

Televize jako nový kulturní jev

Přelom padesátých a šedesátých let přinesl Československé televizi nejen zlepšující se technické podmínky, zvláště nově vybudované studio v Jindřišské ulici v Praze, ale i rapidní nárůst divácké obce. Roku 1963 měla televize již 1,5 milionu koncesionářů, tedy sedmkrát více než na počátku roku 1958. Vysílala denně a zavedla i pravidelné „slovenské pondělky“, nejprve z bratislavského, od roku 1962 i z košického studia, jejichž dramaturgie se specializovala na přepis literární klasiky, včetně moderní (např. Albert Camus: *Caligula*, tv. 1965, rež. Pavol Haspra). Stále zřejmější tak bylo, že mediální potenciál televize se brzy vyrovná nejen tisku, ale i rozhlasu. Stranická a státní administrativa se proto snažila upevnit svou kontrolu nad vysíláním: roku 1964 byl přijat nový zákon, který Československé televizi ukládal povinnost provádět „masově politickou práci“, scénáře televizních pořadů posuzovali cenzori z Hlavní správy tiskového dohledu (v roce 1963 tak byl například pro „mravně závadný“ námět z jazzového prostředí zakázán televizní debut Jiřího Klobouka *Kdo stoupá do schodů*; v témže roce natočil první autorovu hru rozhlas). Tvůrčím pracovníkům a spolupracovníkům televize se vzdor těmto okolnostem dařilo nabízet pestrý a kultivovaný výběr pořadů různých žánrů a zaměření. Vedle ověřených forem inspirovaných divadlem, dramatizací literárních děl a původních televizních inscenací se v televizním vysílání šedesátých let objevovalo množství kritických pořadů publicistického zaměření, dokumentů a reportáží. Nad všemi však v průběhu dekády získal vrch nový žánr: televizní seriál. Jako naléhavý dramaturgický problém se zároveň začal vyjevovat rozpor mezi náročnou, experimentující programovou linií a milionovou diváckou obcí, která od televize očekávala především zábavu. Rozpor mezi pojetím televize jako masové zábavy a jako média oslovujícího náročnějšího diváka přivedl roku 1963 programového ředitele Jiřího Pittermanna ke snaze oba okruhy oddělit a koncipovat zvláštní programovou sekci pro náročnější diváky (tři dny v týdnu několik hodin denně). Na samém sklonku období pak tyto snahy našly prostor v rodícím se druhém televizním programu.

V roce 1963 nastoupil do redakce humoru a zábavy jako dramaturg scenárista a dramatik Gustav Oplustil, který formoval zábavnou programovou linií, stojící na takových dramatických a hudebně dramatických formách, jako byly rozmanité žánrové komedie

a mikrokomedie, féerie, hudební revue a muzikály. S touto redakcí v průběhu desetiletí spolupracoval okruh všestranných scenáristů (mj. Vladimír Dvořák, Vladimír Škutina), kteří byli schopni napsat nejen estrádní skeče a crazy komedie, ale – podle dynamicky se proměňujících možností – i satiricky reagovat na aktuální společenské a politické poměry (Vratislav Blažek – Vladimír Dvořák: *Obžalovaná*, tv. 1969, rež. Jaroslav Dudek). Naproti tomu náročnější linie televizní dramatické tvorby v druhé polovině šedesátých let zřetelně špěla k formě nedějové, pocitové hry symbolického rázu s nezřetelnou strukturou děje, k absurdně laděné dramatice a experimentům všeho druhu.

■ Průniky televizního vysílání s beletrií, divadlem a filmem

Přes rozrůstající se okruh televizních autorů spočívalo na počátku dekády těžiště literárně dramatického vysílání stále ještě v nejrůznějších formách prepisů prověřených prozaických útvarů a v adaptacích divadelních her. Příslušné relace často vznikaly v úzké technické spolupráci s rozhlasem, kdy televizní scénář vznikal paralelně s dramaturgií pro rozhlas (např. Marie Pujmanová – Jaromír Ptáček: *Teď v březnu*, tv. 1961), nebo naopak byl původně televizní text přepracován do podoby rozhlasové hry (Jiří Hubač: *Žena ve smutku*, tv. 1965, roz. 1966).

Dramatizace próz rozmanité kulturní proveniencí tvořily nejširší přechodové pole mezi literaturou a televizním vysíláním. Nešlo jen o to, že beletrie tvořila přirozený rezervoár epických látek a dramatických situací, využitelných v mladém médiu, ale také o to, že již jednou „povolené“ literární dílo se snáze dramaturgicky obhajovalo. Ze zahraničních autorů byly nejčastěji adaptovány texty A. P. Čechova a Alberta Maltze, z české literatury pak povídky či romány Karla Čapka, Ignáta Herrmanna, Karla Poláčka, Jana Otčenáška (*Prozatímní svět* podle románu Kulhavý Orfeus, tv. 1966, dram. Zdeněk Bláha, rež. Jaroslav Dudek). Nejvýhodnější pak bylo, když sama předloha slibovala, že adaptace naplní požadovanou funkci politickovýchovnou: příkladem může být hra *Hodina před Únorem* (tv. 1960, rež. Jan Matějovský), kterou napsal Jaroslav Dietl na motivy románu Václava Řezáče *Nástup*. U zahraničních autorů pak byli upřednostňováni levicoví autoři sociálního románu (Albert Maltz) a vůbec vyzdvihovaly motivy kritiky západního kapitalistického světa, ať již šlo o látky historické, nebo současné (hra *Vyhnanství*, tv. 1961, dram. Iva Hercíková podle Liona Feuchtwangera, rež. Jan Matějovský).

Stejně jako v jiných oborech kulturní práce nastalo i v televizní scenáristice kolem roku 1963 uvolňování do té doby silně ideologizovaných norem. V souvislosti s tím začaly být vyhledávány prozaické předlohy, které mohly k přítomnosti promluvit „jiným“, kritickým jazykem a které se daly konkretizovat jako přímé či nepřímé podobenství aktuální situace české společnosti. Takto lze například vnímat adaptaci Lustigovy *Modlitby pro Kateřinu Horovitzovou*,



Martin Růžek a Lenka Fischerová
v televizní inscenaci Antonína Moskalyka
natočené podle knihy Arnošta Lustiga
Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou, 1965

kterou v roce 1965 připravil Antonín Moskalyk. Inscenace souzněla nejenom s tehdejší proměnou pohledu na válku, jak ji přinášela tzv. druhá vlna válečné prózy (a z ní vycházející kinematografická díla), ale v dobovém kontextu vyznívala také jako modelový obraz jedince v soukolí dějinné manipulace. Nepsaný kánon „přípustných“ děl, která bylo možné přivést na televizní obrazovky, se poměrně rychle rozšiřoval. Na straně jedné šlo o rozšiřování škály o populární žánry: detektivní romány byly v letech 1965–66 dramatizovány v cyklu *Svědék* (šlo např. o prózy Ellis Petersové, Emila Vachka, Georgese Simenona, Ellery Queena, J. D. Carra /Cartera Dicksona/, Ngaio Marshové, Roberta Barra). Na straně druhé pak televizní program stále více absorboval problematické auto-

ry a díla kritizující politický a ideologický systém socialismu sovětského typu, jak o tom svědčí mimo jiné dramatizace prózy Alexandra Solženicyna *Ve vyšším zájmu* (tv. 1965, rež. Jaroslav Novotný).

Druhým styčným bodem mezi televizí a literaturou byly televizní prezentace divadelních inscenací. Spadaly sem hojné přenosy a záznamy divadelních představení (např. *Těžká Barbora* či *Balada z hadrů* v podání Jana Wericha a Miroslava Horníčka z Divadla ABC, tv. 1960; Luigi Pirandello: *Jindřich IV.* z vinohradského divadla s Milošem Kopeckým, tv. 1968; muzikál Jana Schneidera a Bohuslava Ondráčka *Gentleman* z Hudebního divadla v Karlíně, tv. 1969; *Člověk z půdy* z divadla Semafor, tv. 1962), ale i úpravy původně divadelní inscenace pro televizní studio (Bertolt Brecht: *Zadržitelný vzestup Artura Uie*, tv. 1960) nebo původní televizní inscenace natočené podle her psaných pro divadlo (Vratislav Blažek: *Příliš Štědrý večer*, tv. 1962; Jiří Šotola: *Hra o životě a smrti*, tv. 1965, podle vlastní divadelní hry Antiorfeus).

Poetiku zábavných pořadů ovlivnili rovněž protagonisté divadel malých forem, kteří s Československou televizí průběžně spolupracovali. Sestavovali programy z her, výstupů a písniček divadel Rokoka, Paravanu, Divadla Na Zábradlí (např. Jiří Suchý – Antonín Moskalyk – Karel Mareš: *Radost, hudba a zábradlí*, tv. 1959), Semaforu (*Zuzana je sama doma*, tv. 1961), psali původní televizní revue a pásma (např. Bedřich Zelenka – Jiří Suchý: *Jarní lepoporelo*,

tv. 1959; Karel Mareš: *Směj se dál*, tv. 1959; Jiří Suchý – Jiří Šlitř: *Šest žen*, tv. 1963; Jiří Pilka – Přemysl Cipra: *Šlitř není sám doma*, tv. 1964). Pro televizi začaly vznikat také původní, specificky televizní revue (*Ztracená revue*, tv. 1961, rež. Zdeněk Podskalský).

Smíšenou formu výrazových prostředků filmu, divadla a televize představoval takzvaný televizní film, natáčený ve Filmovém studiu Barrandov. Vyznačoval se koncentrovaným dějem, malým počtem vystupujících osob a skromnou dekorací, kratší metráží a dějově koncentrovaným scénářem, narativní formou a vizuální poetikou černobílých dlouhometrážních filmů. Na bázi televizní filmové tvorby spolupracovali s Československou televizí filmoví režiséři všech generací jako Václav Krška, Vojtěch Jasný (*Magnetické vlny léčí*, tv. 1965), Alfréd Radok, Jiří Sequens, Pavel Hobl (*Antigona, Rozkaz*, obojí tv. 1965) a dále i někteří protagonisté nové vlny jako Jaromil Jireš (*Fuga*, tv. 1966) či Evald Schorm (*Rozhovory*, tv. 1969).

K žánru televizního filmu patřily i adaptace divadelních aktovek, jejichž scénáře koncipoval Jan Werich jako hereckou příležitost pro sebe a své partnery: *Kočár nejsvětější svátosti* (podle Prospera Mériméa, tv. 1962, rež. František Filip), *Slzy, které svět nevidí* (podle povídky A. P. Čechova, tv. 1962, rež. Martin Frič), *Uspořádaná libra* (podle Seana O'Caseyho, tv. 1963, rež. Ján Roháč a Vladimír Svitáček) a úprava hry Maurice Breringa Kateřina Paarová (s tit. *Král a žena*, 1967, rež. Evald Schorm).

Z původní české tvorby s tematikou politické moci patřil k nejvýznamnějším televizním filmům Jiřího Šotoly *Waterloo* (tv. 1967, rež. Jiří Bělka) s výraznou postavou osamělého, podezřavého a unaveného diktátora, který řeší dilema, zda podstoupit rozhodující marnou bitvu, nebo se vzdát vlastní moci. Napoleony rozhovory s ministrem policie Fouchém a s osobním lékařem rozkrývaly situaci vládce, který je zahnán do kouta, a přesto se téměř fanaticky odmítá vzdát moci: „Nechám si tu vládu, Fouché! Třeba ještě den. Já mám rád svou moc.“

■ Televizní inscenace: od rodinných interiérů ke společenským podobenstvím

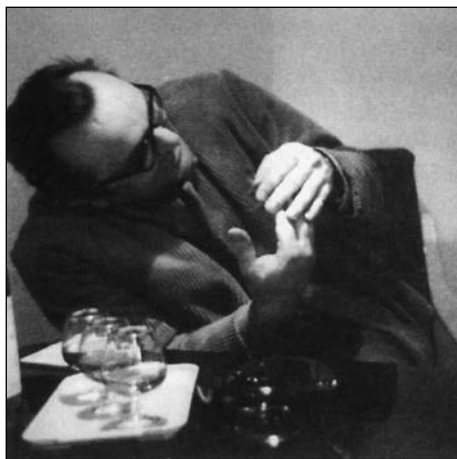
Vedle dramatizací a úprav literárních textů se ve sledovaném období dotvářel žánr původní televizní inscenace: hry psané přímo pro televizi a respektující nejen televizní časové formáty, ale i omezení daná mimo jiné proměňující se technikou záznamu a přenosu, nutností natáčet především v ateliérech a přizpůsobit tomu tematiku i prostorovou koncepci díla. Na úrovni textové šlo o skloubení prvků filmového scénáře a divadelní hry. Postupné opouštění jevištní dramatiky a hledání televizně dramatického tvaru probíhalo v kontaktu s podobnými procesy v zahraničních televizích, konkrétně bylo inspirováno

zejména postupy amerického autora televizních her Paddyho Chayefského, který přitahoval zejména orientací na rodinná dramata s mírnou didaktickou tendencí.

Televizní inscenace byly tvarově určovány možnostmi studiové práce a záznamové techniky a tomu odpovídala i volba výrazových prostředků: stylizované dekorace, detailní záběry a pomalejší rytmus střihů. Zásahu na rychlém rozvoji vyprávěcích postupů televizní dramatiky měli jak kmenoví televizní režiséři (Eva Sadková, Jiří Bělka, František Filip, Petr Weigl, Antonín Moskalyk, Jan Matějovský, Pavel Blumenfeld), tak také početní dramatici i prozaici, kteří pro televizi začali psát scénáře. K těm, jejichž původní tvorba pro televizi byla více či méně přiležitostná, lze počítat Arnošta Lustiga (*Modrý den*, tv. 1960, rež. Eva Sadková), Ivana Klímu (*Veverčí chvost*, tv. 1962, rež. Jaromír Vašta), Karla Šiktance (*Romance štědrovečerní*, tv. 1963, s Jiřím Šotolou, rež. Jiří Bělka), Josefa Škvoreckého (*Revue pro banjo*, tv. 1963, s Lubomírem Dorůžkou, rež. Zdeněk Podskalský) či Jiřího Šotolu (*Bellevue*, tv. 1969, rež. Jiří Bělka). Soustavnější kontakt s televizí navázala například Jindřiška Smetanová (*Konec velké epochy*, *Trezor*, oboje tv. 1965, rež. Antonín Moskalyk), která v druhé polovině šedesátých let pracovala jako televizní dramaturgyně, a zejména Oldřich Daněk (*Pařížský kat*, tv. 1968) – jeho spolupráce s televizí se však naplno rozvinula až v příštích desetiletích.

Televizní provoz zrodil i skupinu autorů, kteří se televizní dramatické tvorbě začali věnovat téměř výhradně, ať již psaním scénářů pro samostatné inscenace, nebo pro etabloující se žánr televizního seriálu. Vůdčí postavení získali v této skupině zejména tři autoři, kteří také vysílání Československé televize po kratší či delší dobu ovlivňovali i jako dramaturgové.

Zdeněk Bláha byl v letech 1956–61 vedoucím dramatického vysílání a spoluautorem prvního českého zárodečného televizního seriálu *Rodina Bláhova* (tv.



Jaroslav Dietl

1959–60), později mu televize uvedla hry *Soudruzi* (tv. 1962), *Byla jednou jedna budoucnost* (tv. 1965) a *Případ Laroch* (tv. 1967). Myšlenku zachytit vývoj západní televizní scenáristiky a prosadit seriálový žánr v českých poměrech propagoval mezi televizními pracovníky jako první již v padesátých letech Jaroslav Dietl, který v průkopnickém období české televize v letech 1953–62 působil jako dramaturg jejího literárně dramatického vysílání. V šedesátých letech zdramatizoval s různou mírou osobního vkladu řadu prozaických předloh

autorů domácích i zahraničních, především sovětských. Mimo zmíněnou úpravu Řezáčova *Nástupu* se nechal inspirovat předlohami Karludwiga Opitze *Můj generál* (tv. 1958, rež. Pavel Blumenfeld), Lva Šejnina (*Zápisky kriminalisty*, tv. 1959, rež. Eva Sadková a Jaroslav Dudek), Nikolaje Kočina (*Trestanec Jakov*, tv. 1962, rež. Jaroslav Matějovský), Nikolaje Amosova (*Těžká srdeční komplikace*, tv. 1967, rež. František Filip) a Pavla Nilina (*Krutost*, tv. 1968, rež. Jaroslav Matějovský).

Jiří Hubač jako autor a televizní dramaturg (1961–74) položil základy niterné televizní hry zaměřené na herecký detail a vystavěné pomocí jazykově vytržbených dialogů a jemného psychologizování. Dosavadní televizní selanku prolomil již ve svých prvních uvedených komorních inscenacích *Dlouhý podzimní den* (tv. 1961, rež. Jaroslav Dudek) a *Tloušťák* (tv. 1961, rež. František Filip). Skutečnost, že do jejich centra postavil osamělého důchodce a fyzicky hendikepovaného člověka, kteří touží po naplněném, citově intenzivně prožívaném životě, se setkala s námitkami kritiků, kteří tvrdili, že v socialistické společnosti staří a hendikepovaní lidé nemohou být osamělí. Z podobného důvodu bylo o několik let zpožděno uvedení hry *Zítřka a pozítří* (výroba 1959, prem. 1963, rež. František Filip), která byla situována do prostředí neorganizované problémové mládeže. Do poloviny dekády byla Hubačovi uvedena ještě hra *Žena ve smutku* (tv. 1965, rež. František Filip).

Od poloviny šedesátých let se začaly od rozsáhlé televizní produkce rodinných příběhů odpoutávat společenskokritické inscenace. Zpravidla se obracely k tematice zneužití moci a vzpoury proti ní, respektive k problematice osobní odpovědnosti za zlo a odvahy se zlu postavit. Často se přitom využívala možnost postupovat cestou adaptace, aktualizovat ve vytčeném směru starší text. To byl případ expresionistické hry Georga Kaisera *Voják Tahala* (tv. 1965), již scenárista a režisér Jan Matějovský přepracoval ve výpověď o tyranství a diktatuře, která semele i ty, kdo jí slouží. Novela Stefana Zweiga *Královské hry* inspirovala Alfréda Radoka ke scénáři a režii televizní inscenace *Šach mat* (tv. 1964), jejíž aktualizační rozměr naznačoval již kvazipublicistický podtitul „televizní reportáž o postavách Zweigovy novely“. Radok předlohu transformoval ve sled citací specificky televizních útvarů, jako bylo mystifikační vystoupení známého televizního hlasatele, archivní film se zázračným šachistou i třeba reportáž z kliniky. Mozaika kombinující fikci a realitu obnažovala osobnost člověka, který se vyšvihl z malých poměrů, ale měla také rozměr diagnózy nemocné společnosti plně udavačů a špehů.

K vrcholům intelektuální linie původní české televizní tvorby závěru šedesátých let patřila modelová dramatika inspirovaná Kafkou a literaturou absurdity. Tyto inscenace (popřípadě televizní filmy) vytvářely obraz jedince v soukolí společenských mechanismů, které ho nutí ke kompromisům, postupnému a nenápadnému přivýkání groteskní absurditě. Ačkoli se zpravidla pohybovaly v modelové rovině, mířily k obecným rozměrům své problematiky, současně

byly prostřednictvím alegorií, paralel a politických narážek vztaženy ke konkrétní dějinné situaci Československa.

Obecné povědomí o zneužívání policejní a soudní moci nabízelo snadnou politickou konkretizaci absurdity, a to i v případech, kdy bylo toto téma zpracováváno kvazidokumentární formou (hraný dokument Romana Hlaváče *Případ*, tv. 1968, rež. Jaroslav Dudek). Příběh o manipulaci se zákonem, která je zneužita k odstranění odlišně smýšlejícího protivníka, se stal námětem televizní inscenace Milana Morávka *Rozhovory* (tv. 1969). Morávek ji zasadil do prostředí vězeňských chodeb, cel, výslechových místností a soudních síní, spolu s režisérem Evaldem Schormem však zvýraznil nadčasovost a modelovost situací, které neměnně po staletí vždy znovu vytvářejí vítěze a poražené. *Dlouhé odpoledne* Jana Beneše (tv. 1969, rež. Jaroslav Novotný) vypráví příběh nespravedlivě odsouzeného vězně v komunistickém žaláři, jenž se marně dožaduje spravedlnosti.

Půlhodinová televizní inscenace *Společenská hra* (tv. 1969) Vlastimila Venclíka – stejně jako jeho absurdní filmová groteska *Nezvaný host* (tv. 1969) – vykreslovala situaci, v níž jsou domácí terorizováni nezvanými návštěvníky a postupně se přizpůsobí jejich požadavkům. Stejnou zápletku měla také hra Jiřího Hubače *Pasiáns* (výroba 1969, prem. 1990, rež. Jan Matějovský). Hubač (který již dříve napsal komorní příběh o střetu mezi fízlovským zpovědníkem a vězněm *Raport*, tv. 1968, rež. Antonín Moskalyk) pojal tuto inscenaci jako černé podobenství o skupině turistů bloudících podzemím jakési historické památky a manipulovaných průvodcem, který svou náhlou moc demonstruje náhodně nalezenou uniformou. Postavy hry reprezentovaly postoje typické pro českou společnost po sovětské okupaci a pregnantně vystihovaly rozkladné důsledky abnormální sociální situace až po zvrát, kdy je tato situace přijata jako „normální“.

■ Počátky televizního seriálu jako epicko-dramatického žánru i sociologického fenoménu

Šedesátá léta byla v české televizi též obdobím objevu a konstituování seriálu jako specifického žánru, odpovídajícího přirozené tendenci média k řetězení programu do více či méně epicky sjednocených cyklů. V televizi šedesátých let byly populární písničkové cykly: hudební měsíčník Darka Vostřela a Jaromíra Vašty *Vysílá studio A* (tv. 1963–66) nebo *Babiččina krabička* (tv. 1963–64) Zdeňka Podskalského. Prostor pro kratší zábavné žánry zajišťoval programový cyklus *Barevné úterý* (tv. 1965–66), ve kterém se mimo jiné poprvé uplatnily i fantastické a mystifikační motivy z dílny Jiřího Šebánka a Zdeňka Svěráka (*Vojenská pohádka na dobrou noc. Čáp barvy khaki*, tv. 1966). Na konci desetiletí pak diváky zaujala televizní podoba původně divadelních talk-show Miroslava Horníčka *Hovory H* (tv. 1969–71, rež. Ján Roháč, knižně 1970).

Pokud jde o seriál jako svébytný epicko-dramatický útvar, mohla Československá televize navázat na zkušenosti zahraničních televizních stanic. První skutečné seriály odvysílala již na počátku šedesátých let, a to s masovým diváckým ohlasem a nečekaným sociologickým dopadem. První z nich byl devítidílný cyklus *Rodina Bláhova* (tv. 1959–60, rež. Jaroslav Dudek), jehož jednotlivé části byly ještě pojaty jako izolované anekdotické televizní hry, připravované čtveřicí scenáristů (Jaroslav Dietl, Ilja Prachař, Milan Schulz a Zdeněk Bláha). Celek byl kombinací zábavné historiky z všedního života jedné dvougenerační rodiny s jednoduchým rámcovým lineárním dějem konstruovaným tak, aby diváka vtáhl do spoluprožívání individuálních lidských osudů. Rodinný mikrosvět Bláhových byl ovšem prostoupen politickou tendencí, moralizující výchovnost hraničila až s plakátovou ideologickou propagandou.

Jako série víceméně komediálních epizod, které jsou situovány do určitého společenského prostředí, propojeny příbuzensky nebo profesně blízkými postavami protagonistů a které přízeň diváků získávají i prostřednictvím satirické kritiky poměrů, byl koncipován také osmnáctidílný seriál ze zkolektivizované vesnice *Tři chlapi v chalupě* (1963; tv. 1961–63, rež. František Filip, Jaroslav Dudek, Miloslav Zachata, Jaromír Vašta, Václav Hudeček, Josef Nesvadba). Seriál byl vysílán živě (zaznamenáno bylo jen několik později reprízovaných částí), scénář každé části vznikl až po odvysílání části předchozí. Dramaturgem byl Jaroslav Dietl, o scénáře jednotlivých dílů se s ním podělili Jiří Hubač, Ilja Prachař a Josef Barchánek. Námět seriálu měl přinést na obrazovky venkovskou tematiku a problematiku jednotných zemědělských družstev; jeho osu proto vytvářely postavy zosobňující tři generace zemědělců: děda, otec (předseda JZD) a vnuk traktorista. Nicméně i přes zjevnou angažovanost celku převážily v jednotlivých příbězích „seriálové“ patálie každodenního života a rodinné trampoty oblíbených postav. Ze sociologického hlediska je zajímavé, že diváci se v Československu poprvé se seriálovými postavami ztotožnili natolik, že je začali vnímat jako živé lidi (poslední díl reportážně zachytil i davy očekávající na Staroměstském náměstí svatbu jedné z postav). O oblibě seriálu svědčí fakt, že kromě divadelního zpracování (rozmn. 1963; prem. Divadlo S. K. Neumanna 17. 5. 1963) Jaroslava Dietla vyprovokoval k televiznímu (*Tři chlapi po roce*, tv. 1964) i filmovému pokračování (*Tři chlapi v chalupě*, f. 1963, rež. Josef Mach; *Tři chlapi na cestách*, f. 1973, rež. Oldřich Lipský).

Sedmidílný seriál *Eliška a její rod* (tv. 1966) byl napsán především jako herecká příležitost pro Olgou Scheinpflugovou. Jaroslav Dietl, Jiří Hubač (autor dílu Podnájemník) a režisér František Filip v něm využili rodinného půdorysu. Titulní postava číšnice a matky v jedné osobě řeší v kulisách malé pražské hospody nižší cenové kategorie citové problémy svých dcer i širokého okolí.

Podobu těchto cyklických seriálových anekdot spjatých jedním specifickým prostředím výrazně překročily až seriály vytvořené podle literárních předloh, které se vysílaly od konce šedesátých let. K založení této druhé linie české

seriálové scenáristiky, linie historického televizního „románu“, přispělo odvysílání anglického seriálu *Sága rodu Forsythů* podle Johna Galsworthyho. První prací v tomto novém scenáristickém rozměru se stala pětidílná rodinná *sága Sňatky z rozumu* (tv. 1969), jejíž scenárista Otto Zelenka a režisér František Filip vyšli z historických fresek Vladimíra Neffa. Na tomto základě přesvědčivě evokovali život několika pražských měšťanských rodin na pozadí panoramatu české společnosti, procházející érou kapitalistické modernizace v druhé polovině 19. století.

Rozměru seriálu nabyly i látky z oblasti populárních žánrů. Na rozhraní muzikálu, písničkového pásma a rodinného seriálu se pohybovala Dietlova *Píseň pro Rudolfa III.* (tv. 1967–69, rež. Jaromír Vašta). Týž autor zasáhl i do detektivního žánru, například v cyklu *V neznámé ulici, v neznámém domě* (tv. 1964–65, rež. Ivo Paukert), kde se v každém díle řešilo vícero kriminálních případů a paradokumentární ráz inscenací podtrhovala režijní práce s komparzem a dosud neznámými herci v rolích obžalovaných. Na základě povídek Josefa Škvoreckého vznikl cyklus *Vědecké metody poručíka Borůvky* (tv. 1967, rež. Pavel Blumenfeld). Klíčovým počinem tohoto typu se stal šestadvacetidílný seriál detektivních příběhů z první republiky *Hříšní lidé města pražského* (1966–69, tv. 1969), natočený podle povídek Jiřího Marka (→ s. 506, kap. *Populární literatura*). Scenárista a režisér Jiří Sequens v něm vytvořil nejen první český retroseriál, ale také první seriál



Z televizního seriálu Jaromíra Vašty *Píseň pro Rudolfa III.*

„profesní“, mapující určité pracovní prostředí, organizaci a metody práce vyhraněného okruhu specialistů. Úspěch série vedl i ke vzniku čtyř samostatných celovečerních filmů v režii Jiřího Sequense (*Partie krásného dragouna*, f. 1970, *Pěnička a Paraplíčko*, f. 1970, *Vražda v hotelu Exelsior*, f. 1971, *Smrt černého krále*, f. 1971).

Prvním komediálním seriálem určeným dětskému a dospívajícímu publiku se stal příběh trojice typově odlišných pražských kamarádů, kteří s humorem a sympatickou samostatností zvládají nástrahy dospívání (*Kamarádi*, tv. 1969, sc. Jarmila Turnovská, rež. Vlasta Janečková, knižně 1981). Seriálový formát se dále uplatnil i u žánru animovaných pohádek pro nejmenší, vysílaných zejména v pořadu Večerníček (od 1965), na němž se autorsky podíleli například Jiří Melíšek, Ester Krumbachová, Ljuba Štíplová, Olga Hejná, Petr Rada, Dagmar Spanlangová (*Pohádky ovčí babičky*, tv. 1965; literární podoba 2004), Josef Lamka, Květa Kuršová (*O klukovi z plakátu*, tv. 1966; literární podoba 2004), Milan Vošmik, Eva Povondrová, Helena Sýkorová, Miloš Kirschner, Miloš Macourek (*Je nás pět*, tv. 1966).

Televizní tvorbě pro děti a později večerníčkům se soustavně věnoval spisovatel Václav Čtvrtek (*Maková panenka a smutný Emanuel*, tv. 1960, spolu s Annou Juráskovou; *O vodníku Česílkovi*, tv. 1966). Řada Čtvrtkových televizních příběhů nabyla též knižní podoby, především vyprávění *O loupežníku Rumcajsovi* (tv. 1966; knižně 1969 a 1970). Některé z večerníčkovských sérií literárních předloh byly natočeny v loutkové podobě. Týkalo se to především klasických titulů domácí a světové prózy pro děti: Sekorova *Ferdy Mravence* (tv. 1960), Karafiátových *Broučků* (tv. 1967, sc. Anna Jurásková, Milan Nápravník) a *Pinocciova dobrodružství* od Carla Collodiho (tv. 1967).