

MIROSLAVA PAPEŽOVÁ (UNIVERZITA KARLOVA) / 30. 5. 2023

Ladislav Rychman

Při vyřčení názvů snímků *Hrály dudy* (1953), *Na zelené louce* (1955), *Dětské jaro* (1956), *Rosana* (1959), *Piana Ligna* (1961) nebo *Concerto Glassico* (1962) se pravděpodobně jen malé hrstce filmových historiků či nadšenců vybaví jméno jejich režiséra Ladislava Rychmana. Z hlediska rozsáhlé filmografie tohoto tvůrce představují uvedené snímky jen nepatrnou výseč. Přesto bychom je neměli vnímat jako marginální, zanedbatelnou produkci, neboť bez zkušeností nabytých právě z nich by v naší kulturní paměti jen stěží rezonovalo Rychmanovo neznámější dílo – první československý filmový muzikál *Starci na chmelu* (1964). Prací na zmíněných folklorních snímcích a reklamních formátech, později i televizních písničkách, Rychman nejenže nabýval filmařské zkušenosti, ale především se formoval jeho tvůrčí rukopis spojený s celoživotní vášní pro hudbu a z toho pramenící zájem inovativně propojovat audio a vizuální složku díla. To se ve výsledku stalo i typickým rysem jeho tvorby.

Umělecké působení Ladislava Rychmana obsáhlo divadlo, polyekranové projekty, reklamní formáty, krátkometrážní i celovečerní filmy, rozličné žánry od detektivky po hororovou sci-fi komedii, doménou se však staly hudební filmy a muzikály. Nicméně výčet Rychmanovy práce nelze redukovat pouze na kinematografii. Neoddělitelnou a podstatnou část jeho mediálně rozvětvené kariérní trajektorie tvoří formáty určené pro televizní obrazovky: televizní písničky coby předchůdci dnešních videoklipů, hudební revue či široká škála zábavných pořadů, krátkých povídek nebo archivních sestřihů. Podobně se ve své práci nesoustředil pouze na režii, nýbrž aktivně vyhledával náměty ke zpracování, byl (spolu)scenáristou, zásadní měrou se podílel na hudební dramaturgii, uvažoval o technickém pojetí filmů a na základě zkušeností z reklamní tvorby promýšlel i propagační kampaně k uvádění svých projektů.

Propojováním všech složek uměleckého projevu, tedy hudby, slova, tance a zpěvu, se z něj stal tvůrce tzv. syntetického typu. Coby inter- a multimediální tvůrce je pak v prostředí naší audiovizuální kultury výjimečný tím, jak fluidně a souběžně se

přesouval mezi kulturními průmysly, několika médii a rozličnými formáty, neboť málokterý filmař si udržel takovou profilaci kontinuálně a dlouhodobě během celé kariéry, v případě Rychmana trvajícím přes pět dekad.

Ladislav Rychman je současně příkladem žánrového tvůrce, který se primárně, cíleně a soustavně věnoval populární zábavné tvorbě. Tato oblast je sice atraktivní divácky, o to více diskutabilní však bývá z hlediska společensko-kritického přijetí, což vychází i z historicky vytvořené opozice vůči tzv. vysokému umění. Projevilo se to i na rozporuplném přijímání jeho díla po *Starcích*, jimiž bylo vše další poměřováno. Proto se Rychman pokládal za „Starci prokletého člověka“.^[1] Rychman však v první řadě myslel právě na diváka a chtěl mu dopřát – i v důsledku vlastních traumatických zkušeností z války – oddechovou až únikovou podívanou, spojenou s atrakcí či dojmem něčeho výjimečného; vždy však přidal drobnou moralitu nebo motiv k zamyšlení. A právě zábavné žánry, především ty hudebně taneční, mu takovou praxi umožňovaly.

Průprava na *Starce*

V rámci celovečerní tvorby předcházely natáčení filmových muzikálů jiné dva žánrové snímky realizované podle scénářů přidělených Rychmanovi Filmovým studiem Barrandov, které ho v roce 1956 oslovilo ke spolupráci. V roce 1957 měl premiéru jeho debut *Případ ještě nekončí*, detektivka o vyšetřování krádeže patentu protitetanového séra ve Státním ústavu experimentálního lékařství, a o dva roky později komorně laděné psychologické drama *Kruh* o ženě, matce tří dětí, která se snaží vyrovnat s manželovou nevěrou a současně tím dochází vlastní emancipace. Výběr scénáře sice Rychman ovlivnit nemohl, bral to však jako příležitost posunout se od krátkého filmu k celovečerní hrané tvorbě, kam kariéru směřoval. Zpětně se k autorství těchto snímků stavěl poněkud příkře. Byť řemeslně dobře odvedené, považoval je za konvenční a ne tak důležité, neboť ho odklonily z hudební a muzikálové linky.

Na cestě k prvnímu muzikálu ho pozdržel i rezervovaný postoj Barrandova vůči tomuto žánru, který na přelomu padesátých a šedesátých let nezapadal do tehdejších ideologických měřítek. Tou dobou však Rychman pracoval i v Československé televizi, kde v oblasti zábavy panovaly méně sešněrované poměry, tudíž se mohl invenčně realizovat tam. V roce 1958 natočil podle scénáře Vratislava Blažka silvestrovský kabaret *Dnes večer bez závady*, do něhož zakomponoval filmově-televizní ztvárnění

písničky *Dáme si do bytu*. Později sice označil tento nápad za realizační náhodu, jelikož mu do celkové stopáže programu chybělo pár minut a rozhodl se je vyplnit právě zfilmováním písničky, avšak vzhledem k jeho profesní orientaci a tvůrčí průpravě se zdá být *Dáme si do bytu* spíše logickým vyústěním a zhmotněním jeho kreativních vizí. Televizních písniček natočil ještě několik, například *Mackie Messer*, *Obnošená vesta*, *Dominiku*, *Chtěl bych mít kapelu* a další.

Z tohoto nenápadného krátkého formátu vzešel fenomén, který nejenže byl oblíbený divácky a postupně se stával stabilním prvkem programu a součástí větších programových celků, ale navíc podnítil spolupráci kulturních průmyslů a napomohl bujení do té doby u nás nevídaného kultu pop-hvězd.[2] Nadto nabývala televizní písnička během šedesátých let mezinárodních úspěchů a stal se z ní i žádaný vývozní artikl.[3] V roce 1961 oslovilo vedení Československé televize Rychmana s požadavkem připravit zábavný pořad, který by reprezentoval Československou televizi na prvním ročníku Mezinárodního festivalu zábavní televizní tvorby ve švýcarském Montreaux. V časové tísní vybral Rychman z televizního archivu několik již natočených písniček různých režisérů a dotočil k nim spojovací scény, čímž dodal jinak zdánlivě nesoudržným dílkům narativní soudržnost. Revuální pořad *Tisíc pohledů za kulisy* získal ocenění Bronzová růže a nabídl další možnosti inscenování populární hudby pro televizní obrazovku. Rychman si tím rovněž vyzkoušel dramaturgii větších písničkových celků. To vše následně zúročil při realizaci *Starců na chmelu* i dalších filmových muzikálů.

Muzikálový triptych

Základním principem muzikálu je organické prolnutí hudby, tance, zpěvu a slova do syntetického tvaru, v němž se všechny složky podílejí na vyprávění příběhu a na jeho rozvíjení. Z Rychmanovy filmografie konvenují těmto postupům nejvíce *Starci na chmelu* (1964), *Dáma na kolejích* (1966) a *Hvězda padá vzhůru* (1974), o nichž později mluvil jako o muzikálovém triptychu. *Starci*, pojednávající téma generační a morální konfrontace, s písničkami v moderním aranžmá, měli do kin přilákat mladé diváky, přičemž casting zahrnul množství neznámých či méně známých herců. *Dámu* Rychman zamýšlel více ve stylu lidové zpěvohry, scénář byl psán přímo pro hereckou hvězdu Jiřinu Bohdalovou a problematikou manželství a emancipace žen cílila na věkově zralejší publikum. *Hvězda* pak byla adaptací Tylovy divadelní hry *Strakonický dudák* a

měla stát především na účasti populárního zpěváka.

První dva jmenované, dodnes nejčastěji reprízované snímky se z triptychu vymykají a rovněž vyčnívají i z pozdější Rychmanovy filmografie. Je to především ze dvou důvodů. Za prvé, oba vznikly podle vynikajících scénářů Vratislava Blažka, který byl jako scenárista unikátní tím, že při psaní volně přecházel z mluveného slova na texty písní, které se pak logicky a přirozeně propojovaly s dialogy, posouvaly vyprávění a vzniklo tak koherentní dílo. Druhým důvodem je hudební složka a tzv. konkurzní způsob, kterým vznikala. Všichni tři skladatelé – Jiří Malásek, Jiří Bažant a Vlastimil Hála – totiž komponovali nezávisle na sobě hudbu ke všem písním a poté na společném setkání s Rychmanem a Blažkem všichni společně rozhodovali, která skladba bude pro scénu a celkově pro film nejlepší. Zásadní slovo měl při výběru právě Rychman, který konkrétní scény ve svojí hlavě obrazně řečeno nejen viděl, ale také slyšel. Jiří Malásek, dlouholetý spolupracovník a přítel, říká: „S Rychmanem se hudebníkovi dělá skutečně jako s nikým jiným. Je to muzikant a vždycky ví, co přesně na člověku chce.“ [4] I díky tomu vzešly z jejich spolupráce šlágry, které napevno zakotvily v naší populární hudbě a kultuře.

Osvědčený tým Blažek, Rychman, Malásek, Bažant a Hála připravoval ještě moderní muzikálovou parafrázi na motivy *Šeherezády*, která však v důsledku změny společensko-politické situace po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968 už nemohla vzniknout. Krátce poté Vratislav Blažek emigroval a Rychman se ocitl bez jedinečného muzikálového scenáristy, jakého se mu v budoucnu už nepodařilo nahradit.

Oproti *Starcům* a *Dámě* vzešel třetí muzikál *Hvězda padá vzhůru* z jiného tvůrčího uskupení a odlišných produkčních podmínek. Už při příležitosti uvedení *Dámy na kolejích* Rychman avizoval: „Chtěl bych ještě udělat jeden velký muzikál, show v pravém slova smyslu s Matuškou, Gottem, Neckářem, Hegerovou a melodiemi, které by opravdu chytly.“ V roce 1967 pak natáčel několik televizních písniček se zpěváky divadélka Apollo, jehož zakladateli a manažery byli Jiří a Ladislav Štáidlové a hlavní hvězdou Karel Gott. Právě z jejich autorské dílny vzešel muzikál *Hvězda padá vzhůru* premiérováný v roce 1974. Geneze tohoto snímku spadá už do let 1967–1968 a z prosince 1968 pochází filmová povídka Jiřího Štáidla s názvem *Kometry a ctitelé*. Z jejího přečtení je evidentní, že byla zamýšlená jako *star vehicle* pro Karla Gotta, i to,

jak se na finální podobě snímku podepsala normalizační ideologie. Vlivem vícera okolností produkčních, společensko-politických, i proto, že tvůrci a aktéři měli nasmlouvané jiné projekty a angažmá, došlo k realizaci filmu až v letech 1973–1974. Po výpravné a režijní stránce řemeslně dobře odvedená práce trpí ponejvíce plytkým scénářem i dlouhou stopáží. Karel Gott byl sice schopný utáhnout film svým hlasem a hvězdným statutem, nikoliv však herecky přesvědčivým ztvárněním fikční postavy. Nadto se bratrům Štaidlovým, jinak velkým hitmakerům, nepodařilo napsat natolik atraktivní písně, aby se vžily jako hity a vracely filmu pozornost, a to i přesto, že film doprovázel LP soundtrack. Nicméně, přestože kritici i někteří historici tento projekt zatracují či se mu vysmívají a divácky přežívá ve stínu dvou předešlých úspěšnějších muzikálů, badatelsky zůstává podnětný.

Tvůrčí postupy a estetika

Ačkoliv jsou snímky uvedeného triptychu v jistých aspektech rozličné, spojují je charakteristické metody a atributy Rychmanova filmařského stylu, čitelné nejen z jeho celovečerních a muzikálových filmů. Současně je z nich zřejmé, jak Rychman pracoval na jejich variování.

Pro filmové vyprávění je u Rychmana typické komentování děje tzv. chórem. K inspiraci pro tři kytaristy ve *Starcích na chmelu* řekl: „Já jsem člověk, který věří v osud. A v řeckých tragédiích je osud vždy nějak přítomen. Je v nich také chór, který děj komentuje. Takže mě napadlo nahradit starořecký chór třemi anonymními kytaristy, kteří to všechno jakoby vyprávějí i komentují.“^[5] Ve *Starcích na chmelu* nejsou tyto postavy přímými aktéry samotného příběhu, nýbrž v patřičných momentech a samostatných obrazech do vyprávění s písničkami vstupují. Celí v černém, s kytarami přes rameno a s tmavými brýlemi jsou i symbolem bigbítové horečky šedesátých let. Svoji image byli kytaristi natolik atraktivní, že se stali součástí vizuálu při propagaci snímku, objevili se na plakátech, na obalu knihy, ve tvaru kytary bylo i papírové leporelo s notovým zápisem a textem písničky *Milenci v texaskách*. V *Dámě na kolejích* plní funkci chóru různé skupiny postav: fasádníci, cestující v tramvaji, kterou řídí hlavní postava tramvajačky Marie, hlasy spolubydlících žen na schodech domu, klienti spořitelny, řidiči vyrážející se svými Feliciemi na víkend. V muzikálu *Hvězda padá vzhůru* obstarávají roli průvodkyň tři sudičky. Obdaří hlavního protagonistu talentem, předurčí mu osud a poté napomáhají jeho naplnění. V tomto případě jsou tajuplné ženy

i aktérkami vyprávění a hybatelkami děje. Objevují se méně často, zato jako různé typy ženských postav v různých kostýmech, třeba když je potřeba Švandu přesvědčit, aby si ponechal frak pro štěstí, nebo ho postrčí k prvnímu veřejnému vystoupení, které odstartuje jeho hvězdnou kariéru.

Svoje tradiční postupy Rychman prolínal i do tvorby televizní. Například úspěšné kytaristy ze *Starců* zrecykloval v roce 1975 pro televizní film *Letní romance* s podtitulem „balada téměř kriminální“, v hlavních rolích s Helenou Vondráčkovou a Lubomírem Lipským. Tři muži ve zvonových džínách typických pro módu sedmdesátých let vstoupí poprvé do děje hned na začátku, když v plenéru zavěšují úvodní titulky na dřevěné sloupy s opřenými kytarami a recitují při tom básně z Erbenovy *Kytice*, jimiž navozují děj. Posléze opět s komentářem v podobě poupraveného Erbena vstupují několikrát do příběhu tak, že se v jednom záběru kompozičně mísí s ústředními figurami. Ty je však ignorují, neboť pro ně mají kytaristé zůstat anonymní a jakoby neviditelní.

Jinou variací chóru použil Rychman ve filmu *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?* z roku 1969. V této jinak nehudební detektivní komedii podle předlohy Josefa Škvoreckého *Zločin v knihovně rukopisů* zastávají roli chóru nediegetické zpěvné dívčí hlasy, které nejprve předjímají detektivní zápletku, kolem níž se bude příběh rozvíjet: „Zmizí žaltář zmizí žaltář žaltář žaltář“ nebo „Zmizel Zajíc docent Zajíc Zajíc Zajíc“ nebo nad událostmi humorně lamentují: „To je zmatek Ježišmarjá“, „To snad ani není možný to snad ani není možný“, „To je doba to jsou mravy to je doba to jsou mravy to je doba to je doba“. Ráz choreografie pohybu šesti dívek a utváření kompozic z těchto postav v černém dodávají ryze žánrovému snímku s lehkým nádechem erotiky ladnost až tanečnost a vyvolávají tak aluze na obdobné inscenování figur v Rychmanových televizních písničkách nebo ve *Starcích* i v *Dámě*.

Svým rukopisem ozvláštnil Ladislav Rychman také adaptaci jiného Škvoreckého textu, a sice filmovou povídku *Jak se koupe žena*, jednu ze tří o poručíku Borůvkovi zastřešených společným titulem *Zločin v dívčí škole* (1965). Předlohu s názvem *Vědecká metoda* rozšířil o svoji hudebně taneční pasáž, která však není samoúčelná, ani netrpí pouhou tvůrčí rozmařilostí. Rytmická a svižná otevírací scéna s westernovými prvky se odehrává na jevišti nočního podniku, kde probíhá generálka večerního vystoupení. Rychman touto scénou uvádí, až vtahuje diváka do prostředí,

v němž posléze dojde k vraždě jedné z tanečnic, seznámí ho s některými motivy a aktéry příběhu a načrtne jejich charaktery, důležité během pozdějšího vyšetřování zločinu.

Rychman coby tvůrce pohybující se mezi hudbou, filmem, televizí a divadlem přenášel svoje postupně a zespod nabývané tvůrčí know-how i mezi různými formáty. Do estetiky jeho muzikálů se tak kromě zkušenosti s inscenováním televizních písniček zásadně promítla i praxe z natáčení folklórních a etnografických filmů v padesátých letech. Pro Krátký film tehdy připravoval dva druhy těchto snímků. V roce 1952, během přehlídky souborů lidových písní a tanců ve Strážnici, dokumentačně zaznamenal lidové tance z různých oblastí Československa. Šlo o černobílé tzv. instrukční taneční filmy, jejichž cílem bylo audiovizuálně uchovat mizející národní kulturní dědictví. Rychman zachytil různé taneční páry i skupiny ve velkých celcích a postupně přecházel ke stále detailnějším záběrům jednotlivých krokových sekvencí. Volnější ruku měl pak například u barevných suit *Na zelené louce* (1955) a *Dětské jaro* (1956), i proto vyhlížejí tyto snímky mnohem poetičtěji. Velkými celky dává Rychman vyniknout krajině či vesnici, do nichž zasazuje hrající si děti nebo mládež při zpěvu a tanci. U tanečních scén často používá záběry na tanečníky z podhledu, kombinované s polodetailním nebo detailním záběrem nohou při tanci. Obrazový prostor komponuje ve více plánech, mezi nimiž přeastřuje, například když využívá průhledy skrze části tančících těl na celé postavy v druhém až třetím plánu. Právě práce s velkými celky a davovými tanečními scénami, stejně jako přerámování na detail skrze průhledy jsou typické i pro estetiku *Starců na chmelu*.

Žánrové modifikace

Ladislav Rychman se takřka vzpíral šablonovitému naplňování žánrových škatulek i očekávání a spíše „trpěl“ jakýmsi až neposedným tvůrčím pnutím, kdy chtěl v rámci kultivace žánru každý nový projekt ozvlášťňovat. Smýšlel tak i u nakonec nerealizovaného projektu *Milenci z kiosku*. Ze scénáře, který napsal v roce 1969 spolu s Václavem Nývlttem podle divadelní předlohy Vítězslava Nezvala, vyplývá, že některé dialogy se měly mluvit, jiné zpívat, přičemž ke změnám mělo docházet třeba i uprostřed jedné věty. Kromě původních postav měly do hry zasahovat ještě dvě volně přidané, jež měly obstarávat to, co v opeře sbor, dokonce se měly před zraky diváků převlékat do epizodních rolí.

Snaha o neustálé inovace a vnášení formálních obměn do muzikálové tvorby nakonec byla spíše kontraproduktivním úsilím. O pozdějším hudebním filmu z roku 1981 *Láska na druhý pohled* totiž Rychman mluvil jako o říkankovém filmu s epigramatickou strukturou nebo o filmu komentovaném hudbou a jako muzikál ho ani nechtěl propagovat. Nicméně i socialistická kinematografie potřebovala přitáhnout diváky do kin a spojení Rychman plus muzikál takový účinek vyvolávalo. Označení *Lásky na druhý pohled* za muzikál však nebylo jediným důvodem povětšinou negativní kritiky. Rychman sice opět pracoval s neokoukanými tvářemi mladých herců (v hlavních rolích Ilona Svobodová a Jan Čenský) a víceméně stabilním týmem spolupracovníků, nebál se moderní techniky a pro efektní dynamické zachycení hromadných tanečních scén ve studentském klubu používal tehdy novou kameru steadicam, přesto film postrádal svěžest a autenticitu. Přestože býval Rychman označován za duchem mladého člověka, lze se domnívat, že svoji roli hrálo v případě *Lásky na druhý pohled* i jisté mezigenerační odpojení od cílové divácké skupiny, neboť tvůrcům bylo v době natáčení už něco kolem šedesáti let. Podstatné je i to, že scénář vznikl dlouho, původně nebyl jako muzikál ani zamýšlen a písničky pro něj se psaly až dodatečně. Nakonec ani sám režisér se k tomuto snímku v retrospektivních vyprávěních takřka nevracel.

V roce 1982 dostal Rychman nabídku z bratislavské Koliby: „Měl bych režírovat původní slovenský muzikál *Cyrano z předměstí* (podle scénáře Alty Vášové), k němuž napsali hudbu Pavol Hammel a Marian Varga, což samo o sobě slibuje zajímavou práci.“^[6] K filmové realizaci tohoto jinak velice úspěšného divadelního muzikálu však nedošlo. Posledním celovečerním snímkem Rychmanovy filmografie zůstává multižánrová verze komedie s prvky sci-fi a hororu „*Babičky dobíjejte přesně!*“ z roku 1983. Poté se i ze zdravotních důvodů věnoval práci pro televizi, kde mimo jiné natočil řadu krátkometrážních povídek s populárními herci v hlavních rolích a jako celoživotní fanoušek televize psal po roce 1989 recenze na televizní program a pořady pro *Svobodné slovo*. Z dlouholeté a pestré kariéry si on sám nejvíce považoval paradoxně projekt u nás nejméně známý, a sice *Noricamu*, koprodukční rozsáhlý polyekran, který realizoval se scénografem Josefem Svobodou a dalšími spolupracovníky na počátku sedmdesátých let pro město Norimberk u příležitosti pětistého výročí narození německého malíře Albrechta Dürera a který zaznamenal obrovskou návštěvnost a sklidil velké uznání.

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

Poznámky:

[1] Helena Hejčová, S Ladislavem Rychmanem: O jednom vzácném koření, *Kino* 37, 1982, č. 20, s. 5.

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

[3] Miroslava Papežová, Kdo, s kým, o čem, pro koho: Geneze formátu televizní písničky a spolupráce kulturních průmyslů v 60. letech v Československu, *Illuminace* 32, 2020, č. 2, s. 5–29.

[4] Karol Sidon (ed.), *Starci a klarinety*. Praha: Orbis 1965, s. 119–120.

[5] Andrej Halada, Filmový muzikál dnes neletí. Rozhovor s režisérem Ladislavem Rychmanem, *Kinorevue*, 6. 11. 1992, 23/92, s. 28.

[6] Helena Hejčová, c. d., s. 5.