerova **Sněhová královna** (1970). Aby divák pochopil, co se na ledě vlastně odehrává, Jan Tříska ve stručnosti připomene základní zápletky stejnojmenné Andersenovy pohádky, spatříme jej na počátku příběhu i při jeho završení, kdy jeho hlas odděluje okenní sklo, za nímž – jakoby ve venkovské sednici – přebývá. Tento snímek pracuje s nasvícením převzatým z ledních revuí: rozptýlené osvětlení se snáší na kolektivní výstupy, zatímco bodové dopadá na protagonisty či figury, která se právě ocitly v popředí pozornosti. Snímek ovšem dokládá, že děti více než taneční kreace těší více samotné bruslení, přímočaré jízdy. Jiným počinem podobného druhu byla **Veselá Praha na ledě**, ani ta avšak nedochovala. Ostatně balety – i ty převzaté ze zahraničí, nejčastěji ze Sovětského svazu a východního Německa (např. **Gajané, Carmen, Till Eulenspiegel, Podporučík Kiže, Bachčisarajská fontána, Labutí jezero...**) – se v prvních letech barevného vysílání významně podílely na skladbě programu.

Václav Hudeček se rozhodl hraným příběhem ilustrovat Smetanovu **Šárku** (1969) z cyklu symfonických básní **Má vlast**. Šárka vytváří hudební podkres pro naivisticky či spíše jen zcela neuměle, bezinvenčně ztvárněnou historku o dívčí válce s muži, postavenou hlavně na opakování detailů, aby se vyjevilo ohrožení – jako v případě rohu, na který se mělo zatroubit. Herci se v příběhu slov zbaveném vyjadřují toliko gesty a svým počínáním, režisér zachycuje vražedné boje i Šárčinu lest, kdy jakoby připoutaná ke stromu se nechává osvobodit okouzleným, záhy zamilovaným Ctiradem. Ztráta opatrnosti a opití sice vede k vítězství žen nad muži, avšak Šárka rovněž zmožena nenadálým citem volí dobrovolný odchod ze života. Jaroslava Obermaierová se v její úloze předvádí jak na loutkovém jevišti, s přehnaným koulením očí a přehnanou gestikulací, ochotna však v řadě scén odkrýt aspoň jedno ňadro.

Šárka nezůstala jediným počinem. Vznikly další barevné ilustrace hudebních skladeb, tentokrát nikoli v poloze hraného příběhu, ale jakýchsi obrazových fantazií na hudební témata: Kašlíkův **Zápisník zmizelého** podle Janáčka, Kořánovy **Smetanovy klavírní polky**, Schormův snímek **Z mého života** rovněž se Smetanovou hudbou nebo Šefrankova česko-švýcarská koprodukce **Stabat mater** s duchovní skladbou Václava Výtvara, provázenou sakrálními obrazovými motivy ve funkci vizuálního doprovodu. Kvůli tomu ČST **Stabat mater** nikdy neodvysílala. Nedílnou součástí hudební sféry jsou i pěvecké recitály, často pozoruhodné scénografií, kostýmy, figurálními kompozicemi i utvářením barevného spektra, způsobem nasvětlování tváří.

Právě recitály, určené pro brzké zahájení barevného vysílání, byly zakázány jak kvůli autorům, tak kvůli netradičním, různě stylizovaným výrazovým prostředkům. **Proudy lásku odnesou** (1969) realizoval Jan Němec a pojal je jako sled písní Marty Kubišové, jejichž obrazovou podobu ovlivnil nejen kameraman Jiří Macháně, jenž s oblibou volil kamerové jízdy zvoleným prostředím, ale především scénograf Josef Vyleťal. Tvůrci zvolili různá prostředí osázená svěbytnými, ba surreálními rekvizitami, ať již to byly dřevěné konstrukce na prámu plujícím po vodní hladině, květinová zahrada, ozdobená rámy a posetá zvětšenými fotografiemi světově proslulých myslitelů a státníků, nebo válečná kulisa s hořícími troskami.

Tudy všudy procházela, případně projížděla Kubišová, oděná v rozličné kostýmy a pracující s gesty a postoji dosti strojenými, aby pěla své songy, jak původní složené zdejšími autory, tak do češtiny přebásněné zahraniční hity.^{16/} Následovalo nadšené interní přijetí: „Film byl kladně hodnocen zejména po stránce režijní i kamerové. Bylo konstatováno, že bezesporu patří mezi nejlepší recitály tímto režisérem vytvořené.“^{17/} Přesto jej stihl zákaz, neboť režisér i jeho protagonistka se záhy ocitli mezi politicky nežádoucími osobami, a na obrazovku pronikl až po pádu bývalého režimu.

Román o růži (1972) představuje rané pěvecké období Zdeny Lorencové, již ponejvíce vidáme i s kytarou, a rovněž se na něm podíleli špičkoví umělci: vedle režiséra Jiřího Brdečky to byli kameraman Jaroslav Kučera a výtvarnice Ester Krumbachová, jež ovlivnila především rozevláté kostýmy se zvýrazněnými barevnými vzory, odkazující svým střihem i barevností k exotickým končinám. Jednotlivé písně jsou komponovány jako uzavřené dramatické celky opatřené názvem. Kučera zase navazoval na své obrazové kompozice, které jej proslavily v 60. letech, třeba v souvislosti se zarámováním celého pořadu, který se upíná na mohutný keř šípkové růže.

V jeho přístupu převažuje statičnost a nehybnost jak ve vztahu k písničkářce, tak k prostředí, do něhož je umístěna. Zdůrazňuje architektonické detaily (třeba rychlé nastříhané ohybné hlavy tvořící výzdobu chrámů), pohrává si s figurálními kompozicemi, někdy s otáčením jednajících postav nebo jejich nehybným splynutím na lůžku. Zpěvačku totiž průběžně doprovází důvěrný přítel jakoby odsouzený

k mlčení. Ztvárnil jej Petr Skarke, jenž se vyjadřuje především výrazem tváře s dominující oddaností v pohledu i pohybem těla. **Román o růži** se nikdy nevysílal a patří mezi zcela zapomenuté tituly.

Z koprodukčního pořadu **Revue pro následníka trůnu** (1969) se dochovala jen německá verze, dodatečně opatřená českými podtituly – u nás byla uvedena se čtyřicetiletým zpožděním. Martu Kubišovou, Helenku Vondráčkovou a Václava Neckáře, tehdy společně prezentovaní jako Golden Kids, provázejí němečtí popoví zpěváci. Snímek zasazený do cirkusového zvěřince, kde se oním následníkem trůnu je lvíče v poslední chvíli zachráněné před jedoucím vlakem. Zpěváci je chovají, mazlí se s ním, považují je za přerostlé kotě, žertovně vrčící a cenící zuby, aniž by kouslo. Snímek napsaný Jaroslavem Dietlem a režírovaný Jaromírem Vaštou uplatňuje prostoduché spojovací texty, které oddělují jednotlivé písně, zpívané v několika případech i česky. Alena Berková, která snímek připravila k vysílání, k tomu uvedla: „Přestože česká verze byla kvůli nežádoucímu obsahu, obsazení i jinotajům zničena, německou mutaci cenzori přehlédli.“^{18/}

Snímek je pojatý jako zvědavé poznávání jednotlivých zvířat, umělci se pohybují v jejich těsné blízkosti a občas si vyzkoušejí i roli cvičitele, ať již je krmí senem (tur), omývají v bazénku vodou (slon), houpají se s nimi (prase) nebo je vodí (medvěd). Vesměs mají tyto výjevy evokovat představu, že i mohutná a potenciálně nebezpečná zvířata – například lvi nebo medvědy – lze vycvičit tak, aby předváděla zábavné kousky, třeba si lehala vedle sebe, proskakovala hořícími obručemi nebo chodila na vodítku. Obdivný náhled, který oslavuje ovládání původně divokých zvířat, posléze zcela neškodných a přivýklých každodennímu výcvikovému drilu, se týká i zpěváků, kteří s nimi vystupují, hladí si je apod.

Dnes by takový pořad sotva mohl vzniknout, protože by se mu vyčítalo, že hájí a romantizuje znevolňující zacházení se zvířaty. Cirkus se cvičenými zvířaty se tu stává pouhým zábavným pozadím, které těží z protikladu mezi jejich původní dravostí a nynějším zkrocením. O tom, že by pořad obsahoval nějaké nežádoucí jinotaje, lze pochybovat – nanejvýš by mohla vyvolávat nějaké asociace skutečnost, že zvířata jsou zbavena svobody a nucena plně se podříditi svým cvičitelům, že lvíče se marně brání přemíře laskání, které je stejně omezující; bezmocný živý tvoreček se tu ocitá v pozici roztomilé plyšové hračky.

Vypravěčsky mnohem nápaditější je pantomimická, ve stylu grotesky pořízená hříčka **Šest uprchlíků** (1970), kteří triumfovali na festivalu televizních filmů ve švýcarském Montreux. Snímek natočený v západoněmecké koprodukci lze rovněž považovat za experimentující: režiséři Pavel Hobl a Boris Moravec, kteří si za kameramana zvolili Stanislava Mlotu, stvořili novodobou grotesku, která se podobně jako její klasické vzory rovněž obešla beze slov, ale pracovala se zveličenými zvuky, které vydávají nejrozumnější lidské činnosti chtěné i náhodné. Inscenační pojetí sice prozrazuje zálibu v morbidním humoru i akčních zápletkách, ale většinou se odklání k poetizované hravosti a nonsensu, kde těží spíše z odkazu Pierra Etaixe, jak nasvědčují hned úvodní scény s pilováním mříží. Skvostný je nemocniční výjev, kdy chlípý lékař ztělesněný Milošem Kopeckým rozpoutá s jedním z pacientů souboj vpravdě westernový, jen namísto obvyklých zbraní oba aktéři po sobě hází injekčními stříkačkami.

V titulové šestici vězňů, jimž se podaří prchnout z věznice, vévodí Vlastimil Brodský, jehož tragikomicky dojemný hrdina není s tímto nápadem nijak zvlášť srozuměný, dokonce se pokouší o návrat zpět do cely, neboť dočasný pobyt na svobodě jej přivádí do různých malérů – když se z vězeňského pruhovaného stejnokroje převleče do dívčího oděni, muži mu okamžitě vyznávají lásku, ale když sám se pokouší oslovit vlnadnou dívku v autě a předat ji květinu, je opakovaně odmítnut. Přitom dochází ke všelikým nehodám mnohdy bizarním, při nichž jeho druzi hynou.

Šest uprchlíků se odehrává ve smyšleném časoprostoru, ponořeném do soumravného světa: jeho realie se sice natáčely v historickém centru Prahy, avšak orientační nápisy jsou vyvedeny v němčině – a používané rekvizity (počínaje vězeňskými stejnokroji vězňů i dozorců a konče např. auty) toto zakotvení stvrzují. Vznikla podívaná jistě divácky přitažlivá, avšak vypravěčsky nesourodá – vedle nápaditých výjevů se vyskytuje zdoluhavá hlušina bez invence napsaná i realizovaná, vedle několika herců (Brodský, Kopecký), kteří na sebe strhávají pozornost, ostatní spějí k podružnosti a bezvýraznosti, neboť jejich přítomnost hraničí s pouhým statováním (platí to jak pro téměř anonymizované postavičky ostatních uprchlíků, mezi nimiž si kromě neznámých německých herců všimneme Jana Libíčka a Lubomíra Kostelky, tak pro další epizodní figury proměněné v pouhé pitvořící se šarže, ať již je ztvárnili Josef Hlinomaz, Jana Brejchová, František Filipovský, Jana Šulcová nebo Věra Ferbasová).

Počátkem 70. let oba tvůrci nabídli i další podobně stylizované koprodukční počiny, rovněž barevné, které se však žádných poct nedočkaly. Navíc se jejich společná cesta rozdělila. Hoblova **Clown revue** (1971), pojednávající o zamilované dvojici pierota a baletky, jejichž lásku zničí zlomyslný klaun a hypnotizér, se dochovala pouze v německé verzi. Moravcova **Pudřenka** (1971), dílko vinou výrazové těžkopádnosti spíše rozpačité, je bezeslovná hudební hříčka s Jiřím Hrzánem v hlavní roli. Ten tu představuje spíše sexuálního loudila než sebejistého svůdníka, jenž – svátečně oblečen, s buřinkou na hlavě a s deštníkem v ruce – skočí z Karlova mostu do Vltavy, aby tam na dívčinu žádost našel ztracenou pudřenku. Jenže místo toho musí překonávat nástrahy podvodního světa, neboť potměšilé víly obývají i tuto řeku.

Velkého ohlasu dosáhl třináctidílný seriál **Pan Tau** (1970/1971), poskládaný ze zhruba půlhodinových epizod, které sepsal Ota Hofman a režíroval Jindřich Polák. Vznikal v široké koprodukci jak s Barrandovem, tak s partnery ze západního Německa (Westdeutscher Rundfunk) a Rakouska (Neue Thalia Film), předurčen pro uvádění v kinech, takže nebylo překvapením, že byl natáčen barevně^{19/}. Příhody titulního hrdiny, původně loutky, která se mění ve starosvětsky vyhlížejícího, němého pána, jenž pomáhá zejména dětem, si získaly mimořádnou oblibu. Vedení ČST však na toto dílo hledělo podezíravě: o Vánocích 1972 se odvysílaly jen první čtyři části. Na další díly si televizní diváci museli mnoho let počkat, některé (v nichž vystupovali nežádoucí Jan Werich nebo Pavel Landovský) se na obrazovce objevily až po pádu bývalého režimu.

Projekt **Pana Tau** však má spletitou minulost. Už v roce 1966 se uvažovalo o koprodukčním barevném seriálu s italským partnerem, protože vedení ČST o **Panu Tau** opakovaně jednalo, ze zahraničí padl příslib finanční spoluúčasti ve výši 15 tisíc dolarů za každou zhruba půlhodinovou část, avšak dokončen byl jen první díl – podle závěrečných titulků se na něm jako koproducent podílel Carlo Ponti. Slibně se rozvíjející projekt totiž zastavilo odmítavé stanovisko ČST, v němž se praví: „Protože tyto scénáře jsou určeny výhradně pro západní dětské publikum a jsou ideově i umělecky v zásadním rozporu s našimi požadavky na uměleckou tvorbu pro děti, přichází v úvahu pouze realizace v zakázce, to znamená za plnou úhradu bez naší finanční účasti.“^{20/} Hned pojetí úvodní části vadilo, neboť příběh byl situován do jakéhosi bezejmenného evropského velkoměsta: tvůrci sice zužitkovali pražské lokality, ale přidali také pouťové atrakce vídeňského Prátru, přičemž v takto stvořeném prostředí všechna použitá místa spolu jakoby sousedí.

Snímek byl zakázán (a upadl v zapomnění), čímž skončil i celý chystaný seriálový záměr. Svého znovuoobjevení se dočkal až po půlstoletí, premiéra na obrazovce se uskutečnila v srpnu 2015. Možná i kvůli ostudnému konfliktu se televize rozhodla vytvořit vlastní barevně natočený seriál s vývozními

ambicemi (zaštil jej Telexport), který by naplnil požadavek ideově nezávadné podívané – režíroval jej Alexandr Zapletal, byl loutkový, jeho protagonistkami byly dvě zvědavé opičky mistrně namluvené Jiřinou Bohdalovou s Jiřím Hrubým a nazýval se **Hup a Hop** (1968). Poprvé se u nás vysílal od února 1969, takže české děti mohly tento počin spatřit jen v černobílé podobě.

Již nejstarší **Pan Tau** z roku 1966 se vyznačuje rysy, které budou použity i později – především titulní postavička, měnící se i v loutku, je stabilně oblečena a zásadně němá, s občas udiveným výrazem ve tváři a šibalským pomrknutím. Ještě však chyběl příznačně krouživý pohyb ruky po buřince a poklepání na ni, pokud bylo zapotřebí nějakého kouzla při plnění dětského přání. Příběh důsledně zbaven jakékoli mluvy (ani vedlejší postavy ať již dětské nebo dospělé nemluvily), opatřen jen hudbou a ruchy. Liší se též okolností, za kterých se pan Tau objeví mezi lidmi. V první úvodní části jakoby inspirován příletem **Mary Poppins** na tento svět, se zrodí váním větru, který mu přinese součásti oděvu i příslušné rekvizity, v úvodním dílu seriálu přicestuje odkudsi z vesmíru starobyklým létacím přístrojem, který jako by vypadl z naivistických fantazií Georgese Mélièse, Karla Zemana nebo Kamila Lhotáka: toto nezastřešené mezihvězdné vozítko se třeba ovládá ručními pákami jak u dávných kočárů.

Zatímco pozdější seriál se blíží ke konverzační komedii rodinného typu, poprvé se tvůrci přiklonili jednak ke grotesce (učitel hry na klavír se potýká s hrůzně kypícím palačinkovým těstem), jednak k atraktivní cestopisné podívané (učitelův žák se společně s panem Tau z otevřeného okna přenáší na nedalekou pouť, vyzkouší kolotoč i jízdu strašidelným zámekem, zatímco klavír hraje samočinně). V seriálové úvodní epizodě **Pan Tau přichází** (1970), která se na rozdíl od původní verze vyznačuje i chytlavou, hravou melodií úvodní znělky, objevíme ještě pozůstatky původního okouzlení přesuny v prostoru (děti se díky panu Tau a jím vyčarované kupě sněhu přemístí z městského, málo zasněženého sídliště na horské svahy, kde se svezou na sáňkách), avšak rychle převládne odlišný typ zábavy: příběhu vévodí parodický hudební výstup, zasazený do „buržoazního“ kosmetického salónu pro psy – své zvířecí miláčky si tam může nechat zušlechtit každý, kdo má na to dost peněz, jak opakovaně zpívá František Filipovský v roli pana vedoucího. Také můžeme ocenit klaunský výstup Lubomíra Lipského v bílých rukavičkách, jenž se marně snaží pozřít, byť jediné sousto jídla na talíři, neboť pan Tau stojící za ním mu vnutil své stejně vyhlížející ruce, kterými sousta odhazuje hladovým, v klecích vězněným psům. Touto původně jevištní scénkou, napájenou absurdním humorem, se původně proslavili Lipský a Kopecký, kteří si ji zopakovali i v komedii **Cirkus bude** (1954).

Příhody pana Tau sice dosáhly jedinečné popularity i v mezinárodním měřítku, avšak pořady o dětech a s dětskými hrdiny vyráběla – samozřejmě černobíle – Československá televize od svých prvopočátků. Např. z přelomu 50. a 60. let pochází několik krátkých či středometrážních hraných filmů, dnes již zcela zapomenutých, jejichž tvůrce zjevně inspirovaly vizuálně i v syžetu poetické výpovědi Alberta Lamorissey (nejen filmy o vztahu děcka a zvířete, ale především proslavený **Červený balónek**, 1956).^{21/}

Vliv bychom našli v dnes již sotva sledovatelných seriálech jako **Klaun Ferdinand** (1960) nebo **Robot Emil** (1961–1967), který měl svůj prapůvod v divadelním představení; lépe vynívají krátkometrážní příběhy o vztahu dětí ke zvířatům, ať již jsou to pes (**Chlapec a pes**, 1958) nebo polapený pták (**Ptačí život**, 1961), vydařené jsou často bezeslovné průhledy do dětských snů, představ, do poezie všedních dnů i nečekaných překvapení (**Tajemství tónů**, 1962; **Obyčejná ulice**, 1963; **Modrý autobus**, 1963). Ve své době si velkého uznání rovněž vydobyl **Barnabášek** (1961, 1963), ve scénách snů kombinující živé herce s loutkami. Dochovalo se až jeho druhé zpracování.

Pozoruhodné je, že vedle tvůrců specializovaných na dětské látky (Jan Valášek, Ludvík Ráža) sem vstupují i osobnosti zcela odlišného zaměření, třeba Jiří Bělka, jemuž se opakovaně – v **Nejkrásnějším snu** (1960) a **Perutince** (1961) – podařilo postihnout křehkost i malebnost dětství. Oba vznikly výhradně v exteriérech, mimo televizní studia. K prvnímu ze jmenovaných titulů napsal scénář básník Karel Šiktanc jako výhradně vizuální záležitost, která se obešla zcela beze slov, k druhému snímku poskytl námět francouzský básník Paul Éluard.^{22/}

Nejkrásnější sen těží z toulek malého chlapce oděného do laclových kalhot, jenž se ocitá ve starobylých pražských zákoutích i zahradách, sveze se tramvají, potkává jak své vrstevníky, tak dospělé lidi, třeba učitelku nebo pouličního strážníka. Jeho putování je zvědavé a současně jakoby udivené, když nahlíží do výloh obchodů, když své kroky dočasně spojí se stejně oděnou i obutou holčičkou. Občas probleskne stopa humoru, když hoch zatouží po zmrzlině a nenápadně se připojí k mamince jiného děcka, narazíme i na romantickou sekvenci, kdy vchází do zkoušek baletního představení jakési kostýmní hry s milostnou zápletkou i šermířským soubojem na schodišti. Zmožen množstvím zážitků pak usne v proutěném koši.

Zde se režiséru Bělkovi podařilo vybrat jak zcela bezprostředního, ve svém chování zcela uvěřitelného chlapce, tak zprostředkovat vůni a poezii pražských uliček, podařilo se mu spojit jak tajuplnou krásu památek, tak zalidnit je pocestnými všeho věku. Vznikl poetický, všedním dnem sycený portrét zvoleného prostředí, které se někdy může blížit pasti – třeba v zahradách naráží chlapec co chvíli na zamčená kovová vrátka, nucen běhat nahoru i dolů po schodech, aby se odtud vymanil. Černobílý obraz je podmanivý, ostatně **Nejkrásnější sen** lze přiřadit k širšímu kontextu dobové tvorby, například na Barrandově se podobnými cestami vydává i Karel Kachyňa, když natáčí o záchvěvech dospívání (například **Trápení**, 1961).

Perutince schází tato přirozenost. Sice se pokouší těžit z půvabu krajinných záběrů, dětí jedoucích do školy i ze školy na kole, z vodních ploch lákajících k ponoření a jiskřících ve slunečních paprscích, přidává navíc kdysi jistě atraktivní pohledy natáčené z vrtulníku (a tudíž jakoby z ptačí perspektivy), avšak dětské představitelé – zvláště pak děvče v titulní roli – zápolí s toporností, s chtěností projevu. Marně bychom hledali nějakou spontaneitu: holčička je pyšná na to, že je při jízdě na kole nejrychlejší, avšak ostatní děti se jí straní, odmítají vzít si ji mezi sebe. A dívčino přání létat jako ptáci se sice splní (ruce se jí promění v křídla), jenže vinou až rušivě neumělých triků se celá tato záležitost obrací vniveč. Dívka se nejen rychle unaví, ale ještě více si připadá osamělá – a je ráda, když se zprvu vítaného „daru“ konečně zbaví.

Tvůrci se navíc nevěděli příliš rady ani s výchozím textem: Éluard dívku pojal jako odvážnou, samostatnou, neboť leze po stromech, rozmlouvá s ptáky, prostě aktivně prožívá odlišnou existenci – a na rozdíl od filmu, kdy ji přání splní kouzelná rybka, kterou vysvobodí z louže, ji dovednost létat zajistí veverka. V málo dramatickém jakoby chlácholivě nudném vyprávění hrdinka kolísá mezi půvabnou dívkou v bílém kloboučku a bělostných šatičkách na jedné straně a namyšlenou samotářkou, kterou baví všechny vrstevníky předjíždět, na straně druhé. Volba její představitelky se zjevně nevyvedla.

Výslednému filmovému tvaru, kde postavy rovněž nemluví a veškeré významy zprostředkovává obraz, zřejmě nedůvěřoval ani Bělka, když zařadil četbu přímo Éluardova textu, který snad měl navodit vše, co vizuální podoba nepostihla. Ani Vlasta Chramostová však svou lyricky přepjatou dikcí nedokázala chybějící prvky překlenout. Poetičnost celého snímku neplyne z látky jako takové, je těžkopádně dodávána zvenčí, a tudíž strojená, opřená jen o tehdy sotva vídané pohledy z výše.

V exteriéru pořizované snímky, které tíhly k poetickému, básnivému vyjadřování, které chtěly oslovit i diváka raného (před)školního věku, vznikaly zejména v první půli 60. let, poté převládly studiové inscenace s náznakovými kulisami. Tehdy ožívají například humorné i dojemné příhody Twainových jednou rozjívěných, jindy uvážlivých, soucitných kluků Toma Sawyera a Huckleberryho Finna. Zaujme záměna dvou ušlechtilých chlapců v romantickém historickém dramatu **Princ a chudáš** (1971) – rovněž podle Twaina. V podobném duchu i realizačním pojetí si získávají oblibu napínavá i tajemná dobrodružství chlapecké party ve foglarovském seriálu **Záhada hlavolamu** (1969) nebo klukovské příhody v dalším, zprvu ještě „únikovém“ seriálu **Kamarádi** (1969/1973).

Na řadu přicházejí i odlišně pojednané vhledy do trýznivého, případně ještě trýzněného mládí, naznačující, že mnohdy se mění pouze vnější kulisy a časové zakotvení, neboť vadné mezilidské a zejména vnitrorodinné vztahy v zásadě přetrvávají a opakují se (dvojepovídkový film **Zrzek**, 1967, inspirovaný Julesem Renardem). Příběhy dětí – hlavně ty s takzvaně uměleckými ambicemi – navzdory ztrácejí poetické kouzlo, převažuje deziluzivní dokumentaristický náhled, který v zobrazení třeba sídlištního života upřednostňuje spíše rozčarování, neboť jejich protagonisté marně hledají něco, co by je uspokojilo a duchovně naplnilo (**Pusté dny**, 1969). A v budoucnu i dětské příběhy coby součást idylických rodinných vyprávěnek budou přesvědčovat, jak se ve stávajícím režimu klidně žije, neboť dětem určená pionýrská organizace zaštiťuje vše pozitivní v jejich životě.

ODKAZY:

- 1/ Začátky barevného vysílání neobšírněji přibližuje Martin Švanda v diplomové práci *Zavedení barevné televize v Československu* (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci – Filozofická fakulta 2022). Dostupné: https://theses.cz/id/islnha/Martin_Svanda_DP.pdf Přípravu a spouštění druhého televizního programu včetně barevného vysílání prozkoumala Jana Čížková v diplomové práci *První den II. programu Československé televize* (Praha: Univerzita Karlova – Filozofická fakulta). Dostupné: https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/82851/DPTX_2012_1_11210_0_342858_0_132971.pdf?sequence=1&isAllowed=y Přehledně zpracované heslo o dějinném vývoji černobílé i barevné televize jak zde, tak v zahraničí poskytuje *Televizní výkladový slovník R – Ž* (Praha: Odbor výzkumu programu ČST a diváků v ČSR 1978, s. 190–196). Viz též úvahu Martina Štolla nazvanou *Televize barevná, nebo jen obarvená?* Dostupné: <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/novodoba-historie-ct/projekt-historicke-a-teoreticke-analyzy-televizni-tvorby/>
- 2/ Spisový archiv ČT, fond P, karton 15, inventární číslo 154.
- 3/ Spisový archiv ČT, fond P, karton 17, inventární číslo 164; fond Ve1, karton 64, inventární číslo 546.
- 4/ Spisový archiv ČT, fond Ve1, karton 42, inventární číslo 352 a karton 47, inventární číslo 405.
- 5/ Zpráva o činnosti skupiny II. programu a barevné televize ČST za únor až červenec 1969 (Spisový archiv ČT, fond Red, karton 301, inventární číslo 2268).
- 6/ Václav Březina, Aleš Danielis, Jindřiška Švecová, Jan Vymětal, *Československé filmy ve filmové distribuci I*. Praha-Ústřední půjčovna film 1988, s. 25. Viz též *Přehled nových filmů*, 1955, č. 42, nestr.
- 7/ *Filmový přehled*, 1963, č. 9, nestr. Viz též *Český hraný film IV 1961–1970*, Praha-Národní filmový archiv 2004, s. 421–422. V televizi byla Rusalka poprvé uvedena 25. 1. 1963 v černobílé podobě a stejně tak ještě 31. 3. 1971, kdy již probíhalo pokusné barevné vysílání. Barevně byla uvedena až při svém dalším nasazení 29. 6. 1975.
- 8/ Luboš Bartošek, *Proč filmovat operu*. Film a doba, 1963, č. 4, s. 216–217; Ivan Dvořák, *Film – ale s velkými rozpaky*. Kulturní tvorba, 1963, č. 16, s. 13; Ivan Soeldner, *Ubohá plátna bledá*. Divadelní noviny, 1962/1963, č. 20, s. 7; Milan Kuna, *Dramaturgie filmové Rusalky*. Hudební rozhledy, 1963, č. 10/11, s. 447–448.
- 9/ Václav Březina, *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema 1997, s. 355–356.
- 10/ *Juliettu* odvysílala ČST barevně na svém druhém programu v lednu 1971.
- 11/ Podrobnější informace o *Spravedlnosti pro Selvína* skýtá text *Archivní televizní tvorba VII* – dostupné: <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/novodoba-historie-ct/projekt-historicke-a-teoreticke-analyzy-televizni-tvorby/>
- 12/ Film *Radúz a Mahulena* vstoupil do kin až po své televizní premiéře v květnu 1971 (viz *Český hraný film IV 1961–1970*, Praha: Národní filmový ústav 2004, s. 301–302) a spatřilo jej téměř 300 000 diváků (viz Václav Březina, *Lexikon českého filmu*, Praha: Cinema 1997, s. 346–347).

13/ *Babička* se do filmové distribuce dostala dva a půl měsíce před televizní premiérou (viz *Český hraný film V 1971–1980*, Praha: Národní filmový archiv 2007, s. 11–13). První část vidělo 126 088 zájemců, o druhou projevilo zájem 76 043 návštěvníků (Václav Březina, *Lexikon českého filmu*, Praha: Cinema 1997, s. 35).

14/ Spisový archiv ČT, fond Red, karton 569, den 1. 1. 1971.

15/ Spisový archiv ČT, fond Red, karton 570, dny 25. a 26. 12. 1971.

16/ O televizních hudebních projektech Jana Němce na sklonku 60. let (s Karlem Gottem pořídil kromě recitálu *Čas slunce a růží* ještě nedochovanou reportáž *Ve světě se hodně zpívá* o jeho marné snaze prosadit se v celoevropském kontextu, s Martou Kubišovou přichystal recitály *Náhrdelník melancholie* a *Proudý lásku odnesou*, jediný barevný mezi jmenovanými tituly) podrobně pojednává Jan Bernard v knize *Jan Němec. Enfant terrible české nové vlny, Díl I. 1954–1974*. Praha: Akademie múzických umění 2014, s. 460–487. Na podzim 1969 ještě Jan Němec zamýšlel natočit pořad o Golden Kids (Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Václav Neckář), avšak tento záměr již nerealizoval. Zpěvaččinou sebe prezentací v průběhu 60. let se zabývá Miroslava Papežová ve studii *Marta Kubišová: ne-herečka s cenou Thálie* (Iluminace, 2018, č. 2, s. 77–92).

17/ Spisový archiv ČT, fond Red, karton 289, inventární číslo 2134 (Zápis z porady dramaturgie TFT /≠ Televizní filmová tvorba/ ze dne 5. 11. 1969).

18/ anonym, *Opožděná premiéra*. Týdeník Televize, 2009, č. 23, s. 9.

19/ Obsahy jednotlivých děl, které si premiéru v kinech odbyly mezi březnem 1971 a květnem 1972, zveřejnil na pokračování nestránkovaný časopis *Filmový přehled*: roku 1971 v číslech 10, 16 a 49/50; roku 1972 se jedná o čísla 22 a 24. Všechny díly *Pana Tau* včetně první úvodní části z roku 1966 jsou dostupné na internetovém vysílání České televize (viz <https://www.ceskatelevize.cz/porady/898388-pan-tau/>)

20/ Spisový archiv ČT, fond Red, karton 98, inv. číslo 885.

21/ Podrobněji o francouzském filmaři Albertu Lamorissovi viz Jan Jaroš, *Básník filmového plátna*. Film a doba, 2022, č. 1, s. 64–68.

22/ Pohádkový příběh Paula Éluarda *Perutinka* vyšel v českém překladu celkem třikrát: nejprve v brněnském časopisu *Host do domu* (1956), poté již knižně (1957, 1964) jako útlý svazček.

Text vznikl v rámci projektu *České televize historické a teoretické analýzy televizní tvorby 2025*

15

Historie televize na webových stránkách <https://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/>

Historie televizního vysílání

Televize v našich zemích vysílá více jak sedmdesát let. Nejprve jako Československá televize a po zániku federace jako Česká televize. Její zkušební vysílání bylo zahájeno 1. května 1953 z pražského studia v Měšťanské besedě.



Historie České televize
1992 – 2023



Historie Československé televize
1953 – 1992