



FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova

ÚSTAV HOSPODÁŘSKÝCH A SOCIÁLNÍCH DĚJIN

DIZERTAČNÍ PRÁCE

V zajištění televize

**Akteři, televizní žánry a programy v USA a Československu v 2.
polovině 20. století**

CAPTURED BY TELEVISION

ACTORS, TELEVISION GENRES AND PROGRAM IN THE US AND
CZECHOSLOVAKIA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Mgr. Michaela Blažková

Vedoucí dizertační práce: Doc. PhDr. Michal Pullmann, Ph.D.

Praha 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Mgr. Michaela Blažková

V Praze dne 30. 4. 2018

Poděkování

Z celého srdce děkuji všem, kteří mi byli během mých studií, a na jejich konci zvláště, oporou, inspirací a motivací.

Zvláště pak děkuji vedoucímu práce Doc. PhDr. Michalu Pullmannovi, Ph.D. za trpělivé vedení, čas a vstřícnost k mému bádání.

Obsah

Obsah.....	4
Anotace.....	6
Summary.....	7
1. Úvod	8
2. Spojené státy americké v 50. letech 20. století	17
2.1. Souboje mocných.....	17
2.2. Lidé dostatku	22
2.3. Potrava pro duši i tělo.....	26
3. Penetrace lebký dolarem	32
3.1. Hollywood v běhu	33
3.2. Průměrnost průměrnosti	40
3.3. Divákem muž, žena objektem?.....	49
3.4. Dětský divák – nová divácká rasa	54
4. Obraz společnosti – muži, ženy a jejich světy	59
4.1. Muži světa, svět mužů	60
4.2. „Ženství začíná doma“	64
4.3. „A to má být všechno?“	70
5. Televize jako společenský fenomén.....	80
5.1. Kompas televizního vysílání – časopis TV Guide	82
5.2. Idealizace každodennosti v cizím, imaginárním domově	91
5.3. Charita nebo hraná škodolibost?.....	119
5.4. Svět na dlani.....	129
5.5. „Nenadějný fenomén“	137
5.6. Sny a idealismus v přímém přenosu	148

6.	Kouzelná bedna v československém prostředí	160
6.1.	Předsunutá hlídka socialismu	161
6.2.	Výběr programů pod dohledem Strany	175
6.3.	Když padly hranice	188
6.4.	Naše krabička radosti.....	193
6.5.	Zpravodajství s politickou rouškou	209
6.6.	Reklama v řízeném i neřízeném hospodářství.....	217
7.	Závěr.....	231
	Seznam použitých zkratk	237
	Seznam obrázků	239
	Seznam pramenů a literatury	242
	Příloha 1.....	253

Anotace

Na pozadí politických, hospodářských a kulturních změn probíhaly ve Spojených státech amerických v 50. letech minulého století změny i na celospolečenské úrovni. Jednou z těch zásadních byl vstup televizního vysílání do prostředí sociálních vztahů a vazeb. Televize jako nová forma média, jež si za cíl kladla bavit, informovat a vzdělávat, si velmi rychle našla cestu do velké části domácností, kde se pevně usadila. Zpočátku však nebyla pevně usazena programová skladba, která si hledala v této době svoji stabilní podobu formou pokusu a omylu.

V prostředí Československa, a posléze i České republiky, si televize také získala mnoho příznivců. Technická podoba vysílacího schématu se formovala na základě technických možností a časového rozsahu vysílací doby. Mimo politického vlivu na vysílání do roku 1989 měly na tvorbu programového schématu také vliv rozsáhlé kontakty se zahraničím v podobě smluvních ujednání a výměny materiálů. Mezinárodní vazby měla Československá televize již ve svých počátcích s televizemi z celého světa a patřily tam i produkčními společnostmi ze Spojených států amerických.

Tato dizertační práce se věnuje zkoumání vývoje tvorby programového schématu vysílání ve Spojených státech amerických v polovině 20. století a přesahu jeho podoby do prostředí Československé televize a posléze i českých televizních stanic.

Klíčová slova: televize, televizní pořady, programové schéma, seriály, zpravodajství, reklama, Spojené státy americké, Československo, Česká televize, komerční televize

Summary

Against the backdrop of political, economic and cultural changes, changes have been taking place in the United States of America in the 1950s, even at the level of whole society. One of the crucial changes was the entrance of television broadcasting into the environment of social relations and relationships. Television, as a new form of media that aims to entertain, inform and educate, had very quickly found its way to a large number of households where it has settled adamantly. Initially, however, a programmed composition was not firmly established, which sought its stable image at this time in the form of trial and error.

In the Czechoslovakia, and later also in the Czech Republic, TV has also won many supporters. The technical form of the broadcasting scheme was formed on the basis of the actual technical possibilities and the range of the transmitting time. In addition to political influence on broadcasting until 1989, extensive contacts with foreign countries in the form of contractual arrangements and the exchange of materials have also influenced the creation of the program scheme. Czechoslovak television had many international links already in its early days with televisions from all over the world, and it includes also production companies from the United States of America.

This dissertation work deals with the development of the broadcasted programming scheme in the United States of America in the middle of the 20th century and the overlapping of its form in the environment of Czechoslovakia television and then Czech television stations.

Key words: television, television broadcast, program scheme, series, new coverage, advertising, United States of America, Czechoslovakia, Czech television, commercial television

1. Úvod

Uvědomuji si, že již patřím ke generaci, jež bere televizor jako naprosto běžnou součást života. Pamatuji si, že když mi bylo zhruba sedm let, jela celá rodina do Prahy pro nový barevný televizor. To bylo slávy! Také si vzpomínám, jak jsem natajno sledovala některé filmy a seriály, které jsem měla zakázané, ze schodů s hlavou vklíněnou do zábradlí, protože jsem si přece nemohla nechat ujít nejnovější díl detektivky s inspektorem Cattanim, ať už v barvě nebo černobíle. Celé to bylo okořeněné ještě strachem z odhalení, kdyby některý z rodičů vyšel z obývacího pokoje. Možná už z této doby plyne moje zaujetí tímto médiem.

Postupem doby se přidávaly myšlenky na to, jak to všechno vzniká, někdy spojené s podivem, jak někdo mohl na sobotní večer zařadit některý pořad. Neminulo mě ani těšení se na další díl toho či onoho seriálu. I když jsou věci, které mě minuly, nebo jsem z nich již vyrostla, i nadále vnímám televizor jako součást svého sociálního zařazení do společnosti. V dnešní době jsou mediální studia velmi složitým, vnitřně členěným oborem, jemuž je věnováno mnoho pozornosti kvůli vlivu, který média v moderní společnosti mají ve vztahu k prezentacím sociálních struktur a na utváření představ o rase, pohlaví a společenské třídě. Odborníci si pak stále častěji kladou otázky hledající odpověď na to, nakolik je zobrazovaný obraz realitou nebo to, co je naopak pouze hra idealizace vstupující do našeho života skrze média. Co utvářelo televizní vysílání? Jak se to projevilo ve společnosti? Jak společnost ovlivnila skladbu televizního vysílání? Jaké ideové vzorce, hodnotové orientace a ideologie se v tom ukrývají? A v neposlední řadě, jaké společenské stereotypy reprodukuje programové složení televizních pořadů zachycující naši minulost, přítomnost a budoucnost? Toto jsou pouze některé otázky, které se nám otvírají pokaždé, když zapínáme televizi.

Zájem o televizní prostředí, které se odrazilo i magisterské práci a to, co jsem popsala výše, mne dovedlo do tohoto momentu. Dovedlo mě k zájmu o hlubší pochopení toho, co vytváří a odkud pramení programové složení a jak se televizní

průmysl vzájemně ovlivňuje s aktuálním společensko-kulturním uspořádáním. Jako jeden z významných okamžiků utváření celosvětové televizní kultury vnímám období poloviny 20. století se speciálním zaměřením na Spojené státy americké, jež v dané době těžily ze svého hospodářského i politického mocenství ve světě rozděleném na Východ a Západ, což v mnoha ohledech mohlo ovlivňovat také kulturní vyspělost.

Základem analýzy, která se vám dostala do rukou, je pohled na vývoj programového složení v průkopnickém období poloviny 20. století v televizním průmyslu, jež se stalo základním ukazatelem směřování a taktu několika dalších desetiletí v oblasti televizní zábavy. V uplynulých sedmi desetiletích, během kterých se televize stala součástí života v různých koutech světa, událo se v této oblasti zdánlivě mnoho. Televizní průmysl tvoří nedílnou součást světové ekonomiky. Televizní osobnosti ovlivňují společenské mínění a spolupodílejí se i na celospolečenských změnách. Nepopíratelný je dynamický vývoj technologický i designový, ať už z pohledu samotných přístrojů nebo technologie vysílání jako takové. Na televizní obrazovku je možné vtěsnat svět a stejně tak naše životy, ať už reálné nebo imaginární. Vysílání prodělalo vývoj i v oblasti programové a schématické. Nebo je tomu jinak?

Od počátku bylo účelem televize informovat a bavit. Televize měla být a je nositelem zpráv, vzdělání i zábavy. Některé aspekty této definice získávaly větší váhu v závislosti na prostředí, politickém uspořádání a společenském naladění konkrétního státu a doby. Stejně tak to ovlivňovala i forma, v jaké se tyto základní atributy projevovaly.

Domnívám se, že americké televizní prostřední hrálo do určité míry vedoucí roli¹ při koncipování televizního vysílacího schématu ve větší části světa, ač se ve zkoumaném období poloviny minulého století televizní průmysl rozvíjel v mnoha zemích světa, jak si ukážeme i na příkladu československo-českého prostředí. Americká televizní tvorba se také podílela na evoluci technologického vývoje v jednotlivých

¹ Přehled o začátcích vysílání v jednotlivých zemích na světě je detailně zpracována např. na těchto odkazech – Terrestrial Television. *Wikipedia*. [online]. [cit. 2016-07-30]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_television#Terrestrial_television nebo Television History. *The First 75 Years*. [online]. [cit. 2016-07-30]. Dostupné z <http://www.tvhistory.tv/index.html>.

žánrech – mezi ně patří např. zpravodajství, zábavní pořady, seriály nebo reklama. Každý z těchto pořadů prošel svým vývojem, hledal své ideální místo v programu tak, aby uspokojil co nejvíce diváků a zároveň dostál svému účelu – informovat, vzdělávat a bavit. Právě tyto vývojové tendence se následně odrazily i ve vysílání v dalších zemích, mezi něž patřilo i Československo. Je zřejmé, že situace v Československu byla od Spojených států amerických svoji strukturou odlišná hned z několika příčin - počínaje politickým uspořádáním, přes kulturně-společenský obsah až po technologické zázemí.²

Naši cestu za pochopením výstavby programového uspořádání amerického televizního vysílání zahájíme uvedením do problematiky dobové atmosféry a nálady po skončení 2. světové války, kdy bylo rozdělení světa Železnou oponou ve Spojených státech amerických vnímáno jako jeden z nejnápadnějších momentů, jenž do velké míry předurčoval směr politicko-společenského vývoje na obou stranách opony. Svět byl rozdělen na země Západu a Východu, na země demokratické a totalitní. Vývoj událostí a celospolečenských změn ve Spojených státech 50. let je i dnes pamětníky i odborníky označován za složitou, dynamickou a v mnoha ohledech vlastně i převratnou dobu. Po 2. světové válce docházelo ke změnám na všech úrovních, měnila se politika domácí i zahraniční, ekonomika prožívala nebývalý boom, všechny vědní obory, bez ohledu na jejich zaměření, přinášely nové teorie a poznatky. V neposlední řadě sama americká společnost hledala hodnotové ukotvení, které by bylo jak nové, tak dostatečně se vyhraňující vůči komunistickým státům a přitom hájící „pravé americké tradice“. Jedna událost vedla k druhé, řetězové reakce pohltily Ameriku a nikdo nevěděl, co z toho vzejde.

Spojené státy byly vždy označovány za zemi příležitostí pro každého, kdo má chuť zkusit své štěstí. Na Nový kontinent směřovaly milióny imigrantů již od 19. století. Avšak teprve konzumní společnost 50. let minulého století se stala pravým symbolem naplnění „amerického snu“. Zvláště kontrastní to bylo v porovnání s rovnostářstvím komunistických států, které v důsledku negativního hodnocení Západu v podstatě

² Vývoje Československé televize od svých počátků prozatím nejlépe dokumentuje Martin Štolle ve své knize **Zahájení televizního vysílání - 1. 5. 1953 – Zrození televizního národa**, Havran, Praha 2011.

pomohlo vytvořit idealizovaný obraz Spojených států jako „zaslíbené“ země, v níž mohl v podstatě každý člověk dosáhnout na vlastní bydlení, vůz a spoustu dalších zbytečných nezbytností, které se staly symboly jeho společenského statutu.

Jedním z hlavních symbolů se stala rodina, která byla jakýmsi středobodem všeobecného společenského i politického zájmu. Základní společenská jednotka se přestala skládat z jednotlivců, byla nedělitelná a všeurčující. Rodina představovala základní stavební kámen společnosti, politici se zaměřovali na rodinnou politiku, spotřební zboží mělo hlavně přinášet užitek celé rodině – domácí spotřebiče šetřily ženě čas, který mohla věnovat rodině, výkonné a spolehlivé auto přivezlo manžela dříve domů z práce nebo odvezlo celou rodinu na výlet či dovolenou. Ženy byly s domovem zcela neodmyslitelně spjaty rolí manželky a matky, která se starala o chod domácnosti, výchovu dětí a zabezpečovala základní potřeby rodiny. Muž měl naopak výsadní postavení živitele rodiny, jež mělo být v podstatě nedotknutelné.³ Na druhé straně se „opravdovým“ symbolem ženství v poválečném období stala každá žena, jejímž primárním smyslem života bylo starat se pouze o naplnění potřeb rodiny a vlastní reprezentativnost.⁴ Rodina proto byla základním politickým manifestem a symbolem Spojených států i v rámci ideologického souboje směřovaného za Železnou oponu.

V další části textu si představíme dobové koncepty rodinných hodnot i celkového obrazu společnosti, který byl v polovině minulého století šířen mezi veřejnost kromě populárních časopisů a rozhlasu také prostřednictvím filmu a televize. Film v polovině minulého století reprezentoval již zaběhlou formu zábavy, v případě televize se pak jednalo o nový a moderní komunikační prostředek. Obě média však odrážela zásadní změny, ke kterým došlo v zachycení pohybu, minulosti a současnosti zábavnou i vážnou formou. Nejprve se filmová plátna, posléze i televizní obrazovky, staly zprostředkovateli zpráv a informací zachycených v pohyblivých obrázcích. Zábavní průmysl byl a dodnes je velmi živým a neustále se měnícím odvětvím, jehož prvotním

³ MAY, Elaine Tyler: *Homeward Bound, Second Edition, Basic Books, 1999*, s. xiii

⁴ HALBERSTAM, David: *Černobílé desetiletí, Prostor, Praha 2003*, s. 531

cílem bylo pobavit veřejnost v co největší možné a dostupné míře. Postupně se jeho role ve společnosti rozšiřovala a krom zábavy a odpočinku se televize stala také médiem, díky němuž se může společnost vzdělávat a informovat o novinkách ve vědě, kultuře či politice.

Středobodem americké společnosti 50. let byla rodina. Do bližší specifikace dominantní reprezentace rodiny se patří uvést, že byla bílá, bydlela pokud možno v nově vybudovaném předměstí a patřila do střední vrstvy. Veškeré změny probíhající v polovině minulého století, ať už se jednalo o politiku, hospodářství, kulturu nebo společenské převraty se do určité míry odrazily také na vývoji televizního průmyslu a s určitým odstupem také ve změnách v průmyslu filmovém a naopak – byly televizním průmyslem i spoluvytvářeny.

Fenomén zábavního průmyslu, televize i filmu je v dnešní době poměrně důkladně prostudovanou oblastí. Práce, která se vám dostala do ruky, si klade za cíl prozkoumat proces, jak se vytvářelo programové složení hlavně amerického televizního vysílání v 50. letech 20. století s vzhledem i do československého prostředí od druhé poloviny tohoto desetiletí. Zkoumání tohoto fenoménu provází prolínání vědních oborů, jako jsou např. sociologie, psychologie nebo demografie. Každá z těchto disciplín má k tématu mnoho co říci, přičemž i mezi těmito obory dochází k jejich vzájemnému prolínání, ať už v základní definici diskursu nebo při hledání odpovědí na jednotlivé otázky.

Při tvorbě stěžejní části textu, jež zkoumá vývoj jednotlivých typů pořadů v daném období, jsem vycházela ze zkoumání pramenů písemné i audiovizuální povahy. Mimo základních historických syntéz pojednávajících o dané historické době (sekundární literatura) jsou použity seriály a dokumenty, které se na veřejnost dostaly v průběhu 50. let 20. století skrze televizní obrazovky (prameny). Dalším pramenem byly archivní materiály a informační zdroje dochované do současnosti, mezi které patří

např. americký časopis TV Guide.⁵ Právě tento zdroj dovoluje poměrně podrobně sledovat vývoj programového složení spolu se změnami rozložení televizního vysílání v průběhu zkoumané dekády. Z audiovizuálních materiálů z amerického prostředí jsem v průběhu zkoumání pracovala s dochovanými seriály, zábavními i publicistickými pořady nebo některými vzpomínkovými dokumenty z konce 50. let minulého století.⁶ Snad největší popularitu na televizních obrazovkách získal nový formát seriálových situačních komedií, tzv. sitcomů.⁷ Krátké etudy ze života „běžných amerických rodin“ vstupovaly týden co týden do domácnosti a ve vymezeném čase tematizovaly všední starosti, a proto si získaly velkou oblibu. Televizním seriálům předcházeli stejný typ pořadů v rozhlasu, kde se již v dřívějších dobách těšily velké oblibě. Teprve televize však posunula tyto sitcomy více do středu zájmu širokých vrstev a dodala postavám obraz, vizuální vyjádření emocí i prostředí. Všechny seriály měly několik společných rysů – většinou zachycovaly rodinu, středostavovské prostředí amerického předměstí, nadnesenost a humor. Televize se nejen proto skrze seriály stávala velmi mocným médiem pro ovlivňování lidí a jejich mínění na různé otázky.

Do selekce pořadů, které tvořily základní kostru vysílacího schématu doby, neodmyslitelně patří také zábavné pořady se zaměřením na ženy domácnosti, soutěžní pořady, zpravodajství a reklama. Každý z těchto typů pořadů reprezentuje odraz aktuálního společenského naladění spolu s jejím vývojem, a proto jsou v textu podrobeny analýze jejich proměn v čase a schématu. Odraz však fungoval obousměrně. Nejen, že televize byla ovlivněna vývojem společnosti, ale zároveň televize ovlivňovala společnost, jak si v textu ukážeme.

⁵ Časopis TV Guide začal vycházet v dubnu 1953 a je součástí americké kultury do dnešního dne. Časopis vychází každotýdenně a mimo přehledku televizního programu pro jednotlivé stanice, dříve diverzifikované také lokálně, přináší zajímavosti a novinky ze světa televize, jejího vývoje a ze života celebrit. Konkrétně jsem pracovala s TV Guide vydávaným pro oblast New York City v rámci badatelského pobytu v Paley Center for Media New York v průběhu září 2011.

⁶ Průzkum uvedených dokumentů byl proveden v rámci odborné stáže v The Paley's Center for Media v New Yorku v roce 2011.

⁷ Sitcom – situační komedie založená na situaci komplikací a zmatcích, která se odehrává v relativně uzavřeném prostředí. **SPIGEL, L.: Make Room**, s. 217. Dalším specifikem sitcomu je i jeho natáčení před živým publikem na tři kamery. **MONACO, J.: Jak číst film**, s. 490.

Závěrečnou část práce tvoří vzhled do televizního vysílání v československém prostředí ovlivněného aktuálním děním a omezeného komunistickým zřízením. Televizní vysílání bylo v Československu oficiálně spuštěno na počátku května 1953.⁸ Od příprav na spuštění televizního vysílání zapálené „televizáky“ neodradila ani otázka systémového zařazení a zřízení televize jako média, stejně tak hledání vhodných prostor. Podobně jako v americkém prostředí, ustalovalo se televizní vysílání postupně v českých domácnostech. Programová skladba procházela samostatným vývojem, jak dokládají materiály dostupné v Archívu České televize, mezi něž patří např. zápisy z měsíčních a ročních porad nebo dokumentace k vývoji jednotlivých oddělení televize jako dokumentaristiky, produkce pro děti a mládež, zábavy, filmů nebo reklamy. Dobové politické ovzduší ovlivňovalo programové složení už při plánování programové struktury, mezi což patří např. odmítnutí „švejkovského“ humoru na televizních obrazovkách⁹ oproti kultuře na vysoké úrovni.

Pro koncipování této práce i vykreslení kontextu doby mělo zásadní význam několik titulů. V první řadě se jedná o knihu Davida Halberstama *Černobílé desetiletí*, která čtenáře seznamuje se zásadními událostmi právě 50. let 20. století ve Spojených státech od politiky, přes vědu až po populární kulturu. Druhým významným titulem pak je studie Elaine Tyler May s názvem *Homeward Bound* (možné volně přeložit jako *Pojítka domácnosti*), která nás seznamuje se změnami, jež se udály v konceptu rodiny v důsledku Studené války. Svou roli při posuzování přijetí televize jako přístroje do domácnosti má i kniha Lynn Spiegel *Make Room for TV* (*Udělejme místo pro televizi*), jež popisuje vývoj zabydlení se televize v domácnostech nejen z pohledu jejího umístění, ale i obsahového naplnění programu v polovině minulého století. Kromě toho se práce opírá o bohatou knižní produkci k televizní tvorbě i vývoji genderových vztahů po druhé světové válce. Pro sledování vývoje televize v československém prostředí se jedná o knihu Martina Štolla *1. 5. 1953 – Zahájení televizního vysílání –*

⁸ Prozatím nejobsáhlejší práci na toto téma vydal **Martin Štoll** pod názvem *1. 5. 1953 Zahájení televizního vysílání – zrození televizního národa* (Havran, Praha 2011)

⁹ Což vyplynulo ze stranického zadání k tématu rozvoje televizního vysílání. Zdrojem jsou archivní materiály České televize.

Zrození televizního národa nebo tvorba Jarmily Cysařové v otázce historie Československé televize. Zásadní pro bádání byly také materiály přímo z Archívu České televize či její web.

Televizní vysílání bylo vystavěno na tématech, které se dotýkaly celé společnosti a zároveň jí pomáhaly definovat se. S tím nám zde vyvstává několik otázek zásadních pro tuto práci. Nakolik se tvorba programového složení odrážela od společenských tendencí dané doby? Jak rychle dokázal zábavní průmysl reagovat na vývoj ve společnosti a zachytit měnící se definici společenské morálky a pravidla jejího uspořádání? Jak se proměňoval pohled na programové složení z pohledu televizních stanic? Jak můžeme pojmenovat důvody, které vedly k nasazení určitých typů pořadů, či jejich stažení? Pokud přijmeme myšlenku, že americký televizní průmysl do jisté míry udával rytmus a krok i ostatním zemím ve světě, jak se toto odrazilo v komunisty ovlivněném Československu? Všechny tyto otázky jen otvírají témata, která je potřeba v této souvislosti dále prozkoumat. K tomu má přispět i tato práce.

V souvislosti s politickým a společenským vývojem ve Spojených státech se televize stala vlivným médiem, které ovlivňovalo rytmus doby. Její vliv na uspořádání rodiny – z pohledu vztahů, času, ale i faktického uspořádání domu – byl mnohokrát zkoumán a popsán.¹⁰ Na přelomu 40. a 50. let prodělal televizní průmysl doslova revoluci, jejímž důsledkem bylo rychlé rozšíření mezi velkou část americké populace a s tím spojené i hledání vlastní vize. Televize byla přístrojem, který mohl celé rodině zprostředkovat svět, aniž by musela opustit bezpečí domova. Magický přístroj, který informoval, bavil a vzdělával, si našel velmi rychle cestu do většiny domovů. V té době se také začal klást velký důraz na programové složení pořadů, postupně se objevovaly

¹⁰ SPIGEL, Lynn: *Make Room For TV*, The University of Chicago Press, Chicago 1992 nebo BRYANT, J. Alison: *Television and the American Family*, Routledge, 2001 nebo LEIBMAN, Nina C.: *Living Room Lectures: The Fifties Family in Film and Television*, University of Texas Přes, 1995 nebo okrajově také v CROTEAU, David, HOYNES, William: *Media/Society: Industries, Images, and Audience*, Pine Forge Press, 2003 a CLARK, Clifford Edward: *The American Family Home, 1800 – 1960*, UNC Press Books, 1986 a DOUGLAS, William: *Television Families – Is Something Wrong in Suburbia?*, Routledge, 2003a v nebo ještě HEINEMANN, Isabel: *Inventing the Modern American Family – Family Values and Social Change in 20th Century United States*, Campus Verlag, 2012. Výše uvedené tituly jsou jen okrajovým vzhledem do odborné literatury k danému tématu.

nové formáty programů – zábavné show, kam byly zvány slavné osobnosti, programy pro hospodyně, jež představovaly poslední výstřelky v péči o rodinu a domácnost, nebo specifické zábavné pořady pro děti a muže. Televize zprostředkovala běžnému Američanovi sportovní utkání z druhého konce země, ukázala mu živé vystoupení hudebních hvězd, přinesla do jeho domova politiku - a to vše v nové, atraktivní podobě. Podobná situace se pravděpodobně dala sledovat i v československém prostředí, i když s časovým odstupem. V obou prostorech televizního vnímání času budeme hledat podobnosti, ať už se to týká zvolených formátů programů nebo jejich složení v jednotlivých dnech.

Televize je médiem, které nám může pomoci nahlédnout do představ a sebestylizace Ameriky 50. let minulého století - na obraz ženy ve společnosti, na idealizovaný obraz rodiny a naplnění snů mužů o sportovních utkáních, stejně jako zábavu pro děti nejen na deštivé dny. Ústřední otázkou této práce je, jak se v 50. letech, která pro americkou společnost znamenala tolik změn a odhalení, měnilo programové složení televizního vysílání. Své místo má také otázka ztotožnění se společností, americké a do určité míry také československé, s touto verzí jejího obrazu na televizních obrazovkách. Budeme sledovat, jak se v průběhu 50. let proměňovalo programové složení pro jednotlivé dny a úseky dnů v Americe. Stejně tak nás bude zajímat také sledování stop a otisků tohoto vývoje, jež se dají vysledovat v různých fázích vývoje televizního průmyslu i u nás. Zajímat nás také bude, jaký vliv měla na sebe navzájem společnost a televize jako nositel nových myšlenek a informátor o současném dění.

2. Spojené státy americké v 50. letech 20. století

„Nastala éra našich snů, to, nač každý čekal. Přichází doba obrovského rozmachu

Ameriky.“

Časopis Fortune, 1946¹¹

K dějinám jednotlivých staletí a desetiletí americké historie bylo mnoho napsáno, proto není účelem této části textu podrobně zasvěcovat čtenáře do běhu událostí dané doby, nýbrž pouze představit události a procesy, které nám pomohou pochopit atmosféru Spojených států amerických v souvislosti se změnami a rozvojem v televizi, jakož i ve společnosti samotné, a které nejsou pro české prostředí běžné. V každé části kapitoly se budeme věnovat několika tématům z odlišných oblastí amerického života – od politiky přes hospodářství tehdejší doby až po kulturu, což nám pomůže vystavět základy pro následnou analýzu televizního vysílání.

2.1. Souboje mocných

Po konci 2. světové války a sečtení jejích důsledků doufala celá Amerika,¹² že do jejího života dlouho žádný válečný konflikt nezasáhne. Studená válka se Sovětským svazem¹³, která se odehrávala převážně na ideologické úrovni¹⁴, se nejvíce projevovala

¹¹ TINDALL, Goerge B. a SHI, David E.: *Dějiny Spojených států amerických (5. doplněné vydání)*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2008, s. 650

¹² Pojem „Amerika“ je v textu použit jako zkrácené označení Spojených států amerických, jak bývá tradiční v odborných publikacích zahrnujících dějiny tohoto státu. Převzetí této zkratky z hovorového jazyka nechce být ústupkem z pozic analytického přístupu, je jen užitečné ve vztahu k plynulosti výkladu.

¹³ Pojem Studená válka poprvé použil anglický ministerský předseda Winston Churchill ve své řeči na Westminster College ve Fultonu, Missouri dne 5. března 1946 – „Od Štětína na Baltu po Terst v Jaderském moři spadla přes kontinent železná opona.“ *Tamtéž*, s. 635

¹⁴ Ideologické pozadí studené války bylo snad nejlépe demonstrováno v rámci tzv. „kuchyňských rozhovorů“ prezidenta Dwighta Eisehowera s Nikitou Chruščovem v rámci jeho návštěvy Spojených států v roce 1959. Více např. *MAY, E. M.: The Homeward Bound*, s. 10 - 14

v ekonomické propasti obou „světů“. Naděje na zachování míru byly spojeny také s výsostným postavením Spojených států v oblasti zbrojení a jejich vlastnictví atomové bomby. Dekáda 50. let byla dobou, kdy si téměř celá země velmi rychle navykla na svoji celosvětovou nadřazenost a to nejen v oblasti mezinárodních vztahů, ale také ve vědě, kultuře a hospodářství.

Prezident Harry S. Truman odcházel na počátku roku 1953 z Bílého domu po dvou volebních obdobích ve funkci jako poslední ze zastánců a vykonavatelů politiky rooseveltovského *nového údělu* (New Deal).¹⁵ V průběhu 8 let, jež strávil v čele Spojených států, provedl zemi koncem největšího světového válečného konfliktu, během kterého zůstala americká půda v podstatě uchráněna před přímým bojem. V polovině svého druhého prezidentského mandátu musel však rozhodovat o válce další.

To, co z počátku vypadalo jako menší epizoda na hranicích mezi Severní a Jižní Koreou, se velmi záhy rozrostlo do konfliktu nečekaných rozměrů.¹⁶ Původní mise vojáků z členských zemí Spojených národů se velmi záhy změnila ve válku, kterou však nikdo po dlouhou dobu nechtěl válkou označit.¹⁷ Jak postupně některé členské země Spojených národů omezovaly počty svých vojáků, zůstalo hlavní břemeno bojů a zásobování právě na Spojených státech, takže probíhající válku již nebylo možno přehlížet a nazývat pouhou misí. Americká armáda, která na podobný konflikt tak brzy po 2. světové válce nebyla připravena, měla z počátku velké problémy. Technické vybavení nebylo dostačující, vojáci nepřipraveni fyzicky ani materiálně a americké

¹⁵ TINDALL, SHI: *Dějiny Spojených států*, s. 639 - 642

¹⁶ Korea byla na základě poválečných jednání v roce 1945 rozdělena na dvě části podél 38. rovnoběžky. Severní Korea byla podporována Sovětským režimem a její oficiální název zněl Korejská lidová demokratická republika. Jižní Korea byla podporována vládou Spojených států, potažmo Spojenými národy, s názvem Korejská republika. Mezi lety 1950 a 1953 zde probíhal válečný konflikt, který byl zahájen přestupem 38. rovnoběžky armádou KLDK. Armády Spojených národů se nejprve v rámci obrany pustily do boje s armádou KLDK posílenou o zhruba 300 000 čínských vojáků. Reálným výsledkem konfliktu bylo posunutí vzájemných hranic obou zemí o několik desítek kilometrů. Více viz. TINDALL, SHI: *Dějiny Spojených států*, s. 644 – 646 nebo *Reader's Digest Our Glorious Century*, ed. Edmund H. HARVEY, *Reader's Digest, Pleasantville 1994*, s. 268 – 269 nebo NÁLEVKA, Vladimír: *Světová politika ve 20. století, Nakladatelství Aleš Skřivan ml., Praha 2000*, s. 51 – 51.

¹⁷ „Z počátku se Truman snažil míru závazků v Koreji bagatelizovat. Na schůzce s novináři řekl: „Nejsme ve válce.““ HALBERSTAM, *Černobílé desetiletí*, s. 73

velení, v čele s generálem Douglasem McArthurem, z počátku zcela podhodnotilo situaci.

Válka v Koreji měla dopad na celou americkou společnost.¹⁸ V případě mobilizace odešli z domovů vojáci, kteří se tam sotva nedávno vrátili. Zásobovací a technické problémy bylo zapotřebí řešit okamžitě, přičemž americký průmysl se po skončení 2. světové války velmi rychle přeorientoval na výrobu spotřebního zboží. V konečném součtu za válku v Koreji americká společnost zaplatila více než 100 000 zraněnými a zaznamenala více než 30 000 mrtvých vojáků.¹⁹

Faktický konec války mohl veřejnosti oznámit až Trumanův nástupce, generál Dwight D. Eisenhower, který do úřadu nastoupil v lednu roku 1953.²⁰ Tento válečný veterán měl pro Ameriku symbolizovat stabilitu a bezpečí, tedy atributy považované společností aktuálně za jedny z nejdůležitějších na pozadí Studené války. Na rozdíl od Trumana, který se soustředil hlavně na zahraniční politiku, se nový prezident soustředil na vnitřní záležitosti země. Průmysl se rychle měnil, dával do pohybu celý trh a s ním se měnila i sama společnost.

O jednu z největších politických afér první poloviny 50. let se postaral „hon na čarodějnice“ pod taktovkou wisconsinského senátora Josepha McCarthyho. Republikánský politik se hned v počátku nové dekády pustil do boje s domnělou hrozbou komunismu přímo uvnitř Spojených států:

¹⁸ I přes celospolečenský dopad nebyly následky této „eskapády“ americké politiky tak drastické jako v případě války ve Vietnamu. Velkou roli zde hrála právě televize, která v případě druhého konfliktu přinesla válku do obývacího pokoje každé americké rodiny. **TINDALL, SHI: Dějiny Spojených států**, s. 705 – 708.

¹⁹ **Tamtéž**, s. 646

²⁰ Dwight D. Eisenhower (1890 – 1969) – 34. prezident Spojených států, který stál v jejich čele po dvě volební období od roku 1953. Měl za sebou různorodou a úspěšnou kariéru v armádě. V době jeho prezidentství měly velký vliv hlavně korporace, jejichž zástupci se nacházeli ve vládě. Během jeho vlády však došlo i k zásadním sociálním reformám (rozšíření sociální péče, vyplácení příspěvků v nezaměstnanosti, zvýšení min. mezd apod.) Zatímco první volební období se neslo ve znamení hospodářské prosperity a kvasících sociálních problémů, ve druhém období již nebyla ekonomika tak silná a vnitřní problémy země se hlasitěji projevíly. V zahraniční politice se snažil udržet situaci na pozadí Studené války a zároveň zajistit mír a bezpečnost pro Spojené státy. **SCHÄFER, Peter: Prezidenti USA – Od Goerge Washingtona po Billa Clintona, Mladá fronta, Praha 1995**, s. 363 – 376.

„McCarthyovo hlučné pouťové tažení trvalo čtyři roky a skládalo se z obviňování, útoků a vyhrožování. Zasáhlo při tom něco hluboko uvnitř americké politiky... Šel po lidech, kteří byli v nejhorším případě vinni tím, že byli politicky naivní, a obvinil je ze zrádčovství. Pokusil se udělat nemyslitelné a ono se ukázalo, že to myslitelné je a navíc překvapivě snadno.“²¹

Během celého „pouťového tažení“ bylo obviněno několik desítek vědců, politiků, státních zaměstnanců a mnoho dalších veřejně známých osob i běžných Američanů, jež byli povinni se ze své činnosti zodpovídat před senátním vyšetřujícím Výborem pro neamerickou činnost (House Un-American Activities Committee – HUAC). Všichni obvinění se dle názoru senátora McCarthyho měli dopustit podpory a propagace komunismu. U žádného z obviněných se podezření nepodařilo prokázat.²² Toto období se však do amerických dějin vrylo zcela nerasmazatelně i proto, že výsledky před senátním výborem byly přenášeny televizí.

V politickém životě 50. let hrál velkou roli také vědecký úspěch Spojených států spojený s úspěšným použitím atomové bomby v Japonsku na počátku srpna 1945.²³ Ovšem vzápětí se pozornost všech upřela k nové otázce i se všemi jejími politickými důsledky: co přijde po atomové bombě? Otázka to nebyla úplně nová, na odpovědi se pracovalo již od roku 1950 v laboratořích v Los Alamu.²⁴ Lidé dosáhli na další ze zbraní, jež se do té doby zdály nedosažitelné – sestrojili vodíkovou bombu (Superbomba nebo také H-bomba). Mimo důsledků pro zahraniční politiku a také interních sporů mezi vědci kvůli morálním otázkám spojeným s vývojem zbraně ještě ničivější působnosti než v případě té atomové do jejího vývoje zasáhla i politika v podobě rudého „honu na

²¹ HALBERSTAM, Černobílé desetiletí, s. 57

²² Tamtéž, s. 51 - 65

²³ PEČENKA, Marek, LUŇÁK, Petr a kol.: Encyklopedie moderní historie (3. vydání), Libri, Praha 2007, s. 212.

²⁴ Los Alamos je vojenská laboratoř v Novém Mexiku, kde probíhal vývoj právě atomové bomby, stejně tak i Superbomby. Okolo laboratoří byl vybudován svět ve světě s kompletním zázemím pro své obyvatele. TINDALL, SHI: Dějiny Spojených států, s. 627

čarodějnice“. Vedoucí výzkumného týmu Robert J. Oppenheimer²⁵ byl postaven před senátní vyšetřovací Výbor pro neamerickou činnost a vyslýchán v souvislosti s jeho mladickými sympatiemi ke komunismu.²⁶

Ovšem ani vnitřní spory ve vědeckém týmu²⁷ nezastavily vývoj a po úspěšném testu Superbomby v roce 1952 získaly Spojené státy opět na krátkou dobu prvenství i v této oblasti.²⁸

Tři zmíněné politické milníky – Truman a zapojení Spojených států do války v Koreji, nástup Dwighta D. Eisenhowera do Bílého domu a jeho vláda v průběhu většiny 50. let a boj s hrozbou komunismu – se staly neoddělitelnou součástí amerických dějin této dekády. Sestrojení a úspěšné testy Superbomby pak neměly vliv pouze na politiku, ale také na společnost jako celek, kdy se dvě ničivé zbraně – atomová a vodíková bomba – staly čímsi vzdáleně reálným pro celou společnost, s čím se však muselo už navždy počítat.²⁹ Jedním ze společných jmenovatelů bylo, že si všechny tyto události našly rychlou cestu do domácností běžných Američanů skrze televizní obrazovky. Reportáže z volebních kampaní nebo informace o neštěstích a vědeckých pokrocích se tam dostaly v době, kdy k nim docházelo. Dalším z momentů, které spolurozhodly o rostoucím vlivu televize, byl i fakt, že přenášela informace mnohem realističtěji než noviny a rozhlas. Mimo těchto technologických pokroků byly společenské změny ve Spojených státech v polovině 20. století podpořeny také ekonomickými a hospodářskými proměnami.

²⁵ Robert J. Oppenheimer (1904 – 1967) – **HALBERSTAM: Černobílé desetiletí**, s. 39 – 41.

²⁶ Robert J. Oppenheimer byl shledán vinným z podvrtné činnosti hlavně díky svědectví kolegy, dlouholetého rivala Edwarda Tellera, který dokonce označil „Oppenheimera jako kdysi skvělého vědce, který dokáže mistrnými psychologickými triky obrátit předsvědčit jiné, mnohem vlastenečtější vědce, aby odmítli na Superbombě pracovat.“ **Tamtéž**, s. 305 - 325

²⁷ Spory nebyly spojeny pouze se vztahem Oppenheimera a Tellera, ale také zdržení ve vývoji a zdlouhavé napravování chybných výpočtů. Pro další informace např. **YORK, Herbert F.: The Advisors, Oppenheimer, Teller and the Superbomb, Stanford University Press, Stanford 1989.**

²⁸ SSSR dle vydaného prohlášení otestovalo první vodíkovou bombu v srpnu roku 1953.

²⁹ **MAY, E. T.: Howard Bound**, s. 16 – 17, kde autorka stručně nastiňuje psychologický dopad svrnutí atomové bomby napříč americkou společností.

2.2. Lidé dostatku

Na rozdíl od zničené Evropy, jejíž hospodářství se nacházelo po skončení 2. světové války v podstatě v troskách, prožívaly Spojené státy léta hospodářské prosperity.³⁰ Drtivá většina výroby pro armádu byla zastavena a výrobní průmysl se v horizontu několika měsíců přeorientoval zpět na výrobu pro vnitřní potřeby země. Začala éra masové výroby ve všech odvětvích průmyslu.

Ke konci roku 1945 se měsíčně vracelo do svých domovů víc než milión mužů,³¹ kteří buď přímo požadovali zpět svá předválečná pracovní místa či alespoň očekávali uplatnění ve svých původních oborech.

Jedním z důležitých aspektů, které se s jejich návratem náhle projeví, byl i nedostatek bydlení. K řešení tohoto problému přispěl svým nápadem stavitel William J. Lewitt,³² který se pro Ameriku stal symbolem vlastního, levného bydlení na úrovni, jež znamenalo zrod příměstským komunitám. První domy v Lewittownu, jenž se nacházel v Hempsteadu poblíž Long Islandu a byl nazýván prvním „příměstským sídlištěm“ nového typu, stály v rozmezí 8 000 až 9 500 dolarů. Váleční veteráni si pak díky státním příspěvkům mohli pořídit první domy už za 58 dolarů měsíčně. Během několika dalších let se podobná příměstská sídliště dala nalézt po celých Spojených státech. William J. Lewitt jako první zajistil střední vrstvě bydlení v určitém standardu, což jej zařadilo mezi další symboly nové doby masové výroby. Tento způsob bydlení zároveň korespondoval s aktuální všeobecně preferovanou sociální konstitucí společnosti, protože reprezentoval spořádané rodiny, kde je muž živitelem rodiny a

³⁰ POTTER, David Morris: *People of Plenty: Economic Abundance and the American Character*, Yale University Press, 1954

³¹ *Our Glorious Century*, s. 260

³² William J. Lewitt (nar. 1907) byl potomkem ruských emigrantů, válečný veterán a celou duší stavitel. Postupně vypracoval postup výstavby domů tak, že v roce 1948 jeho firma stavěla až 180 domů týdně, patřilo pod ní několik dceřiných společností zajišťujících výrobu jednotlivých částí domů. Řemeslníci byly na tehdejší dobu nestandardně dobře placeni na základě výkonu, ne odpracovaných hodin. Více viz. HALBERSTAM, *Černobílé desetiletí*, s. 129 – 137.

manželka se stará o domácnost a výchovu dokonalých dětí, což se následně projevilo na filmovém plátně i televizních obrazovkách.³³

Díky poválečnému hospodářskému růstu se podle statistik více než polovina americké společnosti plně etablovala ve střední vrstvě společnosti. A jedním ze znaků příslušnosti k této vrstvě byl i automobil. Spojené státy byly první zemí, kde se automobily vyráběly doslova jako na běžícím pásu. O toto historické prvenství se postaral Henry Ford se svým slavným modelem Fordu T již v první třetině 20. století. Dalším průkopníkem na tomto poli se stala společnost General Motors (GM).

V pamětech dlouholetého předsedy správní rady GM Alfreda P. Sloana (mají především sloužit jako učebnice manažerského řízení), které jsou psány v duchu určité nekritičnosti vlastního konání, je zachyceno, jak společnost začala „s obecným plánováním ... poválečného růstu ... už dlouho před koncem války. Koncepti poválečného programu jsem předložil [Sloan] roku 1943.“³⁴ Tímto krokem se GM vymezilo jednoznačně vůči všeobecně očekávanému poválečnému ekonomickému útlumu:

„[Ekonomové] předpovídali, že přijde hospodářská katastrofa.... Uvědomovali jsme si [GM], že až válka skončí, bude urgentně třeba provést co nejrychlejší konverzi základních prostředků z válečné na mírovou výrobu, abychom uspokojili spotřebitelskou poptávku, vytvořili pro mírovou dobu pracovní příležitosti a splnili své závazky vůči akcionářům, a že to všechno představuje velkou příležitost.“³⁵

³³ HALBERSTAM, Černobílé desetiletí, s. 129 - 130

³⁴ SLOAN, Alfred P.: Můj život s General Motors, Management Press, Praha 1998, s. 159

³⁵ Tamtéž, s. 160

I přes vlastní nekritičnost se GM velmi dobře vyrovnalo s přechodem z válečné na mírovou výrobu ať už z pohledu zisků, růstu společnosti jako takového nebo podílu na americkém akciovém trhu.³⁶

Nedílnou součástí společnosti GM se stala i její divize vývoje a výroby domácích elektrospotřebičů.³⁷ Tímto směrem se společnost vydala ještě před druhou světovou válkou z obavy z možného úpadku prodeje automobilů, která se ovšem nenaplnila. Následně se díky další fúzi s několika společnostmi podařilo posunout vývoj elektrospotřebičů do domácnosti natolik, že se značka GM začala postupně, od roku 1937, prosazovat i na tomto poli. Do poválečného portfolia produktů patřily např. automatické pračky a sušičky (1947), myčky nádobí, nástěnné trouby nebo sklopné a vestavěné varné desky (1955 – 6).³⁸

Společnost GM začala stejně jako Henry Ford vyrábět auta sériově. Stejně zahájila masovou výrobu³⁹ i v případě elektrospotřebičů do domácnosti, které měly přispět k automatizaci a časové úspoře při práci žen v domácnosti. Něco podobného měl představovat i nový způsob stravování mimo domov a v podobě systému a řádu v restauracích bratří McDonaldů,⁴⁰ průkopníků *fast food*ových restaurací dostupných každému.

Počátky fenoménu *McDonald's* sahají na počátek 40. let, kdy se bratrům podařilo díky půjčce otevřít první restauraci s možností nákupu jídla přímo do auta (*drive-in*). Díky nízkým cenám se restaurace v kalifornském městečku San Bernardino, jehož obyvatelé byli zaměstnáni hlavně v továrnách, stala velmi záhy populární. Ovšem ani

³⁶ SLOAN, Můj život, s. 164

³⁷ První vlaštkou na tomto poli se stala lednice Frigidair (stejnomenou společnost W. Durant koupil roku 1918). V rámci vývoje tohoto výrobku byl modifikován vzhled a váha lednice (první lednice vážily více než 350 kg, postupně byla váha snížena na 164kg v roce 1924), vynalezen byl i nový způsob chlazení za pomoci freonu, začaly se používat nové materiály a design na opláštění lednic. **Tamtéž**, s. 262

³⁸ **Tamtéž**, s. 259 - 263

³⁹ M. Pravdová definuje masovou výrobu jako „masová průmyslová produkce zboží určeného ke spotřebě ve volném čase je často spojována se vznikem masové společnosti, masové kultury a tzv. kulturního průmyslu. **PRAVDOVÁ, Markéta: McDonald's – tak trochu jiná kultura?, Nakladatelství Karolinum, Praha 2006, s. 34**

⁴⁰ Dick a Mourice McDonaldové přesídlili do Kalifornie, konkrétně do městečka San Bernardino, v roce 1930 a od té doby experimentovali hlavně v oblasti gastronomie. **HALBERSTAM, Černobílé desetiletí, s. 149**

tento úspěch bratry neodradil od dalších inovací v provozu restaurace.⁴¹ Postupně bylo zkráceno menu, na konci desetiletí pak došlo k výměně standardního nádobí za papírové, kuchyňské zařízení bylo vyrobeno na míru tak, aby co nejlépe vyhovovalo účelům *fast foodu*.

„Know-how McDonald’s je založeno na čistotě, rychlosti, předvídatelnosti a permanentní kontrole.“⁴² Stejně tak je jedním ze základních rysů firemní kultury McDonald’s i image „dobrého souseda“.⁴³ Podniku, který je restaurací určenou hlavně rodinám a zprostředkovává jim možnost společného stravování mimo domov.

Již v roce 1960 bylo po celých Spojených státech více než 200 licencovaných restaurací McDonald’s.⁴⁴ Smysl i způsob fungování řetězce jasně vyjádřil reklamní slogan: „Dneska si zasloužíte volno vy.“⁴⁵ Byl přesně cílený na ženy, protože měl implikovat, že návštěva restaurace McDonald’s není známkou jejich selhání v roli ženy v domácnosti. Naopak to mělo vzbudit dojem, že tyto restaurace jsou vhodnou náhradou domácí kuchyně a zároveň umožňují ženě získat nějaký čas pro sebe.

Jednou z oblastí, které se v polovině 20. století velmi dramaticky změnily, byla samotná reklama. Dokud byly nejrozšířenějšími médii noviny a rádio, byly i možnosti, jak zboží propagovat a prodávat, ohraničeny jejich formátem. S rozvojem televize se objevil nový způsob, jak výrobky a služby představit veřejnosti v kombinaci obrazu se zvukem, což umožnilo názorně předvádět funkčnost výrobků. Nově došlo k propojení

⁴¹ Další významná kapitola společnosti McDonald’s je spojena s jediným mužem, potomkem českých emigrantů, Raymondem Albertem Krocem (otec Aloise Kroce pocházel ze Stupna u Plzně). Právě on dopracoval k dokonalosti systém, který se stal jakýmsi vzorem již za bratrů McDonaldů. Raymond Kroc (1902 – 1984) byl potomkem českých emigrantů a na své české kořeny se pravidelně odvolával. V roce 1954, tedy v době, kdy mu bylo již přes 50 let, se spojil s bratry McDonaldovými, od kterých nejprve koupil franšízová práva na provozování jedné restaurace McDonald’s. Během pár let koupil ještě několik těchto licencí, až se nakonec s bratry dohodl na odkoupení celé značky, přičemž oni si ponechali pouze původní restauraci v San Bernardinu. R. Kroc se tak v poměrně pokročilém věku stal viceprezidentem nadnárodní společnosti řetězce restaurací typu fast food. Kroc byl pověstný pro svou pedantskou pečlivost, se kterou společnost vedl. Nebylo výjimkou, že se sám pustil do úklidu v restauraci, pokud nebyl spokojený s jeho úrovní. **HALBERSTAM, Černobílé desetiletí**, s. 153 – 163 a **PRAVDOVÁ, M.: McDonald’s**, s. 14

⁴² Autorka ve své práci přirovnává systém přípravy jídla v restauracích k výrobě na automobilových montážních linkách. Dále podrobněji popisuje, jak byl systém automatizovaný z pohledu výroby surovin, samotné přípravy jídla i koncepce strategie prodeje. **PRAVDOVÁ, M.: McDonald’s**, s. 14

⁴³ **Tamtéž**, s. 34 - 35

⁴⁴ **HALBERSTAM, Černobílé desetiletí**, s. 162

⁴⁵ **Tamtéž**, s. 458

tváří, jež byly symbolem dané značky, ve všech médiích, což napomohlo při identifikaci nakupujících s jednotlivými výrobky.⁴⁶ Investice společností do televizní reklamy se během pár let zněkolikanásobily. Všechny reklamní agentury postupně zakládaly speciální oddělení na produkci televizních reklam. Televizní propagace zboží se v horizontu pár let stala nejdůležitější složkou reklamy, z níž se v podstatě stalo další průmyslové odvětví,⁴⁷ ale o tom si více povíme později.

Kontext hospodářského vývoje Spojených států v poválečné době nám pomůže pochopit některé společenské tendence ovlivňující i společenské uspořádání. Zmíněné hospodářské jevy pomáhaly vytvořit obraz společnosti vyhraněný právě v otázce genderových rolí, které byly dále prezentovány i skrze film a televizi. Měnily a formovaly se také společenské normy na jiných úrovních, což se projevilo i v umění a směřování kultury.

2.3. Potrava pro duši i tělo

Kultura je pojem, který v sobě skrývá tolik významů, z kolika úhlů pohledu a vědních oborů na ni nazíráme.⁴⁸ Právě pro svou obsáhlost zde zmíníme pouze oblasti a témata, která se v 50. letech propsala i na filmová plátna a televizní obrazovky nebo jejich vývoj pomohla ovlivnit. Což nás zavádí hlavně k literatuře, divadlu a na hudební scénu. Společným jmenovatelem těchto uměleckých směrů bylo, že napadaly a vyhraňovaly se proti idealizovanému obrazu americké společnosti poloviny století.

⁴⁶ Mimo reklamních spotů se oblíbeným stal i tzv. product placement (umístění produktu do programu), kdy moderátoři nebo herci zmiňovali konkrétní produkty, jejich funkci a možnosti. Asi první takovou osobností jednoznačně spojenou s konkrétní značkou, byla Betty Furness, neboli Betty Westinghouse, která se stala tváří spotřebičů Westinghouse. **HALBERSTAM, Černobílé desetiletí**, s. 450

⁴⁷ **Tamtéž**, s. 449 - 458

⁴⁸ Encyklopedický výklad slova „kultura“ uvádí, že se jedná o „komplexní termín označující souhrn materiálních i duchovních hodnot vytvářených lidstvem v celé jeho historii, která nejsou výhradně biol. povahy a nejsou dědičně předávány z generace na generaci.“ **Všeobecná encyklopedie Diderot ve čtyřech svazcích, díl 2., Nakladatelský dům OP, Diderot, Praha 1997**, s. 569. Otázce definice kultury a umění ve vývoji lidského konání v různých oblastech, v současnosti také v souvislosti s filmem a médií se věnuje i James Monaco v úvodu své knihy **Jak číst film (MONACO, James: Jak číst film – Svět filmů, médií a multimédií (Umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie), Albatros, Praha 2004)**

Umělcům k tomu sloužila karikace všeobecně přijímaných morálních, sociálních a hospodářských úzů, či svými díly odkrývali pozadí a odhalovali jinou tvář reality, jež do té doby byla skryta za pozlátkem sebe prezentace americké společnosti v době po skončení 2. světové války.

Náhled americké společnosti na sebe samu v průběhu desetiletí by mohl být definován takto: Jedná se o rodinně zaměřenou společnost, která netrpí žádnými viditelnými vnitřními problémy, která již neví, co je to materiální nedostatek a je schopná vyrovnat se se všemi okolními hrozbami, které by mohly ohrozit její integritu. Postupně se lidé museli naučit přijímat kritiku konformity obsaženou hlavně v umělecké tvorbě mladé nastupující generace, kterou se nepodařilo utišit ani v letech šedesátých.

Úspěšně na trhliny v ideálu dokonalé společnosti poukázal divadelní dramatik Tennessee Williams⁴⁹ ve své hře *Tramvaj do stanice Touha* (*A Streetcar Named Desire*). Hra zosobňuje konflikt vnitřního napětí obou hlavních hrdinů, Stanleye (Marlon Brando)⁵⁰ a jeho švagrové, Blanche (ve filmu jí ztvárnila Vivien Leigh⁵¹), která přijíždí navštívit svou sestru a jejího manžela. Blanche se po prožitých traumatických událostech uchyluje k životu ve snu a idealizaci, zatímco Stanley je symbolem reality a právě prožívané skutečnosti. Tento protichůdný princip obou postav se promítne do jejich vzájemného a skrytého sexuálního napětí mezi oběma hrdiny, jež si naleznou cestu do přítomnosti a to pro Blanche zničujícím způsobem. Hra měla na Broadwayi

⁴⁹ Tennessee Williams (1911 – 1983) – narozený jako Thomas Lanier Williams, staral se o něj dědeček do doby, než se rodina přestěhovala do St. Louis. Vystudoval žurnalistiku a po studiích přesídlil do Kalifornie, kde začal nový život pod novým jménem. Na svém kontě má několik desítek divadelních her a krátkých povídek. Jeho dílo je značně symbolické a psychologicky propracované. Tennessee Williams je označován za nejtalentovanějšího amerického dramatika 20. století. **HAŠKOVEC, Vít, MÜLLER, Ondřej, TATÍČKOVÁ, Irena: Galerie géníů aneb Kdo byl kdo, Albatros, Praha 2005, s. 395 – 396.**

⁵⁰ Marlon Brando (1924 – 2004) – americký divadelní a filmový herec, který patřil do generace mladých rebelů. Za své role v dramatech i historických eposech získal mnoho ocenění v USA i v Evropě, z nichž z filozofických důvodů odmítl jedinou – Oscara za nejlepší mužskou roli ve filmu *Kmotr* (*The Godfather*, 1972). **THOMAS, N. (ed.): International Dictionary of Films and Filmakers 3 – Actors and Actresses, St. James Press, London 1991, s. 131 – 133.**

⁵¹ Vivien Leigh (1913 – 1967) – původem britská herečka, která se poprvé objevila ve filmu v roce 1934, ale proslavila se až rolí Scarlett O'Hara v *Jihu proti Severu* (*Gone With the Wind*, 1939). Za své kariéry obdržela několik ocenění Oscar a Newyorských filmových kritiků za hlavní ženské role ve filmech *Jih proti Severu* a *Tramvaj do stanice Touha* (*A Streetcar Named Desire*, 1951). **THOMAS, N. (ed.): International Dictionary 3 – Actors and Actresses, s. 279 - 581**

premiéru v roce 1947 a již v létě roku 1951 se dočkala svého filmového zpracování. V divadelní hře, stejně jako ve filmu, byl do hlavní mužské role obsazen Marlon Brando. Režie se v obou případech ujal Elia Kazan,⁵² který na filmovém zpracování této hry postavil svoji další kariéru u filmu. Díky zcela otevřeně probíraným tématům sexuality a konfliktu dvou jedinců žijících v odlišných světech, které byly do té doby ve společnosti tabuizovány, stala se hra „událostí“, jež změnila tvář amerického divadla. Zároveň kombinací talentů osobností s touto hrou spojených – Williamse, Kazana a Branda – udělila jednu z prvních ran společenským konvencím a ideálům.

Filmové zpracování Williamsovy hry dovolilo strhnout klapky z očí mnohem větší části americké společnosti a stejně tak pomohlo stvořit několik hvězd americké kultury té doby. Syrovost a přímota, se kterou byla hra napsána, zajistila Tennessee Williamsovi uznání napříč celým uměleckým světem. V roce 1955 dokonce získal Pulitzerovu cenu za drama za další ze svých her *Kočka na rozpálené plechové střeše* (Cat On a Hot Tin Roof, 1955), jejímž tématem je krize ve vztahu mezi manželi Brickem a Maggie. Tvorba Tennesseeho Williamse měla na americkou společnost velký vliv. V průběhu desetiletí však nebyl jediným autorem, který zobrazoval dobové společenské problémy. Další skupinu kritiků konformity uspořádání tvořili mladí rozervaní umělci ze skupiny nazývané beatníci.⁵³

Zástupci této umělecké avantgardy „byli průkopníky toho, z čeho se postupně vyvinula neoficiální kultura.“⁵⁴ Beatníci, ke kterým patřili nejen spisovatelé, ale také malíři a hudebníci, se ve své tvorbě zaměřili na kritiku konzumní společnosti z pozice citlivých a nepochopených individuí uprostřed masové kultury, jež byla v této době tolik oslavovaná. Skupina hledala svou osobní svobodu skrze přátelství, jazz,

⁵² Elia Kazan (1909 – 2003) byl synem řeckých přistěhovalců, který se proslavil nejprve na Broadwayi, kde také režíroval původní divadelní hru *Tramvaj do stanice Touha*. Tennessee William si tvorbu filmu podmínil tím, že jej bude režírovat právě Kazan. Jeho ambice stát se hercem byly zmařeny kvůli jeho vzhledu, postupně se však uchytil jako divadelní režisér v roce 1941. HALBERSTAM, D.: **Černobílé desetiletí**, s. 247 – 252

⁵³ Inspirací pro označení skupiny bylo jejím členům slovo z drogového slangu. Mezi významy tohoto slova patřily „podvedený, okradený, citově nebo fyzicky vyčerpaný“ a podle Jacka Kerouaca také „oblažující, oblažený“. **Tamtéž**, s. 280.

⁵⁴ **Tamtéž**, s. 275.

otevřenou sexualitu, užívání drog a dobrovolné vyčlenění se ze společnosti. Někteří členové této skupiny pocházeli z velmi dobře situovaných rodin, přesto, nebo možná právě proto, nebyli se společenským uspořádáním spokojeni a hledali katarzi jinde.

Počátky hnutí beatníků sahají již do 40. let, kdy se vytvořila skupina mladíků, někteří byli i mladší 20 let, která se usídlila v newyorské Greenwich Village a část z nich se později přestěhovala do San Franciska. Tito mladíci, nespokojení a revoltující proti ustáleným pořádkům, vytvořili převážně literární díla, která o desetiletí později inspirovala mládež k otevřené revoltě.

Jednou z ústředních postav této skupiny byl básník a spisovatel Allan Ginsberg,⁵⁵ který se proslavil svou básní *Běsnění* (někdy také nazývané *Kvílení*, 1955), a spolu s autobiografickou knihou Jacka Kerouaca⁵⁶ *Na cestě* (1956, na její filmové zpracování se stále ještě čeká) otevřela cestu beatnickým dílům k širší veřejnosti, když nakladatelé začali jejich díla vydávat ve velkém nákladu po celých Spojených státech.⁵⁷

Mezi další z autorů, kteří se do této skupiny řadili, patří také William Burroughs⁵⁸ a jeho *Nahý oběd* (1959), John Clellon Holmes,⁵⁹ autor románu *Go* nebo mnozí další (Neal Cassady, Charles Bukowski nebo Ken Kesey). Vliv beatníků se ve společnosti projevil hlavně v druhé polovině 50. let, měl ovšem zcela zásadní převis do dalšího desetiletí, kdy se mladí lidé otevřeně postavili společenské konformitě v podobě hnutí

⁵⁵ Allen Ginsberg (1926 – 1997) – americký básník a představitel generace beatníků. Inspirací mu byla tvorba Walta Whitmana, ovšem našel si svůj vlastní styl a formu vyjadřování. Od 60. let praktikoval východní náboženství a 10 let stál v čele literární školy při buddhistickém vzdělávacím institutu Naparu. **HAŠKOVEC, V. a kol.: Galerie géniů**, s. 145 – 146.

⁵⁶ Jack Kerouac (1922 – 1969) – americký spisovatel spojený s beatnickou tvorbou svým nejúspěšnějším románem *Na cestě* (1957), který je symbolem hnutí. Kerouac byl psychicky labilní, propadl alkoholu a zemřel osamělý. **Tamtéž**, s. 254 - 255.

⁵⁷ K tomu došlo v podstatě až v roce 1957 po rozhodnutí soudu, který stvrdil morální nezávadnost díla a uznal, že kritika společnosti, tak, jak je v básni podaná, je vyjádřením názoru, na který má autor právo. **HALBERSTAM, D.: Černobílé desetiletí**, s. 284 - 285

⁵⁸ William Burroughs (1914 – 1997) – americký spisovatel a jeden z hlavních představitelů generace beatníků. Od roku 1944 byl ženatý a svou ženu v roce 1951 v Mexiku zastřelil, poté se vrátil do Spojených států. Tato událost z něj prý podle vlastních slov udělala spisovatele. Mezi jeho díla patří také *Hebká mašinka* (Soft Machine, 1961), *Lístek, který explodoval* (The Ticket That Exploded, 1962) nebo *Západní země* (The Western Lands, 1987). Po celý svůj život byl závislý na drogách a alkoholu. **PARINI, Jay (ed.): The Oxford Encyclopedia of American Literature, Volume 1, Oxford University Press, Oxford 2004**, s. 224 – 227.

⁵⁹ John Clellon Holmes (1926 – 1988) – americký básník, spisovatel a vysokoškolský profesor, který sám příliš netvořil, spíše vnitřně zkoumal generaci beatníků. Zdroj: James Clellon James. *The Beat Page*. [online]. [cit. 2010-01-05]. Dostupné z: <http://www.rooknet.net/beatpage/writers/holmes.html>

„hippies“, studentských stávek a hudebního festivalu ve Woodstocku, kde byly z hudebních žánrů oslavovány rock, folk a vokální a instrumentální hudba. Woodstock byl považován za jednu z hudebních revolucí, ovšem již dávno před ním proběhla ve Spojených státech jiná - rock'n'rollová.

Hudební scéna 40. let byla ve Spojených státech silně ovlivněna rytmy a styly vzešlými z hudby Afroameričanů. Blues, jazz, rock, ty všechny si hledaly svou cestu z černošského Jihu na výsluní skrze ghetta a kluby po celých Spojených státech. Obliba černošské hudby byla do určité míry problematická kvůli striktní rasové segregaci. Amerika proto hledala bílého zpěváka nebo zpěvačku, kteří by dokázali přemostit a v podstatě společensky legitimizovat tento hudební žánr.⁶⁰ Našla jej v osobě mladíka, jehož kořeny byly jižanské, jeho pleť však bílá a hudební styl vyzařoval autenticitu podobnou hudbě černošské. Jmenoval se Elvis Presley⁶¹ a proslavil se zhruba v polovině 50. let. Jak o něm později prohlásil John Lennon: „Před Elvisem nebylo nic,⁶² protože s ním nastala nová éra hudebního průmyslu. Elvisova image bílého chlapce s černošským hlasem a hříšnými pohyby z něj během několika málo let učinila další z populárně-kulturních ikon poloviny století. Měl svůj osobitý styl i vizáž, které brzy kopírovaly tisíce mladíků,⁶³ a tisíce dívek ho zbožňovaly. Starší generace Elvisovu image odsuzovala, ale i tak se nechala zlákat melodiemi, které slyšela v rádiu nebo viděla v televizi při jeho vystoupeních. Jejich odpor byl v té době již zbytečný, protože Elvis Presley byl již pevně usazený na trůnu moderní rock'n'rollové hudby a vliv jeho hudby na společnost i hudební průmysl jako takový byl nesmazatelný. Na tento trůn jej pomohlo vysadit nejen rádio, ale také televize a film.

⁶⁰ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 421 – 435.

⁶¹ Elvis Presley (1935 – 1977) – původně řidič nákladního auta, který se hudbě věnoval od dětství, prorazil na poli hudby v roce 1954, již o dva roky později debutoval před filmovou kamerou ve filmu *Love Me Tender* (1956). Popularita se mu dostala díky televizi a jeho vystoupením. THOMAS, N. (ed.): *International Dictionary 3 – Actors and Actresses*, s. 801 – 803.

⁶² HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 415.

⁶³ Více o tomto tématu v kapitole 5 – Když se Elvis ostříhal: Význam mobility (When Elvis Cut His Hair: The Meaning of Mobility) v knize MARLING, KARAL ANN: *As Seen On TV – The Visual Culture of Everyday Life in the 1950s*, First Harvard University Press – paperback edition 1996

Události, trendy a změny, jimiž Spojené státy prošly v průběhu 50. let, byly skutečně velmi závažné. Každá z událostí měla svůj podíl na změnách, které americkou společnost poznamenaly na velmi dlouhou dobu – a charakterizují jí v mnohém vlastně dodnes. Slovy Frederica Jamesona: „Předcházející generace promítala své různorodé role do slavných osobností své doby, které na veřejnosti a v soukromí často představovaly vzpuru a nekonformnost.“⁶⁴ V té době také došlo k zachycení a prudkému rozvoji dvou odvětví zábavního průmyslu, která se tímto desetiletím táhla a přitom v nich sama zanechala znatelnou stopu – filmu a televize. Jedno již etablované odvětví, jedno nové a hledající svoji cestu. Obě si však získávala nad společností znatelně velkou moc, protože divákům nabízela specifickou verzi obrazu reality, již zároveň spoluvytvářela.

⁶⁴ „The immediately preceding generation projected their various roles through and by way of their well known off-screen personalities, which often connoted rebellion and nonconformity.” **JAMESON, F.: Postmodernism**, s. 20

3. Penetrace lebký dolarem

„Média pomáhají nejen utvářet způsoby, jakými smýšlíme o médiích, ale také způsoby, jimiž sama média operují v rámci kultury.“

Waren Susman, 1984⁶⁵

Dvě odvětví zábavního průmyslu, televize a film, jejichž počátky od sebe dělí několik desítek let. Dvě odvětví, která si prošla nejprve fází rivalit a nenávisti, než se dopracovala ke vzájemné spolupráci. Dvě odvětví, jež jsou příznačná pro americkou konzumní společnost v polovině minulého století. Každé z nich má za sebou odlišný vývoj, stejně tak se na nich odlišně projeví i tehdejší politické, sociální i kulturní vlivy. Avšak platilo a platí, že jejich vliv na společnost je nezanedbatelný, stejně tak i množství peněz, které se jimi ročně protočí. Proto si v kontextu vzájemného soupeření o přízeň diváka zaslouží v tomto textu alespoň minimální porovnání jejich historického vývoje. Přestože je ústředním tématem tohoto textu hlavně vývoj programového složení televizního vysílání, není možné plně pochopit souvislosti, aniž bychom znali aspoň okrajově i historický vývoj filmového průmyslu a hlavně momentů, kdy došlo k protnutí těchto dvou světů.

Film i televize jsou médii reagujícími na vývoj doby a stejně tak mohou ovlivnit obraz doby, proto je pro nás důležité pochopit jejich reagování jednoho na druhého ve spojení s vytvářením obrazu společnosti v polovině minulého století. Hollywood byl již od svého etablování na počátku 20. století specifickým útvarům. Frederic Jameson v této souvislosti uvádí:

„Nějakých 70 let nás nejchytřejší prorokové pravidelně varovali, že dominantní uměleckou formou 20. století rozhodně není literatura ... ale

⁶⁵ „Not only do the media help shape the way we think about the media, but the media also helps shape the way the media operate within the culture.“ **SPIGEL, L.: Make Room for TV**, s. 3

jedno nové a historicky unikátní umění objevené v současné době, jmenovitě film.“⁶⁶

Filmový průmysl se stal reprezentantem uměleckého směru s největším významovým a symbolickým dopadem ve 20. století. Události, které ovlivnily vývoj Hollywoodu v příštích několika dekádách, se dotýkaly osmi hlavních společností a jimi nastaveného systému distribuce filmů k divákovi. Na druhé straně televize jako nové médium poloviny století byla nejen příčinou zásadních změn v Hollywoodu, ale sama musela během několika málo let projít rychlých a náročným přerodem. Důsledky vývoje v té době si televize i film nesou ve svém základním uspořádání až do dnešní doby.

3.1. Hollywood v běhu

Filmový průmysl se začal v oblasti tehdejšího Hollywoodu usazovat po roce 1910 a během několika málo let se z vesnice stalo centrum zábavního průmyslu známé po celém světě. Důvodem přesídlení filmového průmyslu z východního na západní pobřeží bylo, že mírné podnebí oblasti Los Angeles dovoľovalo natáčet po celý rok a nabízelo širokou paletu exteriérů a scenérií. Ve 20. letech zde vznikalo již na 80 procent všech filmů.⁶⁷ To se sebou přineslo i konstituci společností zabývajících se nejen produkcí a tvorbou filmů, ale také jejich distribucí skrze vlastní i nezávislé sítě kin.

První velkou ranou pro filmový průmysl byla celosvětová hospodářská krize, jejíž důsledky pomohla zmírnit vládní politika Administrace pracovního procesu (WPA - Work Progress Administration), která byla v této době velkým zadavatelem zakázek i

⁶⁶ „For some seventy years the cleverest prophets have warned us regularly that the dominant art form of the twentieth century was not literature at all ... but rather the one new and historically unique art invented in the contemporary period, namely film. **JAMESON, F.: Postmodernism**, s. 68

⁶⁷ **FARAGHER, John Mack: Out of Many**, s. 616

v oblasti umění a kultury. Ovšem největší rozkvět Hollywood zažíval až zhruba o 10 let později.⁶⁸

Již ve 30. letech minulého století byl v Hollywoodu etablovaný fungující systém několika společností chránících si své oligopolní postavení, přičemž se tento systém v dalších 20 letech téměř nezměnil. Oligopol tvořilo 8 společností rozdělených do dvou skupin – Velká pětka (Majors) a Malá trojka (Minors), které si trh zábavního průmyslu rozdělily téměř bezvýhradně.⁶⁹ Tomu také nahrávalo, že v tomto období vývoje filmového průmyslu měla studia uzavřené smlouvy s herci na několik let, během kterých si sama studia mohla dosazovat herce do jimi vybraných filmů. Herci si své role nejen nemohli vybírat, ale také dostávali stálé platy a neměli nárok na procenta ze zisku.⁷⁰

Mezi Majors patřily společnosti Paramount, Loew's/MGM, 20th Century – Fox, Warner Bros., a RKO.⁷¹ Specifikem těchto společností bylo, že mimo produkce a výrobu

⁶⁸ THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David: *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*, Nakladatelství Lidové noviny, Akademie múzických umění, Praha 2007, s. 222.

⁶⁹ POWERS, Stephen, ROTHAM, David J., ROTHAM, Stanley: *Hollywood's America: Social and Political Themes in Motion Pictures*, Westview Press, Boulder 1996, s. 15

⁷⁰ Tato situace se změnila až hluboko v 50. letech, kdy se Lew Wasserman pustil do zastupování několika hollywoodských hvězd a vyjednal jim zcela nové podmínky spolupráce se studii. V nich bylo zahrnuto i procento ze zisku, možnost volby projektu a na základě toho byli herci i režiséři placeni od jednoho filmu, ne pouze paušálně. Tato změna prospěla i studiím, protože se jim na jedné straně podařilo snížit náklady na provoz, zároveň si mohli vybírat vhodné herce pro ten který film. THOMPSON, K.: *Dějiny filmu*, s. 344 – 346.

⁷¹ Původní název Paramountu byl Famous Players-Lasky. Společnost stále díky své zadluženosti na začátku 30. let na pokraji bankrotu. Z této situace společnost zachránil Barney Balaban. Původně výkonný producent se stal prezidentem společnosti v roce 1936 a během několika málo let proměnil Paramount opět na ziskovou společnost. U Paramountu pracovali např. Marlene Dietrich, Bob Hope, Bing Crosby nebo bratři Marxové.

Loew's/MGM byla ve 30. letech nejziskovější filmovou společností. I to byl důvod, proč mohla investovat více peněz do výroby a produkce filmů. Mezi její hlavní hvězdy patřili Marie Dressler, Clark Gable, Spencer Tracy, Judy Garland, Greta Garbo, Gene Kelly nebo Katherine Hepburn.

Původní společnost Fox se v době krize taktéž potácela na okraji krachu kvůli svým vysokým investicím do zvukového filmu. Od krachu jí odvrátilo spojení s malou produkční společností v roce 1935 Twentieth Century. Největší hvězdou studia pak byla Shirley Temple, ovšem její sláva zapadla ještě před začátkem 40. let.

I Warner Bros. se potýkala s velkými finančními potížemi v době po hospodářské krizi. Společnost se zaměřovala hlavně na populární žánry – muzikály, gangsterky, životopisné a válečné filmy, jejichž zápletky často opakovala s drobnými změnami, ale z každého žánru se snažila vytěžit co nejvíce.

Nejmladší společnost z Velké pětky, RKO vznikla přeměnou původní rádiové společnosti Radio Corporation of America (RCA) teprve v roce 1928. Tato společnost se dlouho vyrovnávala se svými finančními problémy, které se po válce rychle vrátily. RKO nejvíce těžila z filmů s Fredem Astairem a Ginger Rogers a jejím hvězdným režisérem byl Orson Wells. BERGAN, Roland: *Film, Nakladatelství Sloart, s.r.o., Praha 2008*, s. 32 – 34.

filmů bylo každé ze studií majitelem vlastní sítě kin, což pomáhalo při distribuci filmů, ale zároveň to divákům přinášelo benefit v podobě nízkého vstupného, protože kina si navzájem nekonkurovala. Společnosti zařazené do Malé trojky se věnovaly hlavně produkci a byly závislé na schopnosti distribuovat své filmy do nezávislých kin nebo do některého z řetězců velkých studií. Do Malé trojky patřily Universal, Columbia a posledním pak bylo studio United Artists.⁷²

Filmový průmysl musel reagovat i na soudobé technické trendy ve výrobě filmu, jako byla možnost jejich natáčení v barvě,⁷³ filmové triky nebo aplikace nových pohybů kamerou. Každá z těchto inovací přispívala ke zlepšení kvality obrazu, stejnou měrou přispívala ke zvyšování nákladů na výrobu filmu. I toto patřilo mezi hnací síly, které napomáhaly k vytváření nových žánrů a objevování témat vhodných pro filmové plátno. Stejně tak bylo nutné propracovávat důmyslnější a důslednější strategie distribuce filmů k divákovi.

Mezi rozvíjející se žánry 30. let patřily hlavně muzikály, ztřeštěné komedie, gangsterky, horory, společensko-kritické filmy a film noir. MGM bylo mateřskou společností muzikálů a mezi jejich největší hvězdy 30. let patřili Fred Astaire a Ginger Rogers.⁷⁴ Mimo jiné právě z tohoto studia vzešel i nejslavnější muzikál první poloviny století, *Čaroděj ze země Oz* (1939). Dalším žánrem byla „ztřeštěná“ komedie, jejíž děj je většinou postaven na „ústřední zamilované dvojici“, která „je excentrická a často zobrazována s prvky grotesky.“⁷⁵ Na opačné straně žánru se nacházel horor. Do tohoto

⁷² I přesto, že byl Universal největší z těchto tří společností, s finančními problémy se potýkal ještě po skončení 2. světové války. Společnost nebyla schopná si udržet filmovou hvězdu. Po roce 1935 se začal zaměřovat na diváky na maloměstech, převážně na dorůstající mládež.

Columbia byla jedinou stále ziskovou společností. Její hlavní hvězdou byl režisér Frank Capra.

United Artists byla jediná společnost, která s nástupem zvukového filmu začala ztrácet na své hodnotě a postupně se začala zaměřovat hlavně na distribuci nezávislých a zahraničních filmů. **THOMPSON, K.: Dějiny filmu**, s. 224 - 226.

⁷³ Patent společnosti Technicolor dovolil obarvit obraz na základě složení tří pásů obarvených vždy jednou základní barvou. Všechna velká studia začala tuto techniku používat poté, co jim společnost Technicolor zapůjčovala i veškerou zpracovatelskou techniku i zaměstnance na tento typ práce. **BERGAN, R.: Film**, s. 35.

⁷⁴ Fred Astaire (1899 – 1987) za svůj život natočil 31 muzikálů, kde také tančil. Spolu s Ginger Rogers (1911 – 1995) vytvořil 10 muzikálů. Dle názorů některých stojí Fred Astaire na počátku tance ve filmu. *All Movie*. [online]. [cit. 2009-12-26]. Dostupné z: <http://www.allmovie.com/artist/80113>

⁷⁵ **THOMPSON, K.: Dějiny filmu**, s. 238

období spadá vznik asi nejznámějšího zástupce a to *Frankensteina* (1931 – Universal Pictures). Filmovými zástupci dalších tří žánrových druhů, zmíněných již výše, patřily společensko-kritické filmy, gangsterský film, jenž čerpal z prohibice (*Veřejný nepřítel*, 1931 – Warner Bros.) a film noir. V poslední žánrové skupině, asi jedné z nejvýznamnějších v dějinách amerického filmu, se jednalo spíše o stylistiku, kde film byl spíše „příběhem vypravěče v ohrožení“.⁷⁶ Filmy noir byly většinou natočeny během války a distribuované i v zahraničí. Mezi jejich specifika také patří fakt, že vznikly většinou na základě literární předlohy a jsou zaměřeny na zobrazování muže „poznačeného pesimismem, sebedopceňováním nebo chladně distancovaným pohledem na svět“.⁷⁷ Při sumarizaci filmového průmyslu v období do roku 1945 nesmíme také zapomenout na válečné filmy a rozvoj v oblasti animovaného filmu. Do této doby spadá vznik nezávislého studia Walta Disneye, který distribuoval své filmy skrze společnost RKO a později prorazil i na televizních obrazovkách na stanici ABC. Ovšem Walt Disney také inspiroval ostatní studia, aby vytvořila vlastní animační oddělení. V jednom takovém oddělení ve společnosti Warner Bros. například vznikla řada animovaných příběhů *Looney Tunes*.⁷⁸ Všechny produkty filmového průmyslu potřebovaly způsob, jak se dostat k divákovi.

Sítě kin se staly nosným pilířem šíření zábavního průmyslu po celých Spojených státech. První kino bylo otevřeno ve Filadelfii v roce 1905, ovšem již roku 1908 se po celých Spojených státech dalo najít na 10 000 kin.⁷⁹ I jejich provoz měl svá pravidla. V éře němých filmů patřily do kinosálů také orchestry a živé scénické výstupy. S nástupem ozvučeného filmu bylo toto odbouráno a nahrazeno občerstvením. V souvislosti s hospodářskou krizí, kdy se snížila kupní síla obyvatelstva a tedy i výdaje určené na kulturu, začala kina uvádět dvoj- a trojprogramy. Hlavní film byl v takových případech doprovázen ještě jedním nebo dvěma dalšími filmy za cenu vstupenky na

⁷⁶ KORDA, Jakub: *Dějiny světového filmu – Americká kinematografie po 2. světové válce*, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Olomouc 2006, s. 13 a 14.

⁷⁷ THOMPSON, K.: *Dějiny filmu*, s. 242

⁷⁸ Tamtéž, s. 246.

⁷⁹ TINDALL, G., SHI, D.: *Dějiny Spojených států*, s. 548

film hlavní, přičemž doprovodné filmy měly nižší uměleckou hodnotu a kvalitu. Ve 40. letech týdně navštěvovalo kina 80 až 90 milionů lidí z celkové populace 140 milionů obyvatel ve Spojených státech.⁸⁰ V té samé době však Hollywood řešil úplně jiné problémy.

Ani Hollywood neunikl na konci čtvrté dekády honu na vyznavače a stoupence komunismu. Desítky umělců – herců a spisovatelů – byly podrobeny výslechům před Výborem pro neamerickou činnost (HUAC), na jejichž základě vznikl seznam deseti nevíтанých umělců, neboli „Hollywoodských deset“. Některým z nich pak bylo zakázáno v Hollywoodu pracovat a ti buď odešli do zahraničí, nebo používali jiná jména.⁸¹ Dalším okamžikem přinášejícím velké změny do filmového průmyslu této doby bylo i rozhodnutí Nejvyššího soudu Spojených států v kauze nazvané *Spojené státy versus Paramount Pictures Inc.*, ve které byly tato i další společnosti obviněny ze snahy o zmonopolizování obchodu s filmy. Nejvyšší soud vydal v roce 1948 tzv. Paramountský výnos, na jehož základě se studia Velké osmičky měla vzdát řetězců kin a umožnit tak nárůst konkurence v této oblasti.⁸² I přes tuto ztrátu našla studia patřící do skupiny Majors způsob, jak si svá privilegia v oblasti produkce a distribuce filmů udržet spolu s vedoucím postavením v průmyslu.⁸³

Mimo výslechů před HUAC a rozsudku nad společností Paramount, postihl Hollywood ještě jeden otřes, s jehož následky se musel vyrovnat relativně rychle - nástup televize. Postupně se s rozšiřováním pokrytí televizního vysílání se snižovala návštěvnost kin.⁸⁴ Trvalo několik let, než Hollywood přistoupil i na možnost spolupráce s televizním průmyslem, jak si ukážeme později. Nejprve však filmový průmysl začal hledat nové možnosti, jak pro diváky učinit z návštěvy kina větší a neopakovatelný zážitek. To vedlo ke zkvalitnění obrazu a nabídce širokoúhlého obrazu, kterého nebylo

⁸⁰ THOMPSON, K.: *Dějiny filmu*, s. 334

⁸¹ POWERS, S.: *Hollywood's America*, s. 17.

⁸² Ovšem zavádění tohoto rozhodnutí do praxe některým společnostem trvalo i 10 let. POWERS, S.: *Hollywood's America*, s. 21 nebo také KORDA, J.: *Dějiny světového filmu*, s. 8.

⁸³ MONACO, J.: *Jak číst film*, s. 248.

⁸⁴ Tržby společností klesly během zhruba 10 let na méně než polovinu. THOMPSON, K.: *Dějiny filmu*, s. 336.

možné na televizních obrazovkách docílit. Spolu s technickými změnami, šly ruku v ruce také marketingové novinky spojené s distribucí filmu.

Mimo běžnou síť kin, o které jsme si již říkali, začala vznikat i tzv. artkina specializující se na promítání filmů zahraniční produkce a také autokina zaměřená hlavně na mladé lidi.⁸⁵ I přes velkou oblibu hlavně autokin bylo v zájmu společností Velké osmičky udržet si zájem diváků i při návštěvách běžných kin. V kombinaci se zlepšujícími se technickými možnostmi filmu se dařilo prodávat exkluzivní promítání speciálně vybraných filmů. Určité filmy se proto promítaly pouze ve speciálně vybavených kinech, což divákovi zaručovalo ojedinělost zážitku a toho, co zhlédl. Z potřeby zaplnit mezery ve vysílání v ostatních kinech se začaly produkovat tzv. exploatační filmy, tedy filmy nízkorozpočtové s nevalným obsazením a jednoduchou zápletkou, které byly cíleny hlavně na mladé lidi. Ovšem v rámci tohoto žánru se otevřely nové marketingové možnosti, když exploatační nezávislá společnost:

„...často nejprve navrhla titul filmu, plakát a reklamní kampaň, a teprve proběhl-li tento test u publika a u majitelů kin úspěšně, nechala napsat scénář. Jestliže velké společnosti nasazovaly své filmy výběrově, nezávislí uváděli film hned ve velkém počtu kin současně. Nezávislí také propagovali své filmy v televizi, nasazovali je v létě, které bylo dříve považováno za období nízké návštěvnosti, a autokina používali jako kina premiérová. Všechny tyto inovace velká studia později převzala“.⁸⁶

I přesto, že byl film brán jako zábava pro masy, díky těmto novým technikám se z filmového průmyslu stávala součást americké konzumní společnosti poplatná době. Pro distribuci filmů se vynalézaly stále další a další způsoby, jak diváka přilákat.

⁸⁵ Autokina do roku 1956 svým počtem nahradila kina uzavřená kvůli nízké návštěvnosti, přesto autokina tvořila zhruba čtvrtinu příjmů z kin. **THOMPSON, K.: Dějiny filmu**, s. 342.

⁸⁶ **Tamtéž**, s. 347.

Oproti žánrům populárním ve 40. letech minulého století došlo v následujícím desetiletí k jejich částečné modifikaci. Oblíbenost muzikálů zůstala, ovšem většina ostatních žánrů byla z větší části nahrazena melodramatem (*Psáno do větru*, 1956 nebo *Náhražka života*, 1959), westernem (zde dominovali hlavně John Wayne a James Stewart) nebo historickým eposem (*Quo Vadis?*, 1951, *Ben Hur*, 1959 nebo *Spartakus*, 1960).⁸⁷ V této době také stoupala obliba žánru sci-fi, do kterého byl z počátku řazen např. i James Bond.

Ve vývoji žánrů držel filmový průmysl krok se společenským vývojem a byl schopný se relativně rychle adaptovat na nová témata, motivy a osobnosti, na které reagovala společnost emotivně. Věci, o nichž se mluvilo, si velmi rychle našly cestu do filmových studií. Mezi ně patřila například i adaptace kontroverzní divadelní hry Tennessee Williamse *Tramvaj do stanice Touha* (1951). Právě tento film pomohl ke zrodu několika hvězd té doby, herce Marlona Branda, jenž ztvárnil ve filmu hlavní mužskou roli Stanleje, a režiséra Elia Kazana. Právě podobně revoltující a do určité míry inovativní filmy pomáhaly k přeměně americké společnosti. Ovšem nejen filmy tvořily tvář Hollywoodu a Spojených států jako takových, podílely se na tom i osobnosti s tímto průmyslem spojené. Mezi ně z řad herců patřili třeba Marlon Brando, James Dean, ale také Marilyn Monroe, Katharine Hepburn, Grace Kelly a mnozí další. Z režisérů se pak jednalo namátkově o Orsona Wellse a Alfreda Hitchcocka. Samostatnou kapitolu tvořila nastupující generace režisérů, která do své tvorby již dokázala zakombinovat vliv televize na společnost i film.⁸⁸ Právě 2. polovina 50. let byla dobou, kdy docházelo k postupnému propojování filmového průmyslu s televizním.

V tomto běžícím cyklu akce a reakce na společenský vývoj sehrála významnou roli i televize, která jako nové médium postavené alespoň ze začátku na živém vysílání donutila filmový průmysl k radikálním změnám. Výsledkem bylo, že náklady na produkci filmů stoupaly úměrně s jejich kvalitou, neslo to s sebou ovšem potřebu

⁸⁷ THOMPSON, K.: *Dějiny filmu*, s. 350 – 352.

⁸⁸ MONACO, J.: *Jak číst film*, s. 264 – 265.

hledat nové cesty k publiku a způsoby, jak si udržet jejich zájem. Není proto nezajímavé, že jako důsledek tohoto vývoje klesala mezi lety 1930 až 1950 produkce filmů v Hollywoodu z pěti set na pouhých sto padesát filmů ročně.⁸⁹ I přesto zůstal Hollywood centrem zábavního průmyslu - postupně se dokázal stávající situaci přizpůsobit vytvořením nové koncepce pojetí filmové zábavy a jejího zprostředkování veřejnosti.

Přes svou počáteční animozitu vůči televizi byl Hollywood nucen vzít její existenci nejen na vědomí, ale také najít způsob a formu společné koexistence. Dalším krokem bylo uvědomění, že obě média si mohou být vzájemně nápomocna.

3.2. Průměrnost průměrnosti

Složitost technického a technologického nástupu televize stála poněkud v rozporu s poměrně rychlým přijetím tohoto média společností. Mezi lety 1948 a 1955 se televizní přístroj dostal do dvou třetin amerických domácností,⁹⁰ v roce 1954 bylo v amerických domácnostech na 32 milionů televizorů a na konci 60. let televizi vlastnilo 90 procent všech obyvatel.⁹¹

Počátky televize, která v podstatě následovala vývojovou linii rozhlasového vysílání,⁹² jsou více než se závislostí na technologickém pokroku spojeny s boji o patenty, korporátními strategiemi a udělováním provozních licencí. Strategie implementace televize na veřejnost byla dlouhodobě plánovanou záležitostí a nástup tohoto média byl připravován již od 20. let minulého století. Ovšem již v té době se k této otázce vázala obsáhlá debata o tom, zda má toto nové médium možnost se

⁸⁹ THOMPSON, K.: *Dějiny filmu*, s. 341.

⁹⁰ SPIGEL, L.: *Make Room*, s. 1

⁹¹ SPIGEL, L.: *Make Room*, s. 1 nebo 32.. Zde se některé zdroje rozcházejí, protože např. Kristin Thompson uvádí, že tohoto procenta pokrytí domácnosti dosáhly Spojené státy již na konci 50. let. THOMPSON, K.: *Dějiny filmu*, s. 336

⁹² Rádio se jako fenomén rozšířilo ve 20. letech minulého století. V té době se již pracovalo i na koncepci televizního vysílání, to však bylo pouze ve svých počátcích. SPIGEL, L.: *Make Room for TV*, s. 28 - 29

prosadit. V roce 1935 prezident Americké rozhlasové společnosti (Radio Corporation of America – RCA) prohlásil:

„Televizní příjem není, a ani nemůže být, jako příjem zvuku. Dnes je rádio používané jako pozadí pro jinou zábavu nebo ženami v domácnosti, které ... poslouchají hudbu, zatímco pracují. Televize takovou nikdy nemůže být, protože vyžaduje pozornost toho, kdo se na ní dívá, stejně tak bude zapotřebí, aby bylo místo nějak zatemněno. Posluchači, místo aby se pohybovali okolo, jak to dělají nyní, budou muset pevně sedět a dávat dobrý pozor na cokoli, co bude nahozeno na obrazovku. Ale budou toto chtít dělat? ... Já nevím.“⁹³

Podobné dohady o tom, zda má televize možnost se prosadit, se objevovaly i v dobách jejích praktických začátků na konci 40. let, stejně tak i v průběhu let padesátých.

Na počátku 40. let, tedy ještě předtím, než se televize masově stala součástí domovů americké populace, snažila se nejprve prosadit jako jeden z programů v kinech. Živé televizní vysílání bylo přenášeno koaxiálním kabelem a promítáno na plátno jako film. Do této metody byly vkládány velké naděje. Ovšem již v roce 1952 bylo jasné, že se neujme, a proto kinotelevize zcela zanikla.⁹⁴

Hlavní slovo při konstituování systému televizního vysílání i na základě technických specifikací měla Federální komise pro komunikaci (Federal Communications Commission – FCC), do jejíž kompetence spadalo mimo stanovování technických požadavků také udělování licencí. FCC nesla veškeré důsledky rozhodnutí

⁹³ “Television reception is not, cannot be, like sound reception. Today, radio is used as a background for other entertainment, or by the housewife who...listens to the music, while she goes on with her work. Television can never be like that, because not only will it require close attention on the part of the onlooker, but it will also be necessary for the room to be somewhat darkened...[L]isteners...instead of roaming around as they do now while enjoying a program, will have to sit tight and pay close attention to whatever is being thrown on their screen. But will they want to do that?...I don't know.” **BODDY, W.: Fifties Television – The Industry and Its Critics, University of Illinois Press, Chicago 1993, s. 20**

⁹⁴ **BODDY, W.: Fifties Television, s. 23 – 24.**

o přenosu televizního obrazu na kanálech velmi vysokých frekvencí (Very High Frequences – VHF) nebo na ultra vysokých frekvencích (Ultra High Frequences – UHF), přičemž licence se po dlouhá léta udělovala pro obě pásma. FCC byla při svém rozhodování ovlivněna připomínkami a zájmy společnosti RCA. Na základě toho se prosadily VHF kanály, což, jak se ukázalo o několik let později, zkomplikovalo přidělování vysílacích licencí v budoucnosti. Zároveň to přispělo k rozdělení trhu mezi 4 hlavní stanice.

Frekvence VHF disponovala pouze 12 kanály, což televizní průmysl velmi záhy dohnalo do krajní situace. Protože si o udělení vysílací licence po skončení 2. světové války zažádalo několik stovek společností, vyhlásila v září 1948 FCC tzv. „zmrazení“ pro udělování těchto licencí na 6 měsíců. Během této doby se nepodařilo situaci vyřešit, proto se doba „zmrazení“ protáhla až do dubna 1952.⁹⁵ I přesto, že FCC pokračovala v udělování licencí pro vysílání na UHF, bylo tato doba, po kterou bylo „zmrazeno“ udělování licencí, momentem, ze kterého nejvíce výtěžily 4 televizní řetězce. Těm se v této době podařilo natolik upevnit své postavení na trhu, že trvalo ještě dlouhá desetiletí, než mohla v této oblasti vzniknout další konkurence. Osud stanic vysílajících na UHF byl značně nejistý a v budoucnu většina z nich skončila, popřípadě pronajala či prodala své vysílací frekvence některé z velkých stanic,⁹⁶ čímž byl vytvořen strukturální systém vysílání pro jednotlivé oblasti Spojených států.

Byly to tyto společnosti, které si dokázaly získat a udržet většinu amerického televizního trhu během procesu pokračujícího zajištění pokrytí televizním vysíláním. Již v roce 1953 bylo technické zázemí natolik kvalitní, že bylo možné sledovat televizi v drtivé většině velkých měst po celých Spojených státech.

V průběhu 40. let se ve Spojených státech etablovaly 4 hlavní televizní řetězce (television network), jejichž vliv se postupně rozšiřoval po celé zemi. Všechny měly své

⁹⁵ CAMPBELL, Kathryn B.: *Trying Television: WKOW-TV in the 1950's*, in *American Journalism*, Vol. 18, No. 2, p. 83 – 102, s. 86 nebo BODDY, W.: *Fifties Television*, s. 50.

⁹⁶ V kapitole 3 (UHF, the Television Freeze and the Network Monopoly) autor zevrubně líčí situaci na americkém televizním trhu na přelomu 40. a 50. let. Poukazuje na zásadní momenty vývoje udělování licencí, zákulisní politiku i souvislosti, které to pro další vývoj mělo. BODDY, W.: *Fifties Television*, s. 42 62.

kořeny v rádiovém vysílání, což jim následně dovolilo úspěšně adaptovat některé ze svých rozhlasových pořadů i na televizní obrazovky. První z nich byla DuMont Television Network (nebo pouze DuMont), která vysílala již před 2. světovou válkou.⁹⁷ Oficiálně zahájila pravidelné televizní zpravodajské vysílání v srpnu 1945 v New Yorku a Washingtonu, D. C.,⁹⁸ ovšem svou činnost ukončila kvůli finančním potížím již v roce 1956. Druhou v pořadí byla Národní vysílací společnost (National Broadcasting Company - NBC), která taktéž začala vysílat již před 2. světovou válkou, avšak teprve po ní zaznamenala stanice největší rozvoj.⁹⁹ Třetí z velké čtveřice stanic byla Kolumbijský vysílací systém (Columbia Broadcasting System, Inc. - CBS), která byla nejvíce etablovanou společností na poli rozhlasového vysílání ve 20. letech a postupně se od konce 30. let přesouvala do televizního průmyslu, kde se finálně usídlila až s počátkem 50. let.¹⁰⁰ Posledním, nejmladším členem této skupiny, je pak stanice Americká vysílací společnost (American Broadcasting Company - ABC), jež sice byla vytvořena na počátku 40. let jako součást studia Walta Disneyeho, pravidelně však začala vysílat až v roce 1948.¹⁰¹

I když televizní průmysl procházel na počátku 50. let obdobím určité nejistoty a nestálosti, dokázal si přesto vybudovat v oblasti zábavy již natolik silnou pozici, že začal konkurovat a do jisté míry také ohrožovat Hollywood a filmový průmysl jako takový. Jak jsme si již řekli, návštěvnost amerických kin od začátku 50. let klesala o desítky procent, mnoho z nich bylo nuceno ukončit svou činnost. Do té doby typické kino formáty pravidelných týdeníků a krátkých animovaných příběhů již přesídlily na televizní obrazovky.¹⁰² Přesto bylo potřeba tehdejší programové složení poněkud

⁹⁷ Nejobsáhlejší odbornou publikaci k televizní stanici DuMont, která zapadla v běhu televizních dějin, vydal v roce 2006 David Weinstein pod názvem **The Forgotten Network: DuMont and the Birth of American Television** (Temple University Press, Philadelphia 2006).

⁹⁸ Experimentálně začala tato stanice vysílat již před druhou světovou válkou. *Dumont Television Network*. [online]. [cit. 2009-12-26]. Dostupné z: <http://www.dumonthistory.tv/>

⁹⁹ History. *NBC Universal*. [online]. [cit. 2009-12-27]. Dostupné z: <http://www.nbcuni.com/History/>

¹⁰⁰ CBS. [online]. [cit. 2009-12-27]. Dostupné z: http://www.cbs.com/specials/cbs_75/index.shtml

¹⁰¹ *Museum of Broadcasting*. [online]. [cit. 2009-12-27]. Dostupné z: <http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=americanbroa>

¹⁰² Týdenní přehledy opustily kina poté, co informace v nich obsažené mnohem rychleji přinášela televize. THOMPSON, K.: *Dějiny filmu*, s. 337.

změnit a doplnit novými materiály a formáty, proto si televize začala hledat nové zdroje.

Podobně jako v rádiu, počátky televize byly spojeny hlavně s živým vysíláním, což se s ohledem na rostoucí programové požadavky stalo nadále finančně neúnosným. Velká hollywoodská studia možnosti spolupráce s televizí odmítala a podařilo se jim tak zaspát dobu.¹⁰³ Možnosti zapojit se do boomu televizního průmyslu využily menší a nezávislé, povětšinou nově vzniklé, produkční společnosti, jejichž hlavní náplní bylo vytvářet tzv. telefilmy, případně pro televizi upravovat filmy již hotové.¹⁰⁴ Základním předpokladem totiž bylo, že „televize a film se v základu vyrovnávají s odlišnými produkty, protože se nemohlo od televizních diváků očekávat, že se budou zdržovat doma u dlouhých programů“.¹⁰⁵ Právě na základě této premisy pronesené již v roce 1941 se televizní stanice uchýlily k hodinovému formátu programů. Hollywood se pro většinu první poloviny 50. let sám z procesu tvorby obsahu televizního vysílání vyřadil. A to alespoň do doby, než si dokázal vytvořit nové, hlavně marketingové nástroje, které by mu zaručovaly udržení si jedinečnosti své produkce u diváků. Průkopníkem ve snaze najít si cestu k Hollywoodské produkci byla stanice ABC, která na své obrazovky adaptovala animované hodinové pořady většinou z dílny studia Walta Disneye, svého zakladatele. V roce 1954 již tento most překonala i další studia a začala tak sama vytvářet pořady pro televizní hodinový formát.¹⁰⁶ Ovšem televizní obrazovky obsazovaly nejen filmy.

Televizní stanice kladly největší důraz na pořady vlastní produkce s ohledem na povětšinou poměrně nízkou kvalitu nestudiových filmů, vytvořených speciálně pro televizi. I přesto, že oblasti vývoje vlastní televizní tvorby se budeme v tomto textu zevrubně věnovat v dalších částech textu, představíme si nyní pouze stručně některá použitá schémata, jež poslouží jako stručný vhled. Při tvorbě vlastních pořadů se

¹⁰³ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 97.

¹⁰⁴ BODDY, W.: *Fifties Television*, s. 68 nebo MONACO, J.: *Jak čist film*, s. 247 – 249.

¹⁰⁵ „...television and motion pictures dealt with essentially different products because the television audience could not be expected to stay at home for long programs.” BODDY, W.: *Fifties Television*, s. 66

¹⁰⁶ BODDY, W.: *Fifties Television*, s. 141 – 142.

televizní stanice uchýlily k převzetí populárních pořadů z rádií a jejich přeformátování na televizní obrazovky. Jednalo se o pořady zábavní, diskusní i o programy pro hospodyně. Z varietních show mezi nejoblíbenější patřily *Texaco Star Theater*, která se začala vysílat již v roce 1948, nebo také o *Jackie Gleason Show*, jež měla své místo na televizních obrazovkách po celá 50. léta.¹⁰⁷ V druhé části desetiletí pak mezi hvězdy tohoto žánru patří i Ed Sullivan a jeho *The Toast of the Town*.¹⁰⁸ V pořadech pro hospodyně se odrážely hlavně potřeby reklamního průmyslu, který si uvědomoval, že ženy v domácnosti tvoří hlavní kupní sílu společnosti.¹⁰⁹ Přímo v roce 1951 se všechny hlavní televizní stanice zaměřily na obsazování denní doby svými programy, aby mohly „navrhnout programy vyhovující obsahu a organizaci dne ženy v domácnosti“.¹¹⁰ Proto se na televizní obrazovky úspěšně podařilo převést formáty rozhlasových verzí několika typů pořadů. Jednalo se o tzv. *soap oper*,¹¹¹ dále pak *nákupních show* (shopping shows) k podpoře prodeje různých produktů nebo všeobecně zábavní pořady uváděné v dopoledních hodinách, které byly uváděny hvězdami nočního rádiového vysílání.

Velmi záhy se ukázalo, že primární diváckou skupinou denního vysílání jsou ženy, proto bylo zacílení jednoznačně nastaveno na: „Teorií je, že žena bude ochotná obětovat více času určeného na domácí povinnosti, pokud bude mít pocit, že sledování televize činí její péči o domácnost efektivnější a pomáhá jí docílit zlepšení života pro

¹⁰⁷ MONACO, J.: *Jak číst film*, s. 487.

¹⁰⁸ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 430 – 434.

¹⁰⁹ O reklamě, jejich implikacích, konstrukci a záměrech i v 50. letech pojednává ve své knize PARKIN, Katherine J.: *Food Is Love – Advertising and Gender Roles in Modern America*, University of Pennsylvania Press, 2007. I přesto, že kniha je zaměřena hlavně na tištěnou reklamu, v textu je možné vysledovat myšlenkový koncept stojící za tvorbou reklamy a obrazu, který se snažila prezentovat široké veřejnosti.

¹¹⁰ Jedním z důvodů pro tento posun byl i fakt, že televizní sponzoři již plně obsadili večerní vysílací časy, takže velké stanice začaly odkupovat od lokálních stanic právě i denní dobu a naplňovat je svými programy a novými inzerenty. „... designing programs to suit the content and organization of the housewife's day.“ SPIGEL, L.: *Make Room*, s. 77 – 78.

¹¹¹ „Soap opera“ (mýdlová opera) je termín označující dlouhé seriály (dnes již výhradně televizní), které kýčovitým způsobem zobrazují uměle schematizovaný život, obvykle velkých (a blahých) rodin. Přívlastek ‚mýdlová‘ se začal používat proto, že původně byli nejčastějšími sponzory těchto seriálů výrobci mýdla a pracích prášků. MONACO, J.: *Jak psát film*, s. 469 (poznámka pod čarou)

celou rodinu.“¹¹² Televize tak ženám zprostředkovávala modelový obraz péče o domácnost, manžela a děti.

Mezi další cílové skupiny nepatřily jen ženy, ale i ostatní členové rodiny. Dětem televize nabízela zábavu i vzdělání, mužům pak informace ze sportu, domácí politiky i celého světa. Nedílnou součástí televizního programového složení 50. let byly mimo nízkorozpočtových filmů také pořady určené pro celé rodiny, ať se již jednalo o varietní show nebo seriály. Svoji programovou nabídkou ovlivňovala televize i základní uspořádání rodiny, když se stávala autoritou v řešení různých společenských problémů. Debaty vztahující se k výchově dětí byly asi těmi nejčastějšími.¹¹³ Svou nabídkou pořadů televize celkově zasahovala do projekce vzájemných vztahů v rodině, když americkou střední třídu vesměs prezentovala jako zcela bezkonfliktní, spokojenou se svým blízkým i širokým okolím, neprojevuující přemrštěný zájem o politiku a řešící pouze minoritní problémy spojené povětšinou s výchovou dětí.¹¹⁴

Na základě úspěchů, kterých televizní stanice dosahovaly při organizování svého programu a jejich implementace do domácností, rozhodly se obrátit tento proces a pracovat s diváky tak, aby ti své volnočasové aktivity i denní povinnosti plánovali podle programu televizního. „Denní aktivity žen byly doslova roztříštěny podle vzoru denního televizního programu, a to až do té míry, že její každodenní zkušenosti se staly součástí seriálového vyprávění.“¹¹⁵ Neplatilo to pouze pro ženy, ale i pro ostatní členy rodiny. Tím, jak se televize stala tolik důležitou součástí rodiny, jakýmsi středobodem, ovlivnila také fyzické uspořádání rodiny. Jedním z důsledků rychlého zapojení televize do běžného života Američanů byl i úpadek společenského života, kdy se nukleární rodiny více uzavřely do soukromí domova a omezily tak své společenské styky, které byly běžným zvykem ještě před několika desetiletími. Ovšem individuální vnímání této

¹¹² „The theory is that the housewife will be more likely to take time from her household duties if she feels that her television viewing will make her housekeeping more efficient and help her provide more gracious living for her family.” SPIGEL, L.: *Make Room*, s. 83.

¹¹³ SPIGEL, L.: *Make Room*, s. 50 – 60.

¹¹⁴ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 459 – 461.

¹¹⁵ „...the woman's daily activities are literally fragmented according to the pattern of the daytime television schedule, to the extent that her everyday experiences become imbricated in a kind of serial narrative.” SPIGEL, L.: *Make Room*, s. 86

situace bylo odlišné, protože televize nově svým divákům zpřístupňovala místa a situace, které by jim v běžné realitě zůstaly odepřeny.

Od počátku televizního boomu se spolu s technickými možnostmi vysílání proměňoval také symbolický pohled na televizi a její přijetí v amerických domovech.¹¹⁶ Televizní sestava (television set) se stala nedílnou součástí interiéru a postupně se vytvářely různé odborné teorie o jejím vhodném umístění a zakomponování do prostoru. Jeden z názorů mínil, že „televize byla privilegovanou součástí podezřelé konzumace a třídního statutu poválečných Američanů“.¹¹⁷ Některé novostavby nabízely televizory již zabudované do stěn domů, případně z nich vytvářely dominanty spojených prostor domu.¹¹⁸ V nabídce výrobců televizorů se objevovaly také upoutávky na televizory zabudované do kuchyňských linek nebo spotřebičů, normální přístroje se pak v reklamách objevovaly jako prostředky, díky kterým mohou rodiny docílit vzájemné blízkosti skrze společně trávený čas u obrazovek. Této možnosti se bezmezně chopila reklama, která se nově stala jednou z hnacích sil televizního průmyslu. Reklama prodávala televizní přístroje jako takové, ale televize se zároveň stala jejím nejsilnějším nástrojem v oslovování velkého množství lidí.

Možnosti, které televize nabízela díky své schopnosti zasáhnout širokou masu lidí, si televizní studia i reklamní průmysl uvědomily hned ve svých začátcích, proto se reklamní prostor stal nedílnou součástí programového složení vysílání. První koncepty reklamy se vztahovaly k umístování produktů do pořadů a sponzorování celých pořadů. Pro televizní stanice bylo z počátku výhodnější, když se zadavatel inzerce skrze reklamní agenturu nebo na přímo finančně angažoval na tvorbě pořadu. Tento způsob inzerce přinášel televizním řetězcům většinu jejich příjmů.¹¹⁹ Na počátku 50. let tedy

¹¹⁶ Procento penetrace amerických domácností televizí se vyvíjelo následovně: V roce 1946 vlastnilo televizi zhruba 0,2 % amerických domácností, v roce 1950 to bylo již 9 % a v roce 1955 dokonce 65 %. **SPIGEL, L.: Make Room**, s. 32

¹¹⁷ „...that the television set was privileged figure of conspicuous consumption and class status for postwar Americans.” **Tamtéž**, s. 49

¹¹⁸ **Tamtéž**, s. 68 – 70.

¹¹⁹ **BODDY, W.: Fifties Television**, s. 150 – 167.

nebylo možné začít vysílat pořad, který by neměl svého sponzora.¹²⁰ Některé pořady ve svém názvu nesly jméno společnosti, která je podporovala, jako např. *Texaco Star Theater* nebo *The Colgate Comedy Hour*. Jiné společnosti propagovaly své výrobky ústy hlavních hrdinů před a po skončení pořadu, jak činila např. i Lucille Ball pro tabákovou společnost Philip Morris. A mohli bychom jmenovat mnoho dalších případů. Spojení společnosti nebo jejího produktu s určitým pořadem dokázalo tuto souvislost přenést i do běžného života společnosti a bylo naprosto běžnou praxí. Někteří herci působili ve své roli na diváka natolik sugestivně, že s ní byli spojováni i mimo televizní obrazovky. Jedním z příkladů takové situace byla Betty Furness reprezentující na televizních obrazovkách společnost Westinghouse,¹²¹ jež vyráběla širokou paletu domácích spotřebičů i průmyslového zboží. K tomu se však vrátíme v další části textu věnovanému konkrétně reklamě.

Takto nastavený model televizní reklamy a jejího umísťování doznal konkrétně v polovině 50. let zásadních změn, kdy došlo k zásadním změnám v konceptu televizní reklamy, jak si ukážeme později. Tyto změny sebou přinesly v podstatě raketový rozvoj oddělení televizní reklamy ve významných reklamních agenturách.¹²² Základní nástin proměn televizního vysílání nám položil základní kámen pro následnou analýzu jednotlivých typů programů, ke které se vzápětí dostaneme.

I přesto, že televize poměrně invazivním způsobem vstupovala do životů lidí, dařilo se jí udržet si zdání intimity při zobrazování v podstatě celého světa. Pro diváka proto bylo snazší identifikovat se s tím, co na televizní obrazovce viděl, ať už se jednalo o zpravodajství, seriál, reklamu nebo varietní pořad. Za zavřenými dveřmi nemohl nikdo nikoho odsuzovat za jeho osobní vkus. Všechny výše zmíněné aspekty – situace okolo udílení vysílacích licencí, určitá monopolizace televizního trhu na přelomu

¹²⁰ Mezi top reklamní zadavatele na televizní stanici NBC patřili Ford, General Motors a RCA. Společnost Procter and Gamble, která byla v roce 1950 na 42. místě v žebříčku zadavatelů, se za pouhý rok dostala na vrchol, kde se udržela po několik let. V roce 1954 investovala tato společnost do reklamy více než 23 milionů dolarů, což bylo více než třikrát tolik oproti stavu v roce 1951. **BODDY, W.:** *Fifties Television*, s. 157.

¹²¹ Společnost byla založena v roce 1886 Georgem Westinghousem a jeho partnery. V dnešní době nese její název společnost vzniklá v roce 1998 a stojící na původních základech svým zaměřením.

¹²² **HALBERSTAM, D.:** *Černobílé desetiletí*, s. 214 – 216, 452 - 458

desetiletí, dále pak přijetí nového média veřejností a s jeho bezpodmínečného zapojení do rodinného kruhu a života ve spojení s programovým složením a reklamním prostorem a pocitem intimity – značně přispěly k vytvoření fenoménu televize v 50. letech minulého století.

Již v této době byla televize precizně strukturovaným médiem se širokým společenským dopadem, které se odráželo ve všech oblastech života americké bílé střední vrstvy, jak si ukážeme dále v textu. Televize byla součástí rodinného a společenského života a zároveň predátorem, který využíval závislosti svých diváků. Televize tedy nejen zprostředkovávala širší svět v intimním prostředí obývacích pokojů jednotlivým domácnostem, ale zároveň je pomáhala strukturovat a stavět do podoby, jež se lidem zdála být jedinečná. Zároveň ale byla do značné míry prefabrikovaná.

Součástí zábavního průmyslu bylo také využití poznatků z psychologie jedinců i celých skupin, jež byla aplikována v praxi televizního vysílání a filmové distribuce. Pohledy mužů a žen na filmová plátna nebo televizní obrazovky se mohou lišit, i když se oba budou dívat na stejný pořad nebo film. Každý divák si v rámci svého zážitku odnáší jiný soubor informací. Televize se stala nástrojem, který hrál velkou roli při ovlivňování zájmů médií i obráceně divákem – média ovlivňovala zájem diváka.

3.3. Divákem muž, žena objektem?

Kritická otázka míry vlivu masových médií typu rádia, televize a filmu na své posluchače a diváky byla vždy součástí zábavního průmyslu. Jak bylo zmíněno výše, debaty odborníků k vývoji zábavního průmyslu jako takového a o postojích diváka k nabízené možnosti sdílení informací byly různé. Kritika masmédií se na akademické úrovni sice plně rozvinula až v 60. letech, avšak aparát, kterým na ní bylo nazíráno, se vytvářel a proměňoval v průběhu celého 20. století. Různé úhly pohledu se vytvářely na základě odlišných principů fungování jednotlivých médií. Součástí debat byla také

otázka konstituce vnímání toho, co divák viděl v kině na plátně nebo doma na televizní obrazovce. Kritika nacházela úrodnou půdu pro své závěry jak ve vnitřním vývoji samotného zábavního průmyslu, tak i v souvislosti se společenskými změnami a jejich vzájemnou interakcí.

Při pohledu na časovou linii se kritika obou odvětví zaměřovala nejprve na témata a vytváření signifikantního společenského obrazu, který média přenášela ke svým divákům. Již v 50. letech se rozvinula plodná debata odborníků okolo televize v souvislosti s invazivním chováním tohoto média. Zkoumání pohledů a náhledů na film dosáhlo největšího ohlasu v 70. a 80. letech minulého století v rámci vývoje genderové kategorizace jednotlivých žánrů.

Již víme, že historicky byla jednou z hledisek rozvoje filmu jeho žánrová nabídka. Změny v kritickém nahlížení na film nastávaly také při změně perspektivy, do které byli jeho hlavní hrdinové stylizováni. Obraz jednotlivých postav byl z části podřizován žánru, stejně jako se filmy podřizovaly společenským a morálním pravidlům poplatným době. Větší důraz byl kladen na zobrazování ženy, který vývojově prošel zvláště na filmovém plátně několika fázemi. Když „filmy ve 20. letech nejprve představily ‚novou ženu‘ jako moderní manželku, přičemž filmy z let 30. poukazovaly na její podřízenost a potřebu být ‚zkrocena‘ silným mužem a domestikována vlivem dítěte“.¹²³ Na druhou stranu tyto „nové ženy“ z filmového plátna byly v realitě doby 2. světové války často prezentovány jako ženy, jimž leží na srdci hlavně blaho jejich rodiny a domova.¹²⁴ Stejně tak „ženské charaktery 40. a 50. let se snažily odvést pozornost mužů od pronásledování kariéry, dobrodružství, bohatství nebo od války a zločineckého života a spíše usměrnit mužskou energii k rodinnému životu ... život se točil okolo otázky hledání manžela nebo jak vyřešit romantické problémy ku prospěchu manželského

¹²³ „Films of the 1920s first introduced the ‚new woman‘ as modern wife, but films of the 1930s emphasized her subordination and need to be ‚tamed‘ by a strong man and the domesticating influence of a child.“ **MAY, E. T.: Homeward Bound**, s. 37 nebo dále na s. 39

¹²⁴ Joan Crawford na stránkách časopisu zosobňovala ženu v domácnosti, když jí fotografie zachycovala, jak vysává. Nebo další z hereček se vyjadřuje k plánování budoucnosti a rodiny se svým manželem. Herečky se také na stránkách časopisů staly rádkyněmi, jak si udržet spokojené manželství. **Tamtéž**, s. 54 – 55.

šťestí“.¹²⁵ Je zřejmé, že obraz žen byl na filmovém plátně po několik desetiletí konstituovaný velmi podobně. Podobný kurz nabral obraz ženy i v televizním prostředí. Ženské charaktery většinou následovaly společensky platný kurz ohledně preferencí ženy a jejího zaměstnání v domácnosti. Ty, které vyměnily domácnost za kariéru, byly zobrazovány jako ženy, jejichž budoucnost v oblasti šťastných partnerských vztahů je velmi mizivá. Naopak jedním z úkolů ženy na filmovém plátně a televizních obrazovkách bylo odvrátit muže od případné zkázy, která mu hrozila, pokud nenásledoval ženu k domácímu krbu.¹²⁶ Můžeme tedy slovy Guye Deborda říci, že „obraz se stal finální formou produktu objektivizace“.¹²⁷

Otázka nazírání žen na jejich obraz na filmovém plátně, a přeneseně je možné to také aplikovat na televizní obrazovky, byla v 70. letech, v období nové vlny feminismu, velmi frekventovaným tématem, které bylo propojeno s konceptem freudiánské psychoanalýzy, tolik populární metody léčení psychických problémů žen právě v 50. letech. Laura Mulvey se ve své studii věnuje otázce, nakolik se při sledování děje filmu projevuje voyeuristická separace s ohledem na „extrémní kontrast mezi temnotou v publiku a odlesku měnících se vzorů světa a stínu na plátně“.¹²⁸ Dochází k závěru, že obraz promítaný na filmové plátno staví diváky, muže i ženy, do maskulinní pozice, tudíž tak pro ženy pozměňuje pohled nazírání na děj postavením ženy do role objektu erotických představ spojených s dějem skrze pocity diváka zprostředkované

¹²⁵ „...female characters of the 1940's and 1950's sought to divert male attention away from the pursuit of careers, adventure, wealth, or even war or a life of crime and to channel more of men's energy into domesticity...life revolves around the question of finding a husband or of how to resolve romantic problems in favor of conjugal happiness.” **POWERS, S.: Hollywood's America**, s. 155.

¹²⁶ Dle výsledků statistického zkoumání hollywoodských filmů se u dotazu na procento žen zaměstnaných tradičně (administrativa, služby, učitelství, zdravotní sestry atd.) a netradičně (právničky, lékařky, vysokoškolské lektorky atd.) ukázalo, že ve filmech vytvořených ve dvou obdobích mezi lety 1946 – 1955 a 1956 – 1965, se u žen vdaných již na počátku filmu postupně snižovalo procento těch, které byly zaměstnané tradičně i netradičně. Podobný trend se projevoval i u žen zastávajících tradiční zaměstnání u filmů, kde byla romantická zápletka hlavní dějovou linií. U žen s netradičním zaměstnáním pak procento těch, které toužily po získání vztahu a rodiny mírně stouplo (z 64 % na 68 %). **Tamtéž**, s. 157.

¹²⁷ „...the image has become the final form of commodity reification.” Přičemž výraz ‚reification‘ je možné nahradit pojmem objektivizace. **JAMESON, F.: Postmodernism**, s. 18.

¹²⁸ „...the extreme contrast between the darkness in the auditorium and the brilliance of the shifting pattern of light and shade on the screen.” **MULVEY, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema, in Screen 16.3, Autumn 1975, s. 6 – 18**, s. 9

kamerou.¹²⁹ Definici role ženy ve filmu pak vidí jako součást konstituování příběhu okolo hlavního mužského hrdiny, z jehož pohledu děj filmu sledujeme. Jak je žena vnímána obecně v případě, že ona je hlavní postavou děje na filmovém plátně, řeší Teresa de Lauretis, když předpokládá, že „žena již vstoupila do historie bez konkrétnosti a jedinečnosti: je ekonomickým strojem, který reprodukuje lidský druh, a je Matkou, ekvivalentem universálnější než peníze, nejabstraktnější měřítko vynalezené patriarchální ideologií“.¹³⁰ Zároveň ve své studii také nabádá, že pro pochopení obrazu na filmovém plátně je třeba vyvinout naše pochopení pro jednotlivé implikace, kulturní reprezentace a možnosti sociální vize,¹³¹ což by v důsledku mělo vést ke konstituci filmu nezobrazujícího ženy pro muže, ale také podávající pohled na ženu-hrdinku pro ženu-divačku.

Dle některých názorů vzešlých z feministického hnutí docházelo ve filmu a televizi k eliminaci role ženy v rámci dějového vývoje. Ovšem na základě vzájemného vlivu, který na sebe média a společnost měla, víme, že to není zcela možné, protože žena-hrdinka měla svoji v rámci děje vlastní symboliku přesahující pouze erotický rámec. Jak ve filmu, tak v televizi, byl obraz ženy zosobněním širší společenské symboliky. Přesto byla jeho konstrukce na televizních obrazovkách do určité míry odlišná pro časové a formátové hledisko, se kterým televize pracovala. Jak již víme, programové složení plánovaly jednotlivé stanice dle předpokládaného složení diváctva v danou denní či noční dobu, kdežto filmový průmysl měl v tomto směru omezené možnosti. Určitý vliv na vnímání a chápání ženy měla i skutečnost, že oproti trvanlivosti zážitků ze zhlédnutí filmu, byla televizi v tomto ohledu připisována mnohem menší úspěšnost.¹³²

¹²⁹ MULVEY, Laura: *Visual Pleasure*, s. 13.

¹³⁰ „Woman enters history having already lost concreteness and singularity: she is the economic machine that reproduces the human species, and she is the Mother, an equivalent more universal than money, the most abstract measure ever invented by patriarchal ideology.“ LAURETIS, Teresa de: *Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema*, in *New German Critique*, No. 34, winter 1985, s. 157 – 175, s. 158

¹³¹ Tamtéž, s. 162.

¹³² JAMESON, F.: *Postmodernism*, s. 70

Spojení televize a času věnovaného jejímu sledování se značně odlišovalo v případě mužů a žen. Pro muže byla tato činnost spojena s odpočinkem. Zatímco ženy zažívaly dva ambivalentní pocity spojené se sledováním televize v závislosti na druhu programu. V prvním případě, pokud žena v domácnosti sledovala speciální program s tipy do domácnosti „jak dělat věci lépe,“ naplňovala tím další ze svých povinností v rámci péče o rodinu a domov. Stejně tak následovala vzor společensky přijatelné úlohy ženy dané doby, která měla na mysli blaho rodiny. V případě druhém se při sledování seriálů a tzv. *soap oper* snadněji identifikovala s pocitem viny, protože jejich sledování odstavila svou práci stranou a věnovala se vlastní zábavě. Stejně tak se na adresu televize snášela kritika na narušení sexuálních vztahů mezi partnery, když se televize pro odpočívajícího muže stala symbolem „druhé ženy“ a také zájmem mužské fascinace. Ženy byly nuceny se s touto konkurencí vyrovnat a najít způsoby, jak si pozornost manžela zajistit.¹³³

V souhrnu je možné říci, že reprezentace ženy a jejího obrazu na televizních obrazovkách má podobné konotace, které jsme si ukázali ve spojitosti s filmovým průmyslem, „ale [reprezentace] byly vyčištěny a neutralizovány skrze jejich vtělení do domova“.¹³⁴ I přes určitou odlišnost v procesu výstavby obrazu ženy ve filmu a v televizi bylo vždy výsledkem předkládání obrazu konstituovaného mimo realitu běžného života a tedy i stylizování do role, které nemusely souhlasit s osobními záměry ženy, ovšem reprezentovaly její roli ve společnosti. „[F]ilm vystavuje způsob, jakým na ní [ženu] nahlížíme přímo do dívání se.“¹³⁵ V případě, že se žena na filmovém plátně pokusila z očekávané a přisuzované role vybočit, byla za to potrestána pocity viny, studu, osobní nespokojenosti a odsouzením podpořeným i reakcí jejího okolí. Docházelo zde tedy ke střetu mezi projevy individuality reálných žen a jejich

¹³³ SPIGEL, L.: *Make Room*, s. 119 – 120.

¹³⁴ „... but they were sanitized and neutralized through their incorporation into the home.” Tamtéž, s. 123

¹³⁵ „... cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself.” MULVEY, L.: *Visual Pleasure*, s. 17 – 18.

idealizovaným společenským obrazem přenášeným televizními obrazovkami do amerických domovů a filmovým plátnem na veřejnost.

3.4 Dětský divák – nová divácká rasa¹³⁶

Děti bychom s trochou nadsázky mohli nazvat hybnou silou života. Od narození do dospělosti jsou děti jako houby, jež nasávají informace a vjemy. Od postupného vzniku jednotlivých médií, jež šíří informace, je otázka jejich vlivu na děti a mládež neustále přítomna. A je jedno, jestli se bavíme o knihách, rádiu, filmu nebo televizi.¹³⁷ Nemáme zde však prostor na detailní prozkoumání všech oblastí, kde byl vliv na děti diskutován, proto se zaměříme pouze na situaci po nástupu televize jako nového média dostupného dětem přímo v teple domova v jakoukoli denní i noční hodinu, každý den v týdnu.

Už výše jsme postupně popsali změny, ke kterým došlo s příchodem televize do domácnosti. Mluvili jsme o tom, jak se televizi uzpůsoboval prostor domu, jak postupně docházelo k odcizení v rámci sociálních vazeb v komunitách a skupinách, které se původně scházely ve veřejném prostoru. V další kapitole se budeme detailněji věnovat právě tomuto fenoménu – rodině jako základní struktuře společnosti, na kterou byl po dlouhou dobu kladen důraz.

Pojďme se však podívat na to, jakým způsobem ovlivňovala televize ty nejmenší diváky. V počátcích televizního vysílání zcela chyběla jak metodologie, tak jakákoli komparativní situace k nově zavedenému médiu. Proto se není čemu divit, že se

¹³⁶ LUKE, Carmen: **Constructing the Child Viewer – A History of the American Discourse on Television and Children**, Greenwood Publishing Group, 1990, str. 65 V rámci jednoho z výzkumů zaznělo od dotazovaného rodiče, že „[televize] proměnila děti v rasu diváků....život by se měl žít, nikoli sledovat.“, což posloužilo jako inspirace pro název této kapitoly.

¹³⁷ LUKE, C.: **Constructing the Child Viewer**, str. 57

objevily dva protichůdné názory, z nichž se vycházelo při hledání odpovědí na otázku „Jakým způsobem televize ovlivňuje děti?“. Zcela konkrétně to bylo:

„Vzdělávací sociologové považovali rádio, film nebo komiksy za jeden z mnoha vlivů v dětském sociálním učení a vývoji. Naproti tomu vzdělávací psychologové v prvních desetiletích od vzniku kinematografie vnímali velký vliv tohoto média při formování rozdílů mezi dětmi. Experimentální studie a zájem o dětské kognitivní reakce na filmy (např.: dlouho- a krátkodobé uchování informací) charakterizovaly velkou část prvních psychologických studií o filmech a dětech jako odraz Wundtianského mentalisty a jejich obavy o poznání, nikoli chování.“¹³⁸

Právě tento kontrast mezi dvěma vědními obory, jež měly ke studiu chování dětí nejbližší, v začátcích nedokázaly odborníci na výchovu a tvorbu programů najít společnou cestu v hledání odpovědí na otázky spojené s rozvojem televize.

Ovšem zajímavý je fakt, že Rada pro výzkum filmu (Motion Picture Research Council) vytvořila již mezi lety 1929 – 1932 sérii studií, které se věnovaly zkoumání vlivu filmu na děti „v pěti základních oblastech: informace, nálady, emoce, zdraví a chování“.¹³⁹ Právě tato studie pak položila základ pro obor zkoumající vliv televize na

¹³⁸ „Educational sociologists considered radio, film, or comics to be but a singular contributing influence among many in children’s social learning and development. By contrast, educational psychologists in the early decades of the cinema tended to view the medium as having powerful differences among children. Experimental studies and a focus on children’s cognitive reactions to the movies (i.e., long- and short-term information retention) characterized many of the early psychological studies on movies and children reflecting Wundtian mentalist concerns with cognition, not with behaviors.“ **LUKE, C.: Constructing the Child Viewer**, str. 58.

¹³⁹ The Payne Fund Studies, *A Study in Media Literacy*. [online]. [cit. 2016-30-08]. Dostupné z: <https://medialiteracycolloquium.wordpress.com/2010/11/18/the-payne-fund-studies/>

děti. A to i přesto, že základy této otázky jako samostatnému vědnímu oboru položili novináři z periodik jako např. Time nebo Newsweek.¹⁴⁰

Vnímání dítěte jako příjemce informací z televize se stalo palčivou otázkou, jež v sobě kombinovala dva pohledy – populárně naučný v tisku, kde dítě bylo součástí společnosti nebo rodiny, kdežto v rámci vědeckých studií se jednalo pouze o objekt studia. Dost často tedy docházelo i k přejímání vědeckých informací a jejich transformaci do čtenářsky přívětivější podoby v tisku.¹⁴¹ Zapomenout však nemůžeme ani na to, že samotnou otázku vlivu televize na děti řešily přímo i televizní stanice, které zadávaly další výzkumy v této oblasti, a to ve spolupráci s akademiky.

Právě protichůdné výsledky a informace, které se k tomuto tématu mezi veřejnost šířily, začaly se objevovat názory, že součástí základního vzdělávání by se měla stát také mediální gramotnost, tedy předmět, který by děti učil pracovat s informacemi, které se k nim dostávají skrze televizní obrazovky tak, aby děti uměly rozpoznat manipulativní tendence a stejně tak i předkládané vzory v kontrastu k realitě běžného života ve společnosti a rodině.¹⁴²

V počátcích televize bylo základní otázkou, jakým způsobem se odrazí sledování televize v běžných zvycích, společenských vazbách i rodinné sounáležitosti. V jednom výzkumu vypracovaných na Rutgersově univerzitě na Fakultě sociologie, který si zadala přímo stanice CBS, došli k závěru, že „představení televize v domácnosti nezměnilo strukturu dalších aktivit jako sociální interakce a sportu“. Dokonce vědci došli k opačnému názoru, když na základě rozhovorů s rodinami uváděli, že „televize spojila rodinu, vlastnictví televize nezabránilo vzniku nových přátelství a rodiny zažívaly obnovený pocit rodinné jednoty“. V rámci těchto závěrů by se mohlo hovořit o zcela pozitivním vlivu televize na rodinný život. Přesto již první kvalitativní studie ukázaly, že rodiny vlastníci televizi strávily méně času aktivitami mimo domov nebo čtením. Avšak

¹⁴⁰ LUKE, C.: *Constructing the Child Viewer*, str. 59.

¹⁴¹ *Tamtéž*, str. 59

¹⁴² *Tamtéž*, str. 60

nejzásadnější informací je, že čas strávený sledováním televize stoupl na více než 24 hodin týdně i v oblastech, kde televize vysílala maximálně 23-30 hodin týdně už v roce 1948.¹⁴³

Asi nejpálčivější otázkou spojenou se sledováním televize dětmi je míra vnímání toho, co na obrazovce vidí. Výsledek v rámci výzkumu v rámci Paynovy nadace je, že pokud je součástí filmu 20 vražedných scén, pamatuje si jich 8 letý divák rovnou 12, tedy více jako 50 %.¹⁴⁴ Podobným číslům bychom se mohli věnovat dále, ale zásadní je celkový výstup z výzkumů na toto téma.

Dlouhodobě však všechny výzkumy přicházejí s výsledky, že během sledování televize a v závislosti na jejím obsahu dochází k ovlivňování základních hodnot a prvků chování. Děti, zvláště v nízkém věku, jsou v podstatě neschopné rozlišovat mezi realitou a fikcí na televizní obrazovce. I přesto, že jednou ze základních premis televize je vzdělávat, množství a podoba informací prezentovaných televizí může být tak přehlucující, že tento efekt se částečně vytrácí. Současně s atraktivitou pořadů, které televize nabízejí, se snižuje pravděpodobnost, že děti budou vyhledávat právě vzdělávací součást vysílání.

V souhrnu proto můžeme říct, že děti jsou velmi vnímavou, avšak také snadno ovlivnitelnou částí diváckého spektra, jež nedisponuje obrannými mechanismy a rozlišovacími schopnostmi. Televize tak proto u dětí vytváří a formuje vzory, jež si odnášejí do dalšího života jako standard a je pro ně následně mnohem složitější se těchto představ zbavit.

Výše popsané si neklade za cíl předložit kompletní analýzu studií realizovaných v uplynulých 60 letech na téma dětských diváků, protože závěry v nich uvedené jsou s průběhem desetiletí velmi podobné. Jejich rozlišovacím prvkem je pouze zvyšující se

¹⁴³ LUKE, C.: *Constructing the Child Viewer*, str. 62

¹⁴⁴ The Payne Fund Studies. [online]. [cit. 2016-30-08]. Dostupné z: <http://www.angelfire.com/journal/worldtour99/paynefund.html>

náročnost sledovaného co do obsahu a vlivu, základ tohoto zkoumání však zůstává stejný.

Na historickém vývoji filmového a televizního průmyslu je patrná linie jejich vzájemné nevraživosti stejně jako následné nucené spolupráce, jež následně přerostla v určitý druh synergie. Obě odvětví zábavního průmyslu našla způsob, jak se vzájemně podporovat a zároveň propagovat. K tomuto patří také otázka „dívání se“, tedy toho, jak diváci vnímají to, co je jim na filmových plátcích a televizních obrazovkách předkládáno. Vnímání viděného se odlišuje dle pohlaví i věku, a s největší pravděpodobností také z pohledu charakteru vysílaného. Svůj nezaměnitelný vliv zde také hraje aktuální společensko-politická situace, jak si ukážeme v následující kapitole.

4. Obraz společnosti – muži, ženy a jejich světy

„Americká žena, která chtěla ženství ztělesňovat, nesměla pracovat. Pokud pracovala, znamenalo to, že soutěží s muži, což ji činilo tvrdou a agresivní a téměř jistě vedlo k osamělosti. Namísto toho měla obětavě pečovat o rodinu, podporovat svého manžela, udržovat domov bez poskvrnky a ve vzorném provozu, mít včas připravenou večeři, být stále atraktivní a optimistická, každý vlásek mít na svém místě.“

D. Halberstam, Černobílé desetiletí, s. 531

Kategorie, které si člověk vytvořil pro vlastní řazení a identifikaci příslušnosti k různým společenským skupinám založenou na podobnosti jednotlivých individuí, přispívají k všeobecnému definování jednotlivce jako takového. Pro vědce i běžnou populaci je pak jednou z nejdůležitějších kategorií gender, který nám umožňuje rozlišit mezi různě kulturně definovanými skupinami na základě pohlaví, osobních preferencí a dalšími oblastmi. Tak jako i jednotlivé národy nebo etnika ve světě vyjednávají své nároky a pojetí, jednou v konfliktu a jindy mírově, vstupovali muži i ženy v celém běhu historie do vzájemné komunikace. Během doby se postupně proměňovaly vzorce jednání, očekávání i kulturou definované role. Proto se v této kapitole formou stručného shrnutí a úvahou budeme zabírat vzájemnými vztahy obou skupin a interakcí hlavně na poli hledání vlastní identity a vymezování jedné skupiny vůči druhé se zaměřením na Spojené státy v 50. letech minulého století.

Pokud však chceme hovořit o americké společnosti této doby, nesmíme opominout ještě jeden velice důležitý celospolečenský trend – tzv. baby boom.¹⁴⁵ Rychlý a prudký nárůst populace, jenž taktéž přispěl ke změnám ve společnosti v pojetí rolí mužů a žen a jejich podílu na dalším rozvoji společnosti. Dle některých statistik zaznamenaly Spojené státy nárůst obyvatelstva až o 60 procent během 30 let od

¹⁴⁵ Takto je označováno období po 2. světové válce, ve kterém Spojené státy zaznamenaly nebývale vysoký nárůst obyvatelstva.

skončení 2. světové války.¹⁴⁶ Při hledání důvodů, které vedly k tak rapidnímu navýšení porodnosti právě v tomto období, bylo poukazováno na několik možností. Za první, baby boom byl důsledek prožitých válečných děsů, kdy se lidé začali orientovat na rodinný život, protože děti symbolizovaly naději pro budoucnost.¹⁴⁷ Druhou variantou pak bylo překonání dlouhého období nedostatku a přechod k nadbytku zboží a peněz, kdy se děti staly symbolem prosperity a blahobytu rodiny.¹⁴⁸ Třetí možností byla skutečnost, že společnost na mladé lidi vyvíjela tlak, aby byl sex konzumován pouze v rámci manželství. Každopádně radikální snížení věku párů vstupujících do manželství a zvýšený počet dětí v jedné rodině byl dalším z formujících aspektů americké společnosti poloviny minulého století, který přispěl ke společenskému vnímání utváření rolí jedinců v komunitě i širším společenském pojetí. Ovšem nároky kladené na muže a ženy byly v této době odlišné.

4.1. Muži světa, svět mužů

Mužství a společenská demonstrace jeho postu byly již po dlouhá desetiletí neoddělitelnou součástí amerického života,¹⁴⁹ v němž měl muž představovat základní stavební kámen společnosti, jenž se staral o hmotné zabezpečení, bezpečí a další rozvoj rodiny, potažmo společnosti. Mezi základní pravidla ještě v 19. století patřilo, že muži se neodmlouvalo, vždy se s ním souhlasilo a na prvním místě bylo uspokojení všech jeho potřeb – sociálních, materiálních i fyzických. Jeho pozice měla být

¹⁴⁶ RIPKOVÁ, Hana: **Vysoké školství v USA**, Nakladatelství Karolinum, Praha 2006, s. 44

¹⁴⁷ V této době začal rapidně klesat věk při uzavření manželství a začal růst počet narozených dětí. **MAY, E. T.: Homeward Bound**, s. 51

¹⁴⁸ **Tamtéž**, s. 121

¹⁴⁹ Jednou z nejvýznamnějších demonstrací amerického obrazu mužství a role muže ve společnosti je i slavná esej **Fredericka Jacksona Turnera: The Significance of the Frontier in American History** (Význam hranice v amerických dějinách), která vyšla v roce 1893 v Chicagu. V této eseji se autor zabývá sice hlavně myšlenkou o nutnosti Americké expanze dále na západ kontinentu, zároveň však v rámci politicko-geologického vývoje pomáhá stanovit základní principy americké společnosti, na čem jsou budovány a co je považováno za důležité pro jejich udržení. Více o tomto tématu také např. **GREENBERG, Amy S.: Manifest of Manhood and the Antebellum American Empire**, Cambridge University Press, New York 2005.

v podstatě neohrožená, protože i v dobách, kdy ženy začaly usilovat o své zrovnoprávnění, nepochyboval nikdo o vedoucí roli mužů. Je nutné si uvědomit, že i role mužů ve společnosti patří mezi konstrukce vytvořené společností jako celkem.

V 2. polovině 19. století bylo mužům téměř automaticky připisováno právo na vzdělání, na rozvod, na majetek a jeho správu nebo na volební hlas. O totéž začaly bojovat ženy. Ve svém boji se však ženy nesnažily pozici mužů zvrátit ve svůj prospěch, ale dosáhnout pouze na stejné možnosti jako mají jejich protějšky.¹⁵⁰ Společnost, zastoupená muži v jejím čele, však reagovala na snahu žen o získání rovných práv převážně negativně, protože to znamenalo ohrožení starých struktur a v případě úspěchu že by to znamenalo rozsáhlé změny v oblasti nejen legislativní, ale hlavně v každodenní praxi. Ve Spojených státech byly ženy, stejně jako indiáni nebo černoši a další etnické a národnostní menšiny, po velmi dlouhou dobu vnímány jako stvoření, které na základě své emocionální citlivosti od přírody nedisponují stejnými schopnostmi jako praví američtí muži.¹⁵¹

Události první poloviny 20. století znamenaly velkou proměnu rolí mužů a žen v různých ohledech. První světová válka ovlivnila Spojené státy hlavně v průmyslu. Zlomový pak byl pád akcií na newyorské burze v roce 1929 a následná celosvětová krize, která přes noc změnila priority jak na trhu práce, tak ve stanovení rolí v rodině. Míra nezaměstnanosti se ze dne na den raketově zvýšila a přes celou společnost se přelila vlna deprese z nedostatku všeho – pracovních míst, zboží i potravin.

Na pomoc v této situaci vytvořila americká vláda Administraci pracovního procesu (WPA), kterou vedl Herry Hopkins a která dokázala nalézt zaměstnání pro více než 8 milionů Američanů. Jednalo se hlavně o práci na výstavbě silnic, železnic, letišť, mostů, práci v dalších infrastrukturních odvětvích a komunitních službách. S tím byla spojena také pozitivní propaganda, kdy stát zadával objednávky na filmy, hudbu,

¹⁵⁰ WOLOCH, Nancy: *Women and the American Experience - 4th edition*, McGraw-Hill Companies, Inc, New York, s. 330 – 342.

¹⁵¹ HORSMAN, Reginald: *Scientific Racism and the American Indian in the Mid-Nineteenth Century*, *American Quaterly*, Vol. 27, No. 2 (May, 1975), s. 152 - 168S nebo STEPHANSON, Anders: *Manifest Destiny, American Expresion and the Empire of Righ*, Hill and Wang, New York 1995, s. 24 - 25

fotografie a texty, které měly pomoci snížit negativní dopady krize na společnost.¹⁵² Přesto byl každodenní boj o práci nedílnou součástí života Američanů, převážně mužů, jejichž roli rodinného živitele (bread-winner) tato situace značně oslabovala.¹⁵³ Dle průzkumu z roku 1939 se 90 procent mužů domnívalo, že by ženy neměly být zaměstnány po uzavření sňatku.¹⁵⁴

Do začátku druhé světové války se situace v hospodářství a ekonomice stabilizovala, i když obavy z nedostatku přetrvávaly ještě po několik dalších let. Druhá světová válka však postavila americkou společnost před potřebu najít řešení v situaci, jež změnila všeobecně uznávaná pravidla uspořádání mužských a ženských rolí na trhu práce.

S počátkem války převedla Amerika svoji výrobu téměř výlučně na válečné zásobování. Milióny mužů byly odvedeny na frontu v Evropě a Asii a na pracovním trhu ve všech odvětvích vznikla akutní potřeba doplnit pracovní síly, aby byly dodrženy požadavky na dodání zásob do armády i běžných obchodů. Jednalo se o období, kdy nezaměstnanost ve Spojených státech poklesla ze 14 procent téměř na nulu.¹⁵⁵

Návrat vojáků po skončení války znamenal další radikální změnu v sotva ustáleném společenském uspořádání. V rámci těchto změn začala vláda muže společensky a sociálně favorizovat, což mimo jiné napomohlo k zesílení amerického patriotismu. I přesto stála Amerika před velkým problémem, a to jak vrátit mužům jejich práci a zároveň nesnížit zásluhy pracovního nasazení žen v době tak složité pro celý národ. Americká vláda se snažila vojákům usnadnit jejich návrat do běžného života. Již v roce 1944 byl schválen federální zákon o kompenzaci válečných veteránů (G. I. Bill of Rights),¹⁵⁶ který jim zajišťoval různé sociální výhody a možnosti čerpat nároky např. na stipendium pro získání dalšího vzdělání nebo jeho dokončení, na podporu bydlení,

¹⁵² FARAGHER, J. M.: *Out of Many*, s. 654

¹⁵³ WOLOCH, N.: *Women*, s. 429 nebo MAY, E. T.: *Homeward Bound*, s. 43

¹⁵⁴ MAY, E. T.: *Homeward Bound*, s. 42

¹⁵⁵ *Tamtéž*, s. 50

¹⁵⁶ Čti např. TINDALL, SHI: *Dějiny*, s. 632 nebo FARAGHER, J. (ed.): *Out of Many*, s. 706, 723, 741, 743 nebo RIPKOVÁ, H.: *Vysoké školství*, s. 44.

v podnikání nebo na příspěvky v případě dlouhodobé nezaměstnanosti.¹⁵⁷ Možnost dokončit si vzdělání nebo vystudovat vysokou školu využilo mnoho válečných veteránů, kdy počet mužů studujících na vysoké škole (počítáme sem jak tzv. dvouleté college, tak i univerzity) stoupl mezi lety 1945 – 1950 zhruba z 900 000 studentů o celý milión. V případě žen naopak došlo ve stejném období k mírnému snížení v řádech několika desítek tisíc z počtu zhruba 790 000 studentek.¹⁵⁸

Podpora válečných veteránů byla velmi silná i skrze další prostředky. Jak píše Elaine Tyler May: „Rádci urgovali ženy, aby byly citlivé k potřebám navracejících se veteránů, poněvadž jejich bitvy ještě nejsou zcela za nimi.“¹⁵⁹ Tištěná i vizuální média značně napomohla k vytvoření nového uspořádání společnosti. Mediální tlak poukazující na patriotické cítění všech postupně uvolňovalo válečným veteránům jejich stará místa ve výrobě a nižším managementu.

Tištěná média se často zaměřovala na vysvětlení, jak by mělo vypadat správné uspořádání domácnosti a jak by měly být rozděleny jednotlivé role.¹⁶⁰ Tento model byl přebírán právě i na televizní obrazovky, jak si později ukážeme na konkrétních případech.

Pokud se podíváme na události a společenský vývoj ve Spojených státech v první polovině 20. století, neunikne nám, jak v případě mužů tak i žen, jistá měnící se tendence ovlivňující morální a společenské kodexy správnosti. Přesto se role muže ve společnosti změnila jen velmi málo. Muž byl v polovině minulého století, stejně jako na jeho začátku, chápán jak hlava rodiny, hrdina, chlebovářce a nejvyšší instance při rozhodování. Muž byl vládcem, jehož potřeby bylo nutné naplňovat, neboť byl zároveň

¹⁵⁷ Došlo např. k radikálnímu navýšení absolventů vysokých škol, kdy v období před druhou světovou válkou na 40 % všech absolventů byly ženy, ovšem na počátku 50. let tvořily již jen 25% všech absolventů. **FARAGHER, John Mack: Out of Many**, s. 723

¹⁵⁸ **RIPKOVÁ, H.: Vysoké školství**, s. 53 (graf)

¹⁵⁹ „Advice writers urged women to be sensitive to the need of the returning veterans, since the men’s battles were not all behind them.“ **MAY, E. T.: Homeward Bound**, s. 57

¹⁶⁰ Přičemž v této souvislosti docházelo i k poněkud kuriózním situacím, jako např. když Edgar J. Hoover, ředitel FBI, člověk, který žil celý život se svou matkou, byl skrytým homosexuálem a zcela anti-rodinným typem, uveřejnil v časopise *Woman’s Home Companion* (Leden 1944) článek s názvem „Matky....naše jediná naděje“ (Mothers...Our Only Hope) o důvodech, proč by ženy měly být pouze v domácnosti a jaká je jejich role ve společnosti. Více viz **WALKER, Nancy A. (ed.): The Women’s Magazines 1940 – 1960 – Gender Roles and the Popular Press, Bedford/St. Martin, Boston/New York, 1998**, s. 44 - 47

garantem stávajícího řádu. U ženy situace kopírovala nejen již výše zmíněné události, ale v jejím případě docházelo k v podstatě dennodennímu vývoji, ať už v otázce jejího sociálního zařazení, nebo při konstituování morálních pravidel, jimiž se měla řídit. Častější výkyvy také přinášely proměny v otázkách společensky uznávané správnosti.

4.2. „Ženství začíná doma“¹⁶¹

Již v dobách osídlování západní části severoamerického kontinentu se ženám připisovaly různé schopnosti i jejich opaky.¹⁶² Už z výše uvedeného textu o mužích si můžeme udělat jistou představu o vnímání role ženy ve společnosti. V 19. století byly ženy viktoriánského období vnímány jako majetek - nejprve otcův, poté manželův¹⁶³ - a dlouho trvalo, než byla ženě přiznána role samostatné plnoprávné bytosti s možností rozhodovat o sobě a své budoucnosti.¹⁶⁴

Pokud se na otázku vývoje ženského hnutí podíváme optikou stručného shrnutí,¹⁶⁵ protože na víc zde není místo, bylo toto hnutí ve svých počátcích neodmyslitelně spjata s podporou dalších diskriminovaných menšin v rámci demokratických Spojených států. Jako jedna ze skupin, které bylo odepřeno volební právo, spojily se ženy nejprve v podpoře černochů. V rámci boje za zrovnoprávnění této menšiny se ženy začaly prosazovat s vlastními politickými požadavky od volebního

¹⁶¹ Název kapitoly je vypůjčený z názvu článku zmíněného v knize **FRIEDAN, Betty: Feminine Mystique, Pragma, Praha 2002**, s. 87

¹⁶² Více např. **GREENBERG, Amy S.: Manifest Manhood and the Antebellum American Empire, Cambridge University Press, New York 2005**, kde autorka představuje jednotlivé náhledy na mužství a jeho vnímání ve společnosti na základě postupného osídlování pevniny Amerického kontinentu, ale také se zaměřuje na exotické krajiny, které se dostaly do drobného Spojených států z politických důvodů (ostrov v Karibském moři, Kuba, jihoamerické země atd.) Autorka na základě představení hlavně nazírání na muže otevírá také otázku nazírání na ženy a posuzování jejich schopností a vhodnosti jejich chování a to vše až do počátku 20. století.

¹⁶³ Viz. zmínka o boji žen za získání rovných práv i v oblasti správy majetku. Více v **WOLOCH, N. (ed.): Women**, s. 66 - 70

¹⁶⁴ **Tamtéž**, s. 265 - 307

¹⁶⁵ Pro další informace o historii ženského hnutí – feminismu viz např. *Historie. Feminismus*. [online]. [cit. 2009-12-27]. Dostupné z: <http://www.feminismus.cz/historie.shtml> nebo **WOLOCH, N.: Women and the American Experience**, kde je velmi podrobně zachycen vývoj ženského hnutí v celých Spojených státech s ohledem na různé demografické oblasti a sociální skupiny.

práva přes možnosti nakládat s vlastním majetkem a životem dle přání každé ženy bez rozdílu věku, společenského zařazení nebo rodinného majetku.¹⁶⁶ Teprve ke konci 19. století se ženy začaly ucházet o svá práva jako jedna z těchto menšin, což se projevilo na různých úrovních a také možnostech zaměstnání žen v dalším století.

Zaměstnanost žen měla po dlouhou dobu svá určitá společensky přijatelná pravidla. Již v 19. století bylo možné, aby zaměstnání v oblasti pečovatelsví, vzdělávání či administrativě získaly svobodné dívky, které se tak podílely na zvýšení příjmu rodiny.¹⁶⁷ Ovšem hluboko ve 20. století se předpokládalo, že po uzavření sňatku se žena svého zaměstnání vzdá a bude se starat pouze o chod rodiny. Výjimku tvořily v podstatě pouze nejchudší vrstvy přistěhovalců a dělníků, kde bylo zaměstnání manželek, matek a svobodných dívek na denním pořádku, ať už se jednalo o práci mimo domov nebo z domova.¹⁶⁸ Jak již bylo zmíněno výše, hospodářská krize 30. let 20. století znamenala potřebu udržet zaměstnání pro muže, chlebováře, a pracující ženy proto ustoupily do pozadí, pokud to bylo možné, protože samy nefigurovaly v rodině jako chlebováře. S postupným vyrovnáváním se s hospodářskou situací se situace opět začala zvolna měnit a ženy opět získávaly práci mimo domov. Nezměnila se však příliš skladba pozic a jejich náplň.¹⁶⁹ Stejně tak nebyly z větší části odbourány všechny předsudky vůči vdaným ženám, které chtěly pracovat, i když nemusely v případě dostatečného příjmu jejich manželů.¹⁷⁰

Je sice pravdou, že ve 30. letech došlo v tomto směru k jistým zlomům, protože obraz pracující vdané ženy, která má alespoň jedno dítě, se stal populárním a tyto ženy

¹⁶⁶ **FRIEDAN, B.: *Feminine Mystique***, s. 136 – 165. Do této skupiny spadá např. i postupné nabývání volebního práva žen ve Spojených státech, více viz **WOLOCH, Nancy: *Women***, s. 116 - 125

¹⁶⁷ **MAY, E. T.: *Homeward Bound***, s. 33, kde autorka uvádí, že v roce 1930 bylo zaměstnáno na 6 miliónů mladých svobodných dívek, které tak přispívaly k rodinnému rozpočtu svých rodičů nebo **WOLOCH, Nancy: *Women***, s. 216 – 254.

¹⁶⁸ **Tamtéž**, s. 229 – 231.

¹⁶⁹ **Tamtéž**, s. 447, kde autorka uvádí, že v roce 1930 bylo procento zaměstnaných žen na 29%, v roce 1940 pak toto poměr stoupl na 35%.

¹⁷⁰ Více o tomto tématu a vývoji pozice ženy ve společnosti ve studii zaměřující se na obraz ženy ve Spojených státech amerických v první třetině 20. století. **BRENNER, Johanna, LASLETT, Barbara: *Gender, Social Reproduction, and Women's Self-Organization: Considering the U.S. Welfare State, Gender and Society, Vol. 5, No. 3, Special Issue: Marxist Feminist Theory, September 1991***, s. 3141- 333

se pak staly dalším ze symbolů amerického patriotismu.¹⁷¹ Na druhou stranu s sebou tento vývoj nesl i negativní náhled na tento populární model. Silné a samostatné ženy v sobě totiž nesly stigma „všetečnosti, manipulativnosti, sobectví nebo nebezpečí“.¹⁷² Ve stručnosti se dá říci, že zatímco byly ženy nejprve za svou práci ve válečné mašinérii glorifikovány, po válce se situace změnila.¹⁷³ Populární filmy v období 30. až 50. let zobrazovaly ženu–hrdinku, čímž stvrzovaly a reprodukovaly její dominantní společenskou roli. Úspěšné ženy byly za své schopnosti obdivovány, stejně tak i litovány pro svoji neschopnost udržet si funkční partnerský vztah nebo postarat se o rodinu.

I v tisku se pravidelně objevovaly texty, které se vztahovaly k představení nebo stabilizaci obrazu ženy. Převážně se jednalo o magazíny zaměřené právě na ženy, ty v domácnosti i ty, které si vybraly kariéru místo rodinného života. Magazíny představovaly veřejnosti obraz ženy jednoznačným způsobem, když většina článků popisovala rodinný život jako nejvyšší společenský a individuální ideál ženy. V lednu roku 1944 vyšel v časopise *Ladies' Home Journal*¹⁷⁴ článek s názvem „Nemůžete mít kariéru a zároveň být dobrou manželkou“ (You Can't Have a Career and Be a Good Wife), kde se autorka vyslovuje proti spojení těchto dvou oblastí a udává argumenty, proč tomu není možné: „Nejzákeřnější ze všech těchto hrozeb je, pokud dívka opravdu shledává svoji práci stimuluující. Dobrá práce je náročná práce. Mladá žena, která ze sebe v práci vydává to nejlepší, nemůže dát svému manželovi a domovu vše, co si zaslouží.“¹⁷⁵ Dále se v článku uvádí, že za svoji nepřítomnost doma žena zaplatí velkou cenu v podobě stresů, nemocí a zhoršením vztahů s dětmi i manželem, který když „nemůže najít své čisté prádlo, považuje to za svoji urážku a připíše to nepřírozenému

¹⁷¹ MAY, E. T.: *Homeward Bound*, s. 53.

¹⁷² „...meddlesome, manipulative, selfish or dangerous.“ WOLOCH, N.: *Women*, s. 460

¹⁷³ MAY, E. T.: *Homeward Bound*, s. 53 nebo WOLOCH, N.: *Women*, s. 459 – 461.

¹⁷⁴ Magazín *Ladies' Home Journal* byl poprvé vydán v roce 1883 jako jednostránková příloha mužského časopisu *Tribune and Farmer* a sotva po roce začal vycházet jako samostatné periodikum. V průběhu 20. století byl po dlouhou dobu neúspěšným magazínem tohoto typu na trhu a jeho vydávání pokračuje i dnes. (viz. . *Ladies' Home Journal*. [online]. [cit. 2009-12-22]. Dostupné z: <http://www.lhj.com/>)

¹⁷⁵ „Most insidious of all is the danger threatening the girl who really finds her work stimulating. A good job is a demanding job. The young woman who is giving her best to her work cannot give her husband and home all they deserve.“ WALKER, N.: *Women's Magazines*, s. 72

uspořádání domácnosti“.¹⁷⁶ V podobném duchu se nesly i další články. V jednom z nich, s názvem „Proč jsem přestala pracovat“ (Why I Quit Working), který byl uveřejněn v září 1951 v časopise *Good Housekeeping*,¹⁷⁷ je článek napsaný Jennifer Colton, ve kterém líčí věci, které ztratila a získala, když ukončila své zaměstnání mimo domov. Mezi ztráty počítala „skvělé alibi: práci ... týdenní výplatu ... speciální přátelství a společný jazyk ... konec úpadku krásy ... nedůvodné mrhání ... pocit osobního úspěchu ... disciplínu kanceláře ... ocenění za dobře odvedenou práci“.¹⁷⁸ Mezi věci, které návratem k péči o domácnost získala, patří: „Role... noví přátelé a širší konverzační rozptyl ... normálnost ... luxus volného času ... volnost ... ruční práce ... intimitu ... zlepšení vzhledu ... možnost volby ... relaxace“.¹⁷⁹ Aniž bych zabíhala do detailu jednotlivých položek pro a proti, je jasné, na co se nás autorka snaží upozornit. Důraz zde klade na kvalitu osobního života: v případě, že se žena rozhodne věnovat kariéře, jakoby se ochuzuje o všechny pozitivní možnosti osobního uspokojení, které jí dává starost o domácnost. Ta autorce přináší lepší kvalitu jejího společenského života (kamarádství vs. přátelství), umožňuje jí více odpočívat a starat se o sebe (úpadek krásy a věčné alibi vs. odpočinek, vylepšení vzhledu nebo intimity). Snad nejdůležitějším slovem ve výčtu pozitiv je, že žena skrze práci v rodině zažívá nefalšovaný pocit „normálnosti“. A to nás vrací zpět na začátek, protože normálností je zde rozuměno právě podvolení se společnosti a bezvýhradné přijetí role ženy v domácnosti. Podobných příkladů se skoro totožným koncem bychom v dobovém tisku našli mnoho a všechny vyslovují stejný závěr o místě ženy ve společnosti.

¹⁷⁶ „...can't find his clean laundry considers himself abused and puts it all down to his unnatural home setup.“ **WALKER, N.: Women's Magazines**, s. 73.

¹⁷⁷ Tento magazín vyšel poprvé v roce 1885 a patřil stejně jako *Ladies' Home Journal* mezi tzv. „Sedm sester“, což bylo uskupení nejmocnějších a nejvýznamnějších ženských magazínů na počátku 20. století. *Good Housekeeping*. [online]. [cit. 2009-12-22]. Dostupné z: http://www.goodhousekeeping.com/product-testing/history/good-housekeeping-seal-history?click=main_sr

¹⁷⁸ „...the great alibi: work....The weekly check....The special camaraderie and the common language...One pretty fallacy....One baseless vanity....The sense of personal achievement....The discipline of an office...Praise for a good piece of work.“ **WALKER, N.: Women's Magazines**, s. 82 – 83.

¹⁷⁹ „A role...New friends and a wider conversational range...Normalcy...The luxury of free time...Leisure... Handwork...Intimacy...Improved Appearance...Proof Positive...Relaxation.“ **Tamtěž**, s. 83 – 85.

Před začátkem druhé světové války byla ženám připisována role matek a manželek starajících se o domácnost, válka to však velmi rychle změnila. Ženy, které usilovaly o své právo pracovat¹⁸⁰ již před druhou světovou válkou, dostaly možnost se pracovní realizovat teprve až v jejím průběhu, kdy v továrnách nahradily odvedené muže. Oproti původním předpokladům, že ženy nejsou schopné zvládnout specializované práce potřebné ve válečné výrobě, se velmi osvědčily a o práci projevovaly velký zájem, jak uvidíme později v textu. Svou roli v zaměstnávání žen sehrálo i společensky přijatelné vysvětlení, že pracovat na takto uvolněných místech bylo znakem patriotismu. Svým nástupem do práce ve zbrojním a těžkém průmyslu plnily ženy svůj vlastenecký závazek k zemi a zároveň tím vyjadřovaly svojí podporu bojujícím vojákům.¹⁸¹ Ženy zastoupily muže ve výrobě, v zásobování i v administrativě. Předsudky některých, že se ženy se svými novými úkoly nevyrovnejí, se nenaplnily, spíše naopak – ženy se i v náročných zaměstnáních zapracovaly bez větších zádrhelů. Předsudky o neschopnosti žen vyrovnat se s náročnou a tvrdou prací v továrnách se nenaplnily. Stejně tak ani předpoklady o jejich nestálosti a nestabilitě. Svou prací ženy pomohly k materiálnímu zabezpečení amerických vojáků na frontách v Tichomoří i Evropě. Málokdo z vedení společností a čelných politiků však počítal se stálostí tohoto řešení a mezi všeobecná očekávání patřilo, že po návratu mužů ženy místa ochotně uvolní a vrátí se zpět do domovů a k péči o domácnost.

Jedním z nejpoutavějších dokladů o zaměstnanosti žen v této době je dokument *The Life and Times of Rosie the Riveter*¹⁸² (Život a časy svářečky Rosie), který je retrospektivním svědectvím 5 žen¹⁸³ o době, kdy pracovaly v těžkém výrobním vojenském průmyslu. Pracovaly v továrnách na výrobu raketových hlavic, jako svářečky na vojenských letadlových lodích nebo jako řidičky. Dokument zachycuje nadšení,

¹⁸⁰ Tyto ženy si práci nehledaly proto, že by ji potřebovaly, ale proto, že zaměstnání pro ně měla podtext v souvztáhnosti mezi vlastními financemi a osobní svobodou a nezávislostí, nikoli v naplnění společenského předpokladu. **WOLOCH, N.: Women**, s. 461

¹⁸¹ Viz. informace z dokumentu *The Life and Times of Rosie the Riveter*. **The Life and Times of Rosie the Riveter, dir. Connie Field**

¹⁸² Dokument byl poprvé vysílán 15. 10. 1981 v Austrálii. Zdroj: *The Life and Times of Rosie the Riveter*. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-09-14]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0081053/>

¹⁸³ Wanita Allen, Gladys Belcher, Lyn Childs, Lola Waixel a Margaret Wirght

s jakým chodily do práce ony i jejich spolupracovnice, stejně tak svými vlastními slovy přibližují osobní štěstí, které v té době zažívaly. Dokument nevynechává ani negativní reakce, kterým se těmto ženám dostalo na vesměs mužských pracovištích. Tyto ženy zcela racionálně popisují důvody, které vedly k zisku jejich zaměstnání v době války, stejně tak popisují i důvody, proč většině z nich konec války přinesl mimo návratu jejich manželů domů také konec jejich kariéry ve většině odvětví. Některé z těchto žen si práci udržely, i když jinou než jakou vykonávaly v době války, jiné se naopak vrátily zpět pouze k péči o domácnost.

Statistiky uvádějí, že během války došlo k nárůstu zaměstnanosti žen z 28 na 37 procent, na konci války bylo zaměstnáno na 23 procent všech vdaných žen, přičemž ještě před koncem války to bylo pouhých 15 procent.¹⁸⁴ Tyto výsledky však zároveň vyvolávaly negativní reakce mezi učenici, kteří situaci popisovali jako stav ohrožující společenské uspořádání. „Pokud ženy pracují, vydělávají a utrácejí tolik jako muži, budou požadovat stejná práva, jako mají muži“.¹⁸⁵ Názorem sociologa Willarda Wellera bylo, že ženy „se stávají neovladatelnými“.¹⁸⁶ A právě obavy ze sílícího vlivu žen na hospodářství skrze jejich zaměstnanost a možnosti, že by mohly nahradit muže, napomohly k vytvoření mnohem propracovanější taktiky, jak vrátit ženy k jejich starému zaměstnání, které se stalo fenoménem právě v 50. letech - „žena v domácnosti“. Tehdejší americká společnost považovala toto povolání za tu nejlepší příležitost pro ženu, která tak mohla dojít naplnění ideálu ženy etablovaného v rámci poválečného znovuzapojování válečných veteránů do běžného života, a dle odborného názoru, to bylo pro ženu také jedinou možností, jak dojít pocitu osobního naplnění a štěstí.

¹⁸⁴ **MAY, E. T.: Homeward Bound**, s. 58

¹⁸⁵ „When women work, earn, and spend as much as men do, they are going to ask for equal rights with men.“ **Tamtéž**, s. 59

¹⁸⁶ „gotten out of hands“ **Tamtéž**, s. 59

4.3. „A to má být všechno?“¹⁸⁷

Fenomén ženy v domácnosti byl ve Spojených státech v 50. letech 20. století v podstatě glorifikován. Jak jsme si již výše řekli, vývoj pracovního trhu byl v první polovině 20. století značně ovlivňován politicko-hospodářskými změnami, jež měly příčiny nejen v domácí situaci, ale také reflektovaly celosvětový vývoj. Jaký však byl vývoj společensky přijatelného obrazu žen a mužů v této době? Jaké vědecké koncepce převládaly a ovládaly společenské mínění? Jak se tyto závěry projevovaly navenek?

Vnější vlivy, na jejichž základě byla definována ideální představa ženy, je v jednoduchosti vyjádřen v citátu od Davida Halberstama na začátku této kapitoly. Ženství Američanek bylo v polovině 20. století definováno jako služba rodině, která zároveň znamená, že domácnost a výchova potomků je jejím hlavním posláním, bez ohledu na schopnosti, vlastní identitu nezávislé lidské bytosti a samostatné fungování v běžné denní realitě.

Již v 19. století byly ženy podrobovány hodnocení, zda jsou schopné vyrovnat se mužům v různých ohledech. Příběhy mimořádných činů žen ve svízelných životních situacích byly líčeny v dobovém tisku a literatuře,¹⁸⁸ přičemž interpretace těchto příběhů byla jednoznačná – schopné ženy, které si v životě dokázaly poradit, ztrácely na své ženskosti, tudíž i na přitažlivosti pro muže. V podstatě stejné hodnocení se

¹⁸⁷ Tuto řečnickou otázku si pokládá Betty Friedan ve své knize **FRIEDAN, Betty: Feminine Mystique**, s. 49

¹⁸⁸ Zdroje pro tuto problematiku jsou v českém odborném prostředí téměř neznámé. Za zmínku stojí např. **PILLOW, Wanda S.: Searching for Sacajawea: Whitened Reproductions and Endarkened Representations, Hypatia Volume 22, Number 2, Spring 2007; s. 1-19** nebo **WELCH, Andrew: A Narrative of the Life and Sufferings of Mrs. Jane Johns, (1837)** nebo **ADDIS, Cameron: The Whitman Massacre: Religion and Manifest Destiny on the Columbia Plateau, 1809-1858, Journal of the Early Republic Vol. 25, Number 2, Summer 2005, s. 221-258** nebo **BUNTLINE, Ned: Magdalena, The Beautiful Mexican Maid** nebo **HOGANSON, Kristin L.: Cosmopolitan Domesticity, American Historical Review Vol. 107, No. 1, February 2002, s. 55-83** nebo **WEXLER, Laura: What a Woman Can Do with a Camera, from her Tender Violence: Domestic Visions in an Age of US Imperialism, UNC Press, New York 2000, s. 15-51** apod. Deníkovou pramennou základnu v tomto ohledu zpracovává právě **GREENBERG, Amy: Manifest Manhood and the Antebellum American Empire, New York, NY: Cambridge Univ. Press 2005.**

ženám dostávalo po dlouhá desetiletí, k určité změně došlo ve 30. letech 20. století, jak jsme si řekli již výše.

Druhým extrémem, který pomáhal dotvářet obraz ženy jako nesamostatné a v podstatě nesvéprávné osoby, pak byla vědecká a společenská hledání pravdy o ženě, její psychice a schopnostech. Ženy, které se pod tíhou společenských nároků standardních hlavně pro 19. století, začaly hroutit, byly podrobovány různým vyšetřením a průzkumům. Jedním z odborníků na psychiku, jehož názor si na dlouhá desetiletí získal v americké společnosti hegemoniální postavení, byl rakouský psychiatr Sigmund Freud.¹⁸⁹

Psychoanalýza se prosadila jako terapeutický nástroj, který má pomoci vyřešit problémy analyzovaného jedince na základě verbalizace jeho niterných pocitů s propojením volných asociací, fantazií a snů. Poprvé ji Sigmund Freud představil ve Vídni v roce 1890 a během dalších více než 40 letech jeho života prošla silnou kritikou přátel, kolegů a odpůrců.¹⁹⁰ Ovšem ani rozsáhlá debata nad Freudovou koncepcí nezabránila rozšíření oblíbenosti této terapeutické metody ve Spojených státech od 40. let minulého století. Avšak hlasitá kritika také v průběhu 50. let 20. století pomohla k získání dalších, hlubších poznatků o ženách a jejich sexualitě. Postupně došlo k odklonu od předpokladu, že všechny niterné konflikty pocházejí právě z dětství žen a jejich uvědomění si odlišnosti od chlapeckých protějšků.

V polovině 20. století se vnímání ženské sexuální přitažlivosti posunulo ve vývoji o něco nazpět, opět se rozhodovalo na základě jednoduché rovnice – žena plní svou roli manželky a matky tím dosahovala maxima na stupnici přitažlivosti. Žena, která nebyla mateřství a manželství plně oddána, tuto přitažlivost ztrácela. Tedy i přesto, že

¹⁸⁹ Sigmund Freud (1856 – 1939) – rakouský psycholog židovského původu, který se narodil v Čechách. Byl nejstarším z celkem osmi dětí Anny a Jakoba Freudových. Otec zemřel, když bylo jeho synovi 40 let a ten jeho odchod těžce nesl. Vztah s matkou byl velmi komplikovaný, Freud k ní pravděpodobně cítil nenávisť, přičemž on pro ni představoval naplnění její touhy po společenském uznání a úspěchu. Sigmund Freud se musel vyrovnat také se svojí sounáležitostí k židovství. Protože metodika psychoanalýzy vznikala na základě Freudovy autoanalýzy, je poněkud překvapivé, že některé aspekty svých vztahů hlavně s matkou nebyl ochotný přiznat na vědomé úrovni. Více viz **SLIPP, Samuel: Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus, Triton, Praha 2007**

¹⁹⁰ Viz. **SLIPP, S.: Freudovská mystika**

se Amerika již před nějakou dobou vymanila z viktoriánské urputnosti, díky čemuž se některé aspekty lidského života a společenské morálky přestaly tabuizovat, byla oblast sexu odkrývána pouze částečně. Jediným dobovým a společensky přijatelným obrazem se stal sex provozovaný pouze v rámci manželství a za zavřenými dveřmi. O realitě předmanželského nebo mimomanželského sexu se veřejně nemluvalo. Ovšem i tento obraz Američanů, mužů i žen, prošel několika otřesy na základě poznatků vzešlých z vědeckých studií a průzkumů. Oproti viktoriánské době, jež se stala symbolem puritánství ve své nejčistší podobě, již v 19. století probíhaly první výzkumy k otázce lidské sexuality.¹⁹¹ S tím postupně rostly obavy, že „vědecký přístup k sexuálním problémům by mohl ohrožovat existenci instituce manželství“.¹⁹² Na druhou stranu o několik desítek let později se začal objevovat názor, že studium sexuálních pudů a preferencí by naopak mohlo přispět ke zlepšení manželského a partnerského soužití. Avšak žádný z výzkumů¹⁹³ nedosáhl extenzivnosti a hloubky výzkumu provedeného americkým zoologem a etnologem Alfredem Kinseyem¹⁹⁴ a jeho kolegy z Kinseyeho institutu.

V roce 1947 byla vydána první zpráva prezentující výsledky výzkumu Kinseyeho institutu¹⁹⁵ s názvem *Sexuální chování muže* (The Sexual Behavior in the Human Male).

¹⁹¹ Dílčí závěry některých těchto výzkumů, hlavně z období let 1920 – 1960 představuje ve své studii **Homeward Bound Elaine Tyler May**.

¹⁹² „...a scientific approach to the problems of sex might threaten the existence of the marital intuition.“ **KINSEY, A.: Sexual Behavior**, s. 13

¹⁹³ V úvodu studie vysvětluje A. Kinsey, že výzkum zahájil s tím, aby byla objevena oblast, ve které byly do té doby pouze limitované znalosti. **Tamtéž**, s. 21

¹⁹⁴ Alfred Charles Kinsey (1894 – 1956) byl v první řadě entomolog a zoolog. Díky své zvědavosti se postupně začal zajímat o lidskou sexualitu, což se stalo jeho životním posláním. Zdroj: About the Institute. *Kinsey Institute*. [online]. [cit. 2009-09-28]. Dostupné z: <http://www.kinseyinstitute.org/about/kinseybio.html> nebo **HALBERSTAM, Černobílé desetiletí, s. 250 – 262**. V roce 2004 byl do kin dokonce uveden i film pod názvem **Kinsey** (Kinsey. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-11-08]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0362269/>), který mapuje život tohoto vědce v době, kdy svůj život zasvětil studiu lidské sexuality, zároveň představuje úskalí, se kterými se v této souvislosti setkával. Parafrazí na výzkum Alfreda Kinseyho je i seriál s názvem **Masters of Sex (Mistři sexu)**, který se vysílá od roku 2013 (Aktuálně má 4 série.), jež přibližují zákulisí i strasti výzkumu tak specifické oblasti jako je sex.

¹⁹⁵ **Kinseyho institut** (The Kinsey Institut) byl založen v roce 1947 na Univerzitě v Indianě, kde sídlí dodnes. V popisu činnosti Institutu je zaneseno, že důraz je kladen na výzkum, jeho publikaci a poskytování širšího vzdělávání v oblasti lidského sexuálního chování z pohledu „antropologického, biologického, behaviorálního, kulturního, historického, institucionálního, právního, medicínského, psychologického, politického, sociálního a dalších relevantních aspektů“, více viz Home Page. *Kinsey Institute*. [online]. [cit. 2009-11-08]. Dostupné z: <http://www.kinseyinstitute.org/index.html>

V reakci na vydání této první knihy byl A. Kinsey obviněn z pokusů o snížení morálky amerického obyvatelstva, i když jeho záměrem bylo pouze čistě vědecky zkoumat lidské sexuální chování.¹⁹⁶ Snad ještě explozivnější reakci vyvolala druhá část zprávy pod názvem *Sexuální chování ženy* (The Sexual Behavior in the Human Female) vydaná o 6 let později.¹⁹⁷ Obě studie byly založeny na osobních rozhovorech s „5300 bílých mužů a 5940 bílých žen, kteří poskytli téměř všechna data, přičemž většina účastníků měla alespoň nějaké vysokoškolské vzdělání... každý objekt [byl] dotázán na zhruba 510 otázek v závislosti na její/jeho specifické zkušenosti. Dotazníky pokrývaly sociální a ekonomické informace, fyzické a psychologické informace, historii průběhu manželství, sexuální vůli, heterosexuální zkušenosti a homosexuální zkušenosti“.¹⁹⁸ Rozhovory zahrnuté do studie byly ukončeny k 1. lednu 1950.¹⁹⁹

U každého z dotazovaných byly zjišťovány jeho zkušenosti s nejranějšími sexuálními zážitky, masturbací, rituály seznamování a randění nebo provozování sexuálních aktivit před uzavřením manželství. Vynechány nebyly ani osobní sexuální preference či jak často nebo jakým způsobem ženy dosahovaly orgasmu a mnoho dalšího.²⁰⁰ Právě výsledky Kinseyho výzkumu plně otevřely dveře k širší debatě o stavu a situaci ženské populace ve Spojených státech.

Pootevřené dveře však byly ještě před vydáním Kinseyho zpráv (1948 a 1953), kdy si Amerika kladla otázku o předmanželském sexu, jeho škodlivosti nebo prospěchu. Právě společenský a náboženský tlak na konzumaci sexu pouze v rámci

¹⁹⁶ HALBERSTAM, D.: Černobílé desetiletí, s. 260

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 261

¹⁹⁸ „5300 white males and 5940 white females provided almost all the data, with the majority of participants being younger white adults with some college education. Histories came from these 100% groups. (Kinsey did not believe a random sample was possible.) ... a subject would be questioned on up to 521 items, depending on his/her specific experience. Histories covered social and economic data, physical and physiologic data, marital histories, sexual outlets, heterosexual histories, and homosexual histories.“ Research Program. *Kinsey Institute*. [online]. [cit. 2009-11-08]. Dostupné z: <http://www.kinseyinstitute.org/research/ak-data.html>. Ve skutečnosti se studie účastnilo 7789 žen. Do závěrečné zprávy však nebyla zahrnuta svědectví černošských žen nebo žen, které byly souzeny a odsouzeny k pobytu ve vězení, což v součtu tvořilo 1849 žen. KINSEY, Alfred C. (ed.): *Sexual Behavior in the Human Female*, W.B. Saunders Company, 1953, s. 22

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 22

²⁰⁰ Ke každému tématu byly zpracovány statistiky odrážející různá hlediska – věkové kategorie žen, demografické hledisko, úroveň vzdělání a mnoho dalšího.

instituce manželství pak přispěl k dramatickému snížení věku, kdy Američané vstupovali do manželství.²⁰¹

Instituce manželství a stejně tak i partnerské vztahy začaly s koncem 2. světové války dostávat stále jasnější obraz v silných konturách společensky uznávaných norem a konsenzů. Budování hospodářství se projevilo i v prohlubování genderových stereotypů. Obraz ideální ženy jako ženy v domácnosti, zabezpečující její bezproblémový chod, podporu manžela a výchovu dokonalých dětí, byl s menšími odchylkami a tolerancemi přítomen ve společnosti Spojených států již dlouho. Ovšem právě v 50. letech se stal ústředním životním motivem podpořeným ještě obavami z hrozeb Studené války.

Tento ideál byl podporován snad všemi možnými způsoby – od prohlášení politiků, přes změny v koncepcích výuky na školách až po tisk,²⁰² rádio, film i televizi. Jako ukázka nám může posloužit i jedno z prohlášení tehdejšího ředitele Státního úřadu pro vyšetřování (Federal Bureau of Investigation - FBI) Edgara J. Hoovera, který ve svém proslovu v listopadu 1956 na 28. výroční konferenci Národního výboru katolických žen (National Council of Catholic Women – NCCW) prohlásil, že „nové příležitosti ve vzdělání a zaměstnání by mohly snížit reprodukční schopnosti žen“.²⁰³ Tento citát odrážel všeobecně přijímaný předpoklad negativního vlivu ambicí u žen zaměřených mimo domov.

Za zmínku stojí i proměna vzhledu ženy, kdy „...televize ve svých začátcích prosazovala nový náročný standard na ženský vzhled, naléhající na diváky, aby zapomněli na válečnou jednoduchost a přijali půvab“.²⁰⁴

²⁰¹ **MAY, E. T.: Homeward Bound**, s. 86 nebo 103. Autorka pak také v kapitole 8 představuje osobní dojmy manželských párů, jak jejich manželství a vztah na všech úrovních ovlivnilo to, zda mezi nimi došlo k sexuálnímu styku ještě před uzavřením manželství či nikoli.

²⁰² Betty Friedan v jedné z kapitol své knihy *Feminine Mystique* popisuje vývoj obrazu ženy v populárních časopisech zaměřených na ženskou populaci Spojených států v období mezi lety 1939 a 1959. Jednalo se o *Laddie's Home Journal*, *McCall's*, *Good Housekeeping* a *Woman's Home Companion*. **FRIEDAN, B.: Feminine Mystique**, s. 79 - 80

²⁰³ „...the new opportunities for education and employment would reduce woman's reproductive potential.“ **MAY, E. T.: Homeward Bound**, s. 121

²⁰⁴ „...early daytime television fostered exacting new standards for women's psysical appearance, urging to leave wartime plainness behung and to embrace glamour.“ **CASSIDY, Marsha F.: What Women Watched – Daytime Television in the 1950s**, University of Texas Press, Austin 2005, s. 7

Statistiky z poloviny minulého století pak dokládají zcela jednoznačně, jaký vliv měly společenské normy a předpoklady na vývoj vzdělání dívek. V té době „vysoká škola umožnila těmto bílým ženám společenský postup ne skrze jejich vlastní pozici, ale spojením se s dobře vzdělaným mužem, který měl vyhlídky na dobré zaměstnání“.²⁰⁵ Na poměru studentů a studentek na vysokých školách bylo jasně vidět, s jakými záměry nastupovali mladí lidé na vyšší stupeň vzdělání.²⁰⁶

V celkových statistikách dokončilo vysokoškolské vzdělání na počátku 50. let pouze 37 procent dívek proti 55 procentům chlapců a číslo promujících dívek se každoročně snižovalo.²⁰⁷ V této souvislosti také docházelo k úpravám vzdělávacích osnov právě pro dívky, kdy vysoké školy začaly zařazovat předměty spojené s řízením domácnosti, což zároveň propojovalo názory, že ženy-studentky nezvládnou stejné pensum informací jako studenti-muži.²⁰⁸ Dalším aspektem, který přispěl ke změnám ve struktuře studentů i formy vysokoškolského vzdělání, bylo, že „Američané po válce z celého srdce věřili, že štěstí mužů i žen je závislé na manželství“.²⁰⁹ Tato představa spolu s tlakem společnosti pak vedly k poměrně dramatickému snížení věku lidí vstupujících do manželství. Velká část manželství byla uzavírána před 20. rokem života nevěsty.

Manželství bylo v době Studené války bráno jako jeden ze způsobů obrany americké společnosti proti komunismu a hrozbě jaderných zbraní. Byla to manifestační forma obrany proti Sovětskému svazu. Tomuto ideologickému boji byl podřízen život běžných Američanů v podstatě na všech úrovních. Symbolika spokojeného a šťastného manželství byla jednou ze zbraní.²¹⁰ Jak takové manželství vypadalo, jsme si popsali již

²⁰⁵ „...college enabled these white women to achieve upward mobility not through their own occupations but by attaching themselves to well educated men who had good occupational prospects.“ **MAY, E. T.: Homeward Bound**, s. 68.

²⁰⁶Např. Betty Friedan uvádí, že dvě ze tří studentek, které nastoupily ke studiu na vysoké škole, toto nedokončily. **FRIEDAN, B. Feminine Mystique**, s. 225, či že to byla přestupní stanice k dosažení „opravdového“ života (s. 231) nebo poznámka č. 150

²⁰⁷ **Tamtéž**, s. 241

²⁰⁸ **Tamtéž**, s. 225 – 266 (Kapitola 7)

²⁰⁹ „Postwars Americans believed wholeheartedly the happiness of men and women depended on marriage.“ **MAY, E. T.: Homeward Bound**, s. 69

²¹⁰ **Tamtéž**, s. 191

výše – žena v domácnosti starající se o její chod, opečovávající manžela i děti, pro kterou se právě toto stalo naplněním jejich ambicí, muž zabezpečující přísun finančních prostředků a představující hlavní pilíř rodiny. Bylo tomu však opravdu tak?

V poválečném období se psychoanalýza velmi často používala jako metoda řešení problémů žen, u kterých se projevíly rozličné psychické i fyzické problémy. Ty se projevovaly depresemi, neschopností zvládat jednoduché úkony a neustálou únavou i v mnoha dalších situacích. Při zkoumání těchto problémů skrze psychoanalýzu docházeli odborníci nejprve k závěru, že ženy jsou nestabilní a nesvéprávná stvoření, jež jsou příliš subtilní, než aby dokázala samostatně fungovat tak, jak to předpokládal právě Sigmund Freud před několika desítkami let. Psychoanalýza sice pomohla odhalit různá traumata, nedokázala však přispět ke zlepšení situace. Jednou z oblastí, ve které se to projevilo, byl i sex. Jak se vyjádřil vlivný odborník: „za poslední dobu se v oblasti sexu objevily naprosto nové problémy – ‚spokojené‘ manželky v sobě dusily takovou sexuální touhu, že ji jejich muži nikdy nemohli uspokojit“.²¹¹ Dnes již víme, že pravda byla složitější, než byl náález vzešlý z psychoanalýzy.

V roce 1963 vydala Betty Friedan²¹² svou knihu *Feminine Mystique*,²¹³ ve které se snaží odhalit, co je to onen ženský mýtus. B. Friedan charakterizuje ženský mýtus jako umělý konstrukt, na jehož základě ztrácí ženy možnost individuální volby pro své dobro a zcela se podřizují diktátu společnosti, který ovlivňuje jejich vzdělání, sexuální prožitky, ambice i vztahy.

²¹¹ **FRIEDAN, B.: *Feminine Mystique*, s. 68**

²¹² Betty Friedan (rozená Goldenstein, 1921 – 2006) – levicově zaměřené novinářka, která získala kvalitní vysokoškolské vzdělání, se po sňatku s Carlem Friedanem vzdala práce a života v Greewitch Village a zaměřila se na domácnost a výchovu tří dětí. Občas přispívala do některého z ženských časopisů. Zlomem pro ni byla žádost, aby provedla výzkum mezi svými spolužačkami ze Smith College o tom, jak jsou spokojené se svým životem. Na základě odpovědí, kterých se jí dostalo, se v roce 1954 pustila do obsáhlého studia materiálů a dotazování odborníků i žen v domácnosti, na základě kterých sestavila právě knihu *Feminine Mystique*, jež se stala základem novodobého feministického hnutí v 60. letech. V roce 1964, se podílela na založení Národní organizace pro ženy (National Organization for Women – NOW), jež je dodnes v USA činná. Více viz. **HALBERSTAM, D.: Černobílé desetiletí, s. 533 – 534** nebo **MAY, E. T.: Homeward Bound, s. 187 - 193**

²¹³ Tato kniha je dnes srovnávána s dílem Simone de Beauvoir a její knihou *Druhé pohlaví* vydané ve Francii v roce 1956. V době jejího vydání již B. Friedan pracovala na své knize. *Druhé pohlaví* je filozoficko-historickým pohledem na ženský úděl a dostupnost práv pro ženy v Evropě první poloviny 20. století. V této práci jí uvádíme proto, že data a podklady pro její vznik pocházejí ještě z 50. let

Poněkud překvapivě však Betty Friedan nevidí v používání psychoanalýzy jako prostředku řešení potíží nějak zásadní problém, protože tato metoda léčby psychických problémů se ve Spojených státech začala používat až ve 40. letech.²¹⁴ Na druhou stranu poukazuje na paradoxy, které se na základě některých těchto poznatků objevily:

„Bez Freudovy definice ženské sexuality, již opět sešněroval ženskost do kazajky starých konvencí, by podle mého názoru nebylo možné, aby několik generací vzdělaných a oduševnělých amerických žen tak snadno přestalo zajímat, kým vlastně jsou, případně kým nebo čím by být mohly.“²¹⁵

Pro vysvětlení tolik jednostranného zaměření Freuda na lidskou, potažmo ženskou sexualitu pak vysvětluje:

„Rozhodně lze říci, že sex Freudovu pozornost přitahoval tolik právě proto, že jej jeho kultura tabuizovala Jeho pokusy vykládat si všechny ostatní psychologické fenomény v sexuálním kontextu, hledat za všemi problémy dospělých lidí sexuální fixaci z dob dětství také částečně souvisely s jeho vzděláním v oboru lékařství a také s kauzalitou neboli příčinností, z níž vycházela tehdejší věda.“²¹⁶

Autorka však za hlavní problém žen považuje ztrátu vlastní identity, která by ženám dovolila řídit si svůj život podle svých představ. Na základě obsáhlého studia dobového tisku, odborných publikací a rozhovorů se ženami různých věkových kategorií, geografického původu nebo vzdělání, docházela Friedan k závěru, že než

²¹⁴ FRIEDAN, B.: *Feminine Mystique*, s. 165 nebo „Nikdo jistě nezpochybňuje základní Freudovy objevy ani fakt, jak moc jimi obohatil naši kulturu.“

²¹⁵ *Tamtéž*, s. 168

²¹⁶ *Tamtéž*, s. 170

hledat problémy v sexuálních traumatech z raných dětských let, je potřeba soustředit se na „motivaci pro lidský růst“²¹⁷ žen. Lidského růstu se pak dá podle Betty Friedan dosáhnout skrze vzdělání, osobní rozvoj a vyvázání se z diktovaných společenských pout ženy podložených definicí Freudovy představy o ženách, jež jsou založeny na zcela odlišném kulturním zázemí v Evropě na přelomu století, tolik odlišného od Spojených států v polovině 20. století.

Společnost ve Spojených státech prodělala v polovině minulého století několik ideologických proměn, jež ovlivnily základní principy jejího fungování. Vše však zůstalo zaštitěno nepolevující rivalitou se Sovětským svazem. Po dlouhém období bezmezného obdivu ke starým genderovým pořádkům a systémům, podpořeným ještě freudiánskou koncepcí a metodou řešení problémů skrze psychoanalýzu, se odborná i laická veřejnost začala na konci desetiletí postupně zaměřovat na realistické pojmenování příčiny problémů a hledání jejího řešení. Informace o všeobecné frustraci a nespokojenosti žen byla konečně vyslovována nahlas stále častěji, což vedlo k celospolečenským změnám, na které reagovaly politické koncepce i média.

Filmový a televizní průmysl se svým založením a formou profiloval jako velice pružný v adaptování nových společenských trendů a to i přesto, že se právě v tomto období obě oblasti musely vyrovnat se svým vlastním niterným přerodem zásadního rázu. Zároveň měla obě média významnou roli v šíření informací a morálních obrazů. Dvě média, tolik si sobě podobná a přece jiná, která mají již několik desetiletí nezanedbatelný vliv na nás všechny, jsou pro toto období amerických sociálních dějin velmi signifikantní s ohledem na probíhající změny a jejich vzájemnou interakci.

V této kapitole jsme pohlédli na to, co pro americkou společnost symbolizoval muž i žena. Pohlédli jsme na to, jak byly rozděleny jejich role v běžném životě a odkud tento koncept plynul. Část textu se věnovala také tendencím vzešlým z dění před a po 2. světové války, jež doplňovala tvorbu celospolečenského konceptu, jež nám pomohl

²¹⁷ SLIPP, S.: *Freudovská mystika*, s. 210

stanovit základní diagnostiku dobových reálií. Závěr kapitoly jsme věnovali otázce, jak je „dívání se“ vnímáno každým z obou pohlaví. Tato kapitola pro nás vytvořila určitou stavební strukturu, kterou nyní rozšíříme o analýzu jednotlivých typů pořadů, jež se na televizních obrazovkách objevovaly v průběhu desetiletí. Záměrem je sledovat jednotlivé trendy, ať už se to týká obsahu pořadů, jejich obsazení nebo časového nasazení do vysílání. Dá se totiž předpokládat, že vzájemná interakce mezi médiem a společností se do značné míry podílela jak na tvorbě televizního vysílání tak i nových společenských trendů v bydlení, výchově, zábavě, vaření, sportu nebo trávení volného času.

5. Televize jako společenský fenomén

„Krise, která je součástí životů individuí, se nesmí stát vodou pro morbidní mlýn televize.“²¹⁸

Televizní kritik Jack Gould, 50. léta 20. století

„Přál bych si, aby ta pitomá televize nebyla nikdy objevena.“²¹⁹

Edward R. Murrow

Prodloužení rozsahu televizního vysílání se dá přirovnat k epidemickému nárůstu v geometrickém řádu – se stoupajícím počtem televizních přijímačů narůstal zájem o rozšíření časového pokrytí vysílání v průběhu jednoho dne na jednotlivých místech napříč Spojenými státy americkými. Již v kapitole Průměrnost průměrnosti (3.2) jsem zmiňovala, jak se televizní přijímače rozšířily do domácností. Do roku 1960 vlastnilo televizní přijímač na 90% domácností.²²⁰ Se zvyšující se popularitou se postupně prodlužovala denní doba televizního vysílání, ale tento fenomén s sebou nesl také rozšíření programové skladby. Na televizní obrazovky se dostávalo stále více pořadů, které do té doby byly známé hlavně v rádiovém formátu – zpravodajství, sitcomy, pořady pro ženy v domácnosti, různé soutěže, sportovní přenosy a opominout nemůžeme ani reklamní bloky. To vše jsou pořady zaměřené na jednotlivé členy domácnosti – ženy, muže a děti.

²¹⁸ „The crisis that occur in the lives of individuals must not become grist for the morbid mill of TV.“ **CASSIDY, Marsha F.: What Women Watched**, s. 104.

²¹⁹ „I wish goddamned television had never been invented.“ **OLSONE, Lynne, CLOUD, Stanley W.: The Murrow Boys: Pioneers of the Front Lines of Broadcast Journalism**, Houghton Mifflin Company Boston/New York, 1996 I. 4962 [Kindle Edition].

²²⁰ **SPIGEL, L.: Make Room**, s. 32. Jiná statistika uvádí, že na počátku 50. let bylo v amerických domácnostech zhruba 3 miliony televizních přijímačů a na konci této dekády pak na 45 milionů, což by procentuálně udávalo hodnoty 9% na počátku a 86% na konci desetiletí. **MICKELSON, Sig: The Decade that Shaped Television News: CBS in the 1950s**, Greenwood Publishing Group, New York 1998, s. xvi. Tyto a další zdroje se sice plně neshodují v uvedených statistikách, přesto je procentuální nárůst domácností s alespoň jedním televizorem zcela jednoznačný a dokládá trend, s jakým tento fenomén zasáhl amerického domovy.

Tato kapitola si klade za cíl představit nejen základní periodikum spojené s televizním vysíláním, které mimo televizního programu nabízelo svým čtenářům i pohled do zákulisí televizní obrazovky – týdeník TV Guide, ale také jednotlivé typy zásadních druhů pořadů a jejich evoluci v rámci vysílacího schématu. V první řadě se bude jednat o seriály nebo sitcomy²²¹, které i dnes představují páteř vysílacího schématu televizních stanic. Následuje oblast pořadů zaměřených převážně na ženy, které mají mimo receptů, tipů pro domácnost a komediálních prvků obsahovat také soutěže o hotovost nebo hodnotné ceny. Třetí v pořadí budou soutěžní kvízy, jež v popisované době dosáhly vrcholu sledovanosti a zájmu diváků, jež si jejich tvůrci původně nedovedli představit. Čtvrtou v pořadí bude tematika zpravodajství, která díky televizi dostala nový rozměr a směr, jenž stál u zrodu několika zpravodajských kanálů s vysokou popularitou a přesahem až do dnešních dní. A v poslední části této kapitoly si jako samostatný prvek televizního programu, si představíme i reklamu, jež značnou měrou přispěla k rozvoji televize jako nového média. Skládanku televizního programového složení samozřejmě tvoří i další typy pořadů, jako jsou sportovní přenosy nebo filmová tvorba přímo pro televizní potřeby, které tam rozhodně mají své místo, ale pro svá specifika jsem je do tohoto textu nezařadila. Autorským zájmem této kapitoly je, aby čtenář mohl pochopit situaci na amerických televizních obrazovkách v polovině minulého století jako komplexní obraz položený na základních stavebních kamenech v podobě základních typů pořadů a programových složek ovlivněných turbulentní dobou svého vzniku.

²²¹ Pro účely této práce si stanovíme rozdíl v pojetí pojmů seriál a sitcom a to na základě oficiálních definicí. Mezi charakteristické prvky sitcomu patří uzavřenost děje jedné epizody do 30 minut, děj se odehrává většinou na jednom místě a hlavním prvkem je komediálnost herců. Druhotná dějová linie, která se prolíná jednotlivými díly, má působit spíše jako pojítko. Oproti tomu u seriálu je podstatnou právě dějová linie, jež navazuje jednotlivé epizody na sebe. U seriálu se setkáváme s napojením v momentě, kde skončila předcházející epizoda. Pro více informací: TV Forecast. *Television History – The First 75 Years*. [online]. [cit. 2016-08-30]. Dostupné z: http://www.tvhistory.tv/tv_forecast.htm

5.1. Kompas televizního vysílání – časopis TV Guide

S postupem doby, jak se rozvíjelo a rozšiřovalo televizní vysílání, bylo potřeba zajistit přehled vysílaných pořadů pro diváky, aby si mohli mezi jednotlivými pořady přehledně vybírat, s předstihem plánovat svůj čas a vědět, čím je televizní obrazovka přivítá. Tato základní premisa byla naplněna 3. března 1953, kdy vydavatel Walter Annenberg oznámil začátek vydávání pravidelného celoplošného týdeníku s uveřejnění lokálního programu v deseti velkých městech. Časopis měl jednoduchý název – TV Guide.²²² Jednalo se o první celoplošně vydávaný magazín tohoto zaměření, který postupně nahradil lokálně vydávané časopisy a do určité míry také televizní program vycházející v denním tisku.

TV Guide se rozšířil velmi rychle a stal se populárním. Objem vydání stoupal z týdne na týden. Jedním z důvodů bylo, že „...TV Guide se zajímá o vše, čeho se televize dotýká, časopis nemá pouze široký a zajímavý záběr, ale je důležité, že je pro své čtenáře živý“.²²³ Na jednu stranu to byla úmorná práce, přinášet každý týden nové informace o televizním zákulisí jednotlivých seriálů, pořadů nebo hvězdách, jež navštěvovaly americké domácnosti skrze obrazovky v průběhu týdne. Časopis měl několik stálých sekcí, jako byly například dopisy editorovi, rychlé zprávy z Hollywoodu, představení televizních hvězd účinkujících v jednotlivých seriálech. Dále se na jeho stránkách objevovaly také články se společenskou tematikou, mezi něž patřily informace o tom, jak televize působí na děti, jak se v tehdejší době dělal výzkum ohledně směřování reklamy a mnoho dalšího. Na stránkách časopisu se objevovaly také technické informace o tom, jak jednotlivé pořady a třeba i hollywoodské filmy vznikají. V rámci shrnutí si lze vypůjčit tato slova: „Déle než třetinu století se TV Guide snažil pochopit a příležitostně proměnit hodnoty a vkus Američanů v rámci pokrytí

²²² **ALTSCHULER, Glenn C., GROSSVOGEL, David I.: Changing Channels – America in TV Guide**, University of Illinois Press, 1992, s. 3

²²³ „...TV Guide concerns itself with whatever television touches, the magazine has not only broad and interesting subject matter, but subject matter that is vital to its readers.“ **ALRSCHULER, G., Grossvogel, D.: Changing Channels**, s. 6

možná nejlivnějšího média v historii světa“.²²⁴ I přesto, že se časopis snažil působit na své čtenáře osvětově, zůstávalo pravdou, že v podobě svého hlavního editora, Waltera Annenberga, byl časopis „pruderní“ a striktně se držel poplatné sociální morálce, a proto se některá palčivá témata na jeho stránky nedostala.²²⁵ Přesto, nebo možná proto, byl TV Guide oblíbeným čtením milionů Američanů v domácnostech a zapadl do společenského vzorce amerického snu tím, že zpřístupňoval zábavní průmysl i z té druhé strany.

Zároveň je nutné uvést, že i přes svou prudernost se časopis v některých momentech nevyhýbal palčivým tématům, jak se stalo v případě informace, že Lucille Ball bude svědčit před HUACem o svém domnělém propojení s americkou komunistickou stranou (viz. obrázek 1 níže v textu) nebo když se na jeho stránkách objevovaly články o vlivu televize např. na výchovu dětí.

Pojďme si ve stručnosti představit některé pravidelné rubriky, jež se v TV Guide objevovaly v rámci celostátního vydání časopisu.

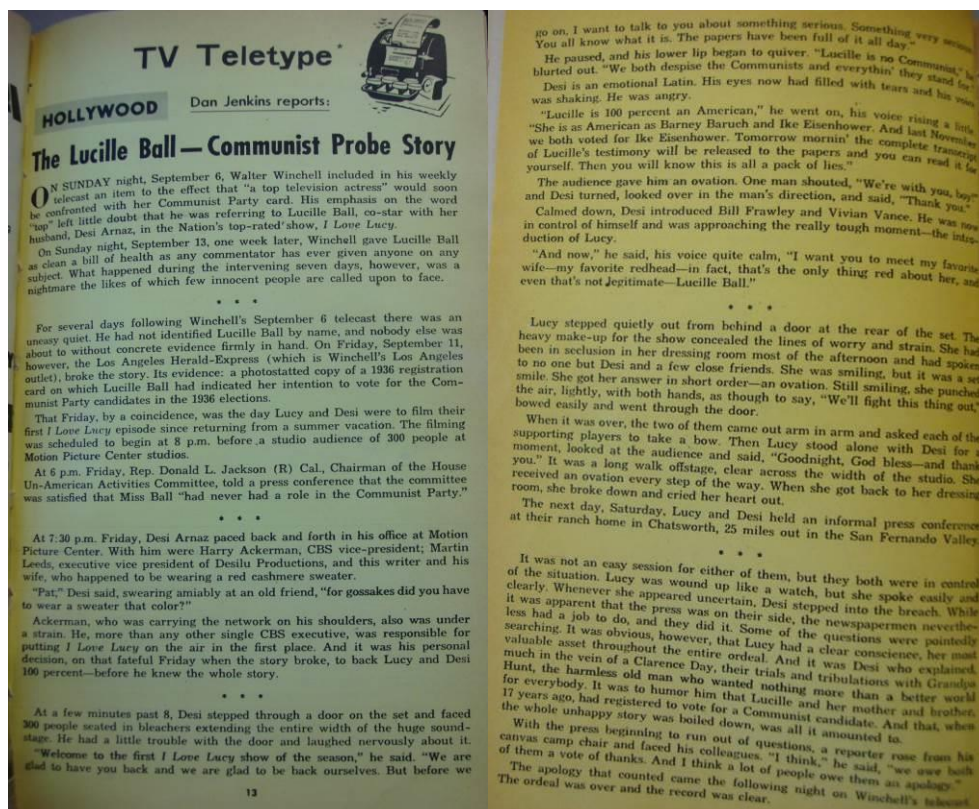
První, která stojí za zmínku, jsou „*Dopisy editorovi*“ (Letters to the Editor), v nichž čtenáři vyjadřovali svůj názor k obsahu časopisu, radost i rozhořčení, jež jim přinesly jednotlivé pořady do domácností. Čtenáři se vyjadřovali i k reáliím, jež se na stránkách časopisu objevily. Obdobnou sekcí bylo i „*Od našich čtenářů*“ (From Our Readers), v rámci které se mohli čtenáři ptát na informace, jež jim z televizního světa utekly, jako třeba kdo hrál jakou roli, nebo vyjadřovali přání, zda by se některé pořady mohly opakovat.

Mezi další pravidelné rubriky patřil „*TV Teletype*“, což byla forma zpravodajství zprostředkovaného stálým komentátorem. Jako ukázkou jsem si v tomto případě dovolila zvolit materiál, který odkazuje na slyšení před HUACem, v rámci kterého se Lucille Ball, o níž bude řeč i dále, zpovídala ze svých domnělých aktivit na podporu komunistické strany. Zpráva byla psaná klasickým novinářským stylem: „Nikdy nezmínil

²²⁴ „For over a third of a century, TV Guide would try to understand and occasionally alter the values and tastes of Americans as it covered perhaps the most influential medium in the history of the world.“
ALRSCHULER, G., Grossvogel, D.: Changing Channels, s. 7

²²⁵ **Tamtěž, s. 13**

jméno Lucille Ball a nikdo by tak neučinil bez jednoznačného důkazu v ruce. V pátek, 11. září to však vydal Los Angeles Herald-Express (který je Vinchellovou hláskou troubou v Los Angeles).²²⁶ Příběh slyšení před HUACem v případě Lucille Ball je příběhem sám o sobě. Důležité pro nás však je, že i podobný druh zpráv se dostal na stránky časopisu. S ohledem na to, že tato kauza se objevovala na stránkách deníků, v rádiu i na televizních obrazovkách, můžeme tuto sekci TV Guidu brát jako snahu o připomenutí událostí v jejich detailnějším časovém sledu z odstupu, nikoli jako snahu o aktuální zpravodajství.



Obrázek 1 - Sekce „TV Teletype“ z čísla časopisu TV Guide, který výše v posledním zářijovém týdnu roku 1953 a shrnoval informace z dění okolo Lucille Ball.

Podobnou sekci byla i ta s názvem „TV Guide jde do zákulisí“ (TV Guide Goes Backstage), v rámci které si čtenáři mohli přečíst více informací ze zákulisí seriálů i

²²⁶ „He had not identified Lucille Ball by name, and nobody else was about to without concrete evidence firmly in hand. On Friday, September 11, however, the Los Angeles Herald-Express (which is Winchell's Los Angeles outlet), broke the story.“ TV Guide, září 1953, s. 19 - 20

dalších pořadů. Dozvídali se zde zajímavosti, které nebyly vidět na obrazovce. Dozvídali se více o tom, co vše je potřeba k tomu, aby daný pořad vznikl. Bylo jedno, jestli se jednalo o seriál, show, soutěž, zpravodajství nebo reklamu. Svou logikou na toto téma navazuje také další sekce, která představovala novinky v televizním a okrajově i filmovém světě. Sekce, jež čtenářům zpřístupňovala informace o nových technikách a technologiích, které se v televizním průmyslu začaly používat, jako byl třeba článek o tom, jak vzniká trik, který ukazuje létajícího Supermana. Sekce se nazývala „*How They Make*“ (Jak vytvářejí...).



Obrázek 2 - Úvodní strana článku o zvláštních efektech použitých ve filmu o Supermanovi. Článek vyšel v New Yorkském vydání v září 1953.

Jednou z nejpůlnárnějších rubrik bylo představení televizních hvězd z jiného úhlu pohledu, než jak je čtenáři a diváci znali z televizních obrazovek.

Všechny výše uvedené pravidelné rubriky měly diváky pobavit, vzdělat a do určité míry také zaujmout, aby byli čtenáři motivováni k zakoupení časopisu i v dalším týdnu.

Dalším, možná trochu skrytým, posláním týdeníku bylo svými příspěvky tlačit na jednotlivé televizní stanice, aby byly nuceny dále pracovat na kvalitě svých programů, nejen na jejich kvantitě. K tomu používal hlavně jednu z pravidelných sekcí s názvem „*Jak to vidíme*“ (As We See It). V této sekci se časopis poměrně silně, a někdy i satiricky, opíral do pořadů a témat, které nepovažoval za kvalitní tvorbu, ať už se jednalo o seriál nebo zábavný či soutěžní pořad.²²⁷

Ve stručnosti jsme si představili některé z pravidelných sekcí, ovšem to nejzásadnější na TV Guide bylo, že přinášel čtenářům ucelený přehled televizního vysílání pro jednotlivé dny v týdnu. V průběhu času se měnilo grafické zpracování, jež vplynulo z prodloužení vysílacího času a zvýšení počtu televizních stanic.

²²⁷ ALRSCHULER, G., Grossvogel, D.: *Changing Channels*, s. 19 - 21



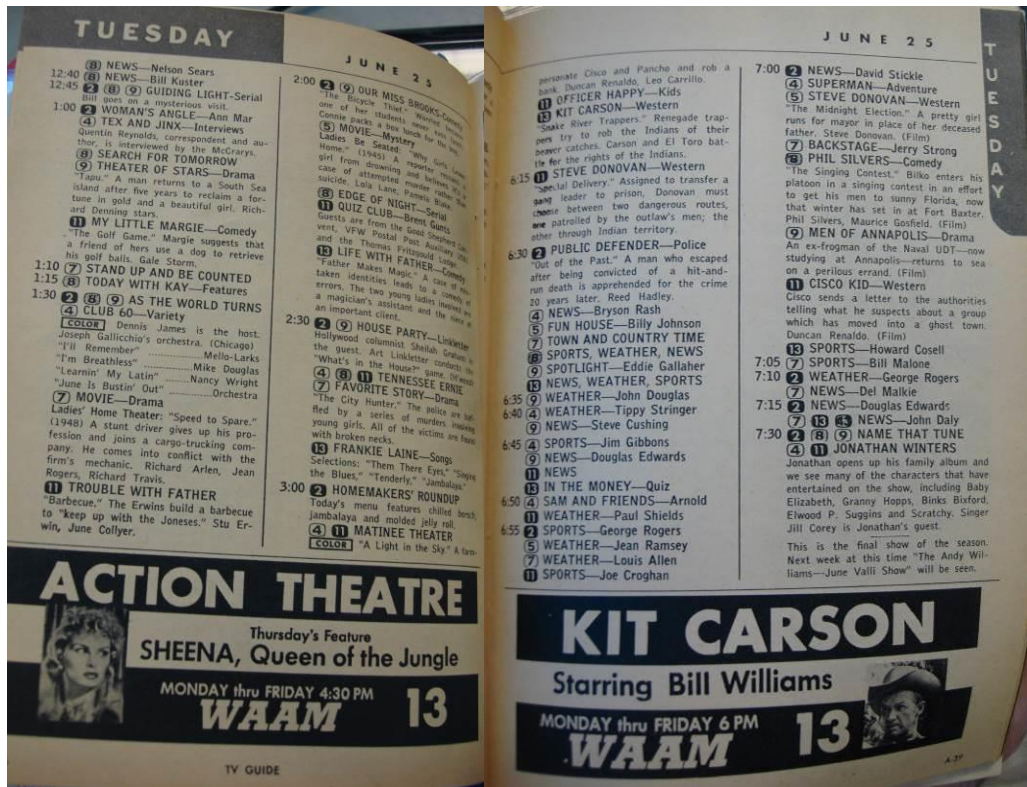
Obrázek 3 - Ukázka zpracování televizního programu pro oblast města New York na týden od 28. srpna až do 4. září 1953.

Jak je z obrázků 3 a 4 vidět, program byl rozepsán dle dnů v rámci programů, které se opakovaly. Zásadní je také rozcestník, kdy každé ze stanic bylo přiděleno číslo, jež bylo u programu, aby diváci věděli, co mají sledovat. Přímo na stránkách s programem se objevovaly inzeráty nebo krátké upoutávky na specifické programy.

Může se zdát, že podobné grafické zpracování uvedeného rozpisu programů se nám může zdát jako ne úplně přehledné, můžete se také podívat níže na tabulkový přehled večerního televizního vysílání.

	6:30	7:00	7:30	8:00	8:30	9:00	9:30	10:00	10:30		
SAT	ABC	Local	Paul Whiteman's Teen Club	Leave It to the Girls	Talent Patrol	Music From Meadowbrook	Saturday Evening Fights	Music From Cedar Grove	Local	Local	
	CBS	Local	Meet Millie	Beat the Clock	Jackie Gleason Show		Two For the Money	My Favorite Husband	Medallion Theater	Revision Mirror Theater	
	NBC	Local	Local	Ethel and Albert	Bonino	Ted Mack's Original Amateur Hour	Your Show of Shows All-Star Review (once a month)			Your Hit Parade	
SUN	ABC	Georgie Jessel Show	You Asked For It	Frank Leahy Show	Notre Dame Football		Walter Winchell	Orchid Award	Jukebox Jury	Hour of Decision (Billy Graham)	
	CBS	You Are There	Quiz Kids	Jack Benny Show alt. w/Private Secretary	Toast of the Town		The General Electric Theater or Fred Waring	Man Behind the Badge	The Web	What's My Line?	
	NBC	Roy Rogers	Paul Winchell Show	Mr. Peppers	Colgate Comedy Hour (Martin & Lewis, Cantor, O'Connor, Abbott & Costello)		Philo-Goodyear Playhouse		A Letter to Loretta	Man Against Crime	
MON	ABC	Local	Local	John Daly-News	Jamie	Sky King Theatre	Of Many Things	Junior Press Conference	The Big Picture	Racket Squad	Local
	CBS	Local	Local	Douglas Edwards-News	Perry Como Show	George Burns & Gracie Allen Show	Arthur Godfrey's Talent Scouts	I Love Lucy	Red Buttons Show	Studio One	
	NBC	Local	Local	Arthur Murray Dance Party	John Cameron Swayze-News	Name That Tune	Voice of Firestone	Dennis Day	Robert Montgomery Presents		Who Said That
TUE	ABC	Local	Local	Taylor Grant-News	Cavalcade of America	Local	Local	Make Room for Daddy (Danny Thomas)	ABC Album or U.S. Steel Hour	Name's the Same	
	CBS	Local	Local	Douglas Edwards-News	Jane Froman Show	Gene Autry Show	Red Skelton Show	This Is Show Business	Suspense	Danger	See It Now
	NBC	Local	Local	Dinah Shore	John Cameron Swayze-News	Milton Berle Show		Fireside Theater	Armstrong Circle Theater	Judge For Yourself (Fred Allen)	Bob Considine
WED	ABC	Local	Local	John Daly-News	Mystery Theatre	At Issue	Through the Curtain	Answers for Americans	Take It From Me	Dr. I.O.	Wrestling
	CBS	Local	Local	Douglas Edwards-News	Perry Como Show	Godfrey & Friends		Strike It Rich	I've Got a Secret	Pebst Blue Ribbon Fights	Sports Spot
	NBC	Local	Local	Eddie Fisher	John Cameron Swayze-News	I Married Joan	My Little Margie	Kraft Theater		This Is Your Life	Rheingold Theatre (Douglas Fairbanks Jr.)
THU	ABC	Local	Local	John Daly-News	The Lone Ranger	Quick as a Flash	Where's Raymond? (Ray Bolger)	Back That Fact	Kraft Theater		Local
	CBS	Local	Local	Douglas Edwards-News	Jane Froman Show	Meet Mr. McNutley	Four Star Playhouse	Lux Video Theater	Big Town	Philip Morris Playhouse	Place the Face
	NBC	Local	Local	Dinah Shore	John Cameron Swayze-News	You Bet Your Life (Groucho Marx)	Treasury Men in Action	Dragnet	Ford Theater	Martin Kane, Private Eye	Foreign Intrigue
FRI	ABC	Local	Local	John Daly-News	Stu Erwin	The Adventures of Ozzie & Harriet	Pepsi Cola Playhouse (Arlene Dahl)	Pride of the Family	The Comback Story	Showroom	
	CBS	Local	Local	Douglas Edwards-News	Perry Como Show	Mama	Topper	Schlitz Playhouse of Stars	Our Miss Brooks	My Friend Irma	Person to Person
	NBC	Local	Local	Eddie Fisher	John Cameron Swayze-News	Dave Garroway Show	The Life of Riley	Big Story	Campbell Sound Stage	Cavalcade of Sports	Greatest Fights

Obrázek 4 - Tabulkový přehled večerního vysílání v oblasti New York City z roku 1953. Zdroj: First 75 years. *Television History*. [online]. [cit. 2013-09-13]. Dostupné z: http://www.tvhistory.tv/tv_guide1.htm



Obrázek 5 - Ukázka otiskového televizního programu v týdeníku TV Guide pro oblast New Yorku pro týden od 25. června 1955.

	6:30	7:00	7:30	8:00	8:30	9:00	9:30	10:00	10:30	
SAT	ABC Local	On Your Way	Ozark Jubilee or Grand Ole Opry			Lawrence Welk		Tomorrow's Careers	Local	
	CBS Local	Gene Autry	Best the Clock	Stage Show	The Honeymooners	Two For the Money	It's Always Jan (Ford Star Jubilee every 4th week)	Gunsnake	Damon Runyon Theater	
	NBC Local	Local	The Big Surprise	Perry Como Show		People Are Funny	Texaco Star Theatre (Jimmy Durante)	George Gobel Show	Your Hit Parade	
SUN	ABC Paris Precinct	You Asked For It	Famous Film Festival			Chance of a Lifetime	Ted Mack's Amateur Hour	Life Begins at 80	Local	
	CBS You Are There	Leslie	Jack Benny or Private Secretary	Ed Sullivan Show		The General Electric Theater	Alfred Hitchcock Presents	Appointment with Adventure	What's My Line?	
	NBC Roy Rogers	It's a Great Life	Frontier	Colgate Variety Hour		Alcoa Hour or Goodyear Playhouse	Loretta Young Show	Justice		
MON	ABC Local	Local	John Daly--News	Topper	TV Readers' Digest	Voice of Firestone	Dotty Mack	Medical Horizons	Local	
	CBS Local	Local	Douglas Edwards--News	Adventures of Robin Hood	George Burns & Grace Allen Show	Arthur Godfrey's Talent Scouts	I Love Lucy	December Bride	Studio One	
	NBC Local	Local	Tony Martin	John Cameron Swayze--News	Caesar's Hour	Medic	Robert Montgomery Presents			
TUE	ABC Local	Local	John Daly--News	Warner Brothers Presents		Wyatt Earp	Make Room for Daddy (Danny Thomas)	Du Pont Cavalcade Theater	Talent Varieties	Local
	CBS Local	Local	Douglas Edwards--News	Name That Tune	You'll Never Get Rich (Phil Silvers)	Navy Log	Meet Millie	Red Skelton Show	The \$64,000 Question	My Favorite Husband
	NBC Local	Local	Dinah Shore	John Cameron Swayze--News	Milton Berle Show or Martha Raye Show or Bob Hope Show or others	Jana Wyman's Fireside Theater	Pontiac Theater or Circle Theater		Big Town	
WED	ABC Local	Local	John Daly--News	Disneyland	MGM Parade	Masquerade Party	Break the Bank	Wednesday Night Fights		
	CBS Local	Local	Douglas Edwards--News	Brave Eagle	Arthur Godfrey & His Friends	The Millionaire	I've Got a Secret	20th Century-Fox Hour or U.S. Steel Hour		
	NBC Local	Local	Eddie Fisher	John Cameron Swayze--News	Screen Directors' Playhouse	Father Knows Best	Kraft Television Theater		This Is Your Life	Midwest Hayride
THU	ABC Local	Local	John Daly--News	The Lone Ranger	Bishop Fulton J. Sheen	Stop the Music	Star Tonight	Down You Go	Local	
	CBS Local	Local	Douglas Edwards--News	Sergeant Preston of the Yukon	Bob Cummings Show	Shower of Stars or Climax!		Four Star Playhouse	Johnny Carson (Variety)	Wanted
	NBC Local	Local	Dinah Shore	John Cameron Swayze--News	You Bet Your Life (Groucho Marx)	The People's Choice	Dragnet	Ford Theater	Lux Video Theater	
FRI	ABC Local	Local	John Daly--News	Rin Tin Tin	The Adventures of Ozzie & Harriet	Crossroads	A Dollar a Second	The Vise	Ethel & Albert	Local
	CBS Local	Local	Douglas Edwards--News	The Adventures of Champion	Mama	Our Miss Brooks	The Crusader	Schlitz Playhouse of Stars	The Lineup	Person to Person
	NBC Local	Local	Eddie Fisher	John Cameron Swayze--News	Truth or Consequences	The Life of Riley	Big Story	Star Stage	Cavalcade of Sports	

Obrazek 6 - Tabulkový přehled televizního vysílání pro oblast New Yorku v roce 1955.

Zdroj: First 75 years. *Television History*. [online]. [cit. 2013-09-13]. Dostupné z: http://www.tvhistory.tv/tv_guide1.htm

Na základě výše uvedených přehledů si můžete udělat představu o tom, jakým způsobem se proměnila struktura programového vysílání. Právě tento moment pro nás bude výchozím pro další bádání. V následujících podkapitolách si postupně přestavíme jednotlivé žánry, jež se staly populární na televizních obrazovkách. Zároveň se podíváme, jak se proměňovalo jejich programové umístění v závislosti na jejich divácké oblíbenosti nebo nasazení dalších pořadů na konkurenčních televizních stanicích.

5.2. Idealizace každodennosti v cizím, imaginárním domově

Se vstupem televize do běžného života se i její obsah stal nedílnou součástí každodennosti. Vše, co bylo jejím obsahem, se stalo součástí časového harmonogramu rodiny. Právě tento myšlenkový pochod se skrývá pod názvem této kapitoly.

Seriály jako pramenný zdroj jsou svým vizuálním založením odlišné od běžného textu. Obrazové materiály je potřeba převést na prostý text – z obrazu a scény vytvořit slova. V této souvislosti je nezbytné k televizi přistupovat jako k novému médiu a hledat další souvislosti s jinými pramennými materiály. Film byl dalším vývojovým stupněm po fotografii, jeho konstrukce děje má však kořeny v literatuře, konkrétně v románu, protože „filmy i romány vyprávějí dlouhé příběhy s množstvím podrobností a dělají to z perspektivy vypravěče“.²²⁸ Ovšem navzdory zdánlivé blízkosti filmu s televizí je mezi nimi značný rozdíl časový i obsahový. Z časového hlediska je situace složitější pro film, neboť má oproti románu předem daná omezení. Nadto dochází u filmu ke snadnějšímu překlenutí časových rozdílů v kontinuitě příběhu, které pro diváka stírá rozdíly mezi přítomností a uměle vytvořeným prostředím. Tato kategorizace je poplatná jak pro film, tak pro televizní seriály.²²⁹ Obrazově je zas do určité míry znevýhodněný román, v rámci něhož autor popisuje jen tolik ze scény, kolik uzná za vhodné, kdežto v případě filmu jsou možnosti širší díky scénografii. Na druhou stranu však autor románu většinou nepřetěžuje čtenáře popisem věcí, kulis a osob, které nejsou pro děj podstatné, jak se to někdy děje u filmu. Stejně tak tištěný text dává svému čtenáři možnost poznat dějové a kontextové souvislosti v textu, u diváka filmoví tvůrci předpokládají jisté znalosti přesahující rámec toho, co před sebou vidí.²³⁰ Čtení filmu a seriálu má, stejně jako čtení textu nebo malířského díla, svá pravidla. V jejich rámci je nutné respektovat prostředí a souvislosti, ve kterých dílo vznikalo, stejně tak respektovat průběh děje a stylistiku jednotlivých postav. Pro účely této

²²⁸ MONACO, James: *Jak číst film – Svět filmů, médií a multimédií (Umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie)*, Albatros, Praha 2004, s. 41

²²⁹ JAMESON, F.: *Postmodernism*, s. 74.

²³⁰ ECO, Umberto: *Meze interpretace*, Nakladatelství Karolinum, Praha 2004, s. 104.

práce bude audiovizuální materiál posuzován na základě reprezentací jednotlivých žánrů, pořadů i osobností na televizních obrazovkách v souvislosti s celospolečenskou situací v realitě běžného života, tedy *denní rutiny a reprezentace společenského statusu*.

Ovšem obsah týdeníku TV Guide byl jednoznačně závislý i na rozšiřujících se možnostech televizního vysílání. Spolu s poptávkou stoupala také nabídka programů, jež hledala zdroje své inspirace ve všech oblastech kulturní tvorby. Různé formáty programů z různých médií se staly jejím základním stavebním kamenem. Pro někoho to může být překvapivé, ale ideologickou matkou televize bylo rádio a jeho programová skladba. Za zmínku stojí také představení formátů, které se propracovaly z rozhlasu na televizní obrazovky.

Přerod rádiových sitcomů do televizního formátu byl logickým krokem ve vývoji zábavního průmyslu v první polovině minulého století, jak jsme rozvedli v kapitole *Průměrnost průměrnosti* (3.2). Popularita původních sitcomů v rádiu však nezaručovala, že oblíbené budou i jejich televizní verze. Stejně tak na televizní obrazovku nemusela být přesně převedena rozhlasová podoba seriálu. Oproti rozhlasové verzi, kde bylo prvořadým úkolem zaujmout posluchače dialogy a udržet si je jejich zábavností, bylo pro adaptaci sitcomů na televizních obrazovkách nutné přidat i atraktivní vizualitu celé show, dějem i postavami. V průběhu 50. let minulého století běželo na televizních obrazovkách ve Spojených státech několik desítek komediálních seriálů s odlišnou základní zápletkou a pointou. Některé byly zaměřené na ženy – hrdinky, jinde hráli prim muži nebo děti. Někdy se děj odehrával na pracovišti, většina seriálů však byla tematicky vystavěna na životě sezdaných párů nebo celých rodin. „Televizní producenti a manažeři často vážně vyhledávali příslib hyperreality, vymýšleli schémata, která by propojovala veřejné a soukromé světy v novém elektrickém

sousedství.“²³¹ Konstituce jednotlivých programů tedy měla jednoznačný cíl v propojení obou oblastí ve formě splnutí reality s idealizací.

V průběhu 50. let minulého století se na televizních obrazovkách objevilo mnoho různě zaměřených seriálů a sitcomů. Pro detailnější zkoumání jsme si vybrali od každé skupiny několik reprezentativních pořadů, seriálů a sitcomů, které se odehrávají v odlišném společenském prostředí, spadají do několika žánrů a zaměřují se na různorodé divácké skupiny. Pro jednotlivé pořady jsou klíčovými osobami jak muži, ženy, tak i děti. Všechny pořady mají společné to, že se vysílaly na televizních obrazovkách ve Spojených státech v průběhu 50. let minulého století a ve většině případů se objevovaly na horních příčkách žebříčků sledovanosti. Televize byla právě v tomto období nedílnou součástí domácnosti více než poloviny Američanů, proto lze předpokládat, že přispívala k formování společenských pravidel. Stejně tak bylo toto médium jednoznačnou ukázkou měnících se tendencí a trendů ve společnosti a jejím uspořádáním. Hlavní otázkou zde je, jak jednotlivé příběhy odrážely vlastní vidění americké společnosti a jak přispívaly k jejímu dalšímu formování. Přidruženou otázkou také zůstává, zda a případně v jaké podobě se tyto vzory zachovaly do současnosti.

Asi nejoblíbenějším formátem pořadů byly a jsou rodinné seriály a sitcomy. Tím nejslavnějším a nejdéle vysílaným seriálem v našem výběru byl *I Love Lucy* (Miluji Lucy),²³² který se vysílal mezi lety 1951 až 1960 na stanici CBS vždy v pondělí večer od 21:00, přičemž se do roku 1957 jednalo o samostatný seriál, poté o součást *Lucille Ball – Desi Arnaz Show*. Hlavními hvězdami seriálu byl manželský pár Lucy a Ricky Ricardo, v realitě také manželé Lucille Ball a Desi Arnaz,²³³ doplněné ještě o sousedy Ethel a

²³¹ „Television producers and executives often look the promise of hyperreality quite seriously, devising schemes by which to merge public and private worlds into a new electrical neighborhood.” SPIGEL, L.: **Make Room**, s. 134.

²³² Název vzešel z pera hlavního tvůrce scénářů a producenta Jesse Oppenheimera (bez příbuzenského vztahu k Dr. Robertu Oppenheimerovi), který jej vybral z několika návrhů. Jednou z prosb Lucyina manžela a druhé hvězdy seriálu bylo, aby jeho název odrážel právě i jeho osobnost a nebyl pouze o Lucy, což je vyjádřeno právě v prvním slově názvu. **OPPENHEIMER, Jess, OPPENHEIMER, Gregg: Laughs, Luck...and Lucy: How I Came to Create the Most Popular Sitcom of All Time, Syracuse University Press, 1996**, s. 138

²³³ Americká herečka s úžasným komediálním talentem, Lucille Ball (1911 – 1989) se nejprve prosadila v rádiu a hrála i v několika filmech, ovšem největšího úspěchu se jí dostalo právě jako Lucy Ricardo. Její manžel, na televizní obrazovce stejně jako v realitě, Desi Arnaz (1917 – 1986) byl kubánský emigrant,

Freda Mertzovi, které ztvárnili Vivian Vance²³⁴ a William Frawley.²³⁵ Seriál *I Love Lucy* má kořeny v rozhlasové verzi pod názvem *My Favorite Husband* (Můj oblíbený manžel),²³⁶ která byla vysílána na stanici CBS Radio od konce 40. let. Na rozhlasové podobě se jako spisovatel podílel již i budoucí producent seriálu *Jess Oppenheimer*,²³⁷ který zde pomohl Lucille Ball rozvést její komediální talent. Společnost CBS se na základě úspěchu rozhlasové verze show rozhodla dát seriálu i jeho televizní podobu. I přesto, že Lucille Ball měla velký zájem o své televizní vystoupení, podmínila jej několika body, které mohly její televizní kariéru rychle ukončit. Jedním z nich bylo, že jejím televizním partnerem bude její skutečný manžel, Desi Arnaz.²³⁸ Podařilo se a nebylo to poslední privilegium, kterého se tomuto seriálu dostalo.

který před svým účinkováním v seriálu trávil většinu času na cestách se svojí kapelou. Měli spolu dvě děti – Lucie Desirée Arnaz (1951) a Desiderio Alberto Arnaz IV. (1953). Manželství Lucille a Desiho nebylo šťastné a v roce 1960 se rozvedli. Lucille Ball se podruhé vdala za Garyho Mortona. **THOMAS, N. (ed.): International Dictionary**, s. 56 – 58 nebo Lucille Ball. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0000840/bio>

²³⁴ Vivian Vance (1909 – 1979) - Americká divadelní (Broadway) a televizní herečka, které se díky roli v seriálu *I Love Lucy* dostalo největšího ocenění pro její komediální talent. Za svoji roli Ethel získala několik ocenění, mezi něž patří i cena Emmy za nejlepší herečku ve vedlejší roli z roku 1954 a další tři nominace na stejné ocenění. Vivian Vance. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0888573/bio>

²³⁵ William Frawley (1887 – 1966) - Bavič, filmový a televizní herec, který ztvárnil manžela Vivian Lance, který byl o 22 let starší než ona. I přesto, že na televizních obrazovkách spolu tato dvojice vycházela relativně dobře, v realitě tomu tak nebylo. Za svoji roli v seriálu byl celkem pětkrát nominován na cenu Emmy v kategorii Nejlepší mužský výkon ve vedlejší roli. William Frawley. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0292433/bio>

²³⁶ *My Favorite Husband* (Můj oblíbený manžel) byl radiový seriál o manželském páru Cooperových, kde Lucille ztvárnila Liz pocházející z bohatých poměrů a ženu v domácnosti, vdanou za George (Richard Denning), vedoucího místní banky. Plných 124 epizod bylo vysíláno mezi lety 1948 – 1951. **OPPENHEIMER, G.: Laughs, Luck**, s. 114 - 128

²³⁷ Jess Oppenheimer (1913 – 1988) – Rádiový a televizní tvůrce, producent a režisér, který nejprve přetvořil seriál *My Favorite Husband* a posléze stvořil seriál *I Love Lucy*, kde působil jako hlavní spisovatel, producent a režisér do roku 1956, tedy po 5. sérii. Jeho vztah se vznětlivou Lucille Ball byl velmi úzký a přátelský, stejně tak si dokázal poradit i s jejím manželem. Show na stanici CBS se rozhodl opustit po pěti letech, protože se domníval, že je lepší show zakončit v době, kdy je na vrcholu úspěchu. Po jeho smrti vydal jeho syn Gregg otcův životopis, který popisuje jeho život od raného dětství do roku 1956. Více viz **OPPENHEIMER, G.: Laughs, Luck...and Lucy**.

²³⁸ Jednou z prvních reakcí na jeho působení v seriálu byly obavy z negativního přijetí diváky, ty se však nepotvrdily a na obrazovce dvojice fungovala skvěle.



Obrázek 7 - Lucy se v epizodě „Kámoši“ (Be a Pal) snaží získat Rickyho pozornost při snídani

Na začátku 50. let minulého století se většina seriálů vysílala na živo ze studií převážně v New Yorku²³⁹ a většina z nich byla produkována samotnými televizními stanicemi. *I Love Lucy* byl prvním seriálem, který se nejenže natáčel na film s předstihem, ale také byl průkopnický v tom, že vlastníky 50% práv k seriálu byla produkční společnosti Desilu, jejímiž majiteli byli právě Lucille Ball a Desi Arnaz.²⁴⁰ Jednalo se o další z podmínek Lucille Ball. Manželé tedy mohli rozhodovat o tom, jak s jednotlivými epizodami naloží.²⁴¹

Další raritou, která se k seriálu váže, je i historicky první opakování některého z dílů na televizních obrazovkách. Do té doby panoval totiž názor, že opakování seriálu je kontraproduktivní s ohledem na zájmy diváka a jeho opravdovější a originální prožitek ze sledování.²⁴² Jeden z prvních dílů první série s názvem „Dieta“ (The Diet),²⁴³ byl znovu vysílán na několika dceřiných vysílacích stanicích CBS již v létě 1952.²⁴⁴

²³⁹ Tato skutečnost pak zabraňovala opakování jednotlivých epizod, a to i přesto, že se některé seriály natáčely na tzv. cineskop, primitivní kameru s velmi nízkou kvalitou obrazu a zvuku. Právě z těchto záznamů jsou některé seriály v dnešní době obnovovány.

²⁴⁰ **OPPENHEIMER, G.: Laughs, Luck**, s. 134

²⁴¹ **BODDY, W.: Fifties Television**, s. 73

²⁴² Na počátku 50. let probíhal na televizních obrazovkách boj mezi živým vysíláním seriálů a použitím filmů produkovaných ve filmových studiích. V rámci těchto diskuzí se zastánci i odpůrci vysílání ze záznamu odkazovali na zájmy diváků. Na jedné straně panoval názor, že živé vysílání umocňuje propojení televize s realitou a tedy mocnější zážitek, stejně tak prý bylo v zájmu diváka, aby televize neustále přinášela něco nového a originálního do života svých diváků, tudíž by opakované vysílání

A v neposlední řadě zaznamenal tento seriál v oblasti televizní zábavy další průlom, a to když před koncem natáčení první série Lucille Ball zjistila, že je těhotná. Na počátku 50. let bylo nemyslitelné, aby se na televizních obrazovkách jen naznačovaly sexuální vztahy mezi manželi, dokonce seriáloví hrdinové museli mít oddělené postele. Nemyslitelné bylo zmiňovat těhotenství, natož z něj učinit součást některé show. Aby studio a hlavní sponzor pořadu (tabáková společnost Philip Morris) souhlasili s vysíláním seriálu v době Lucillina těhotenství, přišli tvůrci seriálu s nápadem, že by na tyto epizody mohli dohlížet zástupci všech hlavních náboženských skupin,²⁴⁵ kteří by kontrolovali obsahové a morální naplnění jednotlivých epizod z tohoto období. Lucy Ricardo se jako těhotná objevila celkem v šesti epizodách, v jedné z nich je tématem právě i Luciina cesta do nemocnice před porodem a doba porodu.²⁴⁶ Právě tento díl, měl dle statického měření více diváků než inaugurace nového amerického presidenta Dwighta D. Eisenhowera ve stejném týdnu.²⁴⁷ Dítě se stalo přirozenou součástí seriálu v postavě Malého Rickyho (Little Ricky).

Celý seriál byl postaven na komediálním talentu Lucille Ball. A jak to nejlépe vystihl Jess Oppenheimer v anotaci, kterou na své jméno jako pojistku zaregistroval u Sdružení filmových spisovatelů (Screen Writer's Guild), protože na začátku natáčení ještě neměl legálně uzavřenou pracovní smlouvu:

„Miluji Lucy

Toto je návrh názvu rozhlasového a/nebo televizního programu, který zahrnuje postavy Lucy a Rickyho Ricardo. On je hlavou latinsko-amerického orchestru a zpěvákem. Ona je jeho ženou. Jsou šťastně oddáni

pořadů degradovalo divákův zážitek. **BODDY, W.: Fifties Television, Chapter 5 – Live Television: Program Formats and critical Hierarchies**, s. 81 - 92

²⁴³ Poprvé byla epizoda vysílána 29. října 1951.

²⁴⁴ **OPPENHEIMER, G.: Laughs, Luck**, s. 201

²⁴⁵ **Tamtéž**, s. 198 - 200

²⁴⁶ Název epizody byl „Lucy jde do nemocnice“ (Lucy Goes to the Hospital) a poprvé byla vysílána 19. ledna 1953. doba porodu je znázorněna čekáním Rickyho a Mertzových v předpokojí porodnice, kam chodí sestry ukazovat novopečeným otcům jejich potomky.

²⁴⁷ **HALBERSTAM, Černobíle desetiletí**, s. 189

a vzájemně se milují. Jediným místem sváru mezi nimi je její touha proniknout do show businessu a jeho stejně silné odhodlání jí v tom zabránit. Pro Lucy, která byla vychována v nudné sféře umírněné, podnikatelské rodiny na Středo-východě, je show business tím nejzářivějším místem na světě. Na druhé straně, Ricky, který vyrůstal v show businessu, nevidí žádné kouzlo, ale pouze nedostatky, a touží být běžným občanem s pevnou pracovní dobou a normálním životem. Ovšem protože show business je pro něj jedinou možností obživy a je v ní úspěšný, je pak jedinou cestou, jak se přiblížit svému snu, mít ženu z prostředí mimo show business, která by se zcela oddala normálnímu životu do té míry, jak je to pro něj možné.“²⁴⁸

A právě tento humorně zpodobněný neustávající „zápas“ mezi Lucy a Rickym o tom, zda Lucy zůstane v domácnosti nebo jej bude následovat do show businessu, vynesl seriál již v dubnu 1952 na první místo v žebříčku televizní sledovanosti,²⁴⁹ kde se držel až do roku 1956.²⁵⁰ Zároveň byl *I Love Lucy* nejúspěšnějším sitcomem 50. let 20. století, který se stal součástí americké kultury a nezapomenutým fenoménem do dnešních dní.

Odlišný byl koncept dalšího, námi zkoumaného seriálu, s názvem *Father Knows Best* (Tatínek to ví nejlépe), který byl na televizních obrazovkách vysílán mezi lety 1954

²⁴⁸ „I Love Lucy: This is a title of an idea for a radio and/or television program, incorporating characters named Lucy and Ricky Ricardo. He is a Latin-American orchestra leader and singer. She is his wife. They are happily married and very much in love. The only bone of contention between them is her desire to get into show business, and his equally strong desire to keep her out of it. To Lucy, who was brought up in the humdrum sphere of a moderate, well-to-do middle Western, mercantile family, show business is the most glamorous field in the world. But Ricky, who was raised in show business, sees none of its glamour, only its deficiencies, and yearns to be an ordinary citizen, keeping regular hours and living a normal life. As show business is the only way he knows to make a living, and he makes a very good one, the closest he can get to this dream is having a wife who's out of show business and devotes herself to keeping as nearly a normal life as possible for him.“ **OPPENHEIMER, G: *Laughs, Luck***, s. 137

²⁴⁹ Žebříček je pravidelně vytvářená statistická studie, tzv. Nielsen Top 10. Více viz. **MARK, David: *Demographic Vistas – Television in American Culture (Revised Edition)***, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1984

²⁵⁰ Top TV Shows 50's. *Entertainment Scene*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: http://www.entertainmentscene.com/top_tv_shows_50s.html

až 1960. I tento seriál měl kořeny ve své rozhlasové podobě a na rozhlasových vlnách se objevoval mezi lety 1949 až 1954. Rozhlasová verze seriálu neprezentovala obraz rodiny Andersonových příliš idylicky oproti jeho televizní adaptaci. Rozhlasová podoba byla sarkastičtější a méně korespondovala s idealizovaným obrazem typické americké rodiny tehdejší doby, kde muž je živitelem rodiny, žena je v domácnosti a vychovává chytré a skvělé děti.



Obrázek 8 - Rodina Andersonových ze seriálu *Father Knows Best* v díle nazvané „Moped“ (The Motor Scooted).

Seriál byl vysílán průběžně na dvou stanicích – CBS a NBC, zakončen však byl opět na stanici CBS. Celkem vzniklo na 203 epizod, které se na televizních obrazovkách objevovaly ještě v 60. letech. V první sezóně se seriál na televizních obrazovkách objevoval v neděli večer ve 22:00, ve druhé až čtvrté sezóně pak o středečním večeru od 20:30 a poslední dvě sezóny se vysílal zpět na CBS v pondělí večer také od 20:30. Během prvního roku vysílání byl pořad zaměřen hlavně na dospělé diváky, ale postupně si televizní stanice uvědomily jeho dosah na celou rodinu a zařadily jej na dřívější vysílací čas.

V obou verzích, rozhlasové i televizní, byl hlavní postavou seriálu otec, Jim Anderson, který byl v rádiu i televizi zosobněn hercem Robertem Youngem.²⁵¹ Jeho ženu, Margaret Anderson, si v televizní verzi zahrála Jane Wyatt.²⁵² Manželé Andersenovi měli tři děti - nejstarší dcera Betty „Princess“ (Elinor Donahue), prostřední James „Bud“ (Billy Gray) a nejmladší Kathy „Kitten“ (Lauren Chapin). Rodina byla situována do prostředí amerického předměstí v domě se zahradou, Jim pracoval jako pojišťovací agent a jeho žena se starala pouze o chod domácnosti a výchovu dětí.

Seriál *Father Knows Best* byl silně kritizován, měl však i své zastánce,²⁵³ každopádně jednoznačně reprezentoval „typickou americkou rodinu“. Na oficiálních webových stránkách seriálu se dočteme, že:

„Pořad byl jako obraz od Normana Rockwella – naplněn přehnaně veselými, milovanými hodnými postavami a neohrožujícím humorem, který byl vlastním obrazem středostavovské Ameriky... Promlouval ke slunečnému ideálu, jak bychom mohli žít naše životy.“²⁵⁴

Klid a vyrovnanost, kterými seriál na diváka působí, pomáhají zapomenout na běžné problémy reálného života. Proplování mezi drobnými starostmi a situacemi, které však nikdy neznamenají ztrátu respektu jednotlivých členů rodiny nebo jako jejího celku v rámci společnosti, patří mezi tradiční typologii tohoto i dalších ze zkoumaných seriálů.

²⁵¹ Robert Young (1907 – 1998) – americký filmový a televizní herec, který za svoji roli Jima Andersona obdržel několik cen Emmy. Robert Young. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0001870/bio>

²⁵² Jane Wyatt (1910 – 2006) – americká herečka, kterou nejvíce proslavily role v seriálech *Father Knows Best* a *Star Trek*, kde si zahrála lidskou matku Spocka. Jane Wyatt. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0943553/bio>

²⁵³ V roce 1955 byl seriál stažen kvůli nízké sledovanosti, ale na základě stížností diváků se na televizní obrazovky vrátil.

²⁵⁴ „The program was like a Norman Rockwell painting - filled with cheery lovable characters and a non-threatening humor that was middle America's idea of itself... It spoke to the sunny ideal of how we could live our own lives.“ Jane Waytt. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0943553/bio>

Seriál *Leave It to Beaver* (Nechte to na Beaverovi), který se na televizních obrazovkách objevoval mezi lety 1957 až 1963, spadá do žánrově stejné skupiny jako předchozí seriál, avšak jeho hlavní postavou byl mladší ze dvou synů Theodor „Beaver“ Cleaver ztvárněný Jerry Mathersem.²⁵⁵ Seriál se začal vysílat na stanici CBS, ale po první sérii jej odkoupila stanice ABC, kde běžel až do svého konce.²⁵⁶ Tento seriál vystřídal několik různých vysílacích dnů, ovšem vždy byl vysílán v 19:30 nebo 20:30 východního času.²⁵⁷ Z toho se dá usuzovat, že cílovou skupinou byla celá rodina.

Jedinečnost seriálu spočívala v tom, že hlavní pozornost byla obrácena k jednomu z dětí a situacím, které zažíval, a ne na některého z rodičů, jak tomu bylo ve většině ostatních seriálů dané doby. Proto mezi typické znaky seriálu patří specifické vyjadřování a častější asociace s dětským pohledem na svět. Mimo Beavera byli součástí seriálu také jeho rodiče, June a Ward Cleaverovi (Barbara Billingsley a Hugh Beaumont),²⁵⁸ a starší bratr Wally (Tony Dow).²⁵⁹ Děj seriálu se odehrává ve fiktivní komunitě Mayfield a nevybočuje ze sociálního zařazení bílé, střední společenské třídy.

Mezi hlavní témata, která se v seriálu objevují, jednoznačně patří výchova, rozdíly mezi správným a špatným chováním a důsledky, které jsou s každou situací neodmyslitelně spjaty. Na malé diváky měl seriál působit výchovně, pro velké pak mohl být inspirací do reálného života. Součástí obrazu konstituovaného tímto seriálem

²⁵⁵ Jerry Mathers (1948) – americký herec, který zahájil svoji kariéru dětskou rolí v seriálu *Leave It to Beaver* a do dnes je jednou z hvězd Hollywoodu. *Jerry Mathers*. IMDB.com. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <https://www.imdb.com/name/nm0558487/>

²⁵⁶ I přesto, že seriál byl stále u diváků úspěšný, všichni herci si přáli ze seriálu odejít a to bylo důvodem jeho konce. *Leave It to Beaver*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.leaveittobeaver.org/>

²⁵⁷ Polovina 1. série byla vysílána v pátek na CBS, druhá polovina pak ve středu. Od druhé série se seriál přestěhoval na ABC, kde byl nejprve nasazen na čtvrtek, kde vydržel jednu sezónu, pak byl po dobu 3 let vysílán v sobotu, až se na poslední sezónu přestěhoval zpět na čtvrtek. *Leave It to Beaver*. *Wikipedie*. [online]. [cit. 2013-07-13]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Leave_It_to_Beaver#Broadcast_history

²⁵⁸ Barbara Billingsley (1915) – Americká televizní a filmová herečka, která se proslavila právě rolí v seriálu *Leave It to Beaver*. Po jeho skončení v roce 1963 se na nějakou dobu odmlčela. Na televizní obrazovky a filmové plátno se vrátila až v 70. letech. V roce 2008 získala ocenění v kategorii „Hold televizním mamkám“. *Barbara Billingsley*. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0082511/bio>

Hugh Beaumont (1909 – 1982) – Americký filmový a televizní herec a režisér, který se na tomto seriálu také podílel jako tvůrce. Svoji kariéru v show businessu ukončil na konci 60. let. *Hugh Beaumont*. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0064604/bio>

²⁵⁹ Tony Dow (1945) – Americký herec a producent, který se po ukončení seriálu objevoval sporadicky v různých dalších seriálech, ale filmové a televizní kariéře se soustavně nevěnoval. *Tony Dow*. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0235638/bio>

byl i pohled na rodinu jako celek, na to, jak ideální rodina amerického předměstí měla vypadat a fungovat. K tomu můžeme přiřadit také rodinné hodnoty a loajalitu. Tedy podobně, jak v seriálu *Father Knows Best*, i zde je reprodukován ideální obraz rodiny, která se setkává pouze s drobnými starostmi, zatímco její zabezpečení na materiální a sociální úrovni zůstává neohroženo.

V tomto směru nám zcela odlišný obraz přináší poslední ze sledovaných seriálů, *The Honeymooners*. Ten byl ve formátu samostatného komediálního seriálu vysílán pouze jednu sezónu v letech 1955 až 56 a jeho hlavní postavou je řidič autobusu Ralph Kramden (Jackie Gleason).²⁶⁰



Obrázek 9 - Manželé Kramdenovi ze seriálu *The Honeymooners* v epizodě „Alice a blondýna“ (Alice and the Blond).

Původní, několikaminutové „díly“ vysílané zpočátku na stanicích sítě DuMont Television, se začaly objevovat již v roce 1951. O rok později se přesunula Gleasonova show na CBS, kde byla v roce 1955 transformována do seriálu, který byl vysílán vždy v sobotu ve 20:30 východního času. V tomto čase tvořili hlavní diváckou skupinu hlavně dospělí. A i přesto, že se seriál dostal na druhé místo ve sledovanosti pro daný

²⁶⁰ Jackie Gleason (1916 – 1987) – Americký bavič, herec, skladatel a dirigent vytvořil během svého života několik zábavních pořadů. Jedním z nich byla i *Jackie Gleason's Show*, v rámci které se poprvé objevily krátké scény ze života Ralph a Alice Kramdenových. **MARK, D: Demographic Vistas**, s. 99 - 124

rok, byl po odvysílání 39 dílů ukončen a na televizní obrazovky se opět vrátily pouze krátké scénky v rámci obnovené *Jackie Gleason's Show*.²⁶¹ Důvodem pro ukončení bylo Gleasonovo rozhodnutí, že nechtěl, aby se seriál stal laciným.²⁶²

Děj seriálu nás zavádí převážně do jednoho Brooklynského bytu, ve kterém bydlí bezdětná dvojice Ralph a Alice Kramdenovi (v seriálu ztvárněna Audrey Meadows).²⁶³ Jejich sousedy a přáteli je další dvojice, Ed a Thelma „Trixie“ Nortonovi (Art Carney a Joyce Randolph),²⁶⁴ taktéž bezdětní. Většina interakce se odehrává v rámci této čtveřice v prostorách poněkud chudě vypadajícího bytu Kramdenových. V rámci jednotlivých epizod se pak řeší běžné problémy manželského soužití, pracovních a finančních strastí, ale objevují se i scény odkazující k tehdejší konzumnosti.

Je možné, že oblíbenost seriálu, oněch 39 epizod, byla založena nejen na hrubém a v některých chvílích i jednoduchém humoru Jackieho Gleasona, ale také na prostředí, ve kterém se seriál odehrával, a které byl na tehdejší poměry nevídané nejen v daném formátu, ale také na televizních obrazovkách jako celku. Střídmost a chudoba byly zcela evidentní a stavěly se do kontrastu s blahobytným konzumentarismem americké střední třídy.

Při pohledu na jednotlivé komediální a rodinné seriály a jejich začlenění do vysílacího konceptu je evidentní, že byly nasazovány v časech a dnech, kdy by mohly zaujmout co nejvíce členů rodiny. Ač si v některých chvílích tyto pořady konkurovaly na různých televizních stanicích, pro zajištění větší sledovanosti se někdy posunuly na

²⁶¹ Honeymooners. *Fifties Web*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.fiftiesweb.com/honeymnr.htm>

²⁶² MCCROHAN, Donna: *The Honeymooners' Companion – The Kramdens and the Nortons Revisited*, New York, 1978, Workman Publishing

²⁶³ Audrey Meadows (1922 – 1996) – Americká herečka, která se svojí rolí v seriálu proslavila a získala si uznání za ztvárnění Alice v kontrastu s jejím manželem Ralphem. Svoji uměleckou kariéru ukončila na začátku 70. let. Audrey Meadows. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0575031/bio>

²⁶⁴ Art Carney (1918 – 2003) – Americký herec a komik, který ztvárnil a inspiroval mnoho postav nejen současné americké kultury. Během své kariéry byl 7krát nominován na cenu Emmy a v 6 případech ji získal. Art Carney. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0138770/bio>

Joyce Randolph (1924) – Americká herečka finského původu, která se prosadila na Broadwayi a v televizi. Po ukončení svého angažmá v seriálu *The Honeymooners* se v podstatě stáhla ze show businessu. Joyce Randolph. *IMDB*. [online]. [cit. 2009-12-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0709910/bio>

jiný vysílací čas. Nebo naopak, pokud začaly ztrácet na oblibě, byly zachovány pro věrné fanoušky, avšak přesunuty na méně exponovaný čas. Podobnou situaci budeme moci následně sledovat i u ostatních žánrů, které se na televizních obrazovkách objevovaly.

Ke sledování komediálních a rodinných seriálů přispívalo několik momentů – mohla je sledovat celá rodina, zpřístupňovaly jiné domácnosti, takže diváci mohli porovnávat se svými vlastními domovy i vztahy. Poněkud odvážně si dovolím tvrdit, že určitou roli hrála také škodolibost vůči méně funkčním vztahům a životu nebo z druhé strany osobní hrdost nad vlastním životním stylem a standardem. Jeho zapadnutím do rámce aktuálně prezentované americké společnosti námi zkoumaného období amerických dějin.

Dalším z oblíbených žánrů, hlavně v první polovině 50. let minulého století, byly seriály s westernovou tematikou.²⁶⁵ V rozmezí let 1950 – 1970 se na televizních obrazovkách objevilo několik stovek různých titulů s touto tematikou. Některé z postav westernových seriálů jsou nám známé i v dnešní době, jako je např. *Maverick*²⁶⁶ nebo *Texas Ranger*.²⁶⁷ V rámci bohatého seznamu titulů jsem však vybrala pouze jeden – *Broken Arrow* (Zlomený šíp), který se vysílal na stanici ABC v letech 1956 – 1958 vždy v úterý ve 21:00 východního času. Každá epizoda měla 30 minut. I v tomto případě můžeme sledovat pokračování trendu, kdy byl seriál nasazen v čase, který byl snadno dostupný a v podstatě ničím nerušený pro většinu svých diváků z řad dospělých a případně mládeže.

²⁶⁵ Seriály s westernovou tematikou se na televizních obrazovkách objevovaly v průběhu dvou dekad (1950 – 1970) velmi pravidelně a to v téměř 200 různých titulech. Pro bližší informace např. na těchto stránkách - List of TV Westerns. *Wikipedie*. [online]. [cit. 2013-07-29]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_TV_Westerns nebo také na TV Western – Directory. *Fifties Web*. [online]. [cit. 2013-07-29]. Dostupné z: <http://fiftiesweb.com/tv/western-directory/>

²⁶⁶ Původní seriálové zpracování neslo název *Maverick*. Na obrazovkách se objevilo v roce 1957, a jeho posledním zpracováním je film *Maverick* z roku 1994, v hlavní roli s Melem Gibsonem.

²⁶⁷ Původně rádiová show, která se v roce 1955 přesunula i na televizní obrazovky a v různých obměnách se na nich objevuje do dneška, viz. seriál *Walker Texas Ranger* s populárním hercem Chuckem Norrisem.

Broken Arrow (Zlomený šíp) měl být původně seriálem, který měl vypovídat o neutěšených vztazích mezi bělochy a Indiány, kteří reagovali na zabránění své posvátné půdy. Ale poměrně záhy se děj seriálu pozměnil a mezi hlavními hrdiny došlo k uzavření míru. Jednalo se o indiánského agenta Toma Jeffordse (John Lupton) a náčelníka Apačů, Chocise (Michael Ansara). Pokrevní bratrství obou hlavních hrdinů dalo základ společnému boji proti „odpadlíkům, rasovým předsudkům, politické korupci a hubení amerických Indiánů.“²⁶⁸



Obrázek 10 - Scéna ze seriálu *Broken Arrow* o ukončení sporu mezi indiánskými kmeny.

Jedním z faktů, který poněkud paradoxně přispěl k popularitě seriálu, bylo zobrazení původních obyvatel Severní Ameriky v pozitivním světle.²⁶⁹ Jak jsem uvedla výše, westernových seriálů vzniklo ve dvou dekadách několik set. To, co tyto seriály odlišovalo od ostatních rodinných a kriminálních, bylo pouze prostředí, ve kterém se děj seriálu odehrával. Je možné říct, že popularitu těmto seriálům zajišťovala atraktivita Divokého západu, kam většina urbánní společnosti neměla běžně přístup.

²⁶⁸ „renagades, racial prejudices, political corruption, and killing of American Indians.“ **JACKSON, Ronald, ABBOTT, Doug: 50 Years of the Television Western**, AuthorHouse, 2008, s. 110

²⁶⁹ Broken Arrow. *Western Clippings*. [online]. [cit. 2013-07-29]. Dostupné z: http://www.westernclippings.com/remember/brokenarrow_doyouremember.shtml

Možná k oblibě westernu přispělo i demografické rozložení amerického obyvatelstva, možná svou roli sehrál do určité míry romantický a vzrušující pohled do života předků většiny Američanů. Ať už to byl některý z uvedených důvodů samostatně nebo v kombinaci, základní byla právě jejich popularita jako záruka udržení tohoto žánru na televizních obrazovkách.

Oproti kriminálním seriálům, kde rodinná celistvost mnohdy zcela chyběla, byla u westernových seriálů do určité míry upozaděna sociální témata spojená s otázkou, zda měli osadníci právo obsadit západní území a v mnoha případech tak potlačit práva původních Američanů. Mimo akcentace tohoto trnu v patě amerických dějin, šlo v žánru hlavně o boj dobra nad zlem v podobě kladných a záporných hrdinů zasazených do vyrušujícího prostředí Divokého západu.

V časopise TV Guide vydaného dne 30. srpna 1958 zazněl postřeh, že seriály s westernovou tematikou začínají být nahrazeny „novým trendem“ - dramaty ze soudních síní.²⁷⁰ Těm však ještě předcházely seriály s naprosto opačnou tematikou, než byla rodina - seriály zachycující policejní práci. Pojdme si oba nově zmíněné žánry představit blíže. V rámci této žánrové řady jednoznačně docházelo k porušení idealizovaného rodinného obrazu středostavovské společnosti a zároveň mohly být použity jako varování vůči sociální disfunkčnosti společnosti. Velkou inspirací pro tento žánr byl film noir, tolik populární v poválečném období, který se vyvinul v samostatný žánr televizních seriálů v době, kdy stoupala poptávka po naplnění vysílacího času. Temná témata v temném provedení v podání filmu noir si našla své nové uplatnění v různých úhlech pohledu na problémové a skryté části „Amerického snu“.

Podobně jako v případě rodinných seriálů, setkáváme se i u tohoto žánru s rozhlasovými předchůdci následného televizního produktu. Pojdme se však nejprve podívat na to, proč se detektivky staly tak oblíbenými na televizních obrazovkách. Svoji roli v tom sehrála reforma ozbrojených složek ve Spojených státech, která probíhala v první třetině 20. století, kdy policejní práce nově definovala svá procedurální

²⁷⁰ ALRSCHULER, G., Grossvogel, D.: *Changing Channels*, s. 21

pravidla, vznikaly odborné laboratoře a policejní složky se začaly unifikovat v podobě vozidel, vysílaček i uniforem.²⁷¹ Od této doby roste prestiž policejní práce a také její společenský význam, což otevírá dveře i jejímu zpracování pro každodennost televizního světa.

První vlaštovkou v žánru byl seriál *Dragnet*, jež se na rozhlasových vlnách dal zaslechnout mezi lety 1949 a 1957,²⁷² přičemž od roku 1952 s tím zároveň běžela televizní podoba seriálu s podtitulem „*Badge 714*“ (Odznak 714). První díl se vysílal ve čtvrtek 3. ledna 1952 na televizní stanici NBC od 21:00. V tomto časovém slotu zůstal seriál po 4 roky, přičemž v páté sezóně se přesunul ve stejný den o půl hodiny dopředu na 20:30. Po dalších třech sezónách, v roce 1958, se vysílání seriálu přesunulo na úterních 19:30 a v polovině roku 1959 pak na neděli v čase 20:30. Jak vidíme, vždy se jednalo o časový slot, který oslovoval spíše dospělé diváky, ale mohly ho sledovat i odrostlejší děti. Seriál *Dragnet* má v televizních dějinách své nezaměnitelné místo, proto bych ráda čtenáře uvedla detailněji do jeho historie.



Obrázek 11 - Upoutávka na vysílání seriálu *Dragnet*.

²⁷¹ BRUSNDALE, Mitzi M.: *Icons of Mystery and Crime Detection – From Sleuths to Superheroes*, ABC-CLIO, 2010, s. 233 - 234

²⁷² *Dragnet*. *TV.com*. [online]. [cit. 2013-08-01]. Dostupné z: <http://www.tv.com/shows/dragnet/>

Hlavní osobou, jež stála za vznikem tohoto pořadu, byl producent, režisér, autor a hlavní postava seržant Joe Friday, zosobněný Jackem Webbem.²⁷³ Jack Webb už od svého mládí věděl, že se chce věnovat show businessu. Příběhy z policejního prostředí jej fascinovaly a promítly se do dvou předchůdců *Dragnetu* v podobě rozhlasových seriálů „*Pat Novak, for Hire*“ (Pat Novak, k najmutí – 1946/1947) o soukromém detektivovi a „*He Walked by Night*“ (Šel nocí – 1948/1949).²⁷⁴ Tyto zkušenosti ve spojení s kontakty přímo na policii v Los Angeles a osobními zážitky s policisty při výkonu jejich práce se mu dostaly nejen informace o způsobech vyšetřování, ale také o konkrétních případech. Pro hlavního hrdinu vybral jméno reálného policisty, seržanta Joe Fridaye, jehož odznak měl číslo 714.²⁷⁵ Jak sám Webb uvedl:

„Pokusili jsme se z policajtů udělat lidské bytosti.... Zkusili jsme zkombinovat to nejlepší z mužů, které jsem viděl ve městě, smísit to s jejich způsobem mluvy...tak reálně jako chlap nalévající hrnek kávy.“²⁷⁶

Právě z tohoto důvodu je *Dragnet* žánrově řazen do oblasti semi-dokumentaristiky. Seriál se hluboce zapsal do televizních dějin z několika důvodů. Hlavní hrdina totiž vstupoval zcela novým způsobem do života lidí – zprostředkoval jim neobyčejně odstrašující a zároveň vzrušující prostředí hledání zločinců a odkrývání jejich motivací.²⁷⁷ Pověstným se stalo také úvodní slovo, jež provázelo každou epizodu:

²⁷³ *Dragnet. TV Tropes.* [online]. [cit. 2013-08-01]. Dostupné z: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Franchise/Dragnet>

²⁷⁴ BRUSNDALE, Mitzi M.: *Icons of Mystery and Crime Detection*, s. 237

²⁷⁵ Za zmínku stojí také skutečnost, že pohřeb Jacka Webba v roce 1982 se odehrál se všemi služebními poctami losangeleského policejního oddělení a policejní šéf se zavázal, že číslo 714 žádný jiný policista nosit už nikdy nebude. *Dragnet. TV Tropes.* [online]. [cit. 2013-08-01]. Dostupné z: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Franchise/Dragnet>

²⁷⁶ „We try to make cops human beings...We try to combine the best qualities of the men I've seen downtown, incorporate their way of speaking....as real as a guy pouring a cup of coffee“ převzatá citace v BRUSNDALE, Mitzi M.: *Icons of Mystery and Crime Detection*, s. 239

²⁷⁷ *Dragnet TV Shows Debut. History.* [online]. [cit. 2013-08-01]. Dostupné z: <http://www.history.com/this-day-in-history/dragnet-tv-show-debuts>

„Dámy a pánové, příběh, který nyní uvidíte, je pravdivý. Jména byla pozměněna kvůli ochraně nevinných.... Toto je město ... Jsem policajt ... Jmenuji se Friday ... Ten den jsme pracovali na vraždě...“²⁷⁸

Pokud podobná slova odněkud znáte, má to svůj důvod. *Dragnet* v originální podobě na televizních obrazovkách skončil 23. srpna 1959, ale díky své oblíbenosti u diváků dostal několikrát novou šanci. V roce 1987 byl natočen stejnojmenný film, v roce 1989 se dvou sezón dočkalo nové seriálové zpracování pod názvem *Nový Dragnet* (The New Dragnet). Zásadním zlomem pro pokračování tradice Jacka Webba bylo převzetí produkce Dickem Wolfem, ideovým tvůrcem všech řad seriálů *Právo a pořádek* (Law&Order).²⁷⁹ A právě z této řady vám může být povědomá úvodní proklamace seriálu *Dragnet*.

Pro svůj průkopnický přístup k seriálům z policejního prostředí stojí dodnes *Dragnet* na čele významu hlavně kvůli tematickému obsahu. Co do formy zpracování nejvíce z filmu noir převzal jiný seriál – *Nahé město* (The Naked City). Tento seriál měl svoji stejnojmennou knižní i filmovou předlohu, jen o pár let mladší – kniha byla vydána roku 1945 a film měl premiéru v roce 1948.²⁸⁰ Jedná se o jednu z mála výjimek bez rozhlasové předlohy. Právě filmová podoba seriálu, která je žánrově zařaditelná do film noir, udala ráz zpracování i své televizní podobě. V porovnání s předcházejícím seriálem je tu však tento rozdíl: „Struktura *Nahého města* klade menší důraz na vyšetřování a policejní práci, než to bylo v podobě policejních proceduralit v *Dragnet*, a klade menší důraz i na detektivy samotné.“²⁸¹

²⁷⁸ „Ladies and gentleman: The story you are about to see is true. The names have been changed to protect the innocent....This is the city....I'm a cop...My name's Friday....We were working the day watch out of homicide...“ BRUSNDALE, Mitzi M.: *Icons of Mystery and Crime Detection*, s. 239

²⁷⁹ Dragnet. *TV Tropes*. [online]. [cit. 2013-08-01]. Dostupné z: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Franchise/Dragnet> nebo BRUSNDALE, Mitzi M.: *Icons of Mystery and Crime Detection*, s. 249 - 250

²⁸⁰ The Naked City. *Wikipedie*. [online]. [cit. 2016-04-23]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Naked_City

²⁸¹ ALVEY, Mark na Naked City. *Archive of American Television*. [online]. [cit. 2013-08-01]. Dostupné z: <http://www.emmytvlegends.org/interviews/shows/naked-city>

První série seriálu se začala vysílat v úterý 30. září 1958 na stanici ABC ve 30 minutovém formátu od 21:30, který si podržela po 39 epizod. Následně byl seriál zrušen, aby se na televizní obrazovky přes stanici ABC vrátil s drobnou úpravou v názvu (zkrácení o člen *The*), prodlouženou délkou každé epizod na 60 minut a přesunutím vysílání na středu na 22:00. V tento čas se seriál vysílal až do svého konce, do 29. května 1963.²⁸² V tomto případě bylo programové zařazení jednoznačně zaměřeno na dospělou populaci.



Obrázek 12 - Jedna z fotografií zachycujících náladu seriálu *Naked City*.

Dodnes se jako hlavní hrdina seriálu uvádí samotný New York, záběry na jeho drsná a temná zákoutí byly vystřídány poetickými pohledy na architekturu a do parků. To všechno však znamenalo nákladnou výpravu a překonání stále neustáleného předtáčení epizod namísto živého vysílání. Právě nezaměnitelná role samotného města přispěla k vytvoření poněkud ponurého a stylisticky značně dramatického vyznění seriálu. V první sérii byl hlavní postavou podporučík Dan Muldon (John McIntire), který v polovině první série tragicky zahynul, ale úspěšně jej vystřídal podporučík Mike Parker (Horace MacMahon), stálicemi pak byli detektiv Jim Halloran (James Franciscus) a důstojník Frank Arcaro. Ač měl seriál své televizní hvězdy i

²⁸² **Naked City.** *Archive of American Television.* [online]. [cit. 2016-12-17]. Dostupné z: <http://www.emmytvlegends.org/interviews/shows/naked-city>

specifické prostředí, jeho druhotnou linkou byl kladen důraz na příběh jako takový. V mnoha případech se neukazovalo pouze na černo-bílý obraz dobra a zla, ale v příbězích se kladl důraz také na lidskou stránku jednotlivých epizod. „[Detektivové] Raději hloubali o lidských skládaných, nudili svědky k smrti a meditovali nad absurditami městské existence.“²⁸³ Možná i proto se na konci každé epizody ozvalo: „V našem městě je osm milionů příběhů...a toto byl jeden z nich.“²⁸⁴ Nedílnou součástí byl komplexní pohled na jednotlivé případy, který zahrnoval nejen sociální status jednotlivých pachatelů, ale také pohlížel na jejich rodinnou historii a psychologický profil. „Seriál nabídl narativní uzavření, ale žádné jednoduché odpovědi; nepředstíral, že řeší sociální problémy, netišil je, nezmírňoval ani nemaskoval.“²⁸⁵ V kombinaci použitých exteriérů New Yorku, použité techniky natáčení a na konec 50. let minulého století byl seriál *Nahé město* paradoxně progresivním typem detektivního pořadu, jež mu zaručil místo v dějinách vývoje populárního televizního žánru.

Dalším, a pro naše srovnání také posledním, příkladem populárního seriálu s kriminální tematikou je další typ, jenž je již od konce 50. let reprezentovaný dalším představitelem – *Perry Masonem*.

Postava Perryho Masona byla v americkém prostředí známá už několik desetiletí,²⁸⁶ ale teprve televizní podoba dodala této postavě až téměř ikonický ráz. Asi nejlépe je povaha celého seriálu vystižena v tomto prohlášení:

„Jedním z tajemství Masonovy show bylo, že oproti ostatním dobovým televizním kriminálkám se scénář zaměřoval méně na samotnou vraždu a více na hledání stop a řešení případu. V jiných podobných

²⁸³ ALVEY, Mark na Naked City. *Archive of American Television*. [online]. [cit. 2013-08-01]. Dostupné z: <http://www.emmytvlegends.org/interviews/shows/naked-city>

²⁸⁴ „There are wight million stories in the naked city...This has been one of them.“ SANDERS, Steven, SKOBLE, Aeon J.: *The Philosophy of TV Noir*, University Přes of Kentucky, 2008, s. 50

²⁸⁵ „The series offered narrative closure, but no easy answers; it did not pretend to solve social problems, nor did it mute, defuse, or mask them.“ ALVEY, Mark na Naked City. *Archive of American Television*. [online]. [cit. 2013-08-01]. Dostupné z: <http://www.emmytvlegends.org/interviews/shows/naked-city>

²⁸⁶ KABATCHNIK, Amnon: *Blood on the Stage, 1950-1975 – Milestone Plays of Crime, Mystery and Detection*, Scarecrow Press, 2011, s. 508

seriálech, bylo provedení vraždy těžištěm a druhotnou bylo spojování vodítek.²⁸⁷

Seriál vytvořila stanice CBS a začal se vysílat v sobotu 21. září 1957 od 19:30, kde se držel po 4 sezóny. V letech 1962 až 1965 se přesunul na čtvrtky mezi 20:00 a 21:00 a ve své poslední, deváté sezóně se vysílal v neděli od 21:00.²⁸⁸ Z toho je vidět, že i tento seriál se těšil velké divácké popularitě, kterou však nabíral postupně.²⁸⁹ Podobně jako předcházející podoby kriminálních seriálů byl seriál Perry Mason opět jinou formou zpodobnění kriminálního příběhu koncentrovaného do 60 minut vysílacího času atraktivního pro americkou dospělou populaci.



Obrázek 13 - Jedna z typických scén seriálu *Perry Mason*, kdy hlavní postava seriálu zpovídá svědka před soudem.

²⁸⁷ „One of the secrets of the Mason show was that, unlike other television mysteries of the time, the scripts concentrated less on the actual murder and more on looking for the clues and solving the case. In most other similar shows, the execution of the murder was the focal point, and the sequence of putting the clues together was secondary.“ **KABATCHNIK, A.: Blood on the Stage**, s. 508

²⁸⁸ Perry Mason (TV Series). *Wikipedie*. [online]. [cit. 2013-09-10]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Perry_Mason_%28TV_series%29#Broadcast_history

²⁸⁹ Perry Mason Connection. *American Film Noir*. [online]. [cit. 2013-08-01]. Dostupné z: <http://americanfilmnoir.com/page11.html>

Svou výjimečnost si seriál zasloužil i stabilním hereckým obsazením. Hlavní postavu Perryho Masona v 271 epizodách televizního seriálu a 30 filmech pro televizi ztvárnil jediný herec – Raymond Burr.²⁹⁰ Burrova postava se dá charakterizovat jako „...asexuální a chlapík bez humoru, o němž se zdálo, že nemá žádný osobní život. Mason byl sólista, který byl částečně právníkem a částečně detektivem.“²⁹¹ Obsazení seriálu bylo dotvořeno jeho zaměstnanci – loajální sekretářkou Dellou Street (Barbara Hale) a vyšetřovatelem Paulem Drakem (William Hoper).

Jak jsem zmiňovala již výše, seriál *Perry Mason* reprezentuje další formu ztvárnění kriminálních příběhů. Základní premisou seriálu totiž bylo, že všichni Masonovi klienti jsou nevinní a jeho úkolem bylo na základě logiky toto obvinění vyvrátit.²⁹² V tomto případě kombinace stabilního hereckého obsazení, neotřesitelná logika hlavního hrdiny a boj dobra nad zlem zaručila seriálu vysokou sledovanost, která začala klesat až v roce 1965.

Jako shrnující charakteristiku posledního typu kriminálního seriálu *Perry Mason* můžeme použít následující konstatování: „Konvence televizního dramatu definovaly Masonovo paradoxní ztělesnění zákona tím, že ho učinily pro diváky neobvykle intimním a zároveň vzdáleným od nich.“²⁹³ Podobně jako předchozí seriály i *Perry Mason* se stal předlohou dalších seriálů, které provázely americké diváky od poloviny minulého století.

Podobná situace byla i u dalšího seriálového žánru. Sci-fi seriály tvoří další specifickou skupinu, jež přesahuje rámec každodennosti. Ač se příběhy mimo běžnou realitu objevovaly už dlouhá desetiletí před vznikem televize v literatuře i filmu, znamenala i v tomto případě televize změnu v pojetí tohoto žánru. Filmová

²⁹⁰ Raymond Burr (1917 – 1993). Více o něm např. Raymond Burr. *IMDB*. [online]. [cit. 2013-09-10]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0000994/>

²⁹¹ „...an asexual and humorless fellow who appeared to lack entirely any semblance of a personal life. Mason was a solo practitioner who functioned partly as a lawyer, partly as a detective.“ **ASIMOW, Michael, MADER, Shannon: Law and Popular Culture – A Course Book**, Pater Land, 2004, s 100 - 101

²⁹² Více o tomto tématu v **MCAHON, Ed: When Television Was Young – The Inside Story with Memories by Legends of the Small Screen**, Thomas Nelson Inc, 2007, s. 266

²⁹³ „The conventions of television drama define Mason’s paradoxical incarnation of the law by making him both unusually intimate to viewers and unusually distant from them.“ **LEITCH, Thomas M.: Perry Mason**, Wayne State University Press, 2008, s. 43

produkce sci-fi s sebou přinesla objevování dalších filmových triků a rozpínání lidské představivosti o tom, co všechno je na filmovém plátně možné. V případě televize bylo nutné tyto možnosti ještě rozšířit a zdokonalit, aby stačily televiznímu vývoji jako takovému.²⁹⁴ A samozřejmě bylo nutné filmové triky pro televizní použití zásadně zlevnit a zefektivnit. Zároveň sci-fi tematika měla podporovat ideologický závod o dobytí vesmíru mezi Spojenými státy a Sovětským svazem.

Jeden z prvních seriálů z tohoto žánru, který se na televizních obrazovkách objevil, se jmenoval *Space Patrol* (Vesmírná hlídka). Ač se původně jednalo o seriál, který byl od března 1950 vysílán na losangeleské lokální televizní stanici KECA, velmi rychle jej koupila ABC a od soboty 30. prosince 1950 nasadila do svého celoplošného televizního i rádiového vysílání.²⁹⁵ Původně 15 minutový seriál, který se lokálně vysílal pětkrát týdně, si svou popularitu udržel i na celostátní úrovni při frekvenci vysílání dvakrát týdně (sobota a středa) ve 30 minutovém formátu.²⁹⁶ Oproti většině výše zmíněných seriálů má *Space Patrol* jednu odlišnost – vysílal se živě. Tedy veškeré scény i triky byly vytvářeny za pochodu tak, jak bylo pro tehdejší dobu zvykem.²⁹⁷ Seriál běžel až do roku 1955, kdy byl stažen z vysílání. Ovšem již v roce 1954 se stal natolik populární i mezi dospělými diváky, že se pravidelně umísťoval v žebříčku 30 nejsledovanějších pořadů.

Seriál se odehrával ve 30. století lidské budoucnosti a zachycoval dobrodružství posádky Spojených planet vesmírných na vesmírné lodi Terra pod vedením komandéra Buzze Coreye (Ed Kemmer). Jeho pomocníkem byl kadet Happy (Lyn Osborne), hlavní ženskou roli měla Carol Carlisle (Virginia Hewitt). Padouchem v celém seriálu byl Princ Bacarrati (Bela Kovacs), jenž se neustále snažil získat nadvládu nad celou galaxií.²⁹⁸

²⁹⁴ Více na toto téma např. stať od **DUCHOVNAY, Gerald: From Big Screen to Small Box – Adapting Science Fiction Film for Television** ve sborníku **TELOTTE, J.P.: The Essential Science Fiction Television Reader**, University Press of Kentucky, 2008,

²⁹⁵ **BASSIOR, Jean-Noel: Space Patrol: Missions of Daring in the Name of Early Television**, McFarland, 2005, s. 2

²⁹⁶ Za zmínku stojí i fakt, že epizoda vysílaná ve středu 29. dubna 1953 byla prvním zkušebním vysíláním v 3D.

²⁹⁷ **BASSIOR, J.-N.: Space Patrol**, s. 14

²⁹⁸ **TELOTTE, J.P.: The Essential Science Fiction Television Reader**, s. 94

Opět se zde setkáváme s motivem boje dobra nad zlem. Protože primárně byl seriál *Space Patrol* určený pro děti, odrazilo se to i na konstrukci jednotlivých epizod a jejich etického ladění. Jak autor celého seriálu v roce 1952 prohlásil: „Pokud jsme zapříčinili jedinou noční můru, tak jsme ve svém záměru neuspěli.“²⁹⁹



Obrázek 14 - Znárodnění vesmírného světa na televizních obrazovkách v podání seriálu *Space Patrol*

Sci-fi seriály, kterým se někdy také říkalo vesmírné opery (space operas), přispěly k rozvoji další oblasti populární kultury dnešní doby – komiksů. Právě s ohledem na celkový mix *Space Patrol*, jeho nasazení v televizi, rádiu a vzniku stejnojmenného komiksu, reklamních předmětů, hraček i umístění hlavních postav na krabice s jídlem pro děti, se jedná o jeden z nejuspěšnějších televizních seriálů v historii.³⁰⁰ Zároveň tento seriál otevřel zcela novou oblast televizního vysílání, které se autoři, televizní stanice i produkční společnosti s chutí chopili, protože tato produkce měla mimo jiné také obchodní přesah. V souhrnu byl tento a několik dalších seriálů mezníkem mezi filmovým sci-fi a jeho televizní podobou.

Podstatný je i fakt, že původně dětský seriál si získal oblibu i u dospělých. Televize jako nové médium si už od svých počátků uvědomovala, že děti jsou jednou ze

²⁹⁹ TOLETTE, J.P.: *The Essential Science Fiction Television Reader*, s. 95

³⁰⁰ MCMAHON, E.: *When Television Was Young*, s. 251

silných diváckých skupin. Jednou ze základních premis televize při jejím konstituování bylo, že má za úkol vzdělávat. Možná proto, že nebylo řečeno, jakým způsobem má být vzdělávací složka pojata, je možné říci, že se prolínala celým vysílacím schématem. Už jsme se setkali se seriály pro celou rodinu, zmínila jsem propojení televize a animovaného filmu (Walt Disney a jeho kooperace se stanicí ABC). Příkladů, jak se děti mohly u televize zabavit, bylo mnoho, ať už na to věkem dosáhly či nikoli.

Televize se stala fenoménem moderní doby, ovšem boj dobra se zlem a různorodé ztvárnění této premisy v odlišných pořadech pro děti byly doplněny také o reprezentaci morálních pravidel americké společnosti. Jedním z příběhů, který vzal za srdce miliony dětí i dospělých, v podobě knih, filmů, rádiových i televizních pořadů, byla *Lassie*.

Příběh kolie a jejího lidského kamaráda je jedním z nejpopulárnějších dětských příběhů ve 20. století ve Spojených státech. V roce 1943 měl premiéru první film s názvem „*Lassie Come Home*“ (Lassie, vrať se domů), kde jednu z hlavních postav ztvárnila mladičká Elizabeth Taylor.³⁰¹

Lassie se v seriálové podobě dostala na televizní obrazovky stanice CBS v neděli 12. září 1954, vždy od 19:00 východního času, a v tomto časovém slotu zůstala až do 24. března 1971, kdy se posunul o hodinu nazad. Vysílání seriálu bylo přerušeno téměř po 19 letech v březnu 1973. Za tuto dobu bylo natočeno více než 570 epizod.

Příběh byl postaven na neúplné rodině, kdy se ovdovělá matka Ellen Miller (Jan Clayton) starala o svého syna Jeffa (Tommy Rettig) a v domácnosti s nimi žil ještě tchán, George (George Cleveland).³⁰² Jeffovi se v každé epizodě podařilo dostat se do potíží a Lassie buď včas přivedla záchranu, nebo Jeffovi pomohla sama. V závěru

³⁰¹ Lassie Come Home. *IMDB*. [online]. [cit. 2013-09-19]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0036098>

³⁰² Toto obsazení je platné pro první epizodu 1. série. S ohledem na délku vysílání seriálu se hlavní hrdinové postupně střídali.

epizody se celá rodina opět šťastně shledala a zhodnotila lekci, které se Jeffovi dostalo.³⁰³

I v případě *Lassie* se setkáváme s podobnou výstavbou příběhu, jako to bylo např. u seriálu *Nechte to na Beaverovi* – silná morální konotace s důrazem na utvrzení sociálních statutů a stanovení, co je a není správné. Podobnou paralelu bychom mohli najít ve většině pořadů určených pro děti, ať už byly hrané nebo animované. V každém případě bylo záměrem skrze pořady děti vzdělat.



Obrázek 15 - Hlavní protagonisté seriálu – kolie Lassie a Jeff.

Stejný záměr, i když necílený jen na děti, měl i pořad s názvem *Omnibus*. Velmi oblíbená naučná série, jež si kladla za cíl vzdělat americkou populaci, byla inspirována stejnojmenným britským pořadem. Její americkou verzi podporovala Fordova nadace, která tím chtěla propojit svoje aktivity s šířením všeobecného vzdělání.³⁰⁴ Pořad se

³⁰³ PFEIFFER, Karen D.: *The Romance of the Coliie: True Tales of an Amazing Breed*, Xlibris Corporation, 2010, s. 87 - 94

³⁰⁴ SIMON, Ron: *Omnibus* na Omnibus. *The Museum of Broadcasting*. [online]. [cit. 2013-09-20]. Dostupné z: <http://www.museum.tv/eotv/omnibus.htm>

vysílal vždy v neděli a trval 90 minut, ale jeho časové zařazení se měnilo s tím, jak se pořad stěhoval na jednotlivé televizní stanice. Jako první jej od 16:00 vysílala stanice CBS a to od 9. listopadu 1953 až do dubna 1956, pak se *Omnibus* přestěhoval na ABC, kde jej vysílali od 21:00 od října 1956 až do března 1957. Poslední zastávkou pak byla NBC, kde se seriál vysílal v různých nedělních časech od 20. října 1957 až do svého konce, tj. do 16. dubna 1961. Na tomto schématu je patrné, že čas vysílání byl zaměřený na mladší diváky i celé rodiny.

Po celou dobu byl hlavním moderátorem Alastair Cook,³⁰⁵ jenž uváděl a končil každou epizodu. Protože *Omnibus* neměl souvislou dějovou linii a každý díl byl věnovaný jiné oblasti, stojí na pomezí seriálu a dokumentárního cyklu. Jedna z jeho definic zní:

„Na začátku se jednalo o živě vysílaný pořad z New Yorku, ‚Omnibus‘, který moderoval Alastair Cooke a obsahoval všechno od diskuzí o vědě a umění až po originální tvorbu takových autorů jako třeba William Saroyan, rozhovorů s oslavovanými lidmi z vnitřku i vnějšku uměleckého světa, a doplněný byl i o vystoupení těch nejznámějších herců, zpěváků a tanečníků v této době.“³⁰⁶

V rámci seriálu se na televizních obrazovkách objevilo mnoho významných umělců doby, kteří naživo představovali různá témata. S ohledem na fakt, že se pořad vysílal téměř 8 let, o jeho popularitě není pochyb. Zároveň se jednalo o základní kámen koncepce vzdělávacích pořadů a v budoucnosti také inspirace pro samostatné vzdělávací stanice jako takové.

³⁰⁵ Alistair Cook (1908 – 2004) byl novinář a moderátor britského původu, který před televizními kamerami strávil více než 40 let svého života. Po moderování *Omnibusu* se v roce 1971 ujal úspěšného pořadu *Masterpiece Theater*, který moderoval 22 let až do svého odchodu do důchodu. **Alistair Cooke**. **Wikipedia.org** [online]. [cit. 2016-12-17]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Alistair_Cooke

³⁰⁶ „Starting out as a live show from New York City, "Omnibus" was hosted by Alastair Cooke and featured everything from discussions about science and the arts to original works by such playwrights as William Saroyan, interviews with celebrated people both inside and outside the arts, and featured performances by many of the most famous actors, singers and dancers of the day.“ *Omnibus*. *TV.com*. [online]. [cit. 2013-09-20]. Dostupné z: <http://www.tv.com/shows/omnibus/>

V této kapitole jsme si představili různé žánry televizních seriálů, jež měly z různých důvodů velkou oblibu u diváků. Ať už se jednalo o rodinný seriál nebo detektivku, každý z nich si našel svoje místo v programovém schématu. Ač se jejich programové zařazení jeví relativně stabilním, docházelo průběžně ke změnám v řazení. Důvodem těchto změn mohlo být několik příčin - měnící se popularita daného pořadu nebo jeho hlavního protagonisty, svoji roli sehrála také tematická aktuálnost seriálu, či nasazení nového konkurenta v daném žánru. U každého pořadu vždy byla dlouhodobě sledována jeho popularita, ať už přes ohlasy diváků v rámci např. časopisu TV Guide, názory zasílané přímo do televizních stanic nebo z průzkumů sledovanosti, tzv. Nielsonova žebříčku. Pro naše bádání je v tuto chvíli zásadní skutečnost, že zájem diváků se s časem proměňuje tak, jak se mění společnost sama, jak se obohacuje o nová témata a hlouběji zkoumá jednotlivé oblasti života na pozadí kultury, sportu, politiky i hospodářství. To vše má na programové složení vliv. A naopak, tyto tendence přispívají k rozvoji seriálové televizní tvorby. Některé žánry přicházejí, jiné upadají a mizí, ať už početně nebo v rámci jejich časového zařazení v programovém schématu. Stále však zůstává platné, že seriály v jakékoli podobě si udržely diváckou pozornost a tedy i svá místa na televizních obrazovkách v těch nejexponovanějších časech – hlavním večerním vysílání.

Mohli jsme sledovat, jak se přesouvaly nejen v rámci časového zařazení, ale také dnů v týdnu. Jednotlivé nuance v uspořádání televizního schématu jsou pro nás zároveň důkazem měnícího se vkusu diváků. Z každé novinky se stala běžná záležitost, některé si své místo na výsluní zachovaly kvůli nezapomenutelným hereckým výkonům, svou specifickou dějovou výstavbou nebo průkopnictvím v daném žánru. Jedním ze závěrů této kapitoly je fakt, že díky své popularitě si seriál jako fenomén vydobyl své pevné místo v programovém schématu, což však nezaručovalo jeho úspěch ve svých rozličných žánrových mutacích. V „chemickém“ vzorci úspěšného seriálu se snoubilo více činitelů. Jedním z těch zásadních však byla neotřelost. Pokud se tato složka začala vytrácet, ztrácela se postupně i popularita pořadu a tím pádem také

jeho prémiové programové nasazení. Je těžké stanovit, jaké další proměnné měly na úspěch seriálu vliv. Zda to byl humor, konkrétní herec nebo něco jiného. Témata a herci se měnili, typologicky seriál zůstal pevně ukotvený v srdci televizního diváka.

V každém případě seriál hrál a hraje podstatnou roli v programovém schématu televizního vysílání, které je však doplněno i o jiné typy pořadů. Pojdme se proto podívat na další formát, tentokrát primárně mířený více na ženské publikum, ač to nebylo pravidlem. Hlavní roli u tohoto typu pořadu jednoznačně hrály emoce a soucítění.

5.3. Charita nebo hraná škodolibost?

Ženy v domácnosti tvořily specifickou diváckou skupinu s vysokým podílem v celkovém souhrnu diváků. Velmi brzy proto jednotlivé televizní stanice pochopily, že stejně jako u rádia je potřeba vytvořit specifické pořady i pro tuto část publika. I přesto, že si jednotlivé stanice daly hodně práce s naplněním vysílacího času v době, kdy hlavní diváckou skupinu tvořily ženy, byl zde stále prostor na další experimenty v tomto směru.

„Nejvýznamnější mezi nimi byly pořady o vedení domácnosti, nakupovací pořady, kombinace rozmanitých varieté v rámci oboru nazývaných ‚vaudeo‘, živá vysílání dramát, doplňkové filmy upravené pro televizi a tucty dalších populárních pořadů, které vysílací průmysl obšírně nazval ‚pořady se zapojením diváků‘, což byla zjednodušená fráze, která zahrnovala kvízy, soutěžní pořady, senzační pořady, pořady o lidech a také takzvané pořady o bídě.“³⁰⁷

³⁰⁷ „Significant among them were homemaking shows, shopping shows, variety-vaudeville combinations the industry called ‚vaudeo‘, live among drama, featured films edited for television, and dozens of popular programs the broadcast industry broadly categorized as ‚audience participation shows,‘ a

Jak už jsme si ukázali v jedné z předcházejících kapitol, do této kontroverzní skupiny patřily i tzv. soap opery.³⁰⁸ Ovšem naším hlavním zájmem v této kategorii jsou pořady, s nimiž na konci 40. let minulého století začaly jednotlivé stanice experimentovat. Tyto pořady se objevovaly v denním vysílání, striktně před 17. hodinou a v mnoha případech dokonce v brzkých odpoledních hodinách. Říkalo se jim např. „lítostivé show“ (misery shows), vaudeo show (pořady, které kombinovaly varieté, estrádu a komedii – ‚variety-vaudeville-comedy‘)³⁰⁹ nebo talkshows (pořady, které měly terapeutické aspirace). Zapomenout nesmíme ani na specifické pořady zaměřené na úklid domácnosti, jež můžeme považovat primárně za nabídku produktů a kterým se budeme částečně věnovat v samostatné kapitole věnované právě reklamě.

Rozvoj specifického žánru show, které čerpají, a hlavně ukazují příběhy žen, jež jsou na hranici tragédie, s sebou nesl také debatu na půdě akademické i v rámci populárních médií, jež porovnávala několik aspektů – otázku, jaké kulturní úrovni dosahuje společnost, dále pak na jaké úrovni by měly být vysílané pořady a v neposlední řadě i jejich vzájemný průsečík. Svoji roli v tomto sehrál i edukační aspekt, který měla televize mít. Tedy hlavně hodnocení, zda takové pořady vůbec patří na televizní obrazovky.³¹⁰

Pojďme se podrobně podívat na pořady, jež se věnovaly lítosti, případně až bídě, nebo senzacím ze života diváků a primárně divaček, ať už přímo ve studiu nebo v klidu domova. Jak bylo uvedeno výše, právě tyto pořady byly podrobeny zásadní kritice o své kulturní hodnotě, protože na televizní obrazovky přinášely hlavně emocionálně vypjaté situace a osudy, jež se v podstatě neslučovaly s představou úspěchu, konzumní společnosti a splnění „amerického snu“ tehdejší doby. Tyto pořady však měly i pozitivní aspekt, když vytvářely zdání, že:

catcall phrase that embraced quiz shows, game shows, stunt shows, human interest shows, and so-called misery shows.“ **CASSIDY, Marsha F.: What Women Watched**, s. 5

³⁰⁸ Vysvětlení pojmu a také obsahu pořadů jsme měli v kapitole 3.2 Průměrnost průměrnosti.

³⁰⁹ **CASSIDY, Marsha F.: What Women Watched**, s. 25

³¹⁰ **CASSIDY, Marsha F.: What Women Watched**, s. 14-18

„tato nová forma komercializovaného volného času, která zaujala ženské publikum z různých tříd, věku, zázemí, schopností a lokalit, postavená na atmosféře sesterstva a sociální sounáležitosti volně dostupné kterékoli ženě.“³¹¹

V jiné definici se můžeme dočíst přeci jen trochu detailnějších kvalifikací:

„Království denního televizního vysílání vyrostlo v památné době pro americké ženy. Ženský hlas, ženská těla a ženství jako takové se přeměňovaly s nastupující dekádou genderových ideologií a televize byla spoluviníkem této přeměny. Evoluce denní televize byla paralelní a zároveň se protínala s živoucí zkušeností žen této dekády, jak se kulturní očekávání posouvala okolo nich a jak počáteční vysílací módy luštily a překládaly transformaci ženství tisíce žen si oblíbily zářící televizní obrazovky. Poprvé dovolila intimita televizní kamery do dnešní doby bezprecedentní blízký pohled na poválečnou ženskost a další miliony žen se na to dívaly.“³¹²

Právě pocit sounáležitosti byl středem pomyslného terče tvůrců těchto pořadů. Každá uroněná slza, dramatický příběh, materiálně zachráněné dítě nebo pomyslný happy end znamenal úspěšné zvládnutí epizody.

Mimo emocionálního náboje pořadu zde bylo několik dalších prvků, které k „úspěchu“ pořadu přispěly. Jednalo se např. o mužského moderátora s kouzlem

³¹¹ „This new form of commercialized leisure, which attracted feminine celebrants from diverse classes, ages, backgrounds, abilities, and localities, built an atmosphere of sisterhood and sociability that seems freely accessible to any woman.“ **CASSIDY, Marsha F.: What Women Watched**, s. 13

³¹² „The empire of daytime television arose during a momentous time for American women. Women’s voice, women’s bodies, and women’s selves were transfigured by the decade’s emergent gender ideologies, and television was complicit in this transfiguration. The evolution of daytime television paralleled and intersected the lived experience of 1950s women as cultural expectations shifted around them, and TV’s earliest daytime modes deciphered and reinterpreted femininity’s transformation. As this book will show, thousands of women populated daytime television’s glowing screen. For the first time, the intimacy of the television camera permitted an unprecedented close-up look at postwar femininity, and millions of women around the nation tuned in to watch.“ **CASSIDY, Marsha F.: What Women Watched**, s. 26

osobnosti, který si podmanil divačky doma napříč celou zemí. Musel prokázat mimo jiné i notnou dávku empatie, aby dokázal jednotlivé příběhy v programu v rámci improvizace vytěžit do zamýšleného maxima. Charismatický muž, jenž promlouval k ženám z televizních obrazovek v době, kdy byly samy doma, se ukázal být tím nejvíce apelujícím prvkem v jejich „vakcíně proti izolaci“.³¹³

Prvním z pořadů, o nichž budeme v této části hovořit, bude pořad s názvem *Strike It Rich* (Stañ se boháčem), který se vysílal na CBS mezi lety 1951 až 1958, přičemž původní rozhlasová podoba zůstala na NBC. Pořad se poprvé vysílal 7. května 1951 v 11:30 jako otvírák celostátního vysílání.³¹⁴ Postupem doby se pořad dokonce vyvinul ve dvou verzích – denní v dopoledních hodinách a podvečerní. Moderátorem pořadu byl Warren Hull,³¹⁵ který pořadem provázel po celou dobu jeho vysílání. *Strike It Rich* bylo někdy nazýváno jako „soutěžní kvíz se srdcem“ (quiz show with a heart), protože jeho základním konceptem bylo, že se účastníci – a v tomto případě to byly muži i ženy – nejprve museli podělit o svůj náročný životní úděl, aby mohli soutěžit o poměrně vysokou finanční odměnu. Oním „srdečním“ prvkem v této soutěži bylo, že na konci pořadu mohli diváci věnovat peníze navíc zavoláním na speciální linku nezávisle na tom, kolik hráč vyhrál už v rámci soutěžních otázek.³¹⁶

Zásadním prvkem pořadu bylo, že „*Strike It Rich* operovalo s tím, že přibližovalo potřebné a postižené blíže ke komfortu střední třídy.“³¹⁷ A tím tedy nejen, že pomáhalo lidem přiblížit se k jejich podobě amerického snu, ale také připomínalo právě střední třídě, že jejich status není na věky trvajícím standardem.

³¹³ CASSIDY, Marsha F.: *What Women Watched*, s. 8

³¹⁴ CASSIDY, Marsha F.: *What Women Watched*, s. 106

³¹⁵ Warren Hull (1903-1974) byl vystudovaný zpěvák, který působil v rádiu i na Broadway, přičemž ve 30. letech se mu podařilo se prosadit v Hollywoodu, ale bez zásadního úspěchu. Ve 40. letech se přesunul zpět na rozhlasové vlny, kde moderoval soutěžní kvíz „Vox Pop“ mezi lety 1940 – 1948). Díky svému hlasu pro něj byl přechod na televizní obrazovky jednoduchý. Moderoval několik různých soutěžních kvízů, ale nejvýrazněji se zapsal právě v pořadu *Strike It Rich*. Zdroj: *IMDB.com – Warren Hull Biography* [online]. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0401478/>

³¹⁶ CASSIDY, Marsha F.: *What Women Watched*, s. 106

³¹⁷ „...*Strike It Rich* operated to bring the needy and the disabled closer to the comforts of middle-class life.“ CASSIDY, Marsha F.: *What Women Watched*, s. 107



Obrázek 16 - Warren Hull a jeden ze soutěžících v pořadu *Strike It Rich*

Zdroj: Gettyimages. Strike It Rich [online]. [cit. 2016-11-25]. Dostupné z: <http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/strike-it-rich-the-cbs-television-game-show-with-emcee-news-photo/503375152#strike-it-rich-the-cbs-television-game-show-with-emcee-warren-hull-picture-id503375152>

V celkovém souhrnu měl tento soutěžní pořad jedno z nejhorších hodnocení, co se obsahového pojetí týče. Pravda však byla taková, že i přes své v mnoha případech negativní hodnocení měla přiměřenou sledovanost, a proto pořad na televizních obrazovkách vydržel plných 6 let.

Dalším z představených pořadů je asi neznámější pořad tohoto typu, který nesl název *Queen for a Day* (Královna dne). I v tomto případě měl pořad svého rádiového předchůdce a přesun na televizní obrazovky se povedl lokálně už v květnu 1947 v Los Angeles. Pořad si zde získal takovou popularitu, že si vysloužil své místo i ve vysílání na druhém pobřeží Spojených států. V této době se pořad vysílal v čase 15:00 – 15:30.³¹⁸

Stanice NBC, si uvědomovala potenciál tohoto pořadu z pohledu jeho ratingových možností, a tedy i úspěchu proti ostatním stanicím. Proto se Pat Weaver několik let snažil získat vysílací práva, aby se *Queen for a Day* mohla přesunout do svého programového portfolia s celostátním dosahem. To se podařilo až v roce 1956,

³¹⁸ CASSIDY, Marsha F.: *What Women Watched*, s. 41

konkrétně 3. ledna 1956 v 16:00. Tvůrci pořadu od začátku nezastírali základní motivaci k jeho vysílání – generovat zisk.³¹⁹

A právě tento předpoklad se stanici zcela naplnil. Od svého uvedení na televizní obrazovky se v lednu 1956 pořad pohyboval na ratingu 10,2, což znamenalo nárůst o plných 44% a také to, že na tento pořad se dívalo víc jak 4 miliony obyvatel. V březnu roku 1957 se na tento pořad dívalo skoro 10 milionů Američanů, což představovalo dokonce 50 % všech diváků v tomto čase. Tehdy označilo vedení NBC tento pořad za strůjce „nejvýraznější změny v historii tohoto média ohledně návyků televizní sledovanosti v odpoledním programu“.³²⁰ Úspěch pořadu pomohl k vytvoření dlouhodobého precedentu v rámci televizního vysílání, že ne vždy je rozhodující kvalitativní hodnota pořadu, ale vždy rozhoduje zájem diváků.

Moderátorem pořadu byl po celou dobu jeho vysílání Jack Bailey,³²¹ který uváděl každý díl po reklamním začátku pohledem do kamery a větou „Chtěla byste se stát Královnou dne?“ V každém díle mezi sebou soutěžilo 3-5 soutěžících přímo z publika (5 pouze v případě, že pořad byl prodloužen na 45 minut oproti původním 30), kdy se každá z účastnic musela podělit o svůj příběh. Čím emocionálnější, smutnější a silnější příběh byl, tím větší měla šanci na výhru. O výherkyni totiž rozhodovalo publikum v podobě aplausu a měřením jeho hlasitosti (tzv. applause-o-meter).³²²

³¹⁹ CASSIDY, Marsha F.: *What Women Watched*, s. 185

³²⁰ „...th most pronounced change in afternoon television program viewing habits in the medium’s history.“ CASSIDY, Marsha F.: *What Women Watched*, s. 188

³²¹ Jack Bailey (1907 – 1980) byl hercem a moderátorem, který velkou část své kariéry spjal s moderováním různých pořadů v rádiu a televizi a účinkováním v televizních seriálech. Jako moderátor *Queen for a Day* působil od samého začátku až do jejího konce v roce 1964. Zdroj: *Jack Bailey - Wikipedia* [online]. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Bailey_\(actor\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Bailey_(actor)) nebo *IMDB.com – Jack Bailey Biography* [online]. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0047289/>

³²² Zdroj: *Queen for a Day – About Queen for a Day* [online]. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://queenforaday.com/about.php>



Obrázek 17 - Pohled na měření hlasitosti publika, jako ohodnocení tragičnosti příběhu soutěžící.

Zdroj: Yumstudio. Bomber of the Day [online]. [cit. 2016-11-25]. Dostupné z: <http://www.yumstudio.com.au/footy/>

I přesto, že všechny soutěžící přicházely do show se svým srdceryvným příběhem, v rámci označení Královny dne se už nikdo nevracel k těm neúspěšným soutěžícím. Na konci pořadu byly pouze slzy štěstí a radosti z výhry, jak ukazuje další obrázek a dokládá i svědectví účastnic i členů štábu.³²³



Obrázek 18 - Výherkyně jedné z epizod se svou korunkou a cenou.

Zdroj: Dishmasterfaucet. Our History [online]. [cit. 2016-11-25]. Dostupné z: <https://dishmasterfaucet.com/pages/about-us>

³²³ CASSIDY, Marsha F.: *What Women Watched*, s. 189

Queen for a Day se na televizních obrazovkách udržel v podstatě více než 20 let, protože byl ukončen až v roce 1964 a mezitím stihl i jedno stěhování – v roce 1960 převzala pořad stanice ABC.³²⁴

Posledním pořadem, o kterém zde budeme v kontextu tematického řazení hovořit, ale který rozhodně není poslední z celkové nabídky v rámci tohoto žánru, je pořad *It Could Be You* (Můžeš to být i ty). Další z pořadů vysílaných na stanici NBC mezi 4. červnem 1956 až 19. prosincem 1961 a to každý den mezi 12:00 a 13:00. Podobně jako *Strike It Rich* se tento pořad vysílal mezi lety 1958 - 1961 i jednou týdně ve večerním vysílání od 22:30, pouze s výjimkou přelomu let 1958/59, kdy se dočasně přesunul na 20:30 – 21:00. Moderátorem této show byl William Leyden,³²⁵ který v rámci svého moderátorství působil zároveň jako „špión“.

Toto označení jsem použila záměrně s ohledem na koncept pořadu. *It Could Be You* byla herní show, kde účastníci dostávali odměny za své příběhy, jež však byly prodchnuty nadsázkou a humorem, což byl rozdíl od jiných zde uvedených soutěžních pořadů. Tým spisovatelů-badatelů zjišťoval informace o divácích ve studiu i v domácnostech. A právě na těchto informacích byl založen průběh pořadu, kdy moderátor nic netušícího diváka vyzval, aby se postavil a měl pro něj připravenou sekvenci otázek, na které musel divák pravdivě odpovídat, aby si svou cenu zasloužil. Pokud divák odpověděl špatně, snížila se mu peněžitá odměna.

Raritou této hry byla také skutečnost, že se vydávala i mimo studio, aniž by se v perspektivě diváka změnil úhel pohledu. Jednalo se o to, že badatelský tým pořadu dostával i podněty mimo studio a v podstatě v každé epizodě dostal nějaký cenný dárek – lednici, nový televizor, kuchyňské spotřebiče apod. do domácností. Vytipovali

³²⁴ Zdroj: *Queen for a Day – About Queen for a Day* [online]. [cit. 2016-11-20]. Dostupné z: <http://queenforaday.com/about.php>

³²⁵ William Leyden (1917 – 1970) byl rozhlasový i televizní moderátor, který byl sice velmi oblíbený, ale kvůli zdravotním problémům se mu nikdy nepodařilo překonat slávu právě *It Could Be You*.

některého z diváků a komentátor nejprve postupně identifikoval diváka u televize doma a dále mluvil o tom, jak mu právě ve chvíli vysílání doručují něco, co si přál.³²⁶

Hlavním cílem této hry bylo „zvýraznění nálady zábavy, pobavení a humoru každodenních příběhů“.³²⁷ Základem bylo, že se mezi příběhy nemělo objevovat nic ponižujícího a nepříjemného pro účastníky, ale přesto se show nevyhýbala emocionálně vypjatým situacím, které lákaly diváky napříč celými Spojenými státy. Právě premisa, že „by se to mohlo stát i vám“, přispěla k atraktivitě celé show. Nic to však neměnilo na faktu, že i tato show byla považována za jednu z oněch „misery shows“ (show o bídě).



Obrázek 19 - William Leyden s jednou z vítězek pořadu *It Could Be You*.

Zdroj: Dishmasterfaucet. Our History [online]. [cit. 2016-11-25]. Dostupné z:
<https://dishmasterfaucet.com/pages/about-us>

³²⁶ V textu je popsán princip fungování hry na konkrétních případech z jednotlivých epizod. **CASSIDY, Marsha F.: What Women Watched**, s. 194-196

³²⁷ „...accentuated a mood of fun, amusement, and humor in the telling of everyday tales.“ **Tamtéž**, s. 194

Jak jsem uvedla, byly zde zmíněny pouze některé z pořadů této doby. Mezi další pak patřily např. *Glamour Girl* (Krasavice), *Who Do You Trust?* (Komu věříš?) nebo *The Big Pay Off* (Velká výplata). První zmíněná fungovala na stejném principu jako *Strike It Rich*, druhou zmíněnou byla kvízová soutěž, kde se sázelo na to, zda partner dokáže zodpovědět správně položenou otázku o svém protějšku. Poslední zmíněný pořad byl založený na módě a tvorbě či následování vzorů, které společnost aktuálně projektovala na ženy v podobě vnějšího vzhledu. V této soutěži ženy soutěžily o oblečení a doplňky, které by si jinak nemohly dovolit.³²⁸

Všechny tyto pořady pomáhaly vytvářet zdání „elektronického kruhu propojujícího dvě paralelní a přitom nesourodé reality – prostor studia a domácího prostředí – a v rámci jejich propojení vytvořili imaginární prostor pro potěšení žen“.³²⁹ Je nutné podotknout, že tyto pořady nebyly oblíbené striktně pouze u žen, ale diváky i účastníky v některých případech byli muži, což dokazuje rozšíření vysílání i na večerní hodiny u některých z výše zmíněných. Nic to nemění na tom, že tyto pořady si i přes svou oblíbenost vysloužily v mnoha případech silnou kritiku odborníků i veřejnosti jako takové.

Asi nejvíce respektovaným a slyšeným teoretickým kritikem právě v 50. letech minulého století byl Jack Gould, novinář působící v *The New York Times*. Jack Gould je považovaný právě za nejvlivnějšího kritika své doby. Ovšem jeho kritika zároveň přispěla k formování celého televizního průmyslu, protože jeho názory byly u vedení jednotlivých stanic přijímány s respektem. O tom, že proti těmto „lítostivým show“ se ozývalo více hlasů, svědčí i článek v týdeníku *TV Guide*, který v sekci „*Jak to vidíme*“ (*As We See It*) v čísle vydaném 26. března 1954 uvedl:

„...neuvědomujíc si, jak málo lidí bylo ze všech zájemců;
neuvědomujíc si mnoho velmi chudých lidí, kteří utratili poslední centy za

³²⁸ CASSIDY, Marsha F.: *What Women Watched*, s. 206

³²⁹ „...electronic circularity that conjoined two parallel but mismatched realms – studio space and domestic space – and in linking them devised an imaginary sphere dedicated to women’s enjoyment.“
Tamtéž, s. 14

cestu do New Yorku se slabou nadějí, že se objeví na ‚Strike It Rich‘ a neuvědomujíc si skutečnost, že tyto případy by dostali lepší, chytřejší a déle trvající pomoc od nedoceněných agentur, vytvářely chybný dojem, že ‚Strike It Rich‘ je poslední nadějí chudých.“³³⁰

Jak jsme uvedli na počátku podkapitoly, tyto pořady se vysílaly primárně v době, kdy je mohly sledovat ženy v domácnosti. Pokud došlo k velké oblíbenosti pořadu, mohl se dočkat i svého dalšího vysílání v podvečer nebo dokonce v exponovaném čase večerního vysílání. Dalším zajímavým aspektem spojeným s „lítostivou show“ je i fakt, že svého největšího úspěchu dosahovaly právě v 50. letech, přičemž jejich popularita s nástupem dalšího desetiletí klesala a většina pořadů byla v této době zrušena. Ovšem pro nás nejzajímavějším výstupem ohledně tohoto typu pořadů je, že se jednalo o první reality show, které nejen specifickým způsobem dokumentovaly aktuální problémy a situaci svých diváků, ale také ji částečně upravovaly a přizpůsobovaly pro televizní obrazovky, aby dosáhly co největšího emocionálního zapojení diváků v pasivní i aktivní formě. Právě živější forma propojení reality s fiktivním světem televizních obrazovek je pozůstatkem, který si naše společnost nese dál.

5.4. Svět na dlani

Už několikrát jsme si zopakovali, že posláním televize bylo „bavit, informovat a vzdělávat“. V předcházejících kapitolách jsem se věnovala hlavně té části programů, jež měly hlavně bavit. Pomalu se však přesouváme k těm, které ve své základní charakteristice informovaly nebo vzdělávaly. V tuto chvíli se zaměříme hlavně na

³³⁰ „...unaware of the infinitesimal numbers of people picked from thousands who plead to get on the show; unaware of the many destitute people who spend their last pennies to get to New York in the faint hope of appearing on ‚Strike It Rich‘; and unaware of the fact that the cases would receive better, more intelligent and more lasting assistance from unrecognized agencies, have been under the mistaken impression that ‚Strike It Rich‘ is a last resort for the poor.“ **ALRSCHULER, G., Grossvogel, D.: Changing Channels, s. 19**

vzdělávací záměr televizního vysílání. Zároveň je nutné si připomenout, že vzdělávání bylo součástí už i výše zmíněných pořadů a bude součástí i dalších popsanych v nadcházející části textu, jež máte v rukou. Jedním z těch specifických typů pořadů byly soutěžní kvízy. Jedno z velkých témat televize v 50. letech minulého století, jak si nyní ukážeme.

Informace, jež měly publikum vzdělat, plynuly k divákům různými způsoby. Hospodyňky se učily o nových přístrojích, metodách a prostředcích k úklidu, děti se učily o různých aspektech života z rodinných seriálů, animovaných pořadů, anebo z pořadů určených speciálně pro děti a mládež. Ovšem naprostou revolucí v televizním vysílání se měly stát televizní kvízy.

Jako v předchozích případech měly svou předlohu v rozhlasové podobě. Průkopníkem v tomto směru byl pořad „*Take It Or Leave*“ (Ber nebo nech být), který se vysílal na rozhlasové stanici CBS mezi lety 1940 – 1947 a který pak převzala rádiová divize společnosti NBC a přejmenovala ji na „*The \$64 Question*“ (Otázka za 64 dolarů).³³¹ Principem hry bylo dvojnásobit finanční odměnu za správně zodpovězené otázky až do výše 64 dolarů.

Právě s nápadem na přenesení tohoto pořadu na televizní obrazovky přišel nezávislý producent, Lou Cowan, který o nápadu nejprve debatoval se svoji manželkou a „jejich domácí debata svým způsobem odrážela schizofrenní povahu programu samého – přesvědčivou směs úspěchu, ryzosti a samozřejmě i hamižnosti“.³³² Ovšem na půdě CBS od začátku panovalo nad tímto konceptem nadšení, jež skutečnost dokonce předčila.

³³¹ **YOUNG, William H., YOUNG, Nancy K.:** *The 1950s – American Popular Culture Through History*, Greenwood Press, Westport 2004, s. 230

³³² **HALBERSTAM, D.:** *Černobílé desetiletí*, s. 580

Koncept soutěže však bylo potřeba pro televizní obrazovky pozměnit, více zatraktivnit. Představa, že by se soutěžilo o maximálně 64 dolarů, byla v konzumní době poloviny minulého století spíše úsměvná, a proto se zrodila nová podoba soutěžního kvízu určeného pro televizní obrazovky s názvem „*The \$64 000 Question*“ (Otázka za 64 000 dolarů), který moderoval Hal March.³³³ První díl soutěže se vysílal na stanici CBS v červnu 1955 mezi 22:00 – 22:30.³³⁴ Trvalo doslova pár týdnů, než se tento pořad dostal na vrchol sledovanosti.



Obrázek 20 - Pohled na studio soutěžního kvízu *Otázka za 64 000 dolarů*.

Zdroj: Cosmetics and Skin. Revlon and „The \$64,000 Question. [online]. [cit. 2016-12-09]. Dostupné z: <http://www.cosmeticsandskin.com/cdc/question.php>

Všichni badatelé se shodují na tom, že k popularitě pořadu přispělo několik zásadních elementů. V první řadě šlo o přímé napojení na splnění amerického snu v pravé podobě – získání věhlasu, velké finanční odměny, která na svou dobu byla nadstandardní. Dalším zásadním aspektem také byla možnost identifikovat se

³³³ Hal March (1920 – 1970) byl americkým hercem, komikem a moderátorem, který během své kariéry ztvárnil mnoho rolí. Objevil se např. i v seriálu *I Love Lucy*. Jeho největším úspěchem bylo právě moderování soutěžního kvízu „*Otázka za 64 000 dolarů*“ a po jejím konci se mu úspěšný návrat podařil v rámci dalšího soutěžního kvízu „*Je to tvoje sázka*“ (*It's Your Bet*), kterou však předčasně opustil kvůli rakovině plic. Zdroj: IMDB.com – Hal March Biography [online]. [cit. 2016-11-24]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0545301/bio>

³³⁴ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 580

s účastníky soutěže, protože jednoduše vypadali jako ti, co se na soutěž dívali – běžní Američané.

Stejně jako ve své rádiové verzi i zde se při správných odpovědích dvojnásobila výherní částka, ovšem oproti rádiu, ani poražený neodcházel s prázdnou. Dostal nový Cadillac.³³⁵ Regulérnost hry měla být zajištěna zásadní ostrahou herních otázek, které byly schované v trezoru, a jejich transport zajišťovalo několik lidí, aby nedošlo k jejich vyzrazení. V průběhu souboje byli dva hráči od sebe izolovaní v budkách se sluchátky na uších, aby je nerušilo publikum.

Kvíz v sobě kombinoval několik atraktivních paralel pro producenty. S ohledem na svou závratnou popularitu si velmi rychle získal vysoké hodnocení ve sledovanosti – plných 84,8 % sledovanosti po pouhých 5 týdnech.³³⁶ A například na díl vysílaný 13. září 1955, tedy pouhé zhruba tři měsíce od premiéry, se dívalo až 55 milionů diváků.³³⁷ To s sebou samozřejmě neslo neuvěřitelnou pozornost. Do CBS týdně přicházely doslova desetitisíce přihlášek do soutěže.³³⁸ A právě tento enormní zájem veřejnosti o pořad i účinkování v něm otevřel producentům pořadu novou dimenzi při jeho tvorbě.

Producenti měli prostor pro výběr hráčů. Postupem doby s obrovským množstvím zájemců probíhala po každém kole debata o vhodnosti toho či onoho hráče:

„Od podzimu 1955 se v kanceláři Martina Ravsona (bratra Charlese Revsona) [majitelů hlavního sponzora pořadu – společnosti Revlon – pozn. autorky] pořádaly jednou za týden schůzky, na nich byly soutěže a jejich účastníci z minulého týdne podrobováni kritice. Revson se vůbec nestyděl říci, co by chtěl, aby se stalo, a kdo by podle jeho názoru měl vyhrát. Měl v kanceláři tabuli s čísly o sledovanosti a když šla křivka dolů, byla to chyba soutěžícího. Byl příliš starý? Příliš mladý? Byl dost atraktivní? Kritika byla

³³⁵ BARNOUW, E.: *Tube of Plenty*, Oxford University Press, New York 1990, str. 185

³³⁶ *Tamtéž*, str. 186

³³⁷ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 581

³³⁸ *Tamtéž*, s. 581

často brutální. (Revsonovi zjevně nesnášeli mladou psycholožku Joyce Brothersovou, která vypadala, že se vyzná v boxu. Dostávala proto výjimečně těžké otázky – dokonce se jí ptali i na jména rozhodčích, jen aby ji ze soutěže odstranili. Strategie ale nesplnila svůj účel a Joyce se nakonec stala druhým člověkem, který vyhrál 64 000 dolarů).“³³⁹

Jak vidíme, bylo ovlivňování průběhu soutěže do určité míry skryté, na druhou stranu však byl každý z kroků – od výběru soutěžícího až po výběr otázek – přesně naplánovaný tak, aby podpořil popularitu soutěže.

Právě s ohledem na doslova raketový úspěch trvalo sotva pár měsíců, než se objevily další podobné pořady. Princip všech byl stejný – možnost pro každého soutěžícího vyhrát vysokou hotovost v konkurenci dalších hráčů, měnila se jen pravidla soutěžení. Mezi tyto pořady patřily mimo jiné také „*Výzva za 64 000*“ (The \$64 000 Challenge), „*Velké překvapení*“ (The Big Surprise), „*Hon za pokladem*“ (Treasure Hunt), „*Jednadvacet*“ (Twenty-One), „*Tic Tac prachy*“ (Tic Tac Dough) a několik dalších.³⁴⁰ Všichni si totiž byli velmi dobře vědomi, jaký zlatý důl tyto soutěže znamenaly.

Před malou chvílí jsem zmiňovala, že soutěže v sobě kombinovaly úspěch a hamižnost. Ta se však neprojevovala pouze u hráčů, ale také u tvůrců. Jednoznačným příkladem je skandál, který se rozpoutal okolo pořadu „*Jednadvacet*“, který se začal vysílat na stanici NBC dne 12. září 1956 v čase od 22:30 do 23:00.

Jeden z jeho tvůrců, Dan Enright, hned od počátku pojímal tuto soutěž jako divadlo. Soudil totiž, „že účel světí prostředky. Lidé jsou od toho, aby byli využíváni, a když je člověk nevyužívá sám, brzy začnou využívat oni jeho.“³⁴¹ Právě tato premisa byla začátkem cesty do pekel pro mnoho zúčastněných.

Enright se totiž pustil do obsazování hráčů, jako by to byli herci – hlavně, aby vzbuzovali co nejvíce sympatií u diváků. Pokud někoho takového našel, stačilo pouze

³³⁹ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 583

³⁴⁰ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 582 nebo BARNOUW, E.: *Tube of Plenty*, s. 186

³⁴¹ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 584

předestřít otázky, které zazněly v rámci přímého přenosu, už v rámci zkoušek a povinných testů, které soutěžící absolvovali kvůli dalšímu postupu. Přesně takto se do soutěže dostali dva hlavní protagonisté, kteří nakonec přispěli k pádu soutěžních kvízů jako celku.

Jednalo se nejprve o Herba Stempela, mladíka, který pocházel z chudého prostředí a trpěl pocitem křivdy plynoucím z neutěšeného dětství i zkušeností z dospělosti. Herb dokonce sám sebe označoval za „chodící encyklopedii“, což v rámci běžného života a pak i v soutěži jednoznačně prokazoval.³⁴² V rámci orchestrace pořadu měl Stempel působit ještě omšeleji, než tomu bylo v realitě běžného života, proto se oblékl do svého nejhoršího oblečení, aby v divácích vzbuzoval velké sympatie. Enright doporučil další úpravy jeho vzhledu i chování, což vedlo k tomu, že měl působit jako „nepříjemný člověk, křupan, jakýsi lidský počítač“.³⁴³ I přesto, že byl na televizních obrazovkách takto vykreslován, pozornost, které se mu kvůli jeho působení v pořadu dostalo, byla neuvěřitelná a pro něj samotného ohromující. Ovšem Herbert Stempel si svůj pomíjivý úspěch neužíval dlouho. Dan Enright totiž objevil nového hráče, osobnost, ze které Amerika doslova šílela.



Obrázek 21 - Záběr ze studia z klání mezi nejznámějšími protagonisty kvízového soutěže *Jednadvacet*.

Zdroj: A Salute to Game Shows. Twentyone. [online]. [cit. 2016-12-09]. Dostupné z: <http://www.chris-place.com/game-shows/shows/21/orig.htm>

³⁴² HALBERSTAM, D.: Černobílé desetiletí, s. 584-5

³⁴³ Tamtéž, s. 585

Jednalo se o vysokoškolského profesora z Kolumbijské univerzity, Charlese Van Dorena, představitele americké intelektuální elity s dlouhou tradicí.³⁴⁴ Producenti soutěže soudili, že:

„...Van Doren je pro tento typ soutěže ideální typ: byl výjimečným způsobem zvědavý a dokázal přečíst dvě až tři knihy denně, takže měl nesmírně široký okruh znalostí. Navíc dokázal i okouzlovat. Diváci ho vnímali jako aristokrata, která však není ani trochu snob. Dobrý dojem udělal i na toho nejobyčejnějšího venkovana.“³⁴⁵

Dle dochovaných informací Van Doren v podstatě od začátku věděl, že soutěž je zmanipulovaná, a proto se z počátku také bránil svému zapojení do kvízu v roli hlavního hrdiny. Postupně se však nechal přesvědčit, aby se stal hercem a černým koněm zároveň. Dle předchozí domluvy vyřadil Charles Van Doren Herberta Stempela ze hry a to byl začátek konce glorifikované bubliny zvané soutěžní kvízy.

Po prohře se totiž projevila Stempelova psychická nestabilita plynoucí z pocitu nejistoty a ponížení, která vyústila v přiznání Stempela v novinách.³⁴⁶ Nešel za nikým jiným než za nejvýznamnějším kritikem televizního vysílání, za Jackem Gouldem. V tu chvíli se roztočila spirála událostí.

Postupně se čím dál častěji objevovaly důkazy ohledně manipulace soutěže, o tom, jak někteří soutěžící dostávají odpovědi na otázky s předstihem, aby měli možnost si je zapamatovat.³⁴⁷ Situace postupně narostla do takových rozměrů, že mimo státní prokuratury se do vyšetřování vložil i senátní výbor. Charles Van Doren, který po celou dobu trpěl výčitkami svědomí, průlom skandálu v podstatě uvítal,

³⁴⁴ HALBERSTAM, D.: Černobílé desetiletí, s. 586

³⁴⁵ Tamtéž, s. 586

³⁴⁶ Tamtéž, s. 586 - 593

³⁴⁷ Tamtéž, s. 594

protože mu to dalo možnost, jak ulevit svému svědomí.³⁴⁸ K vyvrcholení skandálu okolo kvízových soutěží došlo v roce 1958, kdy část z nich byla zrušena a zbytek soutěží ztratil na sledovanosti a začal více méně přežívat na okraji zájmu diváků.³⁴⁹ I přes tento zásadní úpadek se tento typ pořadu dokázal udržet na televizních obrazovkách v podstatě do dnešních dní, i když za cenu zásadních ústupků v podobě jejich programového zařazení. Soutěžní kvízy klesly v programovém složení z hlavního vysílacího času do méně sledovaného, podvečerního času. Jejich exponovanost ve spojení se skandálem však měla dlouholetý dopad na tento typ pořadů.

Ve své době se jednalo o první zásadně negativní kauzu spojenou s televizním průmyslem, proto se stala vděčným tématem k diskuzím, byla podnětem k nové vlně kritiky namířené na dopady televizního průmyslu na společnost a samozřejmě také inspirací k dalším příběhům. Celou kauzu shrnoval i historizující film „*Otázky a odpovědi*“ (Quiz Show),³⁵⁰ vyprávěný z pohledu vyšetřovatele Richarda Goodwina, který pracoval na rozkrytí celého skandálu. Film představuje hlavní protagonisty pořadu a jejich motivace. Sleduje časovou osu jednotlivých zásadních událostí v celém příběhu a končí právě celým vyšetřováním a jeho důsledky pro všechny protagonisty.

Celá situace okolo pořadu „*Jednadvacet*“ neodmyslitelně ovlivnila vnímání televize, protože znovu poukázala na moc, jíž média v mnoha ohledech mají, a zároveň prokázala, jakým způsobem manipulovat může a hlavně reálně manipuluje, s diváky a tím, co na obrazovkách vidí. Tento moment se stal do určité míry přelomovým, protože po více než 10 letech od spuštění televizního vysílání se naplnila některá prorocká slova televizních kritiků. I přes to všechno si však televizní vysílání, a některé jeho složky zvláště, udrželo zájem diváků a obnovilo svoji důvěru v to, co jim televizní obrazovky přináší do intimity domova.

³⁴⁸ Po ukončení vyšetřování se Charles Van Doren stáhl z veřejného života do ústraní, kde se věnoval své badatelské činnosti a nadále se odmítal jakkoli vyjadřovat k událostem spojeným s pořadem „*Jednadvacet*“. HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 598 - 599

³⁴⁹ YOUNG, W., YOUNG, N.: *The 1950s*, s. 231

³⁵⁰ *Otázky a odpovědi [Quiz Show]* [film], režie Robert Retford, USA, Buena Vista Pictures US, 1994

Své o tom ví specifický žánr v programovém konceptu televizního vysílání – zpravodajství, jež vznikalo částečně na okraji zájmu, ale o to větší význam si v rámci tohoto média postupem doby získalo. Společně se nyní podíváme na počátky zpravodajství, které v sobě nese dvě základní linie – rozvoj zpravodajské žurnalistiky a souběžně s tím i technologický rozvoj televizního vysílání.

5.5. „Nenadějný fenomén“³⁵¹

Zpravodajství je dneska neoddělitelnou součástí informačního toku v televizním průmyslu, a přesto doplňuje onu trojkombinaci „bavit, informovat a vzdělávat.“ Přesto jsou v dnešní době počátky televizního zpravodajství vykládány ve dvou liniích. Každá z nich pak vidí kořeny televizního zpravodajství trochu odlišně. První z nich, do určité míry čteněji zastoupená, na piedestal televizního zpravodajství staví jedinou osobnost - Edwarda R. Murrowa³⁵² a jeho přičinění na rozvoji plnohodnotného zpravodajství, k čemuž se dostanu za chvíli. Druhá pak vzpomíná na doslova průkopnické začátky skupiny neohrožených ve studiu nad Grand Central Terminal v New Yorku.³⁵³ Záměrem tohoto textu není najít rozřešení tohoto sporu, spíše se pokusím oba směry propojit a postavit tak komplexní obraz vývoje televizního zpravodajství ve všech směrech – od každodenního zpravodajství, přes investigativní žurnalistiku až po politickou dokumentaristiku.

³⁵¹ **BARNOUW, Eric: Tube of Plenty**, str. 168 – jedná se o odkaz na původní předpoklad nevýznamu televizního zpravodajství jako samostatné sekce televizního vysílání.

³⁵² Edward R. Murrow (1908 – 1965) – je jednou z nejvýraznějších osobností zpravodajské žurnalistiky ve Spojených státech už od doby 2. světové války, kdy zajišťoval spolu se svými spolupracovníky (tzv. Murrowovi chlupci – Murrow Boys) zpravodajství z evropského kontinentu o postupu a vývoji války. S rozvojem televizního vysílání a konce války přesídlil na televizní obrazovky, kde se stal moderátorem pořadu „*See It Now*“, který stál např. za „odhalením“ praktik a dopadů Josepha McCarthyho v rámci „hony na čarodějnice“ v době antikomunistického tažení (viz. Kapitola 2.1. Soutěže mocných). Právě o Edwardu Murrowi a jeho významu pro zpravodajství i rekolekci jeho pracovního života pojednává kniha **OLSONE, Lynne, CLOUD, Stanley W.: The Murrow Boys: Pioneers of the Front Lines of Broadcast Journalism**, Houghton Mifflin Company Boston/New York, 1996 [Kindle Edition].

³⁵³ **CONWAY, Mike: the Origins of Television News in America: The Visualizers od CBS in the 1940's**, Peter Lang Publishing Inc., New York 2009, s. 1.

Pro snadnější pochopení evoluce televizního zpravodajství je nutné se podívat na kořeny této specifické programové disciplíny a vývoj potřebných formátů. Postupně si představíme jednotlivé typy pořadů, do kterých patří každodenní zpravodajství o aktuálních událostech, dále pak investigativní žurnalistiku zastoupená pořady *See It Now* na kanále CBS nebo pak *Today Show* na NBC. V historickém vývoji televizního zpravodajství tedy sehrály roli různé aspekty – programová náplň, atraktivita témat, ale zapomenout nemůžeme ani na technické vybavení studia a technologické možnosti vysílání, hlavně v podobě schopnosti předávat televizní materiál natočený mimo studio či město, v němž se nacházelo vysílací studio.

Podobně jako v jiných typech pořadů i zpravodajství mělo své kořeny v rozhlasovém vysílání. Technologické možnosti rádiového vysílání se postupně rozšiřovaly, takže s postupem doby bylo možné vysílat koncert z jiného místa, než bylo studio. A právě potřeba technologického rozvoje vysílacích nástrojů v návaznosti na zajištění úspěšnosti zpravodajských pořadů sehrála důležitou roli při jejich přechodu z rádia na televizní obrazovky.

Flexibility a širokých možností nabízených rádiu ohledně přenosových možností chtěla dosáhnout i televize. Ovšem zde nešlo o „jednoduchý“ přenos zvuku, ale o jeho doplnění obrazem. To vedlo k rychlému rozvoji technologií pro zajištění tohoto výsledku. Už od konce 30. let se všechny hlavní stanice snažily o rozšíření svého signálu na co největší plochu Spojených států.³⁵⁴ Kromě přenosových vozů, které dokázaly přenést obraz a zvuk z jednoho do druhého studia, tak důsledkem rozvoje zpravodajství postupně docházelo i ke zjednodušení technického vybavení – zmenšení kamer, možnost s nimi manipulovat bez podstavce, či sjednocení nahrávky zvuku a obrazu tak, aby nedocházelo k asynchronům. Dalším prvkem v rámci zjednodušení přenosu materiálu bylo i natáčení na materiál, který byl odolnější a jednodušší k manipulaci při rychlém převozu a zpracování. Protože všechny televizní stanice velmi rychle pochopily, že atraktivitu zpravodajství vytvářejí dodávané příběhy. Proto bylo

³⁵⁴ BARNOUW, E.: *Tube of Plenty*, s. 84-85

potřeba rychle zpracovat události staré sotva pár hodin, případně i desítky minut, do zpravodajského vysílání. Všechny tyto prvky postupně pomáhaly tvořit televizní zpravodajství, jak jej známe dnes – interaktivní, aktuální v čase, akční a poutavé pro diváky bez ohledu na vkus doby.

Než se však dostaneme k rozvoji zpravodajství na televizních obrazovkách, stojí za to v tomto případě také trochu prozkoumat rozhlasovou historii tohoto odvětví. V květnu roku 1946 šel do rozhlasového vysílání v premiéře patnáctiminutový zpravodajský pořad pod názvem *News Till Now* (Zprávy doted') moderovaný Robertem Troutem, který byl do detailu připravený právě novým prezidentem zpravodajské divize celé stanice CBS Edwardem Murrowem. Pořad se vysílal ve všední dny v čase 18:45 – 19:00.³⁵⁵ Tento pořad se stal produkčně nejdražší denní zpravodajský pořad své doby.³⁵⁶ O rok později však Edward Murrow rezignoval na svůj post a vrátil za mikrofon právě u výše jmenovaného pořadu.

„V patnácti minutách určených mu každý večer, Murrow shrnul hlavní příběhy dne, spojil se s korespondenty pro reportáže z místa a doplnil to o komentář. Stejně jako večerní zpravodajství o dvacet let později byl Murrowův pořad hlavním zpravodajským pořadem CBS. Murrow poskytl korespondentům více prostoru, času a kreditu za jejich příběhy než moderátoři v jiných pořadech, takže z nich udělal odborníky a ze sebe pouhého amatéra.“³⁵⁷

Tento pořad si získal hodně silnou posluchačskou základnu, která vynesla stanici CBS na přední příčku v této oblasti. Ovšem s koncem 40. let minulého století se začalo

³⁵⁵ LIFE magazine, vyd. 24. 2. 1947, s. 26

³⁵⁶ **OLSONE, L., CLOUD, S.:** *The Murrow Boys*, l. 4219 [Kindle Edition].

³⁵⁷ „In the fifteen minutes allotted him each night, Murrow summarized the major stories of the day, called on correspondents for eyewitness reports, and delivered a commentary. Like the television networks' evening news programs twenty years later, the Murrow show was CBS's news showcase. Murrow gave correspondents more exposure, time, and credit for their stories than the anchors of the other newscasts, painting them as the experts and himself as a mere amateur.“ **Tamtéž** l. 4370 a 4404 [Kindle Edition].

televizní vysílání čím dál více rozpínat a bylo potřeba naplnit i tuto část závazku vůči veřejnosti. Z počátku měl Murrow a jeho kolegové odpor k televizi, protože zastoupení televizí a rádií bylo ve velkém nepoměru 1:10.³⁵⁸ Avšak postupně k jejich přechodu na televizní obrazovky došlo.

„...Murrow a jeho Chlapci se báli, jaký bude mít televize efekt na zpravodajství. Chlapci byli nejprve spisovatelé, než se stali hlasateli.... Na druhou stranu televize znamenala zásadní změnu a byla zcela novým médiem.... Komerční televize byla ve své základní definici povrchní. Měla krátkou paměť, málo pochopení pro historii, malý zájem o kontext, málo času pro zprávy.... Proto není překvapením, že dokud se televize nešířila kabelem, zpravodajství se drželo v pozadí; je překvapující, že zpravodajství se na jednotlivých stanicích prokázalo být stejně dobré, jak se předpokládalo.“³⁵⁹

Obavy těchto zpravodajských matadorů nic nezměnily na skutečnosti, že zpravodajství se na televizních obrazovkách začalo postupně prosazovat. A mimo technologický vývoj, sehrála svoji roli i skutečnost, že se na tvorbě zpravodajské sekce na stanici CBS od počátku podílel právě Edward R. Murrow. V době 2. světové války byl šéfem skupiny rozhlasových korespondentů, kterým se říkalo „Murrowovi chlapci“ (Murrow Boys),³⁶⁰ kteří se doslova jako hrdinové vrátili do Spojených států v roce

³⁵⁸ **OLSONE, L., CLOUD, S.: The Murrow Boys**, l. 4909 [Kindle Edition].

³⁵⁹ „...Murrow and the Boys were worried about television's effects on the news operations. The Boys were writers before they were broadcasters....Television, on the other hand, was a radical departure, and altogether new medium....Commercial television was almost by definition superficial. It had little memory, little sence of history, little interest in context, little time for news....It isn't suprising that until the advent of cable, news took a back seat; the surprising thing is that network news was as good as it often turned out to be.“ **Tamtěž**, l. 4932 [Kindle Edition] Už v roce 1951 byly celé Spojené státy propojené kabelem, takže bylo možné vysílat živě z jednoho pobřeží na druhé. **Tamtěž**, l. 4969 [Kindle Edition].

³⁶⁰ Na konci 2. světové války se jednalo o tyto novináře – Eric Sevareid, Larry LeSuer, Charles Collingwood, Winston Burdett, Howard K. Smith, Bill Downs, Richard C. Hottelet a William L. Shirer. Jejich zážitky z 2. světové války byly velmi rozmanité a do budoucna pro ně ve většině případů znamenaly kvalitní start do budoucího života. Jejich působení by se dalo shrnout takto: „Před Chlapci bylo CBS, jak řekl Eric Sevareid, jednoduše „kolekcí půjčených telefonních linek a kabelů, kontrakty

1946. Po svém návratu byl Edward Murrow obratem jmenován do pozice prezidenta zpravodajské divize stanice CBS,³⁶¹ kde však vydržel sotva rok a půl, aby se vrátil za mikrofon rozhlasové části CBS jako moderátor. Následně přešel i na televizní obrazovky.

Prvním televizním pořadem z oblasti zpravodajství se stal *CBS TV News* v podání právě Douglase Edwardse, který se vysílal v New Yorku a dalších 3 městech východního pobřeží, než došlo k propojení obou pobřeží Spojených států koaxiálním kabelem v roce 1951. Premiéru mělo zpravodajství už 3. 5. 1948 a jednalo se o první moderované televizní zprávy vysílané od 19:30.³⁶² Postupem doby se měnil název pořadu, až se ustálil na *CBS Evening News*. Pro srovnání rozhodně stojí uvést, že ve stejné době měla konkurenční stanice NBC pořad s názvem *NBC Television Newsreel*, který však byl pouhým videozáznamem událostí s namluveným komentářem.



Obrázek 22 – Douglas Edwards ve studiu CBS News (foto z roku 1952)
Zdroj: Wikipedia. CBS News [online]. [cit. 2016-12-10]. Dostupné z:
https://en.wikipedia.org/wiki/CBS_News

Televizní společnost NBC dokázala nasadit do vysílání konkurenční zpravodajský pořad až 29. 10. 1956 v podobě *Huntley-Brinkley Report*, který se vysílal ve stejném čase jako *Douglas Edwards with the News*. Základní bodem úspěchu tohoto pořadu

s rozmanitými herci a ostatními. Neměli nic svého. Ale najednou se objevily lidé od zpráv...osobnost stanice.“ **OLSONE, L., CLOUD, S.: The Murrow Boys**, l. 4191 [Kindle Edition].

³⁶¹ **Tamtéž**, l. 4209 [Kindle Edition].

³⁶² Douglas Edwards (1917 – 1990) patří mezi hlavní osobnosti pionýrského období televizního zpravodajství. Jako hlasatel televizních zpráv se na televizních obrazovkách objevoval až do roku 1962, kdy jej nahradil Walter Cronkite, jedna z nejvýraznějších osobností televizního zpravodajství ve Spojených státech v 2. polovině 20. století. Zdroj: Wikipedia. Douglas Edwards [Online] [Cit. 2016-12-10] Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Douglas_Edwards.

byla interakce dvou hlavních protagonistů. Cheta Huntleyeho z New Yorku a Davida Brinkleyeho z Washingtonu, kteří se během 15 minutového zpravodajství doplňovali.³⁶³ Jejich zpravodajství se postupem doby stalo natolik populární, že se stanice CBS rozhodla pro změnu moderátora svého hlavního zpravodajského pořadu a před obrazovky usedl v roce 1962 Walter Cronkite.



Obrázek 23 – Chet Huntley a David Brinkley v průběhu vysílání Texaco Huntley-Brinkley Report.

Zdroj: Revoly. Huntley-Brinkley Report [online]. [cit. 2016-12-09]. Dostupné z:

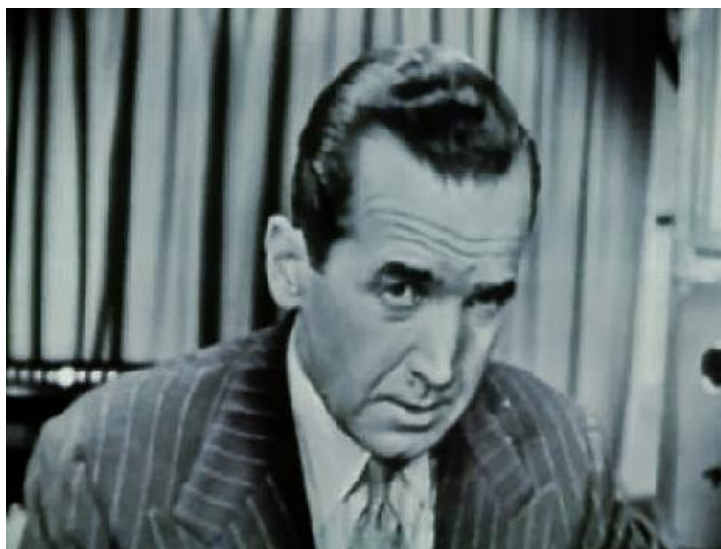
https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Huntley-Brinkley%20Report&item_type=topic

Každodenní zpravodajství si i přes počáteční skepsi získávalo své stálé místo v programovém složení už od počátku 50. let. Bylo zároveň hnacím motorem a nedočkavým zákazníkem prohlubování technologických možností, které implementovalo doslova za pochodu. Trochu odlišným případem byla tvorba dalšího typu zpravodajského pořadu založeného na investigativní žurnalistice. V této oblasti můžeme najít hlavního zástupce v pořadu *See It Now* (Dívej se).

Jasným důkazem bylo, že 18. listopadu 1951 proběhla premiéra pořadu *See It Now* (Dívej se). Pořadu, který na poli dokumentární žurnalistiky znamenal zásadní průlom. I v tomto případě měl pořad svoji rozhlasovou předlohu s názvem *I Can Hear It Now* (Nyní to mohu slyšet), kterou již na konci 40. let uvedl v život sám Edward R. Murrow a Fred W. Friendly. Jednalo se o týdeník, který přinášel pohled na aktuální

³⁶³ Zdroj: Revoly. Huntley-Brinkley Report [online]. [cit. 2016-12-09]. Dostupné z: https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Huntley-Brinkley%20Report&item_type=topic

kauzu, problém nebo situaci, která byla na čele aktuálních témat. Pořad se v rámci vysílacího schématu několikrát stěhoval. Od zahájení vysílání do června roku 1953 se vysílal vždy v neděli od 18:30, od září 1953 do července 1955 se přesunul na úterní večer v čase 22:30 a od září 1955 do konce svého vysílání v roce 1958 se vysílal nepravidelně. Ovšem nikdy neopustil stanici CBS.³⁶⁴



Obrázek 24 - Edward R. Murrow zachycený při jedné z epizod See It Now.
Zdroj: American Rhetoric. Edward R. Murrow [online]. [cit. 2016-12-09]. Dostupné z:
<http://www.americanrhetoric.com/speeches/edwardrmurrowtomccarthy.htm>

Tento pořad se stal doslova ikonou dokumentární žurnalistiky na televizních obrazovkách a byl předlouhou pro další pořady tohoto typu. Jednoznačně v sobě odrážel osobnost právě hlavního moderátora – Edwarda Murrowa. Jeho podmanivý hlas hovořil o různých tématech, jež byly pro běžné Američany na jednu stranu vzdálené, přesto ovlivňovaly jejich život.

„*See It Now* byl primárně vytvořen, aby zkoumal důležité události za použití slov a nápaditých natáčecích technik, aby byla zajištěna hloubka a

³⁶⁴ Zdroj: Museum of Broadcast Communications. See It Now [online]. [cit. 2016-12-10]. Dostupné z: <http://www.museum.tv/eotv/seeitnow.htm> Ke změně vysílacího času v roce 1953 došlo na základě zvyšujícího se množství sportovních přenosů, které dokázaly tomuto pořadu konkurovat. **OLSONE, L., CLOUD, S.: The Murrow Boys**, l. 5696 [Kindle Edition].

vhled s občasnými světlými okamžiky pro pobavení. „Televize už nikdy nebyla jako před *See It Now*, řekl Hewitt [Don Hewitt, další z velkých postav amerického zpravodajské sekce televizního vysílání – producent, režisér – pozn. autorky], který režíroval premiérovou epizodu a o pár desetiletí později si vypůjčil některé elementy formátu, aby vytvořil *60 Minut*. „Ed Murrow udělal z televize respektované médium.“³⁶⁵

V průběhu sedmi vysílacích sezón se pořad věnoval např. atomové bombě, segregaci, okolnostem Studené války a mnoha dalším tématům. Ovšem tou nejzásadnější epizodou celého pořadu byla ta, která se vysílala 4. března 1954. Jednalo se o speciální edici, která se zaměřila na jediné téma – senátora Josepha McCarthyho a jeho praktiky v rámci „Honu na čarodějnice“ v podobě celostátní antikomunistické kampaně a stíhání domnělých podezřelých před senátním vyšetřovacím výborem.³⁶⁶

Celá tato epizoda byla v okamžiku své vzniku problematická. Vedení společnosti se zpočátku od vysílání této epizody distancovalo, takže redaktoři platili inzerci ze svých osobních prostředků.³⁶⁷ Epizoda byla postavena hlavně na sestřihu záznamů a úvodního slova samotného moderátora Edwarda Murrowa, které i po tolika letech neztratilo na své síle:

„Jako národ jsme své dědictví získali v útlém věku. Tvrdíme o sobě – a i jimi jsme – že jsme obránci svobody a toho, co z ní zbylo, ale nemůžeme bránit svobodu za hranicemi naší země, když tím opouštíme situaci doma. Skutky mladšího senátora za Wisconsin rozezněly alarm a způsobily zděšení mezi našimi spojenci v zahraničí a poskytly velké uklidnění našim

³⁶⁵ „*See It Now* was designed primarily to examine important events, using words and imaginative camera techniques to provide depth and insight, with occasional light pieces and diversions. „Television was never the same after the first *See It Now*,“ said Hewitt, who directed the premiere episode and who, a couple of decades later, borrowed bits and pieces of the format to create *60 Minutes*. „Ed Murrow made television respectable.“ **OLSONE, L., CLOUD, S.: The Murrow Boys**, l. 4991 [Kindle Edition].

³⁶⁶ Viz. Kapitola 2.1 Souboje mocných, kde je situace okolo tohoto období detailněji představena.

³⁶⁷ **BARNOUW, E.: Tube of Plenty**, s. 179

nepřátelům, ale čím je to chyba? Ne úplně jeho. Nevytvořil situaci plnou strachu; pouze jí využil a opravdu úspěšně. Cassius měl pravdu, ‚Chyba, milý Brute, není ve hvězdách, ale v nás samotných....‘ Dobrou noc a hodně štěstí.“³⁶⁸

I přes málo slov, které Edward pronesl, měl pořad doslova zničující účinek. I v následná konfrontace, do které se přes televizní obrazovku Joseph McCarthy pustil, pro něj neznamenal pozitivní přijetí veřejnosti, ba naopak. Na této epizodě se jednoznačně ukázalo, jakým způsobem dokáže televize nejen vstoupit do domácností, ale také ovlivnit jejich názor a ten následně promítnout i do reálných kroků vedených veřejnými činiteli. Vysílání této epizody *See It Now* stálo zcela jednoznačně na počátku konce jedné velké politické kapitoly 50. let minulého století.

I po několika dekadách, zůstává hodnocení pořadu *See It Now* stále stejné:

„...první – a stále nejvíc provokativní – dokumentární série v televizní historii. ‚Mým záměrem,‘ pokračoval [E. Murrow – pozn. autorky], ‚není plést se do světla více, než musím, ale sem tam se naklonit přes kameramanovo rameno a poznamenat něco, co může pomoci osvětlit a vysvětlit, co se děje.‘“³⁶⁹

Na jednu stranu Edward Murrow z počátku odsuzoval televizní podobu zpravodajství, protože byl zvyklý na slova, jimiž musel vyjádřit nejen, co viděl, ale také

³⁶⁸ „As a nation we have come into our full inheritance at the tender age. We proclaim ourselves – as indeed we are – the defenders of freedom, what’s left of it, but cannot defend freedom abroad by deserting it at home. The actions of the junior Senator from Wisconsin have caused alarm and dismay amongst our allies abroad and given considerable comfort to our enemies, and whose fault is that? Not really his. He didn’t create this situation of fear; he merely exploited it, and rather successfully. Cassius was right: ‚The fault, dear Brutus, is not in our stars but in ourselves....‘ Good night, and good luck.“
BARNOUW, E.: Tube of Plenty, s. 179

³⁶⁹ „...the first – and still the most provocative – documentary series in television history. ‚My purpose,‘ he continued, ‚will be not to get in your light any more than I can, to lean over the cameraman’s shoulder occasionally and say a word which may help illuminate and explain what is happening.‘“
OLSONE, L., CLOUD, S.: The Murrow Boys, l. 4979 [Kindle Edition].

cítil. Televize jeden z těchto rozměrů vzala a transformovala jej do něčeho jiného. Jak jsme si výše ukázali, dokázal Edward Murrow i na televizních obrazovkách emocionálně poutat své diváky. Murrow našel způsob, jak i přes to, co je na obrazovce vidět, vyjádřit hluboké emoce. O tom vypovídá i filmové ztvárnění kreativního procesu tvorby tohoto pořadu a konkrétně právě okolo epizody se senátorem McCarthyem ve filmu „*Good Night, and Good Luck*“ (Dobrou noc a hodně štěstí), což byla typická Murrowova hláška na závěr tohoto pořadu.³⁷⁰ Právě osobní nasazení spojené s evolucí televizního zpravodajství v kombinaci s významem pro další budoucnost tohoto odvětví, byly důvodem, proč jsme se této části věnovali tak detailně. Neopomineme však ani další pořady, které se staly symptomatické pro tuto dobu.

Dalším zpravodajským pořadem z dílny Edwarda Murrowa byla i setkání u „kulatého stolu“. Jednalo se o novoroční speciál, který se vysílal odpoledne na Nový rok, poprvé v roce 1950 a stanice jej ukončila až v roce 1964. Tento pořad volně navazoval na původní rozhlasovou tvorbu Murrowa a byl do určité míry vzpomínkou na korespondentskou dobu za 2. světové války.

„Během čtyřicetipěti minut se korespondenti rozhovořili ve volné a erudované diskuzi o zapeklitém stavu světa v polovině 20. století. Osvobození od jasných omezení času a pravidel striktní objektivity stanice, měli korespondenti možnost ukázat své znalosti, projevit své osobnosti a dovednosti se slovem a stejně tak vyjádřit své názory.“³⁷¹

³⁷⁰ **Dobrou noc a hodně štěstí [Good Night, and Good Luck]** [film], režie George Clooney, USA, Warner Independent Pictures, 2005

³⁷¹ „For forty-five minutes the correspondents engaged in the freewheeling, erudite discussion of the parlous state of the world halfway through the twentieth century. Liberated from tight time restriction and the network’s strict objectivity rules, the correspondents showed off their knowledge, displayed their personalities and their skill with words, and expressed their opinions.“ **OLSONE, L., CLOUD, S.: The Murrow Boys**, l. 4370 a 4481 [Kindle Edition].

Díky svému úspěchu po první debatě se CBS rozhodlo, že tento pořad se bude každoročně opakovat pod názvem *Roky krize* (*Years of Crisis*). Právě tento pořad se stal předchůdcem moderovaných debatních pořadů, jež se staly součástí běžného televizního vysílání. Právě možnost debaty s expertem na dané téma je dalším z prvků, který provází televizní zpravodajství již několik desítek let.



Obrázek 25 – Pohled na „kulatý stůl“, neboli výroční setkání zahraničních korespondentů u jednoho stolu nad diskuzí o aktuálním vývoji světa na základě jejich znalostí, moderované Edwardem R. Murrowem.

Zdroj: Youtube.com. The Murrow Boys: „Years of Crisis“, 1955 [online]. [cit. 2016-12-09].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=KpUtBgTp4>

Dá se říci, že nástup zpravodajství na televizní obrazovky byl oproti některým jiným typům pořadů pomalejší. O to výraznější stopu v dějinách televizního průmyslu však znamenaly. Televizní zpravodajství si zajistilo určitou privilegovanost i v podobě přenosu významných kulturně politických událostí doby, jako byly např. prezidentská inaugurace, předvolební diskuze prezidentských kandidátů, volebních konventů Demokratů i Liberálů nebo vesmírné lety. Takto bychom s výčtem mohli pokračovat nejen velmi dlouho, zásadní je v tomto směru informace, že tyto události měly vysoký podíl na sledovanosti a také technologickém rozvoji zmiňovaném na počátku této kapitoly, ale hlavně se v přímém přenosu dostaly doslova do každé domácnosti ve

Spojených státech, kde byl televizor. Právě bezprostřednost událostí přenášených v reálném čase a obrazu se stalo zárukou, že zpravodajství se stane nedílnou součástí programového schématu vysílání, ale dokonce bude mít takovou váhu, aby si své místo obhájilo kdykoli.

Možná jste měli pocit, že jsem se v této kapitole věnovala primárně pouze stanici CBS, což je ovšem do určité míry zavádějící. Také jsme si představili ten nejzásadnější zpravodajský pořad na NBC, který však dostal stanici na výsluní až v druhé polovině 50. let a teprve tehdy začal plný rozvoj zpravodajské divize na této stanici. Poslední z velkých stanic je ABC, která však v průběhu zkoumané doby nevyprodukovala jednoznačně výrazný pořad tohoto typu.

Z dlouhodobého hlediska se zpravodajství v různých odstínech své podoby stalo neodmyslitelnou součástí televizního vysílání. Protože touha po informacích se exponenciálně zvyšovala s možnostmi přenosu natočeného materiálu z celého světa, postupně se objevovaly nové typy pořadů (hlavně v 70. a 80. letech) a v souvislosti s tím vznikaly také samostatné televizní stanice přinášející zpravodajství po celý den. Došlo také k diverzifikaci zaměření pořadů na selektivní témata, jako např. informace z burzy a trhů, informace z konkrétních zemí v návaznosti na aktuální dění apod. Oproti všem výše uvedeným typům programů (sitcomy, soutěžní kvízy) je zpravodajská sekce opravdu naprosto specifická, už od svých počátků si sama o sobě budovala exkluzivní prostor na televizních obrazovkách, což jí zůstalo do dnešních dní. Televizní žurnalistika je v dnešní době považovaná za vlajkovou loď většiny televizních stanic.

5.6. Sny a idealismus v přímém přenosu

Americký sen měl miliony podob a pro každého znamenal něco jiného. Ovšem úspěšná doba konzumní společnosti Spojených států amerických v polovině minulého století byla přímo napojená na dynamické možnosti spotřebního trhu doby. Díky plně

otevřenému trhu podpořenému technologickým pokrokem se nabízela široká škála produktů ke každodennímu užití. Ve své podstatě bylo jedno, jestli se jednalo o potraviny, spotřebiče nebo prostředky denního užití jako kosmetika auta nebo cigarety. Smyslem bylo zaujmout více než konkurence.

V případě televizní reklamy nám nejde o zkoumání, v jakém časovém úseku dne byla zařazována, protože reklama byla v podstatě neustálou součástí televizního vysílání po celý den. Záměrem této kapitoly je představit si účel reklamy, nástroje, se kterými pracovala, a také její postupný vývoj v rámci programové skladby. Tedy zaměříme se nejen na vznik reklamy jako samostatné náplně televizního vysílání, ale také její proměny v čase. S určitou mírou nadsázky je totiž možné říci, že televize by v minulosti (a s největší pravděpodobností ani v současnosti) nebyla tím, čím je, pokud by nebylo reklamy.

Propagace výrobků a služeb je lidstvu známa již dlouhá staletí, ať už se jednalo o trhy ve středověku, první tištěnou reklamu s příchodem knih nebo novin, ale hlavně s příchodem rozhlasu, který dokázal šířit reklamu rychleji a efektivněji, než kdykoli v minulosti. Reklama v rozhlasu znamenala další krok. Pro rozvoj a úspěch televize bylo naprosto nezbytné disponovat dostatečnými finančními prostředky, které jednoduše generovala reklama. Podobně jako v novinách i v rozhlasu, sehrála reklama zásadní roli při rozvoji i tohoto druhu zábavního průmyslu.

Strategie značek ohledně jejich prezentace už v rádiu byla zcela jednoznačná. Byly dvě cesty, jak se stát sponzorem pořadu v rozhlasu. První znamenala, že externí produkce přišla s nápadem na program a sehnala si sponzora a jako balíček prodala tento pořad do rozhlasové stanice. Druhou variantou bylo, že přímo rozhlasová stanice oslovila potenciální sponzory s nabídkou spojení jejich jména s programem. Mezi takové pořady patřily např. *Texaco Star Hour*, *General Electrics Stereo Theater*, *The Colgate Sports Newsreel*, *Lux Radio Theater*, *Phillip Morris Playhouse*. Jak je vidět, sponzorství podobných programů bylo každému patrné na první pohled a poslech. Protože finance od sponzorů byly naprosto kritické pro existenci každého pořadu, bylo

naprostým standardem, že se sponzor mohl silně vměšovat do obsahu jednotlivých epizod, měl poslední slovo ohledně účinkujících a samozřejmě volnou ruku k ukončení sponzorské smlouvy a tedy i případného zániku celého pořadu.

Právě tento model převzala od počátku i televize. Než se k tomu však dostaneme, pojďme se podívat, jakým způsobem se měnil reklamní průmysl právě v návaznosti na rozvoj televize jako nového a divácky lákavého média. Podobně jako Hollywoodu, i reklamním agenturám chvíli trvalo, než jim došlo, co pro ně nástup televizí znamená. Postupně od konce 40. let v agenturách vznikaly nové divize zaměřené hlavně na televizní reklamu. Na propojení zvuku z rozhlasu, statického obrazu z novin v doslova živý příběh prodchnutý emocemi. Takto zásadní změna kurzu se samozřejmě v reklamním průmyslu rychle projevila. Svědčí tomu i vývoj příjmů z reklamy, kdy v roce 1949 se jednalo o 12,3 milionu dolarů, v roce 1950 to pak bylo 40,8 milionu dolarů a v roce 1951 to bylo plných 128 milionu dolarů. Reklamní agentura BBDO například v roce 1950 rozšířila televizní divizi z 12 na 150 zaměstnanců a přesunula tam 80% nákupu médií, což vedlo ke zvýšení příjmů společnosti mezi lety 1945 – 1960 ze 40 na 265 milionu dolarů.³⁷² Doslova raketovou rychlostí se televizní reklama stala pomyslným oslíkem, který se ani nestíhal třást, jak rychle generoval peníze.

Náhled do toho, jak to vypadalo a fungovalo v reklamních agenturách v 60. letech minulého století, může poskytnout seriál *Mad Men* vysílaný mezi lety 2010 až 2015.³⁷³ Seriál přibližuje, jakým způsobem se pracovalo s emocemi při tvorbě reklamního spotu, ať už se jednalo o kečup nebo nový vůz.

Právě zaměření na emocionální náboj reklamy sehrál při její tvorbě zásadní roli. Americká společnost v 50. letech byla poměrně jasně stratifikovaná, jak jsme si již

³⁷² HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 453

³⁷³ *Mad Men* je seriál z originální produkce stanice AMC představuje specifické prostředí významné reklamní agentury v New Yorku a jejich hrdinů. Představuje proces tvorba reklamy a pozadí, které se za tímto odvětvím skrývá. Ač se dějem dostáváme do desetiletí následujícím naše hlavní zacílení, jedná se o kvalitní pohled na aspekty, které vznik televizní reklamy provází. **Mad Men**. **IMDB** [online]. [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt0804503>. Seriál v českém prostředí vysílala stanice ČT pod názvem *Šílenci z Manhattanu*.

ukázali v předchozích kapitolách. Žena se stala symbolem tepla domácího krbu, sociálního kurátora výchovy dětí a péče o dům. Na muži zůstalo zajištění finančního zázemí a rozhodování o „zásadních“ věcech. A právě žena v domácnosti rozhodovala o mnoha drobnostech, které však v konečném důsledku hrály zásadní roli při formování společnosti. Byla to žena, kdo rozhodoval o tom, co se bude vařit a z jakých surovin. Žena rozhodovala o spotřebičích, které byly pro výkon jejího poslání důležité. Její emocionální stabilita byla určujícím prvkem pro uchování zdravé rodiny jako celku. A právě žena se stala cílovou skupinou k oslovení při tvorbě reklamy. David Ogilvy, jeden z nejznámějších a nejvýznamnějších mužů v reklamním průmyslu se dokonce vyjádřil, že „spotřebitel není kretén. Je to vaše manželka“.³⁷⁴ Právě toto vyjádření poukazuje na moc, kterou dle odborníků na reklamu ženy v tomto ohledu „držely“.

K rozvoji těchto tezí přispělo také zapojení psychologie do tvorby reklamy. Průkopníkem na tomto poli se stal Ernest Dichter, který se zaměřoval na výzkum motivace. Právě on přišel s tvrzením, že účelem reklamy je „udělit morální rozhřešení za to, že člověk dosáhl potěšení bez pocitu viny“.³⁷⁵ Podobně jako při tvorbě pořadů pro ženy, i v případě reklamy se pracovalo s pocitem viny a jeho odstraněním jako důsledek používání nebo konzumace výrobků a služeb. Proto např. McDonald's zaměřil své reklamy na slogany, jež inspirovaly k návštěvě jejich podniku: „Dejte mámě volno....Dneska si zasloužíte volno vy.“³⁷⁶

Právě díky výše citované knize od Katherine J. Parkin, která se zaměřuje na genezi tištěné reklamy zaměřené na jídlo, vidíme, na co byl při prodeji potravin kladen důraz:

„Podporovali ženy, aby vařily pro muže a děti jako vyjádření jejich lásky k nim. Reklama podsouvala vlastní preference a chutě; důraz zaměřený na dávání byl natolik silný, že reklamy téměř nikdy neukazovaly

³⁷⁴ „The consumer isn't a moron. She is your wife.“ **PARKIN, K.: Food Is Love**, s. 75

³⁷⁵ **HALBERSTAM, D.: Černobílé desetiletí**, s. 457-458

³⁷⁶ **Tamtéž**, s. 458

ženu při jídle. Místo toho se reklamy zaměřovaly výhradně na uspokojení muže. Podtrhovaly nostalgické vzpomínky na jídla uvařená ženami v minulosti, hrozily, že neschopnost uspokojit muže může ohrozit manželství a vypůjčovaly si rétoriku, díky které bylo jídlo a recepty odkázané na genderové kvality.³⁷⁷

Raketový rozvoj reklamního průmyslu ve spojení se sofistikovanějším systémem konstrukce televizních reklam se projevoval na televizních obrazovkách jednoznačně. Představili jsme si reklamní model používaný v rádiu, který se z počátku přenesl i na televizní obrazovky. Tedy že jednotlivé značky byly sponzory pořadů a měli možnost do nich vstupovat. Jednalo se např. o tyto pořady *The Campbell Playhouse*, *The Chesterfield Supper Club*, *The Chevrolet Tele-Theater*, *The Colgate Comedy Hour*, *General Electric Theater*, *Gillette Cavalcade of Sports*, *Goodyear Television Playhouse*, *Kraft Television Theater*, *The Motorola Television Hour*, *The Revlon Mirror Theater* nebo *Westinghouse Desilu Playhouse*. Toto není kompletní výčet, přesto je dostatečně transparentní, abychom viděli, že sponzoři měli velký zájem o podíl na vstupování do domácností skrze televizní obrazovky.

Dalším způsobem, jak dosáhnout podobného efektu, byl sponzoring vybraného pořadu. Zmiňovaný seriál *I Love Lucy* byl sponzorovaný tabákovou společností *Philip Morris*. Na úvod většiny dílů mohli diváci slyšet úvodní slovo hlasatele, který jim říkal:

„Dobrý večer, buďte vítáni. Za okamžik spatříme Lucille Ballovou a Desiho Arnaze. Ale můžu se vás před tím zeptat na něco osobního? Dík, tak se do toho pustím. Když si zapálíte, hned je vám líp – o hodně líp, že ano? Proto máte dobrý důvod zapálit si Philip Morris. Tyhle cigarety jsou totiž

³⁷⁷ „They encouraged women to cook for men and children to express their love. The ads subordinated women’s own preferences and tastes; the emphasis on giving was so complete that ads almost never portrayed women eating. Instead, ads focused exclusively on men’s satisfaction. They highlighted nostalgia for meals cooked by women in the past, threatened that not pleasing males could jeopardize a marriage, and employed a rhetoric by which foods and recipes took on gendered qualities.“ **PARKIN, K.: Food Is Love**, s. 139

prokazatelně méně dráždivé a nepochybně mírnější než kterákoli jiná přední značka. To proto se cítíte líp, když si zapálíte Philip Morris.... Ale teď už Lucille Ballová a Desi Arnaz v novém seriálu *I Love Lucy*.“³⁷⁸

V některých jiných případech propagoval cigarety přímo některý z hlavních protagonistů – Desi Arnaz nebo Lucille Ball. Platilo také to, že v průběhu seriálu se běžně kouřilo. Podobných případů bychom našli daleko více. Ovšem na celém tom popisu je nejzásadnější způsob, jakým je produkt představován.

Tento koncept reklamy měl několik rovin. Familiárnost, s jakou mluvčí hovořil k divákům. Dále pak jednoznačnost jeho prohlášení ohledně kvality nabízeného výrobku. A v neposlední řadě jeho napojení na oblíbený pořad. Podobným případem bylo i zapojení značky Revlon do soutěžního kvízu, což se stalo jasným důkazem, že televize jako médium pro reklamu opravdu fungovala. V návaznosti na absolutně raketový vzestup oblíbenosti televizního kvízu „*Otázka za 64 000 dolarů*“ z toho sponzor, kosmetická společnost Revlon, jednoznačně profitovala. Díky účinnosti reklamy dokonce došlo k vyprodání některých typů produktů a moderátor „žádal diváky o trpělivost, dokud nebude na trhu další dávka „živé rtěnky““. ³⁷⁹ Jako jeden z důsledků popularity této soutěže zaznamenala společnost Revlon doslova raketový nárůst v prodeji a zisku. Čísla se vyvíjela takto: zisk v roce 1953 byl 28,4 milionu dolarů, v roce 1955, pouhých 6 měsíců po premiéře soutěže se jednalo o 51,6 milionu a v roce 1958 to pak bylo 85,7 milionu dolarů a to znamenalo naprostou dominanci v odvětví. ³⁸⁰ I přesto, že televizní pořad skončil doslova fiaskem, byl úspěch reklamy společnosti Revlon revoluční.

Zásadním prvkem používaným v televizní reklamě v této době bylo propojení populární osobnosti, která pro diváky představovala možnost identifikace s jejich představou o sobě samých nebo byla vyjádřením jejich splněného snu. A bylo jedno,

³⁷⁸ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 187

³⁷⁹ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 581 nebo BARNOUW, Eric: *Tube of Plenty*, str. 185, který uvádí, že k vyprodání „živé rtěnky“ (Living Lipstick), došlo už po 3 měsících vysílání soutěžního pořadu.

³⁸⁰ HALBERSTAM, D.: *Černobílé desetiletí*, s. 582

jestli se jednalo o impersonifikaci v rámci role nebo život osobnosti mimo filmové plátno a televizní obrazovky. Na druhou stranu, televizní reklama dokázala stvořit i nové osobnosti na tomto poli. Jednou z nich byla i Betty Furness. Veřejností někdy označována jako paní Westinghouse. Betty měla na diváky takový vliv, že dokázala prodat téměř jakýkoli výrobek, i ten sebevíc nepotřebný a pro běžné spotřebitele neužitečný.³⁸¹ Po 11 let, kdy pravidelně na televizních obrazovkách propagovala výrobky společnosti Westinghouse, byla Betty Furness sama o sobě jejím hlavním symbolem, reprezentovala značku. Nový generální ředitel společnosti zamýšlel vyměnit ji za ženu mladší, ovšem jeden z dalších členů vedení společnosti jej varoval před možnými důsledky tohoto rozhodnutí prohlášením, že „... když jdete po ulici vy, nikdo neví, kdo jste. Když ale po ulici kráčí Betty Furnessová, všichni si vzpomenou na Westinghouse“.³⁸² Jednalo se o jednoznačnou demonstraci vlivu diváků na televizní vysílání i v takové oblasti, jako byla reklama. Zároveň se jednalo o jednoduchý a účinný prodejní model, jež se přenesl do specifického typu prodejního programu – teleshoppingu.

Samostatnou kapitolou na poli reklamy se stala jiná forma reklamy, tzv. *product placement*, neboli prezentace výrobku nebo služby v rámci děje vybraného programu bez upozornění, že se jedná o reklamu. Výrobek mohl být v rámci děje pouze zmíněn nebo ukázán. A bylo jedno, jestli oním pořadem byl sitcom, show pro ženy v domácnosti nebo jiný typ pořadu. Product placement byl naprosto běžnou součástí televizního světa tehdejší doby až do konce 50. let, kdy proběhlo slyšení před americkým kongresem ve věci tzv. Payolského zákona, který vstoupil v platnost v roce 1960. Ve sporu šlo o zneužívání veřejné důvěry tím, že se v rozhlasu a televizi odcházela možnost zakoupení reklamního prostoru (v tomto případě product placement). V konečném důsledku to znamenalo zásadní omezení podobného umístování předmětů a služeb v rámci televizního vysílání pokud objednatel není

³⁸¹ HALBERSTAM, D.: Černobílé desetiletí, s. 430 – 432.

³⁸² Tamtéž, s. 452

uveden jako sponzor pořadu.³⁸³ Ovšem uvedení Payolského zákona v život nebylo tou zásadní změnou v konceptu reklamy v programovém vysílání.

Postupně totiž začaly televizní stanice zjišťovat, že zásahy sponzorů do televizních pořadů mnohdy přispívaly k omezování rozvoje programu jako takového. V některých případech měly zásahy sponzora negativní dopady na program a v konečném důsledku i na sledovanost. Proto v průběhu 50. let přišly s nápadem, že by se jednozámkové sponzorství zrušilo a reklamní prostor, který televize poskytovala, by se rozdělil do omezených dílů a ty se dále dělily mezi různé značky a zájemce. Vznikly tak reklamní bloky, které provázejí televizní vysílání od té doby.

Za zmínku rozhodně stojí i fakt, že v polovině 50. let minulého století pak „prvních 25 reklamních agentur na trhu přinášelo televizním řetězcům 78 procent zisku z reklamy“.³⁸⁴ V rozmezí let 1955 až 1965 postupně klesalo procento pravidelného sponzorství jednoho programu jednou společností ze 75 procent na pouhých 12, zato sdílené sponzorství stouplo ve stejném období z 10 na 57 procent.³⁸⁵ Na místo jediného sponzora zaštiťujícího jeden program začaly televizní stanice prodávat vyhrazený a časově omezený inzertní čas v průběhu celého dne více sponzorům.³⁸⁶ Tento model umožňoval sponzorům vybírat si nejvhodnější dobu pro jejich reklamu, umožňoval jim zaměřit se na konkrétní cílovou skupinu s větším rozptylem. Nehledejme za tím však altruismus televizních stanic - jednalo se zároveň o nový nástroj, jak vydělat více peněz. Televizní společnost ABC se rozhodla, že původních 30 vteřin určených pro televizní blok reklam, rozšíří o dalších 10 vteřin, což pro ně znamenalo miliony dolarů zisku z dalších příjmů.³⁸⁷ Jednalo se tedy o způsob, jak získat další a dostatečné finanční prostředky pro vývoj a tvorbu vlastních pořadů. Tento model postupně začaly přejímat i další televizní stanice a z uvedených čísel je

³⁸³ **Product Placement. AdAge** [online]. [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://adage.com/article/adage-encyclopedia/product-placement/98832/> nebo **The Payola scandal heats up. History.com** [online]. [cit. 2016-12-16]. Dostupné z: <http://www.history.com/this-day-in-history/the-payola-scandal-heats-up>

³⁸⁴ „...the top twenty-five advertising agencies accounted for 78 percent of network advertising revenues.“ **BODDY, W.: Fifties Television**, s. 157

³⁸⁵ **Tamtěž**, s. 159

³⁸⁶ **Tamtěž**, s. 1

³⁸⁷ **BARNOUW, E.: Tube of Plenty**, str. 280

jasně čitelný směr, kterým se reklama v televizi začala ubírat. Stejně tak zde jsou vidět vzory, jež jsou aplikovány v televizní reklamě i v dnešní době.

Reklama, politika a zpravodajství. Na první pohled se může zdát, že tyto tři oblasti nemají průsečík. Není to však pravda. Vliv reklamního průmyslu přesáhl běžné televizní vysílání, až zasáhl i do politického dění. Protože politik je osoba veřejná, je *public relations* neodmyslitelně spjata s jeho vystupováním na veřejnosti. Televize v tomto směru znamenala nárůst nároků, které jsou na politiky kladeny. Oproti rádiu, kde stačilo zaujmout posluchače obsahem řečeného, se politik musel změnit v atraktivní a zajímavou osobnost i po vizuální stránce. Jako první to zažil prezidentský kandidát Dwight Eisenhower během své kampaně v roce 1952. Jeho veřejné vystupování v televizi bylo podmíněno přítomností zástupců reklamní agentury BBDO, jež se podílela na tvorbě základního konceptu kampaně:

„...mělo maximalizovat ideu návratu hrdiny Ikea, vítaného vděčným národem a naopak minimalizovat polohu politického kandidáta, který zodpovědně hovoří sám za sebe. Televizní vysílání vyhrazená pro Eisenhowera neměla mít podobu třicetiminutového projevu, jako tomu bývalo při volebním vysílání v rozhlasové éře..... Eisenhowerova vystoupení naproti tomu měla vždy scénář: Ike vchází do sálu, všude plno vlajek, dav provolává slávu, lidé vstávají ze sedadel, aby ho zahlédli, potom záběr, jak vystupuje na tribunu, a vzápětí střih na pravem pyšnou Mamie Eisenhowerovou, opět střih na kratičkou část projevu, a konec, hrdina se vrací do zástupu plného obdivu. Přišel, viděl, byl viděn a zvítězil.“³⁸⁸

Trefněji se snad ani vliv televize v rámci politických kampaní nedá popsat. Právě vizuální stránka a emocionální dojem vyvolaný záběry viděnými v domácnostech dokázaly rozhodnout volby. Spolu se stylistikou projevu a vzhledu, kterou Dwight

³⁸⁸ HALBERSTAM, D.: Černobílé desetiletí, s. 213

Eisenhower prošel, to sehrálo zásadní roli v jeho zvolení. Reklamní průmysl z něj udělal kandidáta přitažlivého pro většinu Američanů. Jednoduše jej správně prodali.

Politika a televize jsou jednoznačně zásadním tématem pro společnost jako takovou, přesto se jí zde už více nebudeme věnovat. Poukázáním na její propojení nejen s televizí, ale reklamou jako takovou, jsem se snažila poukázat na propojenost jednotlivých výše uvedených modelů a strategií.

Propojení pohyblivých obrázků se zvukem a barvou přineslo do společenského života lidí změny již v době rozvoje filmového průmyslu. Ovšem pravidelné televizní vysílání posunulo celou situaci na novou úroveň. Se vstupem televizního přístroje do domácností a získáním téměř neomezeného přístupu ke všem členům rodiny, zrodilo se perpetuum mobile, jež si za pochodu hledalo součástky a ladilo svůj chod formou pokusu a omylu k maximální možné dokonalosti. Tato dokonalost však byla proměnlivá v čase, přičemž někdy hovoříme o horizontu dní.

V této kapitole jsme si postupně představily zásadní typy pořadů, které se povětšinou začaly formovat ještě v dobách největší slávy rozhlasového vysílání. Právě popularita na rozhlasových vlnách v mnoha případech vynesla modifikovaný pořad i na televizní obrazovky. Protože televize byla nové médium, úprava televizních verzí jednotlivých pořadů mohla zahrnovat mnoho forem – od názvu až po obsazení či některé koncepční změny základní premisy pořadu. V každém případě televizní vysílání mělo své specifické požadavky na jednotlivé pořady, aby byly televizní stanice schopné zachovat zájem diváků.

V textu jsme mohli sledovat, jak si pořady hledaly své místo v programovém schématu, ale také jak vznikaly nové typy pořadů, jež si teprve hledaly svoji diváckou základnu. Aby jednotlivé stanice maximalizovaly dopad jednotlivých pořadů, bylo sledování a posuzování konkurence nepostradatelnou součástí každodenního koloritu. Už v roce 1954 se objevily první průzkumy veřejného mínění v oblasti televize, aby

zjistily, co na diváky funguje nebo nefunguje.³⁸⁹ Na základě těchto průzkumů a neustálé kontroly hodnot sledovanosti pracovaly stanice na vývoji ideálního umístění jednotlivých typů pořadů.

Byl a je to v podstatě nekončící proces s ohledem na provázanost vlivu televize na společnost a naopak. Právě proto nebylo možné usnout na pomyslných vavřínech, pokud se některému z pořadů dařilo, protože doba šla v televizním průmyslu dopředu doslova mílovými kroky ve všech oblastech. A bylo jisté, že konkurenční kanály nasadí na stejnou dobu pořad, jenž bude mít za úkol „přetáhnout“ diváky. Důsledkem bylo, že se na televizní obrazovky postupně stěhovaly další pořady z rádia nebo se tam objevovaly nové pořady, jejichž vznik byl podmíněn neustále se rozšiřujícím technologickým možnostem televize.

V průběhu 50. let minulého století postupně docházelo ke genezi staro nových a nových televizních pořadů, ale také k rozvoji a prodlužování televizního vysílání a tedy i postupného členění dne do bloků, které se pomyslně rozdělávaly do ideálního vysílacího schématu. V době okolo poledne nebo brzkého odpoledne šlo hlavně o pořady zaměřené na ženy, v podvečer to pak bylo každodenní zpravodajství a pořady pro celou rodinu a s pokročilým časem pak hlavně pořady pro dospělé zahrnující různé žánry – seriály, dokumentaristické pořady nebo soutěže. K tomu se přidává otázka diverzifikace typů pořadů, které jsou neustálou připomínkou onoho základního motta televize – „bavit, informovat a vzdělávat“.

Svoji nezaměnitelnou roli v tomto koloběhu sehrála i reklama, která se ač jako samostatný obor stala neodmyslitelnou součástí televizní zábavy a reality. „Vytvořené reklamy odrážely sny inzerentů, nikoli americkou realitu.“³⁹⁰ Snaha o setření kontrastu mezi snem a realitou vykreslenou právě reklamou, a ne pouze její televizní podobou, se stala trvalou součástí každodenního vysílání. Reklama se z počátku stala součástí děje jednotlivých pořadů, než došlo k jejímu vyčleňování do samostatných bloků a také

³⁸⁹ HALBERSTAM, D.: Černobílé desetiletí, s. 185

³⁹⁰ „The ads created reflected advertisers's dreams, not the reality of America.“ PARKIN, K.: Food Is Love, s. 158

legislativnímu vymezení za účelem ochrany spotřebitele. Nic to však nezměnilo na faktu, že reklama byla stálou a pevně zakořeněnou součástí televizního vysílání. Ani všechny změny, ke kterým v konstrukci reklamy v rámci televizního vysílání v průběhu 50. let minulého století došlo, však nezměnily fakt, že právě poměr mezi realitou a snem není pouze výsadou reklamy, ale televizního průmyslu jako takového.

Od počátku se mezi odbornou i laickou veřejností vznášela otázka o prospěchu nebo škodlivosti televizního vysílání na vývoj společnosti své doby a i budoucích generací. Je to jedna z klíčových otázek, která přetrvává i nadále. Nic to však nemění na tom, že televize si postupem doby vydobyla nezaměnitelné místo v životě různorodých členů společnosti.

Vzorce televizního vysílání vytvořené v polovině minulého století se postupně šířily do celého světa a tedy i do prostředí Československa od doby začátku televizního vysílání v první polovině 50. let minulého století, ale americký vliv je jasně patrný hlavně v televizním vysílání po roce 1994, kdy nastal postupný nástup komerčních televizí. Pojdme si tedy v základu představit nejen historii rozvoje televizního vysílání v našem prostředí, ale také se podívejme na rozvoj programového schématu se zaměřením na vliv amerického televizního průmyslu na jeho tvorbu.

6. Kouzelná bedna v československém prostředí

„Stavíme divadlo, ve kterém není jeviště od hlediště odděleno pouze oponou a orchestrem, divadlo, do kterého divák nemusí chodit, a přece je divákem, divadlo, které vlastně není divadlem, ani biografem, ani rozhlasem, a přece spojuje tyto tři moderní kulturní prostředky – budujeme československou televizi.“³⁹¹

Materiál VÚTR z listopadu 1952

Podobně jako ve Spojených státech amerických se i v evropském prostředí intenzivně pracovalo na rozvoji televizního vysílání a jeho zprostředkování lidem v širokém měřítku. Mezi západní evropské země, kde se v poválečném období pracovalo na vytvoření technologie potřebné k odstartování pravidelného vysílání, patřily Velká Británie, Francie nebo Spolková republika Německo.³⁹² To však neznamenovalo, že by se východní část Evropy nebo Rusko nesnažily o to stejné. Naopak. Ve smyslu hesla „dohnat a předejít“ byla idea vytvoření aktivního televizního vysílání silným hnacím motorem.

V této kapitole se podíváme na stručnou historii vývoje televize v Československu, kterou považují za podstatnou pro pochopení následné programové analýzy vysílacího prostředí před i po Sametové revoluci. V případě Československé televize svoji zásadní roli sehrálo i politické uspořádání země, které ovlivňovalo její vývoj po technologické i programové stránce. Účelem této části textu není detailně popisovat historický vývoj Československé televize, protože o to se již postarali jiní badatelé a odvedli velký kus práce.

Záměrem této kapitoly je hledání programových schémata, sledování jejich vývoje v návaznosti na různé typy pořadů a reklamu s přihlédnutím ke kontextu proměn televizního prostředí v naší zemi během několika uplynulých desetiletí.

³⁹¹ ŠTOLL, Martin: 1. 5. 1953 – Zahájení televizního vysílání – Zrození televizního národa, Havran Praha, 2011, s. 109

³⁹² CYSÁŘOVÁ, Jarmila: Československá televize a politická moc 1953-1989, Soudobé dějiny, Roč. 2002 (IX.), č. 3-4, s. 521

Hlavním smyslem třetí části textu je hledání vzorců v televizním vysílání, které by mohly mít své kořeny v americkém prostředí, které se začalo formovat před více než 60 lety. Otázkou tedy je, zda takové kořeny existují a také zda, či do jaké míry, je možné je vysledovat.

6.1. Předsunutá hlídka socialismu³⁹³

Televizní vysílání v Československu si prošlo podobně zajímavým procesem, jako tomu bylo ve Spojených státech amerických. V této kapitole se stručně podíváme právě na historický vývoj vzniku televize v našem prostředí, ale také na její postupný vývoj s pádem Železné opony a otevřením televizního průmyslu i do komerční oblasti, jež u nás do první poloviny 90. let zcela chyběla.

Než se pustíme do stručné historie, dovoluji mi zmínit badatele, jejichž doménou byl právě vhléd do historie československého televizního průmyslu. Patří mezi ně třeba i Jarmila Cysařová, která zpravovala zajímavé kapitoly z historie Československé televize. Pokud se však chcete dozvědět o historii Československé televize v souhrnném díle, její vývoj detailně a poutavě popisuje také Martina Štoll ve své knize s názvem *1. 5. 1953 – Zahájení televizního vysílání – Zrození televizního národa*. Nemá smysl do detailu představovat její obsahovou náplň, ovšem čerpám z ní informace ohledně některých zásadních momentů, které pro pochopení o vývoj televizního průmyslu v našem prostředí hrají zásadní roli.

Jedním z přelomových momentů byl pro televizi v Československu rok 1948, kdy se při několika příležitostech představila televizní technologie – jak vysílání, tak příjem – veřejnosti. V prvním případě se jednalo o demonstraci jejího fungování na Mezinárodní výstavě rozhlasu (MEVRO), která se konala 11. května 1948 v Praze. Tato

³⁹³ **Materiály z programového archivu (14. 7. 1958)**, Archív České televize (AČT), sign. Red, kart. 10, s. 5. Jedná se o úryvek z tohoto textu: „...Jde o to, abychom využili skutečnost, že televize se stala předsunutou hlídkou socialismu uprostřed těch lidí, jež můžeme naším programem denně zvlášť mocně ovlivňovat, zasahovat do jejich života a myšlení.“

výstava byla oficiálně otevřena v termínu od 15. května do 11. července tohoto roku a byla nejen ovlivněna nedávným politickým převratem, ale také dalšími technologickými novinkami spojenými s rozhlasovým vysíláním. Jak Štolle popisuje:

„MEVRO byla mezníkem i pro vývoj televize. Vždyť právě pro tuto prezentaci tak horečně pracovali tanvaldští technici na své televizní aparatuře. Tady už nešlo o projekci pro pozvané novináře a odborníky, tady se poprvé v historii české veřejnosti představila funkční vysílací i přijímací televizní aparatura, a to téměř výhradně československé výroby.“³⁹⁴

Svoji nepostradatelnou roli v technologickém vývoji sehrál fakt, že v návaznosti na ideologický dobový souboj byl velký tlak na tuzemské technologické řešení, v němž se kombinovala jak výzkumná činnost zaštitěná vládou, potažmo armádou, tak snažení národního podniku Tesla. Výsledkem jejich činnosti byl televizor, jehož hodnota by v případě sériové výroby, mohla dle dobového tisku dosáhnout až částky 20.000 Kčs, tedy zcela nereálné výše pro zcela drtivou většinu obyvatelstva.³⁹⁵

Další příležitostí, kdy se diváci mohli setkat s vysíláním televize, byly přímé přenosy z XI. všesokolského sletu, který se konal ve dnech 4. až 8. července 1948, v jehož průběhu „se pracovníci VTÚ pokusili o nevídané: o první koordinovaný přímý přenos z exteriérové události.“ Přičemž „toto televizní vysílání vidělo asi 20 000 diváků na 25 přijímačích rozmístěných v budově Rudého práva, Všeobecné nemocnice a na dalších místech v Praze“.³⁹⁶ Všechny tyto události rozhodně mají své místo v dějinách československého televizního vývoje, protože jednoznačně poukazovaly v rámci ideologického konceptu na odhodlání a nadšení pracovníků, kteří se na evoluci nového média podíleli.

³⁹⁴ ŠTOLL, M.: 1. 5. 1953, s. 98 - 99

³⁹⁵ Tamtéž, s. 100

³⁹⁶ Tamtéž, s. 101

Rozvoj televize je v našem prostředí spojen s určitým schizmatem, jež ho provázela ještě mnoho následujících let. Jednalo se o to, že už ve fázi vývoje došlo k rozdělení kompetencí a zájmů právě mezi tanvaldské pracoviště Vojenského technického ústavu (VTÚ) a národní podnik Tesla v Pardubicích. Poněkud překvapivě byly na počátku roku 1949 veškeré práce na základě rozhodnutí vlády zastaveny, protože oba subjekty se musely začít věnovat jinému typu vývoje a výroby k nelibosti zainteresovaných pracovníků. Uplynulo však sotva pár měsíců, kdy vývoj televize dostal opět zelenou kvůli ideovému souboji s kapitalistickým západem, jehož televizní signál zasahoval i do prostoru Československa.³⁹⁷ Právě s tím, že další práce na televizním vysílání dostaly vysokou prioritu a politickou záštitu, začaly se rozvíjet další potřebné složky a hledalo se i procesní ukotvení v mediálním systému doby. Protože rozhlas byl nejvýznamnějším médiem doby, bylo rozhodnuto, že pod něj bude spadat programová složka nově vznikající Československé televize, a přímo tedy podléhat Ministerstvu informací a osvěty. Technická část však měla spadat pod nově vzniklý Ústav rozhlasové techniky (ÚTR), který byl založen již v dubnu 1949.³⁹⁸

Necelé dva roky poté, v roce 1951, vydal Sbor pro výzkum a technický rozvoj při Ministerstvu informací a osvěty zprávu, jež měla vyhodnotit všechny aspekty zavedení televizního vysílání. V ní se můžeme dočíst:

„Zatímco v kapitalistickém světě je rozšiřována televize jako nástroj rozvratné a rozkladné propagandy soustředěné na úpadkovou kulturu a zvrácenou sensaci, televize u nás bude sloužit tvořivým a mírovým hodnotám našeho socialistického budování. Teprve v socialistické společnosti, jak vidíme na sovětském příkladu, nabývá televize svůj pravdivý a užitečný, společenský význam.“³⁹⁹

³⁹⁷ ŠTOLL, M.: 1. 5. 1953, s. 104

³⁹⁸ Přičemž Ústav rozhlasové techniky (ÚRT) byl později přejmenován na Výzkumný ústav rozhlasové techniky (VÚTR). Tamtéž, s. 105

³⁹⁹ Tamtéž, s. 107

Právě z tohoto úryvku je patrné politické vymezení a ospravedlnění vzniku televize proti západním „rozvratným“ důvodům rozvoje a šíření televize. A právě politická deklarace přispěla k nastavení vysoké rychlosti při vývoji televize, která byla podpořena vládním usnesením č. 13 ze dne 4. dubna 1952 podané ministrem kultury Václavem Kopeckým. Na základě tohoto usnesení byl zřízen dozorčí orgán, *Československého rozhlasového výboru*, a provoz televize tak byl podřízen rozhlasu. Zároveň bylo stanoveno, že k zahájení zkušebního vysílání dojde 1. května 1953, což korespondovalo i s dalšími ideologickým výročím – svátkem práce.⁴⁰⁰

Mimo intenzivních přípravných prací na zajištění zázemí pro televizní vysílání v Měšťanské besedě, která byla vyčleněna pro *Československý rozhlas – Ústřední televizní studio Praha*, se pracovalo i na personálním obsazení technické a programové složky. Teprve k 1. únoru 1953 se provozním a programovým ředitelem stal Karel Kohout.

Ve stejném období národní podnik Tesla intenzivně pracoval intenzivně na výrobě televizních přístrojů, avšak ani to neuspokojilo poptávku trhu. Mezi lety 1952 až 1956 se vyráběl televizor s označením 4001, kterého se za tu dobu vyrobilo více než 45 000 kusů, ale ani toto množství neuspokojilo poptávku veřejnosti.⁴⁰¹ Počet televizorů v domácnostech postupně raketově stoupal.

V Archivu České televize je možné najít roční zprávy o její činnosti, které mimo základních informací o televizi, procentuálním výčtu jednotlivých typů vysílaných pořadů a počtu aktuálních koncesionářů, podávají také zprávu o personálním stavu televize, vyhodnocují hospodárnost celé instituce a v neposlední řadě také aktuální technickou vybavenost. Velmi často je zpráva uzavřena doporučením a plánem na změny pro následující rok.

Pro účely této práce jsem pracovala s několika náhodně vybranými zprávami. Ta z roku 1964 obsahovala také vyhodnocení nárůstu počtu koncesionářů v poměru k počtu obyvatel v horizontu 10 let. Přehled porovnává celkový nárůst, ale i vývod

⁴⁰⁰ ŠTOLL, M.: 1. 5. 1953, s. 109-110

⁴⁰¹ Tamtéž, s. 109

odděleně pro České země a Slovensko. Z přehledu vyplývá, že v průběhu 10 let počet koncesí rapidně stoupl. V roce 1954 připadala 1 televizní koncese na 3.397,7 obyvatel, přičemž toto číslo kleslo na 7,5 obyvatel v horizontu 10 let. Z pohledu počtu placených koncesí stoupl jejich počet z 3.833 v roce 1954 na 1.670.000 v roce 1964.⁴⁰²

Příloha č.1

R ů s t p o č t u k o n c e s i o n á ř ů .
/stavy koncem let/

	ČSSR			České kraje			Slovensko		
	Počet koncesionářů	Počet obyvatel na 1 telev. povol.	Počet domácn. na 1 telev. povol.	Počet koncesionářů	Počet obyvatel na 1 telev. povol.	Počet domácn. na 1 telev. povol.	Počet koncesionářů	Počet obyvatel na 1 telev. povol.	Počet domácn. na 1 telev. povol.
1953	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1954	3 833	3397,7	1017,2	3 833	2433,8	777,5	-	-	-
1955	32 119	409,8	122,3	32 109	292,9	53,5	11	341500	85804
1956	75 934	175,1	52,4	75 140	126,2	40,3	794	4806	1207,5
1957	172 782	77,6	23,2	166 590	57,3	18,3	6192	625,1	157,0
1958	327 861	41,2	12,3	306 534	31,3	10,0	21327	184,0	46,2
1959	518 987	26,2	7,8	473 315	20,4	6,5	45672	86,9	21,8
1960	794 899	17,2	5,1	710 837	13,6	4,3	84061	47,8	12,0
1961	1 089 449	12,6	3,7	949 073	10,1	3,2	140376	29,7	7,4
1962	1 355 607	10,2	3,0	1 159 869	8,3	2,6	195744	21,8	5,4
1963	1 630 013	8,6	2,6	1 367 900	7,1	2,3	262112	16,4	4,3
1964	1 670 000	7,5	2,3	1 540 000	6,3	2,0	300000	13,1	3,5

Obrázek 26 – Růst počtu koncesionářů mezi lety 1954 až 1964 pro ČSSR s detailním rozpadem na České země a Slovensko.

Zdroj: Archiv České televize. Zpráva o stavu a perspektivách činnosti Československé televize. Praha 1964, Inv. č. 19, sign. INF, k. 3

⁴⁰² **Archiv České televize.** Zpráva o stavu a perspektivách činnosti Československé televize. Praha 1964, Inv. č. 19, sign. INF, k. 3

Zásadního nárůstu počtu prodaných televizorů a také vydaných koncesí bylo dosaženo i díky vládnímu zásahu do ceny televizorů. V roce 1954 totiž vláda rozhodla o snížení ceny ze 4.000 Kč na polovinu, což přineslo v následujících 3 týdnech prodej více než 3.000 ks televizorů.⁴⁰³ V průběhu dekády znamenal zmíněný nárůst televizních koncesí jednoznačné zvýšení nároků na samotné vysílání. Pojďme se však přeci jen vrátit o trochu zpět, do roku 1953 a do doby, kdy bylo zahájeno zkušební vysílání Československé televize.⁴⁰⁴ Došlo k tomu 1. května 1953 ve 20:00 s vypětím sil všech zainteresovaných složek a lidí. Vysílání mělo trvat 60 minut a dle „Návrhu tematického plánu na měsíc květen 1953“ byl program sestavený z vysílání pořadů ze záznamu, tedy předem natočeného materiálu, v této podobě:

„ Symfonický orchestr – zodpovědný rež. Lipský

Báseň k 1. květnu 1953 (bude požádán laureát československé ceny míru Vítězslav Nezval) – zodpovědný rež. Lipský

Radostný 1. máj 1953, záběry z Prahy, Brna, Ostravy a Bratislavy – zodpovědný rež. Klos

Aktualita – co se stalo 1. 5. 1953. Aktualitou končí první zkušební televizní vysílání v Praze – zodpovědný rež. Klos⁴⁰⁵

Dle dochovaných informací ale došlo k technickým problémům v průběhu vysílání, proto byl před televizní kameru povolán i František Filipovský, který pro podobný případ čekal „v záloze“.⁴⁰⁶ I přes to, že televizi vlastnilo opravdu doslova promile obyvatel, bylo zkušební vysílání populární. Proto už v květnu stejného roku začala Československá televize vysílat dokonce třikrát týdně – ve středu, v pátek a v

⁴⁰³ ŠTOLL, M.: 1.5.1953, s. 153

⁴⁰⁴ Jako zkušební označil vysílání Jozef Vrbovec, který byl výkonným náměstkem Československého rozhlasového výboru zodpovědného za správu televizního vysílání, a to v projevu proneseném na pražském okruhu. Tamtéž, s. 128 Právě díky tomuto výkladu i já považuju tuto fázi televizního vysílání za zkušební, nikoli za 1. oficiální den televizního vysílání jako takového.

⁴⁰⁵ Tamtéž, s. 124 - 125

⁴⁰⁶ Tamtéž, s. 125 – 127. Tuto situaci popisuje také MICHALEC Zdeněk a kol., Tisíc tváří televize, Svoboda, Praha 1983, s. 47 - článek s názvem Život s televizí od Mileny Medové.

sobotu.⁴⁰⁷ Protože však provizorní podmínky prostoru vysílání v Měšťanské besedě a také slabé personální obsazení televize nestačilo, bylo zkušební vysílání k 25. únoru 1954 ukončeno.⁴⁰⁸

Popularita televizního vysílání mezi obyvateli však přispěla k tomu, že se téměř okamžitě rozeběhly kroky k rozsáhlému rozvoji zázemí televize. Na začátku roku 1953 měla Československá televize oficiálně 4 zaměstnance a několik desítek spolupracujících externistů. Ovšem každý, kdo do televize přišel z rozhlasu nebo Barrandova, v podstatě vstupoval do naprosto neznámé vody. Jak poznamenala Jarmila Šusterová-Horčíčková: „Televize byla ve svých začátcích novinkou i pro zbláhle filmáře. Museli se poprat s mnoha neznámými – jak napsat pro televizi scénář a jak divadelní a filmové scénáře upravit na scénáře televizní, jak režírovat, jak snímat obraz i zvuk, jak stavět dekorace i jak svítit scénu.“⁴⁰⁹ Již v roce 1960 měla Československá televize více než 200 zaměstnanců. V rámci personálního rozvoje televize postupně začala vznikat i interní struktura řízení a s tím spojený zrod samostatných redakcí.⁴¹⁰

Mimo vytváření vnitřní struktury televize, byla zde stále palčivá otázka jejího oficiálního řízení, jež se i po několika letech stále nevymanilo ze svého schizmatu. Částečně se o řešení pokusila vláda v roce 1957, kdy byl ustanoven *Československý výbor pro rozhlas a televizi* (ČVRT), který byl nadřazený oběma médiím, čímž se zmírnilo několikaleté nesmyslné rozdělení pravomocí mezi programovou složkou a technické zajištění. K úplnému odstranění dvouvládí došlo až dalším rozhodnutím vlády, konkrétně Usnesením č. 63 z konce září 1959, kdy byl ČVRT definitivně zrušen a vznikly dvě samostatné instituce – Československý rozhlas a Československá televize, jež podléhaly přímo „straně a vládě“.⁴¹¹ Protože samotný rozvoj televizního vysílání byl spojen s propagandistickými politickými potřebami své doby, byly s tím spojené

⁴⁰⁷ ŠTOLL, M.: 1.5.1953, s. 137

⁴⁰⁸ Detailní popis personálního obsazení televizního vysílání společně s popisem problémů spojených s umístěním televizních studií do Měšťanské besedy popisuje opět Tamtěž, s. 120 – 130, 137 a 140 – 143.

⁴⁰⁹ RŮŽIČKA, Daniel, ŠUSTEROVÁ-HORČIČKOVÁ Jarmila: Každý den jsem měla premiéru – Příběh první televizní hlasatelky, JaS Nakladatelství, Praha 2014, s. 37

⁴¹⁰ ŠTOLL, M.: 1.5.1953, s. 140 a 142

⁴¹¹ Tamtěž, s. 169 - 170

kádrové prověrky i cenzura. Mocný nástroj doby k udržení tolik potřebné poslušnosti obyvatel vůči režimu.

Do kompetencí ČVRT, v době její relativně krátké existence, spadala také pravidelná kádrová prověrka. Z počátku se při najímání zaměstnanců do televize neřešila jejich stranická příslušnost, protože bylo nutné zabezpečit chod média. Avšak s narůstajícím vlivem televize a také zvyšujícím se počtem zaměstnanců se politická příslušnost stala jedním z posuzovaných aspektů u stávajících i nových zaměstnanců.⁴¹² Jediným a zásadním orgánem pro interní cenzuru televizního materiálu byl orgán ustanovený již v roce 1953 s názvem *Hlavní správa tiskového dohledu* (HSTD), který rychle získávalo na moci po celé republice a spadal pod něj rozhlas i televize. K prvnímu zásahu došlo už v lednu 1954, kdy byl vysílán program o výrobě *Rudého práva*, jenž však obsahoval jména osob, které již režim nechtěl veřejně uznávat. V návaznosti na tuto skutečnost:

„...bylo urychleně posíleno obsazení ‚plnomocníků‘ v televizi a vytvořeny předpoklady pro předběžnou cenzuru. Před uvedením klasických divadelních her na obrazovky kontroloval cenzor text i kulisy, u původních inscenací vše od námětu, scénáře, pracovní kopie až k hotovému dílu. Potíže působily zvláště v prvních televizních letech přímé přenosy, programové změny, besedy bez generální zkoušky, herecká extempore.“⁴¹³

Samozřejmě, že politický vliv nad personálním obsazením a programovou náplní pokračoval i přes konec působnosti ČVRT. Cenzura pokračovala a nabírala na síle. HSTD zanikl až v roce 1966, kdy byl nahrazen *Ústřední publikační správou* (ÚPS), která však měla pouze pravomoc pozastavit tajné informace. Tato změna vedla k zásadnímu poklesu zásahů do obsahu jednotlivých pořadů a uvolnění tvůrčí činnosti i volnosti

⁴¹² CYSAROVÁ, Jarmila: *Československá televize a politická moc*, s. 523

⁴¹³ Tamtéž, s. 525

slova v rámci zpravodajství.⁴¹⁴ Nacházející dějinný zlom - rok 1968 - znamenal pro cenzuru doslova uragán změn.

Téměř od začátku roku byla cenzura celoplošně ignorována, což jen její centrální zrušení v dubnu 1968 potvrdilo. Jako důsledek dlouhodobého útlumu a potlačování svobody, roztrhla se od června doslova lavina dlouho zadržovaných informací:

„V dalších měsících ovládla obrazovku exploze zpravodajství a publicistiky. Televize vysílala trezorovaná díla, v pohotově vytvořených nových dokumentech publicisté odhalovali zkreslování nedávné historie, poměry ve vězeňství, nezákonné politické procesy; mimo jiné tak zpochybnili oficiální verzi o sebevraždě Jana Masaryka. Svou aktivitu přitom koordinovali s televizními zpravodaji. Diskuze z terénu i různých studií stíhaly jedna druhou; otevřeně se mluvilo o tabuizovaných tématech, jako neregulérnosti voleb v předešlém období a souvisejícím poklesu občanské aktivity, o funkci médií ve svobodné společnosti, rovnoprávnosti občanů (tj. Členů KSČ a nestraníků), nezbytností reformy ekonomiky a podobně. Televize podpořila manifest ‚Dva tisíce slov‘, před schůzkou československé a sovětské reprezentace v Čierné nad Tisou na přelomu července a srpna Pavel Kohout a Jiří Hanzelka přečetli z obrazovky ‚Poselství občanů předsednictvu KSČ‘.“⁴¹⁵

V citovaném odstavci najdeme jednoznačné vymezení všeho, co je pro popisovanou dobu typické. V nejmocnějším médiu své doby nastala informační anarchie. Alespoň na pár měsíců. Společnost lačnicí po informacích se k nim v nezakreslené podobě konečně dostala. Ovšem události 21. srpna 1968 znamenaly rapidní obrat.

⁴¹⁴ CYSÁŘOVÁ, Jarmila: Československá televize a politická moc, s. 528 - 529

⁴¹⁵ Tamtéž, s. 529 - 530

Na základě další analýzy kádrového stavu Československé televize došlo již v roce 1969 k personálním čistkám.⁴¹⁶ Nejen lpění na kádrovém profilu jednotlivých pracovníků, ale i na dodržování propagandistických záměrů strany, si za své vzal nový ředitel televize, Jan Zelenka, který byl jmenován 6. srpna 1969. Právě tento muž se stal jednou z nejvýraznějších osobností v historii Československé televize. Ovšem jeho zásahy do programového složení, hlavně ve zpravodajství, vedly ke stávce v podobě pasivní rezistence.⁴¹⁷ V následujících měsících se stát postaral o to, aby sami novináři a redaktoři dbali na zajištění tváře komunistického systému v podobě finančních odměn.⁴¹⁸ Tento systém, podpořený ještě zapojením armády do cenzorského procesu, vydržel v televizi (a v rámci finančních odměn i v ostatních médiích) až do revoluce v listopadu 1989.

Doklady o tom, jak probíhala cenzura, uchovává v archivu Česká televize v podobě interních materiálů a článků. Během svého bádání jsem našla i níže uvedený dopis z roku 1983, který ukazuje na vazby mezi tvůrci a cenzory. V tomto případě se jednalo o překlad článku o sovětské televizi, který již byl po jednom cenzorském zásahu. V tomto, i v mnoha dalších případech, se v archivních materiálech nacházejí obě verze textu – přímý překlad textu s vyznačenými cenzorskými úpravami a také přepsaná, finální verze textu.

⁴¹⁶ **CYSAŘOVÁ, Jarmila: Československá televize a politická moc**, s. 531, kdy autorka uvádí, že nový ředitel Československé televize, Josef Šmíd-majer, pojal tento požadavek tak, že inkriminované zaměstnance pouze přeřadil do přípravy dalšího programu (dnes ČT2) a pracovní poměr rozvázal pouze s „těmi, kteří byli v zahraničí nebo sami z televize odešli.“

⁴¹⁷ **Tamtéž**, s. 531. Proto se stalo, že v srpnu 1969 se poprvé neobjevili

⁴¹⁸ **Tamtéž**, s. 532, kde autorka uvádí, že ročně bylo vyčleněno až 27 milionů korun na „motivaci novinářů a redaktorů k politické angažovanosti“.

Str 2-83

24.2.1983

Milá Milenko,

posílám Ti slíbený článek o sovětské televizi - už ho zcenzurovalá s. Adamcová (vedoucí skupiny výběru ČSSR), s. Burda (zástupce šéfredaktora HRPZ) a dr.ing Skácel (šéfredaktor HRPZ), což ti bude jasné především tehdy, když se podíváš na škrty. Snažil jsem se vší mocí, aby se to aspoň tvářilo seriózně, do jaké míry se to podařilo nevím, nevím... Ale koneckonců jsi přece taky redaktorka, máš ostře broušené pero, takže z toho jistě vymýtíš další býlí ideové i stylistické.

Já mezitím budu na jarních prázdninách, z nichž se vrátím 7.března. Pevně doufám, že mě nenecháš tápat v nejistotě!

Zdraví



Obrázek 27 – Dopis mezi překladatelem a cenzorkou, kde je otevřeně vyjádřen názor na uvedenou cenzuru. Text, o kterém je v dopise řeč, byl určen pro pořad Svět v roce 1983.

Zdroj: Archiv České televize. Světa 1983., Inv. č. 76, sign. INF, k. 7

Ovšem ani silná cenzura, která se stala po roce 1968 nedílnou součástí televizního programového plánování, neoslabila průběh etablování televize na pozici pevné součásti kulturního dění v rámci československého společenského života. Stala se mocným nástrojem propagandy v politice, zábavním médiem s dosahem na všechny věkové skupiny bez rozdílu pohlaví. Vzpomeňme si na obr. 26 a přehled zvyšujícího se počtu koncesionářů, který byl jasným důkazem její popularity.

Další zásadní téma spojené s rozvojem televize v Československu, které se dostalo do popředí po jejím institucionálním ustavování, je vývoj programové skladby vysílání. Nejprve se podíváme na některé shrnující informace, jež nám poskytnou podklad pro následující kapitoly, kde si postupně představíme jednotlivé kategorie pořadů, jako jsme učinili i v případě přehledu programové skladby ve Spojených státech amerických. Než se tak stane, chybí nám doplnit ještě další informace o jejím společenském zásahu.

Jak jsem zmiňovala, zkušební vysílání bylo ukončeno k 25. únoru 1954 na základě Usnesení vlády č. 22 ze dne 9. února 1954, kdy bylo televizní vysílání k výše uvedenému datu prohlášené za pravidelné a řádné.⁴¹⁹

Ať už v průběhu zkušebního vysílání nebo po celý zbytek 50. let, formovala se postupně určitá podoba programového schématu v podobě rozložení televizních pořadů:

„K hlavním rysům programu prvních měsíců patřila snaha o žánrovou pestrost, o variace snímacích metod a o hledání smyslu celého média. Pořady byly *živé* ze studia, *filmové* z předem vytvořeného záznamu, *smíšené* (kombinace živého vysílání s tzv. dotáčkami) a *ostatní*. Vzhledem k absenci předchozí zkušenosti se na divácích experimentálně zkoušelo, jakou délku vysílání vůbec snesou – denní normou se nakonec stala dvouhodinovka, nejčastěji mezi 20:00 – 22:00. Zpočátku se vysílání rozjelo třikrát v týdnu (středa, pátek, sobota) Tři dny bylo možné programově naplnit zase až od 5. listopadu (úterý, čtvrtek, sobota).“⁴²⁰

K tomu se přidávalo i prodloužení doby vysílání ze 132 hodin na počátku roku 1958 na 1922 hodin ročně. Navyšování vysílacích hodin pokračovalo a v roce 1968 se vysílalo již denně s pokrytím více než 3200 hodin za rok.⁴²¹ S postupem doby počet vysílacích hodin i nadále narůstal. V květnu 1970 bylo zahájeno i vysílání na 2. programu s dnešním názvem ČT2,⁴²² což nejen že umožnilo dále rozšířit dobu vysílání v průběhu dne, ale také obohatit programovou složku k radosti diváků.

S nárůstem náročnosti vysílání nejen po programové stránce, k čemuž se ještě vrátíme, stoupala také technická a technologická náročnost zajištění přenosů, tvorby

⁴¹⁹ ŠTOLL, M.: 1.5.1953, s. 151

⁴²⁰ Tamtéž, s. 146

⁴²¹ CYSAŘOVÁ, Jarmila: Československá televize a politická moc, s. 522

⁴²² Česká televize. ČST v datech. [online]. [cit. 2017-01-08]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/cst-v-datech/>

pořadů a vůbec vznik adekvátního pracovního prostředí pro neustále se rozšiřující řady zaměstnanců. Již od poloviny 50. let postupně vznikala studia v dalších městech Československa, která pomáhala tvořit programovou náplň vysílání. Jednalo se o samostatné studio v Ostravě, jež začalo vysílat 31. prosince 1955, dále se 3. listopadu 1956 připojilo studio Bratislava, 6. července 1961 studio Brno a 25. února 1962 celou strukturu doplnilo studio Košice.⁴²³

V návaznosti na rozvoj zázemí a rozsahu vysílání se i uvnitř samotné televize začaly množit poznámky k zastaralosti nebo nevhodnosti dostupných technologií, jak je uvedeno např. v této zprávě z roku 1964:

„Usnesení ÚV KSČ ‚O stavu a nových úkolech Čs. televize‘ z května 1960 se stalo základní programovou směrnicí.... Potvrdil se předpoklad, vyslovený v usnesení, že plnění vytyčených hlavních úkolů při tvorbě televizního programu umožní zaznamenat další rozvoj televize v Československu. Zároveň se však také ukázalo, že rychlý růst rozsahu televizního programu a nutný současný růst nároků na kvalitu vysílání se dostaly do příkrého rozporu se zaostalým stavem materiálně technické základny.“⁴²⁴

Podobné zkazky se objevují i v dalších letech. Již od roku 1955 se uvažovalo o výstavbě vlastního a nového zázemí pro televizi a její zaměstnance, které bude respektovat požadavky a potřeby, jež televizní vysílání má. Avšak k zahájení samotné výstavby studií na Kavčích horách došlo až na podzim 1960. První zaměstnanci se však do nových prostor, a to pouze do dvou studií, mohli nastěhovat až o 10 let později.

⁴²³ **Česká televize. ČST v datech.** [online]. [cit. 2017-08-06]. Dostupné z:

<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/cst-v-datech/>

⁴²⁴ Zpráva o stavu a perspektivách činnosti Československé televize (říjen 1964). Archiv České televize., Inv. č. 19, sign. INF, k. 3, s. 2. Něco podobného se můžeme dočíst např. i v „Koncepti výběru a úprav zahraničních televizních a filmových pořadů“ z roku 1976, kde je tomu věnovaný celý bod V. zprávy. Archiv České televize, Inv. č. 98, sign. Ve2, k. 7, s. 17-20

Výstavba pokračovala a postupně se osazovaly další a další budovy a dostavovaly se jednotlivé součásti celého komplexu. Výstavba byla ukončena až v roce 1996.⁴²⁵

Podobně jako v zahraničí měla i všeobecná oblíbenost televize v Československu poměrně razantní nástup. Jak ovšem vidíme, tak navazující procesní změny, které bylo v rámci jejího uspořádání a technického zázemí potřeba provést, trvaly v podstatě téměř 40 let, pokud počítáme plnou výstavbu studia na Kavčích horách. Zkrácená podoba technologického přerodu trvala i přesto 15 let do otevření prvních dvou studií v novém areálu. Jak se v rámci známého pořekadla říká, „pokrok nezastavíš“, u televizního průmyslu to platí několikanásobně. Do toho spadá i další část vývoje televizního vysílání v naší zemi, k níž se nyní dostáváme – programová skladba – její vývoj a vlivy, jež se na její tvorbě podepsaly.

Vývoj televize v našem prostředí není stále ukončená záležitost. V textu výše jsem představila jednotlivé základní kameny televizního vysílání, které byly napojeny na technologický, politický i ideologický status doby. Právě to nám pomohlo vystavět základní vývojovou osu, na níž budu nyní navazovat základním rozbohem vývoje programové skladby vysílání. V další části textu se budeme věnovat hlavně postupnému vývoji zahraniční spolupráce se zaměřením na kapitalistické země, konkrétně se Spojenými státy americkými, a také na vlastní tvorbu inspirovanou právě zahraničními vlivy. Jsem si vědoma toho, že se jedná o omezený výsek z celkového tématu programové tvorby a plnění vysílacího času. Ovšem toto zaměření koresponduje s tezí této práce o vlivech procesu tvorby programového složení ve Spojených státech v 50. letech minulého století a jeho vlivu až do současnosti i v našem prostředí.

⁴²⁵ **Česká televize. Kavčí hory v datech.** [online]. [cit. 2017-08-06]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/studia/kavci-hory/kavci-hory-v-datech/>

6.2. Výběr programů pod dohledem Strany

Nárůst popularity a dostupnosti televizního vysílání v Československu vedl k prodloužení vysílací doby, což s sebou samozřejmě neslo i neustále se zvyšující náročnost na naplnění vysílacího času. Z původních několika hodin vysílání týdně se postupně stávalo několik hodin denně. V roce 1955 bylo odvysíláno 784 hodin programu a v roce 1959 se již jednalo dokonce o 1488 hodin.⁴²⁶ Přičemž již od roku 1958 se vysílalo na I. programu 7 dní v týdnu, na II. programu pak až od roku 1976.⁴²⁷

Pokud bychom se detailně podívali na jednotlivé zprávy o komplexní činnosti k jednotlivým rokům, měli bychom možnost do detailu sledovat vývoj v jednotlivých kategoriích, které vidíte na obrázku č. 29 níže. U každé z kategorií se hodnotila jejich skladba a podíl jednotlivých produkcí – domácích i zahraničních.

	1957	1958	1959
Politicko-zpravodajský program	33,7 %	36,4 %	40,4 %
Literárně-dramat.vysílání	11,- %	8,5 %	6,3 %
Vysílání humoru a lid.zábavy	8,3 %	8,4 %	8,2 %
Hudební vysílání	6,1 %	7,2 %	5,4 %
Vysílání pro děti a mládež	14,3 %	17,2 %	17,- %
Filmová redakce	23,1 %	19,- %	19,4 %
Programové ústředí	3,5 %	3,3 %	3,3 %

Obrázek 28 – Podíl vysílání jednotlivých kategorií pořadů v letech 1957 až 1959.
Zdroj: Archiv České televize. Roční komplexní rozbor činnosti Československé televize za rok 1959, Inv. č. 571, sign. SPR, k. 76, s. 17

Jak je na přehledu vidět, všechny kategorie vysílání byly neustále živé a jejich procentuální zastoupení se měnilo v návaznosti na zájmy vysílání. Politicko-zpravodajské programy dostávaly čím dál tím více prostoru, podobně jako vysílání pro

⁴²⁶ Roční komplexní rozbor činnosti Československé televize za rok 1959. Archiv České televize., Inv. č. 571, sign. SPR, k. 76, s. 17

⁴²⁷ MICHALEC Zdeněk a kol., *Tisíc tváří televize*, Svoboda, Praha 1983, s. 254 – Z historie Čs. televize

děti a mládež. Na druhou stranu většina ostatních typů pořadů ustupovala právě výše uvedeným a nejvíce patrné to je u literárně-dramatické tvorby.

Ať už se na vývoj programové skladby díváme z různých úhlů pohledu – jako důsledek zvyšující se popularity vysílání či stoupající náročnost diváků na skladbu pořadů, zásadní byl fakt, že na to již pouze vlastní produkce Československé televize nestačila – kapacitně, prostorově ani technologicky. Proto se postupně navazovaly kontakty s televizními stanicemi napříč celým světem bez rozdílu politického vyznání. Vazby na zahraničí začala Československá televize navazovat hned od začátku svého vysílání. Logicky prvním směrem byl Sovětský svaz a k němu přidružené země.

Ze zprávy o činnosti televize z roku 1958 vyplývá, že nárůst materiálu odeslaného a hlavně přijatého ze zahraničí byl několikanásobně vyšší, než v roce předchozím. Dokonce se materiál odkazuje jako na nejčastější zdroj zpravodajského materiálu americkou agenturu United Press, od které odebrala polovinu zahraničních „šotů“ v daném roce.⁴²⁸ Celkově přehled uvádí, že mezinárodní výměna byla zásadní součástí provozu televize s účelem uspokojení přání a zájmu diváků.

	z ciziny	do ciziny	z ciziny	do ciziny
země soc. tábora	743	1047	101.840 m	63.788 m
kapitalist. země	1298	244	37.109 m	16.301 m
Celkem	2041	1291	138.949 m	80.089 m

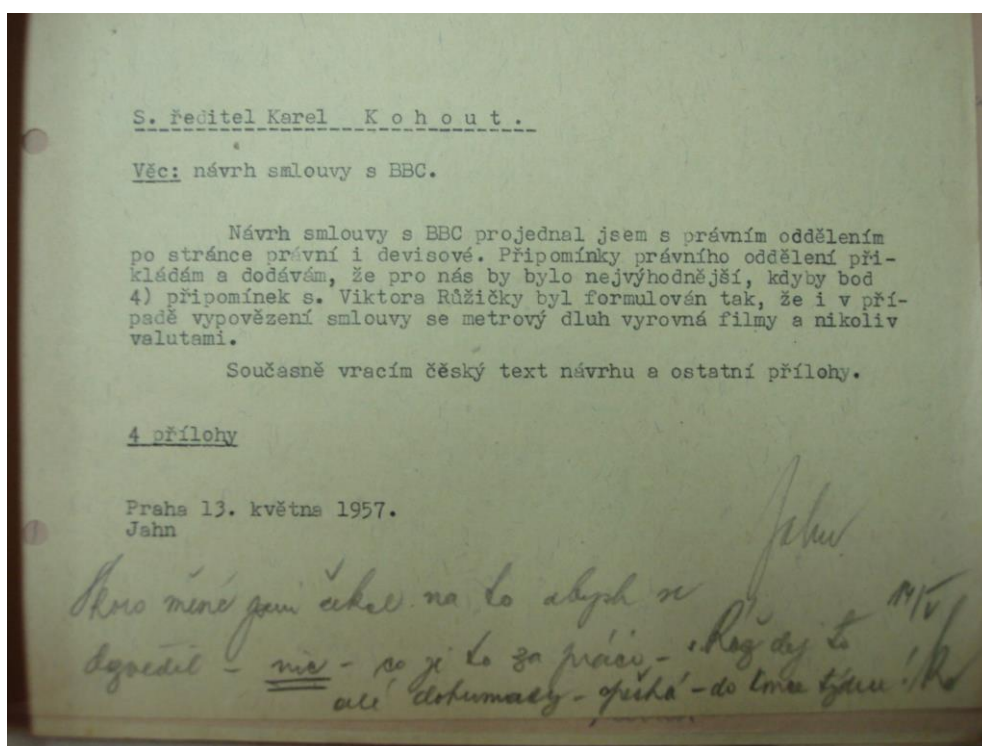
Obrázek 29 – Přehled mezinárodní výměny filmového materiálu v Československé televizi za rok 1958. Zdroj: Archiv České televize. Roční komplexní rozbor činnosti Československé televize za rok 1958, Inv. č. 570, sign. SPR, k. 76, s. 5

⁴²⁸ Roční komplexní rozbor činnosti Československé televize za rok 1958. Zdroj: Archiv České televize., Inv. č. 570, sign. SPR, k. 76, s. 5

Podobných soupisů o stavu výměny materiálů můžeme v Archivu České televize najít mnoho. Při ponoření se do hledání souvislostí a spojení Československé televize se světem pak můžeme nalézt opravdové poklady.

Už v roce 1957 totiž pracovníci Československé televize dali světu najevo, že jsou otevřeni možnosti spolupráce s televizními stanicemi po celém světě. V odpovědi na jejich rozsáhlou činnost se začaly na jaře a v létě roku 1957 scházet odpovědi s nabídkami spolupráce a na výměnu materiálů, jak dokládá jedna ze složek v Archivu České televize.

V této složce mimo jiné nalezneme také interní sdělení k rukám Karla Kohouta, generálního ředitele Československé televize v roce 1957, které se věnuje tématu uzavření smlouvy s britskou televizní stanicí BBC. Uvedený dopis ve zkratce informuje o stavu přípravy smlouvy, zde konkrétně s nuancemi ohledně řešení vypovězení smlouvy a jejího vyrovnání. Za povšimnutí rozhodně stojí i ručně psané poznámky, které nám dávají neočekávaný vhled i do fungování Československé televize jako administrativního aparátu.



Obrázek 30 – Interní sdělení o postupu přípravy smlouvy mezi Československou televizí a britskou televizí BBC o výměně materiálů. Zdroj: Archiv České televize. Inv. č. 24, sign. ZS

Zásadní je však řada dopisů od zahraničních televizí a produkčních společností zaměřujících se na tvorbu materiálů pro televizní obrazovky. Spadá do toho také dopis adresovaný opět na Karla Kohouta z 12. června 1957 od Howarda L. Kanyho, který shrnuje možnosti vzájemné spolupráce při reciproční výměně materiálů mezi Československou televizí a americkou komerční stanicí CBS a jejich divizí CBS Newsfilm. Jak Howard Kany píše, tak „si uvědomují, že jejich zájem o filmový materiál je na sportovní oblasti, americkém životě, vývoji nových technologií a podobných, čehož mohou dodat jejich velmi širokou nabídku.“⁴²⁹

Dalším v pořadí byl dopis z Associated Artists Productions, Inc. z 24. května 1957 od Normana B. Katze, kde se odkazuje na „úspěch těchto [nabízených] filmů byl na televizních obrazovkách ve Spojených státech neočekávaný a tvoří v naší zemi historii. Jsem přesvědčen, že tento produkt udělat to stejné i pro vaši stanici a přiláká diváky v číslech, které jste zatím nezaznamenali.“⁴³⁰ V podobném duchu tam nalezneme dopisy od NBC (National Broadcasting Company) a Orrin Enterprises z New Yorku. Jsem přesvědčena, že jsem v rámci svého pátrání narazila pouze na malou část podobných materiálů. Ovšem i z toho mála je patrná činnorodá činnost v oblasti navazování kontaktů po celém světě. Zcela záměrně jsme tu uváděli právě případy napojení na Spojené státy, protože dokazují, že už v raném období televizního vysílání u nás je možné se domnívat, že i z těchto zdrojů čerpali tvůrci inspiraci při dramaturgické tvorbě pořadů a jejich struktury.

Pro tento fakt svědčí i skutečnost, že v Archivu České televize se nacházejí pravidelné reporty o stavu televizního vysílání ve Spojených státech, např. z let 1959 a 1962.⁴³¹ Reporty jsou opravdu detailní a hovoří nejen o obsahu vysílání, ale také o

⁴²⁹ „We realize your interest in film in sports subjects, American life, new technological developments and the like, and could supply a wealth of material along such lines.“ Zdroj: Archiv České televize., Inv. č. 24, sign. ZS.

⁴³⁰ „The success of these motion pictures on television in the United States has been unprecedented and is making television history in this country. I am quite certain the product will do the same for your station and will attract audiences in numbers you have not had to date.“ Zdroj: Archiv České televize., Inv. č. 24, sign. ZS.

⁴³¹ Jedná se o materiály s názvem „Televise ve Spojených státech“ (1959) a „informace – Rozhlas a televize v USA“ (1962). Zdroj: Archiv České televize., Inv. č. 197, sign. ZS

financování výroby, sponzorského systému i chyby, jichž se tvůrci dopustili při živém vysílání. Jako zdroj informací sloužila periodika vydávaná v USA nebo literatura na téma jak tvořit pro televizi.

S narůstajícím množstvím zahraničních materiálů – přijatých i exportovaných - se zvyšovala i administrativní a dramaturgická zátěž, a proto se na to vedení televize rozhodlo reagovat vytvořením samostatného oddělení spadajícího přímo pod generálního ředitele s názvem Telexport.

Právě tato organizační složka televize byla, a do dnešního dne také je, odpovědná za nákup i prodej filmového a televizního materiálu. Tato divize byla ustanovena v roce 1966 a v rámci svého statutu mimo jiné uvádí, že

„k jeho úkolům patří zejména:

2.1. Soustřeďovat agendu a realizovat veškerý prodej, nákup a výměnu televizních programů, včetně zpravodajských šotů, zaznamenaných jakýmkoli dosud známým nebo v budoucnu objeveným způsobem, s maximálním zřetelem ke kulturně politickým, státně propagačním a ekonomickým zájmům ČSSR a Čs. televize.

2.2. Výrobně zabezpečit činnost zahraničních štábů poskytováním objednaných služeb za úhradu nebo v reciprocitě.

2.3. Zajišťovat realizaci koprodukčních programů a zakázek zahraničních i domácích objednavatelů za plnou úhradu podle individuálních smluv a dohod.

2.4. Vyrábět a distribuovat ve spolupráci s jednotlivými studii, vysíláním a hlavními redakcemi ČT anebo vlastními silami a z vlastních rozpočtových prostředků původní televizní programy, splňující poslání státní propagace a vhodné k výměně nebo k prodeji v zahraničí.

...

2.8. Organizovat uvádění zahraniční reklamy ve vysílání Čs. televize za úhradu ve spolupráci s ČTK – PZO Rapis a dalšími podle zvláštních dohod v souladu se směrnicemi.

2.9. V plném rozsahu připravovat a realizovat mezinárodní televizní festivaly v Praze a odborné mezinárodní akce komerčního charakteru, pokud u nich lze předpokládat plnou finanční návratnost.

2.10. Všemi dostupnými způsoby provádět průběžně průzkum zahraničního televizního trhu – marketingu – a na základě získaných a ověřených poznatků ovlivňovat výrobní a dramaturgické plány ČT, upravovat výši cen, navazovat kontakty s novými výhodnými partnery atd.⁴³²

Mimo písemného kontaktu se zahraničními stanicemi a pravidelných mezinárodních výměn se konaly i reálné návštěvy, ať už zástupců Československé televize v zahraničí, nebo i zahraničních hostů u nás. K jedné takové došlo, na začátku května 1960, kdy ČST navštívili zástupci několika televizních organizací z USA a tiskový přidělenec velvyslanectví USA v Praze. Hlavním účelem návštěvy bylo projednání „možnosti spolupráce mezi Československou televizí a televizní společností v USA.“⁴³³ Report z této návštěvy detailně popisuje jednotlivé rozhovory a jejich význam pro rozvoj mezinárodní výměny materiálů a informací napříč světem. V rámci zápisu z návštěvy je také explicitně zmíněno, že už v roce 1959 oslovila Československá televize všechny televize světa s možností navázat spolupráci. Protože přepis návštěvy je velmi zajímavý, ale není zde prostor pro jeho přesný záznam, naleznete jej v příloze této práce.

⁴³² Status Telexportu Čs. televize. Archiv České televize., Inv. č. 24, sign. ZS s.3-4

⁴³³ Zpráva o návštěvě R. Wheelera, ředitele pro televizi v United States Information Agency, Robert B. Hudsona, programového náměstka NET a tiskového přidělnce velvyslanectví USA v Praze p. Taylora v Československé televizi ve dnech 2. a 3. května 1960. Archiv České televize., Inv. č. 197, sign. SZ

Rozrůstající se požadavky na vysílání neměly vliv pouze na zahraniční spolupráci, ale i na samotnou tvorbu. Se vznikem dalších redakcí a rozšířením rozsahu tvorby se začal klást větší důraz na plánovací část, ale i na hodnocení roku uplynulého.

Dle materiálů dostupných v Archivu České televize se dá předpokládat, že nejprve se jednalo o dokumenty s přibližným názvem „Rozbor činnosti televizní filmové tvorby za rok xxx“, kdy podobný materiál zpracovávaly jednotlivé redakce samostatně. Součástí těchto reportů byla často i hodnocení nabízených materiálů ze zahraničí, pro jejichž výběr byla stanovena komise. Tato se pravidelně scházela a hodnotila materiály předkládané k odkupu vysílacích práv. Právě z těchto materiálů se můžeme dočíst důvody, pro které byl či nebyl daný program přijat do vysílání. Ze zápisu z výběrové komise konaného dne 18. 8. 1966 se například dozvídáme:

„THE SPY 1/16mm – 320 m

Špionážní příběh z výzkumného ústavu. Působí tu agent zdánlivě usilující o výměnu místa, aby mohl podávat přesnější informace. Vedlejší postavy kolem vyzvědače jsou v náznamech situovány na nejmenovanou komunistickou zemi. Příběh sám je velmi primitivní a nepřichází pro nás v úvahu.“⁴³⁴

Nebo ve stejném zápisu nalézáme informaci:

„FEX – seriál Thunderbirds

MAN OF M 15

THE VAULT OF DEATH

THE IMPOSTERS

VB. B & B. Cousins Ltd London ITC

⁴³⁴ Zápis č. 28 z výběrové komise hrané tvorby. Zdroj: Archiv České televize, Inv. č. 32, sign. Ve1, k. 9, s. II

Seriál ve stylu Jamese Bonda. Z úsporných důvodů je vyveden v loutkovém provedení, což ještě více zdůrazňuje naivnost a lacinou sensačnost příběhu.⁴³⁵

Na podobných hodnoceních je vidět, jakým způsobem byly potírány atributy západního světa oproti výhodám komunistického světového názoru. Někdy to samozřejmě stálo za rozhodnutím daný pořad neuvést na televizní obrazovky v Československu, někdy to naopak pomohlo k jeho uveřejnění. Jak je uvedeno v zápisu z jednání výběrové komise č. 37 ze dne 22. září 1966, kde mezi přijaté filmy z americké strany patří i tento:

„DE GAULLE I a II

2/16mm 600m čb

Americký sestřihový film o prezidentovi de Gaullovi, o jeho politických projevech poslední doby a úsilí, které tento významný současný politik rozvinul v oblasti evropské politiky NATO i americké války ve Vietnamu. Komentář nezakrývá americký nesouhlas s touto de Gaullovou činností a snaží se velmi rafinovaným způsobem zesměšnit jeho vnitřní a zahraničně politické aspekty.

Závěr: VK rozhodla koupit první díl, z druhého dílu pořídit jen šoty pro archiv. (HRPD) Telex obstará mezinárodní kopii a anglický komentář k prvnímu dílu.

HRPD si promítne celý film studijně (jen jedno sjetí). Telex předá HRPD k studijní projekci, kopii pak vrátí dodavateli a objedná mez. kopii.⁴³⁶

⁴³⁵ Zápis č. 28 z výběrové komise hrané tvorby. Zdroj: Archiv České televize, Inv. č. 32, sign. Ve1, k. 9, s. III

⁴³⁶ Zápis č. 37 z výběrové komise hrané tvorby. Zdroj: Archiv České televize, Inv. č. 32, sign. Ve1, k. 9, s. II-III

Během další výběrové komise byl přijat film Point of Order (Jednací pořádek) opět z produkce Spojených států amerických. V charakteristice filmu se uvádí, že „je možno využít jako materiál pro obecnější výklad o tendencích, které rozhodujícím způsobem ovlivňují tvář americké armády.“⁴³⁷ Ovšem za rozhodnutím o přijetí tohoto filmu je fakt, že „je pro nás zajímavý tím, že v USA patří mezi zakázané filmy.“⁴³⁸ Ovšem dalším seriálem, kterému se dostalo zamítnutí, byl tento:

„FEX – Seriál HOLLYWOOD AND THE STARS /Hollywood a jeho hvězdy/ - KIM NOWAK /USA United Artists, 35 mm, stopnuto

Stříhový film ze seriálu HOLLYWOOD AND THE STARS, věnovaný herečce českého původu Novákové. Zpracování je značně konvenční: vědomě se snaží postihnout jen jednu stránku života slavné hvězdy – její publicitu, obdiv veřejnosti, soukromý život v přepychovém domě. Také ukázky z filmů jsou voleny spíše tak, aby více než herecké kvality vynikly hereččiny fyzické přednosti...

Pro zamítnutí filmu mluví i malá tematická použitelnost filmu v ČT. K. Nováková je v ČSSR poměrně málo známá – v ČS nebyl dosud uveden žádný její film, pro rok 1967 počítáme s filmem ‚Uprostřed noci‘.⁴³⁹

Jak je z několika těchto ukázek patrné, výběrová komise měla přístup k široké škále materiálů a to jsme tu jmenovali opravdu malý zlomek z uvedených možností. Co je však pro nás zásadní, je skutečnost, s jakým prismaticem bylo na jednotlivé materiály pohlíženo. Svoji roli hrál aktuální kurz politického a ideologického směřování země. Ukazatelem byly právě komunistické sjezdy, jež pro každý rok stanovovaly základní pilíře vysílacího schématu. Za všech okolností však nemohly ani přes televizní

⁴³⁷ Zápis č. 37 z výběrové komise hrané tvorby. Zdroj: Archiv České televize, Inv. č. 32, sign. Ve1, k. 9, s. IV

⁴³⁸ Zápis č. 37 z výběrové komise hrané tvorby. Zdroj: Archiv České televize, Inv. č. 32, sign. Ve1, k. 9, s. IV

⁴³⁹ Zápis č. 38 z výběrové komise hrané tvorby. Zdroj: Archiv České televize, Inv. č. 32, sign. Ve1, k. 9, s. 2-3

obrazovky prosakovat imperialistické myšlenky. Proto byl při výběru materiálu kladen také velký důraz na to, zda jednotlivé filmy, seriály nebo dokumentární pořady toto popisují kladně, či nikoli. Samozřejmě, v případě, že materiál měl své dílčí zajímavé části, mohl být koupen právě kvůli možnosti použití sestřihů jeho částí do jiného typu pořadu z produkce Československé televize.

Mimo výše uvedených zápisů se vývoj programového složení televize se zaměřením na importovanou zahraniční tvorbu objevoval v následných ročních plánech vysílání. Z dostupných zdrojů se nepodařilo vypátrat, jestli jsou *Rozbory činnosti* předchůdcem tzv. Ideově tematického plánu (ITP) vydávaného v pozdějších letech pro každý rok,⁴⁴⁰ nebo jestli se jednalo o pouhou pracovní verzi, jež byla do ITP integrována. Ať tak či onak, ITP má v historickém vývoji programového složení svoji funkci. Jeho základní charakteristika zní:

„Věnoval (se) vytyčování úkolů na nadcházející rok, korigoval politické směrování televize, uděloval jednotlivým redakcím a studiím úkoly, rozvrhoval vysílací časy, přiřazoval podíly vysílání v barvě a plánoval časové rozložení vysílání domácí a zahraniční tvorby. ITP fungoval rovněž jako spojovací prvek mezi programovým a ekonomickým plánem ČST.“⁴⁴¹

Tato charakteristika v sobě nese základní vlastnosti ITP, jenž se každoročně stal nositelem základních myšlenek a tvorby pro daný rok.

Každoroční ITP měl několik základních bodů. V první řadě se jednalo o závěry z aktuálního výročního sjezdu Komunistické strany, kde se akcentovaly úkoly, které ze sjezdu vzešly a staly se tak směrodatnými i pro televizní tvorbu. Televize jako nástroj

⁴⁴⁰ Mezi prameny, které zkoumají Ideově tematické plány patří i tito autoři – **MACHÁT, Zbyněk: Československá televize v době perestrojky.** Univerzita Karlova – Filozofická fakulta, Praha 2013, s. 61 nebo **VLASÁKOVÁ, Šárka: Vývoj programového schématu Československé televize v letech 1970 – 1985,** Univerzita Karlova – Fakulta sociálních věd, Praha 2009, s. 23 nebo **SLUNEČKOVÁ, Karin: Nástup normalizace v Československé televizi,** Univerzita Karlova – Fakulta sociálních věd, Praha 2017, s. 52 - 59

⁴⁴¹ **SLUNEČKOVÁ, Karin: Nástup normalizace,** s. 52

na šíření myšlenek a vhodnost politického smýšlení doby se pro jeho šíření stala naprosto klíčovou, jak dokládají i úvodní slova z Ideově tematického plánu (ITP) pro rok 1977 – 1978:

„Základním úkolem Československé televize v nadcházejícím období je, aby účinně a všestranně napomáhala vnášet do vědomí i praxe celé společnosti linii, stěžejní cíle, myšlenky a duch XV. sjezdu Komunistické strany Československa, který je programem strany i celé společnosti a svým působením cílevědomě napomáhala uskutečňování jeho závěrů ve všech úsecích života společnosti.

XV. sjezd zdůraznil, že úspěchy v ekonomice, efektivita výroby a tempo jejího rozvoje, rozkvět vědy a kultury, angažovaná účast státu jsou přímo závislé na stupni socialistického uvědomění pracujících. Další rozvoj vyspělé socialistické společnosti je tak nerozlučně spojen s neustálým zvyšováním úrovně a účinnosti komunistické výchovy, která ovlivňuje a pomáhá řešit hospodářské úkoly, problémy formování společenských vztahů i všestranně a harmonicky rozvinutého člověka socialistické společnosti. Československá televize považuje za svůj prvořadý úkol podílet se spolu s ostatními sdělovacími prostředky na upevňování socialistického společenského vědomí, formování veřejného mínění a v tomto procesu překonávat přežitky ve vědomí, myšlení a jednání některých lidí a čelit působení třídně nepřátelské ideologie.“⁴⁴²

V podobném duchu jsou psány první části - pilíře - i ostatních ITP, které mám k dispozici, a to z let 1977-1978 a dále pak 1985-1986 nebo 1987-1988.⁴⁴³

⁴⁴² Ideově tematický plán 1977 – 1978, Archiv České televize, bez signatury, s. 1

⁴⁴³ O struktuře tvorby a podobě Ideově tematických plánů také hovoří Z. Machát ve své práci. **MACHÁT, Z.: Československá televize v době perestrojky**, kapitola 4.3 Příprava ideově tematického plánu, s. 61

Na úvod navazuje další část ITP v podobě úkolů pro jednotlivé redakce, jež vycházejí nejen z potřeb sjezdu Komunistické strany daného roku, ale také ze zkušenosti z předcházejících let. V této části materiálu se nacházejí základní informace a doporučení, jakým směrem by se měla práce oddělení ubírat. Jako je uvedeno např. u kapitoly Zpravodajství a publicistiky, kde se píše:

„... - dále zvýšit obsahovou a profesionální kvalitu zpravodajských pořadů, ještě důsledněji spojovat jejich obsah s potřebami politiky strany a vlády, s událostmi v ČSSR i ve světě a zvážit jejich obsahovou cílevědomost a aktuálnost. Programové úkoly ÚR PZP budou specifikovány v pololetních plánech, které budou v prosinci 1976 a v červnu 1977 předloženy ÚV KSČ. V těchto plánech bude zvýšená pozornost věnována plénu ÚV KSČ ke stavebnictví a vnitřnímu obchodu.

V I. pololetí 1977 vyzkoušet novou strukturu zpravodajských pořadů, jejímž smyslem je zabezpečit celodenní soustavné informování diváků a účinnější ovlivňování jejich názorů a postojů. Sociologickým průzkumem přezkoušet účinnost této struktury a výsledky analyzovat v červnu 1977.“⁴⁴⁴

Jak na výše uvedené ukázce vidíme, pracovalo se s politickými informacemi opravdu všestranně. Mimo výstupů z komunistického sjezdu se zároveň hledala vhodná cesta k oslovení co nejširší skupiny obyvatelstva v podobě průzkumu veřejného mínění na specifické otázky. Podobným způsobem jsou rozpoznány jednotlivé oblasti televizního vysílání, mezi něž patří oblasti jako propaganda a dokumentaristka, pořady armády a bezpečnosti a brannosti, tělovýchovné a motoristické pořady, dramatické pořady, zábavné pořady, hudební pořady ze zahraničí, pořady pro děti a mládež a vzdělávací pořady.

⁴⁴⁴ Ideově tematický plán 1977-1978. Archiv České televize, bez signatury, s. 14

Tou nejzásadnější částí ITP pak byl detailně rozpracovaný programový plán na výrobu pořadů v jednotlivých redakcích přímo s uvedením krátké synapse o obsahu programu. Plán zahrnoval také přímé přenosy z různých akcí a událostí s uvedením, které studio bude mít tvorbu konkrétních pořadů pod patronátem.

S ohledem na téma této práce je nejzajímavější část, která se věnuje pořadům ze zahraničí, které se v průběhu roku objeví na televizních obrazovkách v Československu. Do tohoto balíku spadaly jak pořady dokumentaristické, zábavné, ale také seriálová nebo filmová tvorba. Mezi zásadní momenty patří třeba výpůjčka ze Spojených států amerických, kdy v roce 1978 mělo jít o výměnu např. o seriály *Colombo* či *Kojak*, filmy s Charlie Chaplinem nebo komediální dvojicí Laurel a Hardy, dále pak o historické drama *Spartakus* nebo inscenaci Williamsova *Sestupu Orfea*, muzikál *Oklahoma* a mnoho dalších. V roce 1985 se pak plánovalo odvysílání pořadů, jako např. seriál *Na Východ od Ráje* podle J. Steinbecka, *Ali Baba a 40 loupežníků* či *Jack a fazolový stonek*.⁴⁴⁵ Z roku 1987 jsou zachyceny pořady jako *Černá odysea* o únosu černochoů na americký Jih do otroctví, film *Rozsudek* s Paulem Newmanem nebo *Štvanice* s Marlonem Brandem. Tento rok se na televizních obrazovkách objevil i populární film *Rocky*. Na rok 1988 se naplánovalo vysílání filmů *Bullitův případ* či *Čínská čtvrt'* s Jackem Nicholsonem.⁴⁴⁶

Jak je z tohoto krátkého výčtu vidět, můžeme mezi vysílanými pořady nalézt širokou škálu typů, jenž jsou populární i do dnešního dne. Už v té době se jednalo o součást vzájemné výměny materiálů mezi televizními a produkčními společnostmi z celého světa. V tomto směru šel někdy stranou i politický názor, hlavně v posledních letech před událostmi v listopadu 1989.

Pokud se podíváme na celkový historický vývoj televizního vysílání v Československu, jednoznačně vidíme stopy, které tam zanechal kontakt s televizními stanicemi z celého světa, i toho západního. Právě napojení na západní velmoci, mimo Spojených států také Velkou Británii, Francii, Západní Německo a mnoho dalších, jsou

⁴⁴⁵ Ideově tematický plán 1985-1986. Archiv České televize, bez signatury, s. 184 - 274

⁴⁴⁶ Ideově tematický plán 1987-1988. Archiv České televize, bez signatury, s. 304 - 345

stopou, kterou bychom mohli dále zkoumat a hledat ve vysílacím schématu Československé televize. Právě proto, že kořeny této mezinárodní spolupráce sahají v podstatě do dob, kdy i Československá televize nosila plenky a dělala dětské krůčky, dá se předpokládat, že postupně rostla i na informacích ze západního světa. Ač byly některé vlivy Západu odmítané v oficiální komunikaci, její prvky se postupně objevovaly v tématech i formách na našich televizních obrazovkách.

Mezi témata patřily detektivní, rodinné, dětské nebo komediální seriály či filmy. Ve formách se pak jednalo o pořady pro ženy v domácnosti a kutily, vzdělávací a soutěžní formáty, jak uvidíme dále. Ovšem televizní vysílání prodělalo podobně jako naše politická scéna zásadní změny po roce 1989, což bylo spojeno se zcela zásadním uvolněním společenské situace, otevřením hranic a hlavně snahou dohnat vše, co bylo československé společnosti v posledních desetiletích odpíráno.

6.3. Když padly hranice

S pádem Sovětského svazu a významným obratem v politickém směřování země po listopadu 1989 se krok za krokem začala proměňovat i televizní kultura v Československé republice do roku 1992 a následně v České republice. Už v roce 1990 byly přijaty kroky, které mimo jiné znamenaly, že se Československá televize změní v moderní nástroj veřejné služby a bude symbolem nezávislosti.

V této době se televizní vysílání rozvíjelo dle aktuálních možností a i Československá televize se učila novým věcem v novém prostředí. V zásadě se však měnilo její základní plnění – v roce 1992 totiž došlo i k zákonným úpravám, jejichž záměrem bylo snížení vlivu vládnoucí moci na koncepci vysílání a naopak posílení struktury za účelem plnění služby veřejnosti. Zákony potřebné pro tento krok byly

přijaty na konci roku 1991.⁴⁴⁷ Už o rok později, zákonem z prosince 1991, byla zrušena Československá televize a nově vznikla Česká televize. Od 1. ledna 1992 byla Česká televize ustanovena jako „nezávislá instituce, jejíž programové poslání, struktura, financování a kontrola odpovídaly standardním modelům evropských demokracií.“⁴⁴⁸ Všechny tyto kroky se projeví ve vysílání. V návaznosti na další dění v našem prostředí má Pavel Krumpár pravdu, když uvádí, že je zajímavé podívat se na situaci v České televizi konkrétně v roce 1993, v době, kdy si ještě užívala svoje neochvějné postavení v domácnostech diváků.

V tomto roce se totiž vyprofilovaly oba kanály České televize do podoby, kterou známe i v dnešní době – ČT1 je svojí programovou skladbou zajímavá pro „co nejširší diváckou veřejnost, plnící základní a rekreativní funkce, zatímco ČT2 je alternativním programem, který je určený spíše menšinám volbou či osudem.“⁴⁴⁹ O tomto se bavil P. Krumpár ve svém rozhovoru s Nikolajem Savickým, který byl členem Etického panelu České televize v letech 2007 – 2008.⁴⁵⁰

Jak kolega Krumpár dále uvádí, vysílání v České televizi mělo v roce 1993 následující strukturu:

„Dramatická tvorba – 21.4 %

- 16 velkých a 8 malých pohádek vlastní produkce
- 2 dětské seriály
- 36 původních inscenací

Zpravodajství – 18,7 %

⁴⁴⁷ KRUMPÁR, Pavel: *Reakce České televize na změny na mediálním trhu v České republice v roce 1994 způsobené nástupem komerčních televizních vysílatelů*, Masarykova univerzita Brno, Filozofická fakulta, Brno 2007, s. 15

⁴⁴⁸ *Tamtéž*, s. 15

⁴⁴⁹ *Tamtéž*, s. 20

⁴⁵⁰ Etický panel. [Online]. [cit. 2018-01-13]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/eticky-panel/>

- S pravidelnými zpravodajskými relacemi na kanálu ČT1 Události v hlavním vysílacím čase v 19:30 a pak Události, komentáře ve 22:00 a dále pak pořady Deník a Deník Plus na ČT2

Publicistika – 14,9 %

Hudebně zábavné pořady – 8,8 %

Dokumentaristika – 7,7 %

Zábavné pořady – 5,2 %

- Videostop
- Tutovka

Sportovní pořady – 5 %

V celkovém přehledu:

- Vlastní tvorba – 70,7 %
- Převzatá tvorba – 29,3 %

Z toho:

- Premiérové tituly – 53,4%
- Reprízy – 46,6%⁴⁵¹

Jednotlivé kroky na cestě od listopadu 1989 pomáhaly měnit obraz České televize a také její obsah. Nyní je však čas podívat se na to, co s televizním prostředím udělalo rozhodnutí Rady pro rozhlasové a televizní vysílání ze dne 30. ledna 1993, kterým byla společnosti CET 21 udělena dvanáctiletá licence na celoplošné televizní vysílání.⁴⁵² Právě tento moment znamenal velkou změnu pro naše televizní prostředí. Už 4. února 1994 zahájila nová televizní stanice pod názvem NOVA své vysílání filmem Obecná škola.

⁴⁵¹ KRUMPÁR, P.: *Reakce České televize*, s. 22

⁴⁵² Historie televize Nova. [Online]. [cit. 2018-01-13] Dostupné z: <https://www.euro.cz/byznys/historie-televize-nova-873338>

Vstup nové televizní stanice do českého prostředí znamenal otevření zcela nových obzorů v našem specifickém televizním prostředí. V dochovaném zjednodušeném popisu projektu stálo:

„... že nový kanál bude přinášet mj. nekomerční a vyvážené zpravodajství či rychlé sociologické průzkumy (někteří zakladatelé byli původní profesí sociologové). Pochopitelně v reálu se situace vyvíjela poněkud odlišně, než jak předpokládaly původní plány... Televize okamžitě zaznamenala u diváků ohromný úspěch a již v dubnu 1994 měla zhruba stejnou sledovanost jako ČT1 a v příštích měsících ji rychle překonala.“⁴⁵³

Bez ohledu na to, do jaké míry byl projekt nové televizní stanice pravdivý nebo ne, ohlas na novou stanici byl okamžitý a hlavně pozitivní. Nova totiž svůj vzorec vysílání jednoznačně zaměřila na získání vysoké míry sledovanosti. Nejen, že to zvládla v horizontu několika týdnů, ale zároveň zásadně přispěla k výrazným změnám ve vysílacím schématu.

Nova totiž nejen, že přijala některé tradiční prvky vysílání, jako bylo zpravodajství, programové obsazení tzv. prime time v podobě atraktivních seriálů a filmů většinou zahraniční tvorby nebo z dílny osvědčené klasiky, většinou se jednalo o seriály importované ze Spojených států amerických. S postupem doby také začala produkovat svoje vlastní pořady z oblasti zábavy nebo seriálů, přešla i do filmové produkce a mohli bychom pokračovat dál. I přesto, že úspěšnost televize Nova byla neoddiskutovatelná, trvalo plných 13 let, než dokázala rozeběhnout další kanál, kterým byla Nova Cinema a začal vysílat 1. prosince 2007. Další kanály následovaly opět s několikaletým odstupem – 14. července 2012 Fanda (v roce 2017 přejmenovaný na Nova Action) a ve stejném roce i kanál Smíchov (také v roce 2017 přejmenován na

⁴⁵³ Vyprávěj. Začala vysílat soukromá televize TV Nova. [Online]. [cit. 2018-01-14] Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10266819072-vypravej/ve-stopach-doby/1994/574-zacala-vysilat-soukroma-televize-tv-nova/>

Nova 2). O pár měsíců později - na začátku roku 2013 - spustila Nova kanál Telka (v roce 2017 přejmenován na Nova Gold) a v září roku 2015 se jednalo o Nova Sport 1 a 2. Aby mohla stanice Nova postoupit i do zahraničí, hlavně na Slovensko, spustila 1. února 2017 kanál Nova International.⁴⁵⁴ V době, kdy píšu tento text, je to téměř na den 24 let od spuštění televizní stanice Nova, hlavní konkurence České televize.

Podobně jako ve Spojených státech, i u nás se televizní průmysl rozdělil mezi tři hlavní hráče. I když s velkým časovým odstupem. Trojici v našem prostředí doplnila i televizní stanice Prima – původně se jednalo o regionální stanici pro Prahu a Střední Čechy pod názvem RTV Premiére, jež začala vysílat na sklonku roku 1992 a trvalo 3 roky, než se propracovala na celostátní vysílání. I tato televizní stanice se postupně rozrůstala a přidávala další a další kanály. V dubnu 2009 se objevil kanál Prima COOL, v březnu 2011 se jednalo o kanál Prima Love, v únoru 2013 kanál Prima ZOOM a posledním do rodiny byl kanál Prima MAX z listopadu 2015. Podobně jako stanice Nova, spustila i televize Prima zahraniční kanál s označením Prima PLUS.⁴⁵⁵

Kromě těchto 3 velkých hráčů se náš televizní trh postupně proměňuje podobnou rychlostí, jako se tomu děje v zahraničí v návaznosti na rychlý technologický postup doby. V posledních 20 letech se objevilo několik desítek dalších televizních kanálů, rozmohl se příjem satelitního vysílání a kabelové televize, jež přinášejí do našeho prostředí i zahraniční kanály z celého světa. Svoji roli sehrála i digitalizace televize z posledních několika let. Nic to nemění na faktu, že jsme statečně dohnali propast v televizním průmyslu, jež měla na svědomí železná opona po dobu několika desetiletí. Kromě tento základní přehled historického i současného vývoje televizních stanic na našem území, je určitě zajímavé podívat se také na stručný vývoj jednotlivých typů pořadů na našich televizních obrazovkách napříč hlavními televizními stanicemi.

⁴⁵⁴ TV Nova. [Online]. [cit. 2018-02-05] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/TV_Nova

⁴⁵⁵ Historie společnosti. [Online]. [cit. 2018-02-05] Dostupné z: <http://www.iprima.cz/o-spolecnosti/historie-spolecnosti>

6.4. Naše krabička radosti

Většina obyvatel naší země přišla během uplynulých téměř 70 let do styku s televizí. Někdo ji jako celek odmítl rovnou, ostatní si našli třeba svůj oblíbený pořad. A v konečném důsledku je již jedno, jestli se jednalo o seriál, vzdělávací nebo soutěžní pořad či film nebo zpravodajství. Protože výčet všech pořadů by přesahoval možnosti tohoto textu, rozhodla jsem se podívat na vybrané typy pořadů se subjektivním hodnocením a poukázáním na jejich možnou předlohu nebo vzor.

Výše v textu jste se mohli seznámit s typy pořadů, které se ve Spojených státech začaly objevovat na televizních obrazovkách již v 50. letech minulého století. Pro připomenutí se jednalo např. o estrádní zábavní show, seriály pro dospělé i děti, vzdělávací pořady pro děti a soutěžní pořady pro různé skupiny a speciální kategorií byly seriály na různá témata jako western, sci-fi nebo detektivní.

Věřím, že každý divák může mít na základě svého vkusu odlišný názor na význam jednotlivých pořadů, proto je níže uvedený výčet subjektivním co do výběru zástupců jednotlivých typů pořadů. Jediné dvě oblasti, které jsou z výčtu vyjmuté, jsou reklama a zpravodajství, které považuji za natolik specifické, že si zaslouží svůj vlastní prostor. Pojdme se však podívat na to zásadní – sondu do historie televizního vysílání v našem prostředí a představit si zajímavé pořady, v nichž se odráží programový vývoj televize.

Prvním, a možná pro některé nejděčnějším, žánrem jsou televizní estrády. Do tzv. zlatého fondu televizní zábavy se neodmyslitelně zapsaly už v dobách svého vzniku, tedy v roce 1970. Označení *Televarieté* v sobě kombinuje jak svůj původ ve varieté – kombinaci zábavních a uměleckých vystoupení a v tomto případě spojených s televizí. Zdroje uvádějí, že pro vznik *Televarieté* byla předlohou návštěva jednoho z pařížských klubů. Nic to však nemění na faktu, že skladba pořadu v podobě akrobatických a uměleckých vystoupení, pěveckých vystoupení a divadelních humorných scének odpovídá možnostem, které nabízely rozhlasové a televizní pořady ve Spojených státech už ve 40. letech minulého století. Pro nás je však zásadní, že

Televarieté se objevovalo na televizních obrazovkách pravidelně až do roku 1989 a díky němu se na televizních obrazovkách objevovaly ty největší osobnosti československého showbyznysu. Známí herci, zpěváci i další umělci se staly součástí života lidí a některé ze scének se staly doslova legendárními. Po revoluci byla tato tradice přerušena. V mírné obměně ji pak znovu oživily výpravné Silvestry na komerčních televizích i několik pokusů na straně veřejnoprávní stanice.

Mezi další typ pořadů na našich televizních obrazovkách patřily i soutěže různého typu. Hned z počátku vysílání, v roce 1955, se na televizní obrazovce objevil pořad *Hádej, hádej, hadači* uváděný Janem Pixou,⁴⁵⁶ který byl prvním soutěžním kvízem na našich obrazovkách. Jeho vysílání skončilo už v roce 1957, protože začal být považován „za příliš liberální a apolitický.“⁴⁵⁷ Další podobný pořad byl uveden až v roce 1962 s názvem *Desetkrát odpověz*. V roce 1992 pak na televizní obrazovky vstoupil jeden z dalších fenoménů – soutěžní pořad *Kufr* uváděný Pavlem Zedníčkem po celou dobu svého vysílání až do roku 2004. A v roce 1994 uvedla na televizní obrazovky TV Nova další soutěžní pořad *Riskuj*, který byl vysílán každý všední den kolem 18:30 až do roku 2006. Tři soutěžící se setkávali nad otázkami z různých oblastí a jejich náročnost udával počet bodů, které za správnou odpověď mohli získat. Zásadním rozdílem mezi nimi bylo, že *Kufr* byl součástí hlavního večerního vysílání o víkendu, *Riskuj* se vysílal každý všední den v podvečerních hodinách. Mezi další soutěžní pořady patří *AZ kvíz*, který se na obrazovkách pravidelně objevuje již od ledna 1997, aktuálně každý všední den od 17:30. Dalším moderním fenoménem v oblasti soutěžních kvízů se stal pořad s americkou licencí *Chcete být milionářem?*, který byl vysílán na stanici Nova od října 2000 a udržel se na televizních obrazovkách plných 5 let v hlavním vysílacím čase. O jeho popularitu se zasloužil moderátor Vladimír Čech. V podstatě se jednalo o první vědomostní soutěž, kde odměny pro výherce šly až do řádu milionů. O obnovení

⁴⁵⁶ ŠTOLL, M.: 1.5.1953, s. 156

⁴⁵⁷ Televizní zábava v padesátých a šedesátých letech, politika vždy a všude. [Online]. [cit. 2018-02-17] Dostupné z: <http://www.radiotv.cz/nezarazene/televizni-zabava-v-padesatych-a-sedesatych-letech-politika-vzdy-a-vsude/>

tohoto fenoménu se televize pokusila v roce 2016, kdy do moderátorského křesla usedl Marek Vašut.

Jak je vidět, soutěžní pořady mají na našich obrazovkách stabilní pozici, jsou mezi diváky oblíbené a představují jednoznačně kombinaci pasivního i aktivního zapojení diváků do televizního vysílání. Zajímavou poznámkou na závěr může být fakt, že soutěžní pořady v našem prostředí neprovázely žádný zásadní skandál, ale zároveň jejich popularita dosáhla vrcholu o několik desetiletí později než ve Spojených státech amerických.



Obrázek 31 – Vladimír Čech jako moderátor úspěšné televizní soutěže *Chcete být milionářem* vysílané na televizi Nova. Zdroj: tvnova.cz [online]. [cit. 2018-02-25]. Dostupné z: <http://tv.nova.cz/clanek/novinky/vyzkousejte-sve-znalosti-chcete-byt-milionarem-s-legendarnim-vladimirem-cechem-startuje-na-tele-uz-3-cervna.html>

Opomenout nemůžeme ani samostatnou složku televizního vysílání zaměřenou na dětské diváky. I ti měli své vlastní pořady s cíleným vzdělávacím obsahem. V našem prostředí jsme v minulosti měli hlavně dva pořady. Prvním byl *Magion* vysílaný vždy ve čtvrtek v 16:00 mezi lety 1984 až 1996, dále pak *Vega* vysílaná ve středu ve stejný čas mezi lety 1987 a v 90. letech se přesunula na úterní odpoledne. Nezapomenutelné je i *Studio Kamarád* s hlavními postavami Jů a Hele vysílaný od roku 1980 v neděli od 8.

hodiny ranní. I přesto, že si tento pořad prošel změnami názvu, kdy se v roce 1991 přejmenoval na *Studio Rosa*, mezi lety 2004 až 2006 se jmenoval *Edův pohádkový balík* a pak také *Hřiště* v letech 2006 – 2010. Ovšem od roku 2011 se opět vrátil původní název a vysílat se začíná už v 7:30. Co stojí za povšimnutí je spojitost s americkou předlohou, pořadem *Sesame Street*, kde jsou hlavními postavami plyšová obyvatelé Sezamové ulice. Všechny tyto dětské pořady spojuje obsah v podobě moderovaných zábavně-vzdělávacích vstupů, informací z dětského světa a také zapojení některých seriálů hraných i kreslených. Důraz televizního vysílání se však postupně přenášel na jiný televizní žánr.



Obrázek 32 – Hlavní protagonisté dětského pořadu *Studio kamarád* – Jů a Hele se zápornou postavou Mufa. Zdroj: ceskatelevize.cz [online]. [cit. 2018-02-25]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1310374-ju-hele-studio-kamarad-slavi-tricet-let>

Hlavní a stěžejní součástí televizního vysílání tvoří seriálová tvorba, jež je svou strukturou velmi rozvětvená, proto se pokusím rozdělit ji do několika kategorií. S natáčením seriálů začala Československá televize v 60. letech a

„při jejich natáčení teprve získávala zkušenosti v oblasti seriálové tvorby. U prvních dvou seriálů [autoři článku se odkazují na *Rodina Bláhova*, *Tři chlapi v chalupě* a *Eliška a její rod*, což byly seriály z počátku 60. let – pozn. autorky] období rozvoje odpovídal i způsob vzniku. Většina

dílů se vysílala živě a televize uváděla každý měsíc pouze jeden premiérový díl.⁴⁵⁸

Právě tento popis nám připomíná vývojovou fázi, kterou si prošlo televizní vysílání i ve Spojených státech amerických zhruba o 10 let dříve. Ovšem to, co je pro nás nyní podstatné, je představení situace v Československu a následně České republice. Začněme se seriály pro děti a mládež, které zahrnují příběhy o lapáliích dětí, v mnoha případech kombinovaných se sci-fi složkou pro zvýšení atraktivity pořadu, jako to bylo například u *Létajícího Čestmíra*, *Křečka v noční košili*, *Návštěvníků* nebo pak pohádkového seriálu *Arabela* a mnoho dalších.

Nyní se na jednotlivé zmíněné seriály podíváme zblízka a začneme rovnou posledním zmíněným. Seriál *Arabela* se na našich obrazovkách objevil 25. prosince 1980 pár minut před 17. hodinou. Za zmínku stojí, že první 4 epizody se vysílaly v sobě jdoucích dnech, pak se teprve přešlo na týdenní formát vysílání – vždy v sobotu. V rámci děje dojde ke spojení říše lidí a pohádek, kde se jako již tradičně v pohádkovém světě setkává boj dobra se zlem. Setkáváme se s různými zápletkami, zápornými postavami, jimž vévodí Rumburak a samozřejmě také kouzelným prstenem, který byl nejzásadnější rekvizitou celého seriálu. *Arabela* měla 13 dílů a k jejímu obnovení došlo dalšími 26 díly v roce 1993 pod názvem *Arabela se vrací aneb Rumburak králem Říše pohádek*, které dějově navázaly na předchozí, ale s reálným odstupem doby – hlavní dětští protagonisté vyrostli, přesto neztratili vazbu na pohádkovou říši, která byla v ohrožení a bylo nutné ji zachránit.

⁴⁵⁸ **BEDNAŘÍK, Petr, REIFOVÁ, Irena: Normalizační televizní seriál: Socialistická konstrukce reality, Sborník Národního muzea v Praze, řada C – Literární historie, 2008, roč. 53, č. 1-4, s. 71**



Obrázek 33 – Arabela a její kouzelný prsten v jednom s dílů seriálu z 80. let. Zdroj: Revue idnes.cz [online]. [cit. 2018-02-18]. Dostupné z: https://revue.idnes.cz/foto.aspx?r=lidicky&c=A170711_195155_lidicky_zar&foto=ZAR4e6483_arabela1.JPG

Dalším ze zmíněných seriálů byl *Létající Čestmír*, jenž byl vysílán už v roce 1970 a v pravidelných intervalech reprízován. Všechny 6 dílů je spojených se sci-fi prvky jako bylo létání, změna prostředí a další triky, které nepatřily do běžného života a učinily z Čestmíra něco zvláštního. Podobnou konstrukci měl i *Křeček v noční košili*, jenž se na televizní obrazovky dostal na sklonku roku 1988 a opět měl pouze 6 dílů. V tomto seriálu hlavní postavy hledají spravedlnost ohledně neoprávněného připsání zásluh na zásadním vědeckém objevu a používají k tomu zmenšování a zvětšování lidí, ale i s cestami do neprobádaných území a zákoutí.

V základním výčtu jsem zmínila ještě seriál *Návštěvníci*, 15dílný seriál z budoucnosti, který se na naše obrazovky dostal poprvé v listopadu 1985 a přenesl diváky do pomyslného roku 2484, kdy hrozí zničení planety po srážce s kometou a tedy i zánik lidstva, proto se naši následovníci rozhodnou vrátit zpět v čase a zachránit před požárem sešit, ve kterém se mají nacházet důležité poznámky pro budoucnost. Jeden z fenoménů tohoto seriálu je vznik Centrálního mozku lidstva, jinak zvaného CML, a také amarounů, instantního jídlo budoucnosti.



Obrázek 34 – Expedice z budoucnosti v seriálu *Návštěvníci* hledá ztracený sešit s cennými poznámkami. Zdroj: Česká televize. *Návštěvníci* [online]. [cit. 2018-02-18]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/898320-navstevnici/dily/>

Když se od sekce seriálů pro děti a celé rodiny posuneme dál, máme tu mnoho dalších, které se zapsaly do kulturního dědictví naší země. Můžeme mezi ně zařadit např. historizující a obrozenecký *F. L. Věk* vysílaný v roce 1970, dále pak *Žena za pultem* z roku 1977, *Chalupáři* z roku 1975, *Inženýrská odysea a Plechová kavalerie* z roku 1977 a ze stejného roku je i pověstný seriál *Nemocnice na kraji města*, který se na obrazovkách objevil v listopadu 1978. Příběh lékařské rodiny Sovových a jejich kolegů z pera Jaroslava Dietla si velmi rychle získal oblibu, takže z původních 13 dílů byl rozšířen na 20. Dočkal se i svého pokračování v *Nemocnici na kraji města po 20 letech*,

který se na obrazovky dostal v říjnu 2003. Většina těchto seriálů byla vysílána v hlavním vysílacím čase ve večerních hodinách. Z lékařského prostředí byl i další ze seriálů *Sanitka* z roku 1984 a i ten se dočkal pokračování v roce 2013 pod názvem *Sanitka 2*.



Obrázek 35 – Porada lékařů v Nemocnici na kraji města. Zdroj: Česká televize. Nemocnice na kraji města [online]. [cit. 2018-02-18]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/899538-nemocnice-na-kraji-mesta/277320140120010-nastup/>

Poslední dva zmíněné seriály už trochu navozují další seriálovou oblast, která se věnuje rodinným ságám. Tam patří seriály jako *Synové a dcery Jakuba Skláře*, vysílaný v roce 1986. Jak název napovídá, jednalo se o příběh sklářské rodiny. Něco podobného znázorňoval i další seriál z prostředí rodiny železničářů s názvem *Dynastie Nováků*, vysílaný na podzim roku 1982.

Jeden z prvních porevolučních seriálů z dílny České televize byl i 4 dílný seriál *Přítelkyně z domu smutku* vysílaný v roce 1992 vždy ve středu od 20:00 a popisující situaci v ženské vazební věznici a zároveň přibližující i život v socialismu v 80. letech minulého století.

Určitě stojí za to, abychom se posunuli i více do současnosti a zmínili některé další televizní počiny, které zaujmají v televizním obrazu společnosti důležité místo. Jedná se o trojici historických seriálů. Prvním z nich je retrospektivní seriál, kde

vypravěč v podání hlavního hrdiny z rodiny Dvořákových provází diváky dějem od roku 1964 až do 90. let minulého století, *Vyprávěj*, se na televizních obrazovkách objevilo 31. srpna 2009 a v 5 sériích provázelo diváky až do roku 2013 v pátek nebo pondělí večer od 20:00. Mezi další počiny České televize z posledních let patří i sága o rodině Valentových s názvem *První republika*, který se vysílal od pátku 17. ledna 2014 v hlavním vysílacím čase na ČT1 od 20:00. V roce 2016 se na televizní obrazovky vrátila druhá série příběhů této rodiny a aktuálně se natáčí další.



Obrázek 36 – Každý rok dělala babička rodinnou fotku a toto byla jedna z prvních. Zdroj: ČSFD.cz, *Vyprávěj* [online]. [cit. 2018-02-18]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/264232-vypravej/prehled/>

Pokud od těchto seriálů uděláme malý úkrok stranou, dostaneme se k další sféře v oblasti seriálů. A to těm z detektivního prostředí. I v této oblasti nalezneme plejádu příběhů na pokračování, které se objevovaly na televizních obrazovkách od konce 60. let do současnosti. Stále totiž u nás i ve světě platí, že právě tento typ je u diváků jeden z nejoblíbenějších. Výčet by byl opravdu dlouhý, proto jsem vybrala několik zástupců, na jejichž vzorku je vidět popularita žánru.

Mezi úplně první detektivní seriály na našich obrazovkách patří *Hříšní lidé města pražského*, který se začal vysílat v září roku 1969 a ve 13 epizodách představoval vyšetřování kriminálních případů z 20. let 20. století v Praze.

Pokud bychom měli postupovat aspoň trochu chronologicky, dalším opravdu významným televizním seriálem bylo *30 případů majora Zemana*, který byl zcela jednoznačně produktem dobové propagandy, a na televizní obrazovky se poprvé dostal v pátek 18. dubna 1975. Jednotlivé detektivní případy se vysílaly v rozmezí let 1975 až 1980. Děj, během kterého major Zeman vyšetřoval různé kriminální činy, se odehrávaly od roku 1945 až 1974 a byly zaměřeny na úspěchy režimu při budování socialistického státu. Jestli jsem výše zmiňovala, že televizní vysílání bylo přímo podřízené politické ideologii, tento seriál byl tohoto faktu určitou deklarací. „*Třicet případů... nemělo působit dojmem prvoplánově ideologických filmů padesátých let, především proto byl počet dílů explicitně interpretujících velké dějiny omezen na minimum a jejich manipulující charakter byl cíleně zastřen.*“⁴⁵⁹ Zajímavé také je, že trvalo v podstatě desetiletí, než se tento seriál po listopadu 1989 vrátil zpět na televizní obrazovky. Stalo se tak až na přelomu roku 1999 a 2000, kdy Česká televize opakované vysílání *30 případů* doplnila o dokument konfrontující jednotlivé díly s politickou realitou doby.

V 80. letech pak na detektivní žánr navázaly 2 řady případů *Malého pitavalu z velkého města* vysílané v letech 1983 a 1987, kdy bylo odvysíláno celkem 15 dílů inspirovaných v některých případech i skutečnými kriminálními kauzami.

⁴⁵⁹ BÍLEK, Petr A. a kol.: *James Bond a Major Zeman – Ideologizující vzorce vyprávění*, Paseka, Praha 2007, s. 43



Obrázek 37 – Major Zeman a momentka z děje. Zdroj: Křísí se major Zeman. Znovu s Brabcem, zatím bez jména, iDnes.cz [online]. [cit. 2018-02-18]. Dostupné z: https://kultura.zpravy.idnes.cz/novy-major-zeman-0kn-/filmvideo.aspx?c=A131119_101524_filmvideo_ts

V době zásadní politické přeměny vysílala Československá televize historický detektivní seriál, který během 4 vysílacích sezón měl celkem 26 dílů. Jmenoval se *Dobrodružství kriminalistiky* a představil různé vyšetřovací metody, jejich historii a používání v minulosti. Svým provedením i obsahem, jenž se zakládá na historických událostech, se jednalo o jeden z nejlepších televizních seriálů současnosti v našem televizním prostředí.

Poněkud netradiční formát detektivního seriálu představoval další zástupce už z doby po revoluci s názvem *Hříchy pro pátera Knoxe*, který se začal vysílat v roce 1992. Základní pointou příběhů byla interaktivnost s diváky, kteří mohli a měli hádat, kdo je pachatelem v každé z 10 epizod.

Vysokou popularitu si získal i následující zástupce detektivního žánru na televizních obrazovkách, *Četnické humoresky*. Tento seriál se poprvé na obrazovkách objevil v lednu 2001 a měl celkem 3 série po 13 epizodách, kdy poslední se v premiéře vysílala v roce 2007. Příběhy z pátrací stanice v Brně z počátku 20. století si podmanily

diváky svoji lidovostí, prostředím a hlavně výkonem hlavních představitelů v osobách herců Tomáše Töpfera a Ivana Trojana.



Obrázek 38 – Záběr z epizody Bouřka. Zdroj: Česká televize, Četnické humoresky [online]. [cit. 2018-02-18]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1029216441-cetnické-humoresky/300314310440009-bourka/>

Na důkaz, jak jsou detektivky populární, se podívejme na posledních zhruba 8 let na českých obrazovkách, kdy každá z hlavní televizních stanic představila několik vlastních projektů. Česká televize produkovala seriály jako *Cirkus Bukowsky*, *Případy prvního oddělení*, *Vraždy v kruhu*, *Pustina* či *Rapl*. Ve všech případech se jedná o kvalitní detektivní příběhy a seriály, které jsou vždy součástí hlavního vysílacího času. Postupem času se konkrétně na České televizi detektivní seriály usadily v pondělí na hlavním kanále ČT1. Ovšem nejen veřejnoprávní televize se aktivně angažuje v tvorbě původních televizních seriálů, svoji cestu si vyšlapaly i soukromé televizní stanice.

Televize Nova se postavila za projekty *Kriminálka Anděl*, která se dá přirovnat k americkým seriálům *Kriminálka Miami* a *Kriminálka New York*. A to jak svým stylem vyprávění příběhu, tak odkazy na kriminalistické metody a jejich umělecké zobrazení v seriálu. Dalšími v řadě jsou *Dáma a král* z konce roku 2017, který může být považován za analogii k dalším americkým seriálům, nebo *Profesionálové* z prostředí vyšetřování násilných trestných činů.



Obrázek 39 – Základní tým Kriminálky Anděl ve své 4. sezóně z roku 2014. Zdroj: Nova dá novou Kriminálku Anděl, Počátky dvakrát týdně, Mediaguru.cz [online]. [cit. 2018-02-18]. Dostupné z: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2014/07/nova-da-novou-kriminalku-andel-pocatky-dvakrat-tydne/>

Dalším velkým hráčem na tomto poli je i televizní stanice Prima, která vyprodukovala seriály jako je *Mordparta*, *Kapitán Exner*, *Polda*, *Temný kraj* nebo *V.I.P vraždy*. Také v případě těchto seriálů můžeme hledat jasnou analogii k americké tvorbě, speciálně v případě posledně jmenovaného, který je genderově převráceným dějem seriálu *Castle*.

Všechny výše jmenované seriály z prostředí zločinu jsou vždy součástí hlavního vysílacího času a mají premiéru v nejvíce exponované dny, jako jsou sobota, neděle, pro detektivky tradiční pondělí nebo pátek večer. V rámci repríz se pak objevují později ve večerních hodinách v různé dny v týdnu.

Předposlední skupinou seriálů, která stojí za povšimnutí je sitcom, který už známe z prostředí americké televize od konce 50. let. Na našich obrazovkách se jako první vlaštovka objevil seriál *Taková normální rodinka* v roce 1971 na prvním programu Československé televize. 8 dílů seriálu popisujících trampoty jedné vícegenerační rodiny v humorném duchu. V rámci definice sitcomů naplňuje tento seriál svoji základní premisu, že se odehrává na jednom místě a stejně tak je omezený i počet postav v něm. Tento seriál opět patří k těm oblíbeným, proto se poměrně pravidelně reprizuje v České televizi i v současnosti. Po tomto seriálu nastala dlouhá žánrová pauza, kterou přerušil až nový sitcom z dílny TV Nova, jež v lednu 1995 začala vysílat sitcom *Nováci*. Celkem bylo natočeno 72 dílů ve dvou sériích. Ovšem v celkovém souhrnu se nejednalo o sitcom úspěšný. Jak dokonce jeden z jeho tvůrců Ondřej Neff řekl: „Neuměli jsme to napsat, herci to neuměli zahrát a režiséři to neuměli natočit. Zřejmě moc nových věcí najednou.“⁴⁶⁰ Stejná televizní stanice, TV Nova, se však svého snažení nevzdala a učinila další pokus o průnik na pole sitcomů, tentokrát mnohem úspěšněji v podobě *Hospody*. Sitcom se vysílal v letech 1996 a 1997, celkem měl 52 epizod a všechny se odehrávaly v prostředí, které je Čechům relativně blízké, jak již sám název napovídá. Tento sitcom zaznamenal mnohem větší úspěch, o čemž svědčí i jeho relativně pravidelné reprízy v současnosti. Dá se předpokládat, že za jeho úspěchem stála kombinace právě jednotlivých postav, které tvořily zábavný mix, a prostředí kde se setkávala inteligence s pracujícím lidem, selský rozum a očividná „hloupost“, bodrost s ironií a nadsázkou. To zásadní, co nikdy nechybělo, byl humor za všech okolností.

⁴⁶⁰ MOC, Jiří: *Seriály od A do Z: lexikon českých seriálů*. Vyd. 1. Praha: Česká televize, 2009, 293 s. Edice České televize, s. 148

O tom, že sitcom pro naše prostředí není tak tradiční formát svědčí i fakt, že trvalo opět více než 10 let, než se na televizní obrazovce stanice Nova objevil další jeho zástupce, *Comeback*. Poprvé jej diváci mohli vidět v rozmezí září 2008 až po říjen 2011. V tomto období bylo odvysíláno celkem 63 epizod ve dvou sériích v kombinaci se speciálními díly. Co je na tomto sitcomu zajímavé, je fakt, že „byla natáčen pomocí tří-kamerového systému.“⁴⁶¹ To je systém, kterým byl sitcom typický již od dob *I Love Lucy* z 50. let minulého století. Tento sitcom patří díky svému obsazení, ale i kvalitě provedení mezi jeden z nejúspěšnějších v dnešní době.



Obrázek 40 – Hlavní protagonisté sitcomu *Comeback*. Zdroj: *Comeback*. Nova.cz [online]. [cit. 2018-02-18]. Dostupné z: <http://comeback.nova.cz/rubrika/oporadu>

I České televizi se v posledních několika letech podařilo vytvořit další úspěšné sitcomy. Jedním je 5 dílný *Kosmos* o projektu cesty Čechů na Měsíc, který karikuje aktuální politickou scénu i některé další kulturní nešvary současné společnosti. První

⁴⁶¹ **MARTÍNKOVÁ, Tereza: Produkce sitkomů v České republice v porovnání se zahraničím**, Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Praha 2013, s. 21-22

díl seriálu se vysílal 20. listopadu 2016 a jako tvůrce za ním stála významná osobnost české filmové kritiky a zároveň spolutvůrce Comebacku, Tomáš Baldýnský. A v době, kdy dopisuji tuto práci, se na kanálu ČT1 objevuje nový sitcom – *Dabing Street*. Jak už název napovídá, je spojena s oblastí dabingu, který má u nás dlouho, bohatou a hlavně hodnotnou historii. Tyto sitcomy se na obrazovkách objevují lehce na hraně hlavního vysílacího času – okolo 21. hodiny.



Obrázek 41 – Skupina českých kosmonautů, kteří se vydali na cestu na Měsíc v podání sitcomu *Kosmo*. Zdroj: *Kosmo*, Česká televize [online]. [cit. 2018-02-18]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/11276561613-kosmo/>

Ač jsme si nyní představili dílčí část televizní tvorby na českých obrazovkách v uplynulých více než 60 letech, bylo smyslem této části textu představit skladbu televizních pořadů a stejně jako v případě Spojených států nastínit jejich programové zařazení do vysílání v podobě, v jaké jsme si je jako diváci oblíbili. Avšak nemůžeme zapomenout ani na další zásadní součást televizního vysílání, kterým byla publicistika a zpravodajství. Ty byly zásadním bodem ve vysílacím schématu jako celku už od zahájení vysílání Československé televize.

6.5. Zpravodajství s politickou rouškou

V podstatě od zahájení pravidelného vysílání Československé televize se objevovaly různé typy pořadů – původní tvorba, přejaté pořady a velmi záhy si na televizní obrazovky našlo svoji cestu i zpravodajství. Ovšem z počátku se nedá mluvit o denním a aktuálním zpravodajství, protože na to Československá televize ještě neměla technické vybavení a ani procesně personální zajištění. Několik prvních let mělo tedy zpravodajství pro televizi netradiční formu.

„Veškeré obrazové zpravodajství bylo v první etapě naplněno pouze Čs. *Filmovými týdeníky*, které se do vysílání přebíraly z Čs. Státního filmu. Bylo to absurdní, neboť tytéž týdeníky zároveň kolovaly v kinech. Funkci aktuálního zpravodajství zastávalo vysílání pravidelných zvukových relací Čs. Rozhlasu, přičemž na obrazovce se skvěl diapozitivní nápis: *Posloucháte rozhlasové noviny*. Některé politické či zahraničněpolitické otázky byly probírány s hosty ve studiu v tzv. televizních aktualitách.“⁴⁶²

Tyto počátku televizního zpravodajství však i tak mají svůj význam.

Právě tento neutěšený stav ve sdělování zásadních informací z domova i ze světa v kombinaci s jasnou deklarací o použití televize jako nástroje propagandy byl v podstatě zárukou, že se situace co nejrychleji bude měnit. Takovou první vlašťovkou v tomto směru bylo pořízení prvního přenosového vozu v Československu v roce 1955.⁴⁶³ A na tento moment vzpomíná Karel Kohout, tehdejší programový ředitel Československé televize takto:

⁴⁶² ŠTOLL, M.: 1.5.1953, s. 149

⁴⁶³ CYSAŘOVÁ, J.: Československá televize a politická moc, s. 522

„Za další skok...bych označil datum 11. února 1955, kdy v Měšťanské besedě zazněl telefon: Tady je Verner. Soudruhu řediteli, chceš vidět přenosový vůz? Stojí za Zimním stadionem...

Dovedete si představit, jak jsem tam spěchal. Přenosový vůz se třemi kamerami, vyrobený našimi československými techniky...Což kdybys to zkusil? Třeba hned dnes večer, hraje se hokej se Švédy...Byl to návrh značně rizikový – bylo kolem jedné hodiny po poledni, připraveno nebylo nic a zápas se hrál ten večer. To by bylo terno, vysílat večer v televizi hokej! Lákavost nápadu zvítězila, pustili jsme se do práce. Z Barrandova jsme sehnali potřebné lampy, u kamer Utíkal, Landisch, Novotný, u mikrofonu Vlachář a Holubec, za režijním pultem Kohout – a troufli jsme si!⁴⁶⁴

Už jen možnost používat přenosový vůz proto, aby se na televizní obrazovky dostalo aktuální dění v naší zemi, ať už se jednalo o sportovní utkání, politickou událost nebo kulturní akci s významem pro národ a Komunistickou stranu, bylo velkým krokem na cestě k ustálení zpravodajství jako pevné součásti televizního vysílání. „Televizní zpravodajství, páteř každé, a tedy i Československé televize, se zformovalo už 1. října 1956, tehdy pod názvem *Televizní aktuality a zajímavosti* (zkratka TAZ) a později, od 1. září 1958, jako *Televizní noviny*. Prvními hlasateli zpráv byli Jaroslav Bouz a Kamila Moučková... Denní zprávy otevíraly program každého vysílacího dne (19:00)...“⁴⁶⁵ S postupem doby došlo na změnu začátku vysílání hlavního televizního zpravodajství a to na 19:30. Důvodem proto byl fakt, že českoslovenští diváci v pohraničí přepínali na zahraniční zpravodajské pořady, což nebylo politicky žádoucí.⁴⁶⁶ Zároveň je zajímavé, že od doby spuštění druhého programu ČT2 10.

⁴⁶⁴ MICHALEC Zdeněk a kol., *Tisíc tváří televize*, Svoboda, Praha 1983, s. 48 – článek s názvem Život s televizí od Mileny Medové.

⁴⁶⁵ ŠTOLL, M.: 1.5.1953, s. 155

⁴⁶⁶ 50 let v kostce. [Online]. [cit. 2018-02-25] Dostupné z: <http://www.louc.cz/03/950310.html>

května 1970 se opakovaly *Televizní noviny* také tam ve 23:30.⁴⁶⁷ Čas opakovaného vysílání televizního zpravodajství se v následujících letech proměňoval a posouval. Co však zůstalo, bylo, že se zpravodajství opakovalo v pozdních večerních hodinách.

V textu výše jste měli možnost vidět přehledy toho, kolik materiálu se bralo ze zahraničí a v jaké oblasti. Zpravodajství nebylo výjimkou. Součástí textu jsou také informace o výkupu některých materiálů za účelem jejich použití ve zpravodajství a dokumentaristice jako důkaz pro tvrzení státu a Komunistické strany na podporu ideologie socialismu. Aneb: „Správný výběr pořadů pomáhá pak našim divákům poznávat svět v jeho objektivní skutečnosti a zbavovat je iluzí, jimiž se snaží působit na vědomí lidí buržoazní propaganda.“⁴⁶⁸

Právě otázka propagandy a cenzury byla v Československé televizi hlavním tématem. „Československá televize svou činností založenou na politice Komunistické strany Československa, provádí masově politickou a výchovnou práci, podporuje tvůrčí iniciativu lidu a přispívá k dovršení kulturní revoluce.“⁴⁶⁹ Představu o tom, jaký vliv měla politika na informace odvysílané v Československé televizi, jsme si již udělali. Ovšem v této části textu nejde o detailní popis cenzury, ale naopak o programovou strukturu zpravodajského a publicistického vysílání v našem prostředí.

Příprava zpravodajství byla, a do dnešního dne je, náročný proces, který každý den začíná nanovo. Pamětníci na přípravu denního zpravodajství vzpomínají takto:

„Vedoucí vysílací směny Televizních novin začne přípravou scénáře. Není to scénář v té podobě, jaký se píše pro jiné televizní pořady. Je to spíše seznam náplně Televizních novin, jejich bloku zahraničně politického, vnitropolitického včetně kultury a bloku ekonomického. Dvě minuty musí zbýt na sportovní zpravodajství. Obsah bloků si připravují moderátoři

⁴⁶⁷ Televizní programy. Česká televize. 10. května 1970. [Online]. [cit. 2018-02-25] Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/televizni-programy/?datum=1970-05-10>

⁴⁶⁸ Koncepce výběru a úprav zahraničních televizních a filmových pořadů, Praha 5.2.1976, Zdroj: Archiv České televize, Inv. č. 98, sign. Ve2, k. 7, s. 2

⁴⁶⁹ Zákon ze dne 31.1.1994 o Československé televizi, Sbírka zákonů, č. 17 a 18/1964. Archiv České televize Inv. 61, sign. VE 1, k. 15

v dohodě s vedoucími směny – jen on zatím ví, jak budou Televizní noviny jako celek dnes vypadat, protože konzultuje příspěvky s vedoucími rubrik, s vedoucími krajských redakcí a zejména s bratislavskými kolegy.⁴⁷⁰

V tomto krátkém úryvku je jasně patrná podoba vzniku televizního zpravodajství – v jaké podobě se informace skládaly, kdo do nich přispíval stran informačních zdrojů a také kdo je tvořil. Právě náročnost živého vysílání v kombinaci s přenosy z různých míst nebo obrazovými záznamy podobně jako v zahraničí vedly k dalšímu technologickému a technickému rozvoji Československé televizi.

Součástí pravidelného zpravodajství se staly i informace ze sportu v podobě sportovně zpravodajského pořadu *Branky Body Vteřiny*, který se začal vysílat 11. března 1956 jako přidružená část večerního zpravodajství, což z něj dělá nejstarší a nejdéle vysílaný zpravodajský pořad v našem prostředí pod stejným názvem.⁴⁷¹ Tento pořad se opakoval ještě v pozdních večerních hodinách, okolo 22:30. S postupným rozšiřováním vysílacího času se rozšiřoval i počet zpravodajských pořadů, jak pro ukázkou dokládá programová skladba ze středy 20. října 1976:

Středa 20. října 1976

1. program

8:35	Televizní noviny
9:00	TVŠ – Lenka s Vítkem si vyšli za město Orientace v okolí obce a v nejbližší krajině (Pro 2. roč. ZDŠ – věcné učení)
9:15	Dopolední rozcvička
9:20	Knihy pro vás
9:25	Vysílání pro mateřské školy Birlibán (3.)(B) Dramatizace knihy E. Petišky
9:45	Čtení a literární výchova v 1. ročníku základních škol
10:10	Hovoříte německy? 43. lekce (pro pokročilé)

⁴⁷⁰ MICHALEC Zdeněk a kol., *Tisíc tváří televize*, Svoboda, Praha 1983, kapitola Horkých 30 minut, s. 92

⁴⁷¹ 50. let televize v kostce. [Online]. [cit. 2018-02-17] Dostupné z: <http://www.louc.cz/03/950310.html>

10:35	Ročenka cestovatelů (B) Čtyři cestopisné pohlednice
10:55	TVŠ – Člověk potřebuje člověka O vztazích mezi lidmi (Pro 6. roč. ZDŠ – občanská nauka)
11:15	Federální kriminální ústředna pátrá
11:20	Zprávy
Přestávka od 11.25 do 14.50	
14:50	ZPRÁVY
14:55	SETKÁNÍ GENERÁLNÍHO TAJEMNÍKA ÚV KSČ A PREZIDENTA ČESKOSLOVENSKÉ SOCIALISTICKÉ REPUBLIKY S. G. HUSÁKA S PRAŽSKÝMI VOLIČI (B) Přímý přenos ze Sjezdového paláce PKOJF v Praze
16:10	Oblastní Televizní noviny Na okruhu TS Brno Beseda na aktuální téma Na okruhu TS Ostrava Severomoravské Televizní noviny
16:30	Čtení a literární výchova v 1. ročníku základních škol
16:55	BANÍK OSTRAVA v. BAYERn MNICHOV Přímý přenos utkání 2. kola PMEZ v kopané (Ostrava) V přestávce: Večerníček Indiánské pohádky
18:50	Knihy pro vás
19:00	Televizní noviny
20:00	DNY VŠEDNÍ A DNY SVÁTEČNÍ Dokumentární film věnovaný období rozvoje naší společnosti Mezi XIV. a XV. sjezdem KSČ. Režie K. Pixa a K. Topič.
21:05	Chvilé pro písničku
21:15	Televizní noviny
21:35	Pro přátele ruského jazyka MUŽ NA SVÉM MÍSTĚ Sovětský film. Scénář V. Černych. Režie A. Sacharov. (Film v původním znění s titulky)
23:10	Zprávy
2. program	
18:00	Zprávy (B)
18:05	Svět vědy a techniky 300 000 včelích matek (B) Využití svahů výsadbou velkovýrobních vinic. Moderní technologie v lesních školkách II. (B)
19:00	Televizní noviny (I. program)

20:00	SLOVAN BRATISLAVA v. QUEEN'S PARK RANGERS (B)
	Záznam utkání 2. kola Poháru UEFA v kopané
21:30	Lékař a vy
21:40	Zprávy (B)

Obrázek 42 – Televizní program ze středy 20. října 1976. Zdroj: Česká televize [online]. [cit. 2018-02-25]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/televizni-programy/?datum=1976-10-20>

Podobný vývoj můžeme sledovat i nadále při pátrání ve stopách po programovém schématu ve vysílání Československé televize. Samozřejmě nelze říci, že by se situace zakonzervovala, na to nebyl prostor ani čas. Naopak, sekce zpravodajství a publicistiky se vyvíjela i nadále a to i přes systémové zařazení Československé televize v rámci struktury řízení státu a zásadního zásahu ze strany Komunistické strany. Hlavně u zpravodajství. V oblasti pohyblivých zpravodajských přehledů v programovém schématu došlo k ustálení až na počátku 80. let. Pozdní opakování zpravodajství se změnilo na pořad *24 hodin ve světě* vysílaným v pravidelný čas ve 22:00. Na ČT2 se pak zabydlel nový pořad s názvem *Aktuality*, vysílaný ve 21:30.⁴⁷²

Postupem doby se začalo objevovat více zpravodajských a dokumentaristických pořadů, jejichž zásadní význam byl v podobě předávání informací, které by jinak nebyly pro diváky dostupné. Ať už se jednalo o informace z jednotlivých regionů či ze světa nebo z různých oblastí pracovního i soukromého života. Vše bylo mimo jiné odvislé také od technické vyspělosti. Ta se opět posunula o krok dál v roce 1980 díky možnosti odpoutat televizní kameru od kabelu a docílit tak její větší mobilitu. Sama Československá televize si byla vědoma svých mezer a toho, jakou cestu má ještě před sebou:

„Největší magičnost televize je – být při tom. Ve využití téhle jedinečné specifiky má televizní publicistika nevyčerpatelné možnosti. Musí však hledat nové formy a nové metody. Mám pocit, že v této oblasti máme

⁴⁷² 50. let televize v kostce. [Online]. [cit. 2018-02-25] Dostupné z: <http://www.louc.cz/03/950310.html>

pořád jistý dluh. Buržoazní společnosti využívají této výjimečnosti televize dovedně i zneužívat. Vyloupení banky – za pár minut je tam přenosový vůz a divák má pocit, že mi nic neuniklo. My přirozeně nebudeme přejímat podobné obsahy televizních přenosů. ... Avšak princip ,být při tom‘ není v ničem buržoazní. Měli a mohli bychom ho využít pro účinnější působení na naši socialistickou skutečnost, na formování vědomí socialistického člověka.“⁴⁷³

Právě tento postřeh o možnostech, které má televizní zpravodajství před sebou, si sebou nesla až do roku 1989 a i po něm. V novodobé historii televizního zpravodajství máme za sebou několik zásadních milníků. Mimo informačního uvolnění jako důsledku rozpadu Sovětského svazu se rozšířil informační záběr. Na počátku roku 1993 měla Česká televize několik stabilních zpravodajských pořadů, kdy některé již známe:

„ČT1: hlavní zpravodajský pořad Události v tradiční délce 30 minut od 19.30 hod., analytický zpravodajský pořad Události, komentáře v délce 30 min. od 22.05 hod.

ČT2: zpravodajský pořad Deník v délce 15 min. od 19.00 hod., pořad komentovaného zpravodajství Deník Plus v délce 30 min. od 21.30 hod.“⁴⁷⁴

Tento stav byl výsledkem interní analýzy zpravodajství České televize, jež v tu dobu řešila svoji situaci, jak ve své práci píše kolega Krumpár.

Stabilita v České televizi měla velmi krátké trvání, protože už o rok později vstoupily na televizní obrazovky zpravodajské pořady nových televizní stanic - TV Nova a TV Prima. Každá ze jmenovaných stanic totiž vytvořila svoje pravidelné každodenní zpravodajství, jež se díky času 19:30 stalo jasným konkurentem České televize.

⁴⁷³ MICHALEC Zdeněk a kol., *Tisíc tváří televize*, Svoboda, Praha 1983, kapitola Televizní publicistika a otazníky, s. 118

⁴⁷⁴ KRUMPÁR, P.: *Reakce České televize*, s. 19

Největším konkurentem byla TV Nova s vysokou sledovaností v podstatě všech svých pořadů, proto Česká televize v roce 1997 předsadila vysílání hlavního zpravodajství na 19:15 a další změna nastala v roce 2007, kdy se *Události* posunuly de facto zpět na 19:00.

Zásadním zlomem pak bylo datum 2. května 2005, kdy Česká televize spustila projekt nového zpravodajského kanálu po vzoru zahraničních televizí s názvem ČT24. Tato stanice vysílá po celý den pouze zpravodajské a publicistické pořady z různých oblastí jako je ekonomika, věda a výzkum, politika, kultura a mnoho dalšího.

Ostatní televizní stanice se drží pouze základních zpravodajských pořadů v různých denních dobách.

Co se však zásadně změnilo oproti minulosti, jsou jednoznačně technologické a technické možnosti zpravodajství v kombinaci s moderními technologiemi jako byl před několika lety internet a v dnešní době také zapojení diváků do přímé tvorby zpravodajství díky možnostem mobilních technologií. Rychlost, s jakou se v dnešní době informace z celého světa šíří, to připadalo našim předkům jako naprosto nedosažitelné.

V kapitole o zpravodajství na amerických televizních stanicích jsem zmiňovala také jednu z nejvýraznějších osobností televizního zpravodajství, Edward R. Murrowa. Jeho pořad *See It Now* by našel své vzdálené příbuzné i na našich obrazovkách. Už od dubna 1992 vysílala Česká televize pořad *Černé ovce* zaměřené na reálné kauzy běžných občanů, které zabrousily do různých oblastí. Pořad se vysílal průběžně ve večerních i podvečerních hodinách většinou v pondělí.

V roce svého začátku spustila televize Nova nový investigativně žurnalistický pořad *Na vlastní oči*. Tento pořad se pouštěl do kontroverzních témat a pomohl také odhalit zajímavé kauzy. Pořad se vysílal do roku 2009 vždy ve středu okolo 22:00. Hlavními tvářemi pořadu byli Josef Klíma a Janek Kroupa, jejichž cesty se následně rozešly. Josef Klíma se stal hlavní osobností pořadu *Očima Josefa Klímy*, který se od roku 2014 vysílá na stanici Prima v neděli ve večerních hodinách. Základní struktura

vyjmenovaných programů v návaznosti na historický počín Edwarda R. Murrowa v této oblasti jednoznačně čerpá z jeho odkazu. Investigativní žurnalistika si tak také našla cestu na naše televizní obrazovky, i když s téměř 50 letým zpožděním, které se dá přičítat politickému klimatu naší země, kdy investigativní žurnalistika jednoznačně nebyla žádoucí.

Na téma televizního zpravodajství a na to navázané dokumentaristiky bych mohla psát ještě více do detailu a v podstatě by si to zasloužilo samostatnou práci při pohledu zpět na všechny zlomové momenty, jimiž si toto odvětví prošlo. A je jedno, jestli se jedná o jejich odraz v rámci politického dění nebo také rozsahu a hlavně obsahu. Přesto pro tento text bylo nejzásadnější sledovat vývoj stěžejních zpravodajských pořadů a jejich ustálení ve vysílacím schématu.

Podobně si cestu na televizní obrazovky hledala i poslední součást televizního vysílání, která je její nedílnou součástí už po dlouhá léta. Jedná se o reklamu jako nedílný prvek televizního průmyslu i pro naše prostředí, ač se anomálie nevyhnuly ani této oblasti.

6.6. Reklama v řízeném i neřízeném hospodářství

Reklama v prostředí Československa byla pro televizní obrazovky velmi specifickým žánrem. Ve srovnání se Spojenými státy v polovině minulého století, kde byla reklama jednoznačně nástrojem pro zobrazování a šíření komerčnosti a konzumentarismu své doby, byla situace na našem trhu zcela odlišná. Ekonomika v našem prostředí byla centrálně regulovaná, veškerou výrobu měly pod palcem státní podniky a stěžejní bylo i přímé napojení na Sovětský svaz. Ten měl zásadní vliv na rozhodovacím procesu ohledně distribuce zboží, ať už v rámci domácí spotřeby, tak i v otázce exportu nebo importu. Nedá se proto říci, že by cesta reklamy na obrazovky

Československé televize byla jednoduchá, přesto si svoje uplatnění v určité podobě našla.

Když se podíváme trochu do historie, narazíme na několik zajímavých momentů, jež pomohly oblast televizní reklamy u nás formovat. V úvodu této kapitoly jsem psala o tom, jak v podstatě hned v počátcích televizního vysílání vysílala Československá televize do světa zprávu o chuti spolupracovat se všemi televizemi na světě. To platilo i pro reklamu. Jak dokládá materiál z 16. května 1957 adresovaný Zahraničnímu oddělení Československé televize, kde jeho autor Jiří Petrůň pokládá tyto otázky v souvislosti s oslovením všech zahraničních partnerů:

„Prosím o získání odpovědí ze zahraničních televizních středisek na tyto otázky, týkající se reklamy v televizi:

1) Způsob a podmínky, za jakých je reklama do televise přijímána, resp. vysílána.

2) Organizační struktura oddělení, které v televizi připravuje reklamní pořady a jeho poměr k ostatním vysíláním, na př. hudebnímu, liter.-dramatickému, zpravodajskému a pod.

3) Druhy (typy) reklamních pořadů a jejich délka:

a) skutečná

b) v poměru k ostatnímu programu.

4) Hospodářský efekt televizní reklamy pro televizi samotnou.

5) Účinnost televise jako reklamního prostředku. (Even. statistické údaje o prodejních výsledcích v souvislosti s televizní reklamou).

6) Náklady na jednu minutu vysílání:

c) reklamních pořadů

d) ostatního programu.

7) Která doba je nejvhodnější pro vysílání reklamních pořadů.

8) Rozsah spolupráce profesionálních umělců tvůrčích a reprodukčních na reklamních pořadech.⁴⁷⁵

Je jasné, že Zahraniční oddělení mělo po odpovědích pátrat na západ i na východ od našich hranic. Už ale jen samotný tento dopis naznačuje, že mimo rozsáhlosti televizních kontaktů, bylo možné čerpat rozličné zkušenosti a možnosti z celého světa.

Československá televize se tedy učila ve všech směrech a uvědomovala si, jak ji spolupráce se staršími a zkušenějšími televizními „sestrami“ může pomoci. A to nejen při tvorbě programů zábavních, vzdělávacích nebo dokumentárních, ale také pro reklamu jako takovou. Než se však dostaneme k situaci přímo na televizních obrazovkách, pojďme se ve stručnosti podívat na historický vývoj reklamy určené pro vysílání na televizních obrazovkách. I přesto, že ekonomika byla centralizovaná s deklarací odbytu a stabilitou výroby, vycítila vláda, že je nutné toto podporovat také jinou formou – reklamou.

Nejprve se objevovala v kinech před promítáním, původně ji měl na starosti *Krátký film Praha a Propagfilm*.⁴⁷⁶ Stejnou formu propagace přijala z počátku také Československá televize, kde se reklama objevovala před hlavními zpravodajskými bloky ve večerních hodinách. Propagační filmy se však nehodily pro televizní obrazovky a pro specifický formát jejího vysílání. Ztratily své kouzlo, které měly v kinosálech.

Pro rozvoj reklamy v Československu bylo zásadním momentem, když byl k 15. březnu 1954 na základě vládního rozhodnutí zřízen *Reklamní podnik státního obchodu* jako vyústění konsolidované snahy o pravidelnou propagaci.⁴⁷⁷ Dalším ze zásadních milníků doby v souvislosti s propagací bylo, když:

⁴⁷⁵ Interní korespondence v rámci Československé televize. Zdroj: Archiv České televize, Inv. č. 483, sign. Red, k. 46,

⁴⁷⁶ Pan Vajíčko a Panenka, charaktery československé reklamy. [Online]. [cit. 2018-02-27] Dostupné z: <http://padesatky.ffa.vutbr.cz/19671968/122-pan-vajicko-charakter-ceskoslovenske-reklamy>

⁴⁷⁷ TRYMLOVÁ, Martina: *Politická a ekonomická ideologie Československa 80. let na příkladě měsíčníku PROPAGACE*, Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věcí, Praha 2006, s. 16

„Česká vláda ve svém usnesení ze dne 4. ledna 1955 opravdu přikročila k opatřením ke zlepšení obchodní reklamy. Jednotlivým v úvahu přicházejícím ministerstvům zabývajícím se výrobou spotřebního zboží a také Ústřednímu svazu výrobních družstev uložila, aby zajistily soustavné provádění reklamy pro nové druhy zboží a aby prostřednictvím reklamy oživily poptávku.“⁴⁷⁸

Právě tento krok začal dláždít cestu reklamě vytvořené na míru televizní obrazovce. Poprvé se reklama jako součást vysílání objevila v českém prostředí v květnu 1957 a na Slovensku až o 2 roky později, ale na pravidelnosti získala až v roce 1964.⁴⁷⁹ Přesto trvalo další 2 roky, než se tvorby ujala přímo Československá televize ve speciálně vytvořeném oddělení o 21 zaměstnancích a několika stovkách externích spolupracovníků.⁴⁸⁰ Televize se vydala na cestu vlastní tvorby i v této oblasti. Ve stejném období dokázala televize zařadit na 400 minut reklamních spotů během roku a to vše v době, kdy ještě nebylo běžné celodenní vysílání.

Natáčení reklamy využívalo celou škálu známých technik. Reklamy byly hrané, kreslené, loutkové za použití různých triků či jejich kombinace. O tom, že jednotliví pracovníci i externisté byli značně vytížení, svědčí i fakt, že během roku dokázali vytvořit zhruba „1200 reklamních filmů v celkové délce 1400 minut.“⁴⁸¹

I přesto se nedá říci, že by reklama byla považována za nezbytnou v rámci fungování státní ekonomiky nebo byla oblíbená u televizních diváků. Možná v tom svoji roli sehrál i tento fakt:

„Tehdejší československou reklamu formoval dvojitý tlak. Z jedné strany se vyžadovala vizuální přitažlivost a pádnost argumentace, na druhé

⁴⁷⁸ **Tamtéž**, s. 16

⁴⁷⁹ **Tamtéž** s. 17

⁴⁸⁰ Pan Vajíčko a Panenka, charaktery československé reklamy. [Online]. [cit. 2018-02-27] Dostupné z: <http://padesatky.ffa.vutbr.cz/19671968/122-pan-vajicko-charakter-ceskoslovenske-reklamy>

⁴⁸¹ Pan Vajíčko a Panenka, charaktery československé reklamy. [Online]. [cit. 2018-02-27] Dostupné z: <http://padesatky.ffa.vutbr.cz/19671968/122-pan-vajicko-charakter-ceskoslovenske-reklamy>

straně však stále platila povinnost věcně a pravdivě informovat spotřebitele a zároveň jej vychovávat v souladu s potřebami plánovaného hospodářství. V praxi se televizní obrazovka stávala prodejním pultem, který snadno pronikal až do obývacího pokoje většiny domácností.⁴⁸²

Právě tento základní fakt hraje zásadní roli v pochopení struktury a podoby socialistické reklamy. Vše je obsaženo v kombinaci těchto slov – plánované hospodářství, výchova spotřebitele, prodejní pult v obývacím pokoji.

Doba 60. let minulého století byla v oblasti reklamy dobou hledání cest a možností. Mimo několik pravidelných reklamních bloků se dost často zmínky o různých produktech a značkách s odkazem na výrobce objevovaly v mnoha dalších programech. Dnes bychom to nazvali jednoduše product placementem. „Prolínání zábavných pořadů s obchodní reklamou, zdravotní osvětou a státní propagandou televize sice nijak neregulovala, přímočarou nabídku zboží a služeb však zřetelně oddělovala od ostatních pořadů.“⁴⁸³ Nejprve pomocí statického titulku, posléze kreslené postavičky označené písmenem „R“. Zlomový moment přišel na sklonku 60. let, kdy vznikla postavička Pana Vajíčka, jež se stala symbolem socialistické reklamy až do revoluce v roce 1989. Jejím autorem byl Eduard Hofman, jeden z výrazných animátorů své doby, který stál u zrodu studia Bratři v triku.

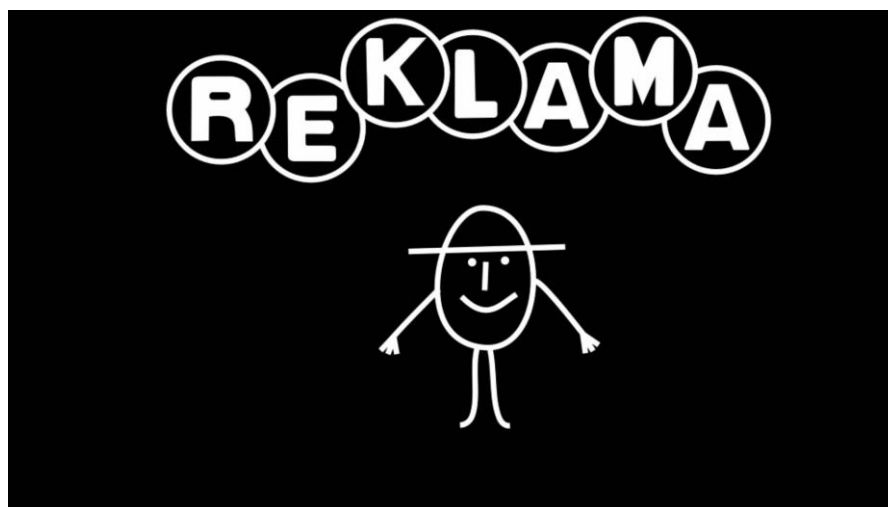
Nejprve se Pan Vajíčko objevoval jako hlavní postava tzv. TV tipů, ale na začátku 70. let se označení této součásti vysílání změnilo na „REKLAMU“.

⁴⁸² Pan Vajíčko a Panenka, charaktery československé reklamy. [Online]. [cit. 2018-02-27] Dostupné z: <http://padesatky.ffa.vutbr.cz/19671968/122-pan-vajicko-charakter-ceskoslovenske-reklamy>

⁴⁸³ Pan Vajíčko a Panenka, charaktery československé reklamy. [Online]. [cit. 2018-02-27] Dostupné z: <http://padesatky.ffa.vutbr.cz/19671968/122-pan-vajicko-charakter-ceskoslovenske-reklamy>



Obrázek 43 – První působení Pana Vajíčka na televizních obrazovkách v úvodu tzv. TV tipů. V této podobě se na televizních obrazovkách objevoval do konce 60. let. Zdroj: Česká televize [online]. [cit. 2018-02-27]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1064346817-znelky-1968/25053115855-pan-vajicko-tv-tipy>



Obrázek 44 – Pan Vajíčko ve svém domově na několik desítek let. Na začátku i konci reklamního bloku se objevoval až do revoluce v listopadu 1989. Zdroj: Česká televize [online]. [cit. 2018-02-27]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1101763-divadlo-kde-se-narodil-pan-vajicko>

Pan Vajíčko si za skoro 30 let svého působení na televizních obrazovkách zakusil mnoho mini příběhů, na jejichž prožití měl sotva 2 vteřiny. Mimo jiné získal i partnerku

v podobě Panenky, která mu byla rovnocennou partnerkou ve všech ohledech, i v komických situacích.

Ale abychom se neodchýlili od reklamy jako takové. O tom, že si postupně budovala jistou pozici v rámci vysílání, svědčí i fakt, že si pracovníci televize nechali zpracovat Zprávu z předvýzkumu o reklamě v Československé televizi z února 1971, kde se v rámci vyhodnocení píše:

„Na základě výsledků předvýzkumu bude třeba upřesnit cíle výzkumu.

- A. Výzkum nebude patrně moci poskytnout odpovědi na frekvenci sledovanosti jednotlivých televizních reklam, a to jak na I. tak i na II. programu.
- B. Do cílů výzkumu nebude možno zahrnout zjišťování míry spokojenosti s jednotlivými reklamními pořady.
- C. Výzkum nebude moci zjišťovat názor dotázaných na to, kolikrát nejvíce a nejméně by se měly jednotlivé reklamy v televizi opakovat.
- D. Do cílů výzkumu nebude rovněž možno zahrnout zjištění názoru dotázaných na optimální délku reklamních televizních pořadů.

Pokud se týká pracovních hypotéz, bude nutno z projektu výzkumu vypustit hypotézy, týkající se frekvence sledovanosti, délky a počtu repríz reklamních televizních pořadů.

Následující hypotézy lze chápat jako globální shrnutí výsledků předvýzkumu, uvádíme je proto na závěr této zprávy.

1. Sledovanost televizních reklamních pořadů je u většiny diváků náhodná, nikoli záměrná.
2. Největší procento diváků sledujících reklamu v televizi se kumuluje na vysílací blok po I.TN.

3. Sledovanost reklamních pořadů v televizi je přímo závislá na sledovanosti ostatních televizních pořadů.
4. Nejvíce jsou požadovány reklamy propagující zboží a výrobky.
5. Po stránce tematické je většina dotázaných respondentů s vysílanými reklamními pořady spojena s výhradami.
6. Většina dotázaných se domnívá, že nejdůležitějšími atributy dobré reklamy v televizi jsou pravdivost a serióznost.
7. Nejpůsobivější a nejvhodnější forma reklamy podle názoru diváků jsou hrané, reálné filmy.
8. Nejméně žádanou formou pro reklamní pořady jsou diapozitivy.
9. Symbol televizní reklamy „Pan Vajíčko“ většině dotázaných v podstatě vyhovuje.
10. Většina dotázaných vítá, vystupují-li v reklamách známí herci a osobnosti.⁴⁸⁴

Z těchto 10 bodů závěrů *Zprávy z předvýzkumu* z počátku 70. let minulého století můžeme vyčíst, že reklama si žádá exponovaný čas, který jí garantuje jinak nepředvídatelnou sledovanost, nejúčinnější jsou hrané reklamy s herci a jinými známými osobnostmi, které pravdivě představují zboží nebo výrobky. Také vám to něco připomíná? Právě tuto podobu měly televizní reklamy ve Spojených státech zhruba 20 let před tím. Slavné osobnosti, které popisovaly vlastnosti produktů před pořady s vysokou sledovaností, byly běžnou součástí televizní reklamy.

I přes tento výzkum, nebo možná právě kvůli němu, se ve *Zprávě o činnosti za rok 1972* objevuje následující hodnocení: „Velké pole působnosti má socialistická reklama např. i v oblasti výživy, zdravotní výchovy, bezpečnosti práce, bezpečnosti silničního provozu – plní tedy do určité míry i roli kulturně-osvětovou, což ji také odlišuje od reklamy kapitalistické, vytvářené v zájmu jednotlivých monopolů, resp.

⁴⁸⁴ Zpráva z předvýzkumu – REKLAMA V ČST (únor 1971). Archív České televize., Inv. č. 314, sign. INF, k. 61, s. 8-9

samostatných producentů.⁴⁸⁵ Tento úryvek jasně dokazuje, že se počítalo s odklonem od informací, které výzkumní pracovníci získali jen relativně nedávno. I přesto si pracovníci televize uvědomovali, že „důležitým činitelem výsledného efektu [je] i programová skladba, zařazení jednotlivých šotů do vysílacích bloků... je to úkol dlouhodobý.“⁴⁸⁶ Proto byla reklama pravidelně vyhodnocována na roční bázi, která ji zaručovala další vývoj a pevné místo ve vysílacím schématu.

<u>Rok 1972</u> .- odvysíláno celkem 863 minut = 100 %	
na I. i II. programu	
Filmy propagující zboží /převážně průmyslové výrobky, textil, saponáty, kosmetika, klenoty/	48,00 %
Filmy propag. služby /Cestovní kanceláře, veřejné stravování, pojištění, spoření/	14,12 %
Filmy propagující nábor prac. sil, poptávky při haváriích	3,21 %
Sazka, Mates, Loterie	7,69 %
stranický tisk	3,73 %
ostatní tisk	3,20 %
sběr surovin, výstavy, kulturní akce	5,16 %
potravin	10,68 %
Různé : osvětová propagace a značky /kritické vteřiny, morality/	4,21 %
	<u>100 %</u>
	=====

Obrázek 45 – Procentuální podíl vysílané televizní reklamy v roce 1972. Zdroj: Zpráva o činnosti za rok 1972 – Reklamní vysílání. Zdroj: Zpráva o činnosti za rok 1972 – Reklamní vysílání. Archiv České televize, Inv. č. 28, sign. Red, k. 2, s. 8

Pokud bychom se podívali na srovnání i s minulými lety, mohli bychom sledovat trend v procentuální změně podílu jednotlivých oblastí. Třeba v roce 1969, kdy se natočilo o zhruba 230 minut reklam méně, byl podíl reklam propagujících textil saponáty a další výrobky pouhých 19,16 %, přičemž např. stranický tisk zabíral plných

⁴⁸⁵ Zpráva o činnosti za rok 1972 – Reklamní vysílání. Zdroj: Archiv České televize, Inv. č. 28, sign. Red, k. 2, s. 1

⁴⁸⁶ Zpráva o činnosti za rok 1972 – Reklamní vysílání. Zdroj: Archiv České televize, Inv. č. 28, sign. Red, k. 2, s. 5

11,62 % proti 3,73 % z roku 1972.⁴⁸⁷ V tomto přehledu bychom mohli pokračovat dále, avšak pro nás je zásadnější jiný poznatek.

Reklama se postupem doby stala pevnou součástí vysílacího schématu, přičemž její výroba byla cíleně plánovaná a strukturovaná. Reklama nebyla pouze estetickou součástí televizního vysílání, ale také ekonomickým nástrojem, který pomáhal v dalším rozvoji televize. V roce 1967 byl příjem z reklamy 16.869.057,- Kčs při nákladovosti 3,11 %, přičemž v roce 1972 se jednalo už o částku 44.648.866,- Kčs před odečtením interních nákladů ve výši 4,7 %.⁴⁸⁸ Ve stručnosti se dá říci, že příjmy Československé televize z reklamy se během 5 let ztrojnásobily. Jak vidíme, i když reklama v Československu neměla za smysl kapitalistický zisk, jak tomu bylo na západ od našich hranic, přesto byla velmi úspěšným produktem televizní stanice, který zvyšoval její ekonomickou stabilitu.

Právě proto se reklama na televizních obrazovkách objevovala zcela pravidelně bez ohledu na další okolnosti, jako byly např. nedostatek některých druhů zboží a potravin či jejich nadbytek. Doba plynula, časy se měnily a Československá televize s reklamou vstoupila do doby po listopadu 1989. Tento moment se výrazně projevil i v oblasti reklamy. Díky otevření našeho trhu firmám, jež k nám přišly ze západu, došlo ke zcela zásadní změně skladby reklamy, nikoli ke změnám v jejím umístění.

S otevřením hranic se objevily nové techniky a styly v natáčení reklam, stejně tak se objevilo zcela nové zboží a služby, jež nám byly k dispozici. To samozřejmě vytvářelo velký tlak na reklamní prostor a jeho kapacitní možnosti. Hlad po nových věcech si o něj doslova říkal. Možná právě proto se v roce 1993 přistoupilo k zákonné regulaci poměru vysílání televizní reklamy proti ostatním pořadům:

„Česká televize v návaznosti na výše uvedené změny skutečně omezuje reklamu od 1. 1. 1993 na 1% s tím, že reklamní bloky přesouvá do

⁴⁸⁷ Zpráva o činnosti za rok 1972 – Reklamní vysílání. Zdroj: Archív České televize, Inv. č. 28, sign. Red, k. 2, s. 7

⁴⁸⁸ Zpráva o činnosti za rok 1972 – Reklamní vysílání. Zdroj: Archív České televize, Inv. č. 28, sign. Red, k. 2, s. 31

divácky nejatraktivnějších časů tak, aby maximalizovala své příjmy z této obchodní činnosti. Pravidelně jsou nasazovány pětiminutové reklamní bloky před a po hlavní zpravodajské relaci Události v 19:25 a ve 20:00 na ČT1. Reklamě se nevyhne ani program ČT2, na němž se reklamní bloky vyskytují rovněž především v hlavním vysílacím čase. Paradoxně je v roce 1993 více reklamních bloků otevíráno na programu ČT2, než na programu ČT1.⁴⁸⁹

S tímto omezením samozřejmě přišla i zásadní změna v příjmech z reklamy. Ovšem omezení reklamního prostoru s sebou přineslo více finančních prostředků proto, že vysílací čas určený pro reklamu se stal vzácnější. To se projevilo i v příjmech za reklamu: „Zatímco v roce 1992 činily výnosy za reklamu 488 399 tis. Kč při limitu reklamy 3 % denního vysílacího času na okruzích ČTV a OK3, v roce 1993 dosahují výnosy do výše 1 331 217 tis. Kč při limitu reklamy 1% denního vysílacího času na ČT1 a ČT2 a 7 % na ČT3.“⁴⁹⁰ Jak je vidět, snížení vysílacího času pro reklamu neohrozilo nijak zásadně příjmy České televize z této oblasti. To se ovšem velmi brzy změnilo s nástupem dalších televizních stanic.

Nástup Novy a Primy na český televizní trh přispěl k postupné změně vnímání reklamního prostoru v průběhu televizního vysílání. Protože komerční televize byly, na rozdíl od veřejnoprávní televize, závislé na příjmech z prodeje reklamního prostoru. V souvislosti s rychlým nárůstem jejich sledovanosti a popularity, staly se atraktivní i pro zájemce o televizní reklamu. To pro Českou televizi např. v roce 1995 znamenalo snížení ročního příjmu na 463 milionů Kč.⁴⁹¹ To je o více než 65 %, což nikdo nemohl přejít bez povšimnutí.

Komerční televize přinesly na televizní stanice vysílání reklam na pravidelné a prodloužené bázi v průběhu celého dne. Komerční stanice zaznamenaly kritiku

⁴⁸⁹ KRUMPÁR, P.: *Reakce České televize*, s. 21

⁴⁹⁰ *Tamtéž*, s. 19

⁴⁹¹ *Tamtéž*, s. 36

ohledně délky reklamních bloků mezi jednotlivými pořady, ale to na nich nic nezměnilo.

Pokud si projdeme historií toho, jak vypadala reklama v televizi v posledních zhruba 14 letech, je i na tomto poli patrný poměrně zásadní vývoj. Reklama se objevovala na obrazovkách všech televizí mezi jednotlivými pořady a na komerčních kanálech také v jejich průběhu. Tato situace trvala necelé 2 dekády, než v roce 2011 vláda spolu s oběma komorami Parlamentu České republiky rozhodla o konci reklamy na kanálech ČT1 a ČT24.⁴⁹² Právě toto rozhodnutí zásadně změnilo nejen výši příjmu z reklamy na veřejnoprávní televizi, ale také rozložení reklamy na našich televizních obrazovkách.

Reklama zůstala pouze na kanálu ČT2, kde nesmí přesáhnout 0,5 % vysílacího času denně,⁴⁹³ a na komerčních televizích. Nejen, že se zvýšila cena za vysílací čas, ale zároveň stoupl tlak na více reklamy v kratším čase. Změny na poli reklamy a jejího zobrazování jsou v některých momentech méně postřehnutelné, ale přesto tu jsou. A mohli jsme je pozorovat i v posledních několika málo letech.

Po zákazu reklamy na kanálu ČT1 si Česká televize více osvojila institut sponzoringu televizních pořadů – krátkých komerčních sdělení před začátkem a po skončení pořadu, které se u nás všeobecně objevovaly už několik let a jež televize ve Spojených státech znala už několik desetiletí. Reklama na komerčních stanicích jej používala a používá také.

Novinkou posledního zhruba jednoho roku je nový způsob vkládání reklamních bloků do vysílání. Televize totiž již nedávají reklamní bloky mezi konec a začátek dvou pořadů, ale naopak v pravidelných intervalech přerušují pořady, aby odvysílaly zhruba 10 až 15 minut reklamního času v každé hodině. Tento model jsem však zažila na televizních obrazovkách ve Spojených státech zhruba před 10 lety.

⁴⁹² Sněmovna potvrdila konec reklamy na ČT1, ČT24 a webu České televize. Zdroj: Mediar.cz . [Online]. [cit. 2018-03-02] Dostupné z: <https://www.mediar.cz/snemovna-potvrdila-konec-reklamy-na-ct1-ct24-a-webu-ceske-televize/>

⁴⁹³ Zákonný rámec. Reklama. Zdroj: Ceskatelevize.cz. [Online]. [cit. 2018-03-02] Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/reklama/zakonnym-ramec/>

Pokud se na reklamu podíváme souhrnně jako na samostatnou a hlavně specifickou součást televizního vysílání, je patrné, že i v této oblasti došlo k velkým a zásadním změnám v průběhu času. Určitě je zajímavé, jak v dobách svého počátku oslovovala Československá televize své zahraniční partnery, aby od nich čerpala inspiraci pro výrobu i použití reklamy ve vysílání. V průběhu komunistické vlády v naší zemi, kdy reklama byla nástrojem propagandy ekonomické i ideologické, byly její tematické možnosti omezené, ale rozhodně pracovala na svém technickém rozvoji, kde držela krok se zahraničím v rámci aktuální technologické situace. Samozřejmě, že po pádu Sovětského svazu se situace zásadně proměnila, když se otevřel trh i televize novým možnostem.

Po ohlédnutí se za historickým vývojem televizního průmyslu v našem prostředí není pochyb o tom, že i v rámci možností limitovaných od počátku jejího vysílání, se Československá televize snažila držet krok s trendy v podobě, která byla přijatelná pro její status nástroje politické a ideologické propagandy. Po listopadové revoluci 1989 došlo k většímu skoku díky otevření širokých možností a také přístupu k technologickým novinkám. To vše bylo zásadně urychleno s nástupem komerčních televizních stanic, přirozenou konkurencí, jež dále motivuje a posouvá všechny účastníky na pomyslné závodní trati televizního průmyslu.

Vysílací schéma se v našem prostředí vytvářelo postupně s tím, jak stoupala poptávka po této formě zábavy. Výše uvedený výčet jednotlivých typů pořadů rozhodně není kompletním přehledem televizní tvorby v oblasti zábavních, vzdělávacích i soutěžních pořadů nebo seriálů za posledních 65 let od doby zahájení vysílání.

Kapitola, na jejímž konci se právě nacházíte, představila některé pořady spolu s jejich základní charakteristikou a zařazením do vysílacího schématu. Když si to ve stručnosti shrneme: už od konce 60. let si hlavní vysílací čas dělí zpravodajství, filmová a seriálová tvorba, doplňují to seriály a pořady určené pro děti a mládež, jež se vysílaly

v průběhu odpoledne nebo podvečera. Programové schéma doplnily také soutěže, jež se objevovaly nejčastěji v podvečer a v některých případech i v hlavním vysílacím čase. Protože v našem prostředí trvalo v televizním světě poměrně dlouho, než se přistoupilo k celodennímu vysílání, formovaly se proto další podoby televizního schématu s mírným zpožděním. Díky oblíbenosti některých pořadů se diváci mohli relativně často setkávat i s reprízami pořadů, jež už nebyly tak úzce svázané konkrétními časy a více v programovém schématu cestovaly – ať už v rozmezí dnů, ale také denní doby.

7. Závěr

V průběhu 20. století si lidstvo prošlo mnoha zkouškami, mnoha situacemi, které jej posunuly dál, ale zároveň ukázaly na jeho slabosti. Události minulého století, které jsou trvalou součástí naší historie, nám ukázaly mnoho o stavu naší společnosti. Různé momenty této doby pro nás znamenaly poučení, posun vpřed nebo se staly symbolem utrpení a případně i znakem stagnace. Jedním z těchto zásadních momentů byl i ten, když se v poválečném období zásadně proměnil mediální trh.

Televize jako moderní nástroj, jehož hlavním smyslem mělo být vzdělávat a bavit, se neobjevila z čistého nebe. Struktura médií v meziválečném období se sestávala z tištěných periodik, ať už se jednalo o denní tisk či časopisy, a rádia jako nositele rychlosti a aktuálnosti informací zvláště v době 2. světové války. Svoje místo v tomto ohledu měl i film jako umělecké zobrazení aktuální doby a dějů ve společnosti nebo naopak pro připomenutí událostí z naší minulosti či ukázání vize budoucnosti. Situace v médiích byla do určité míry stabilní již několik desetiletí, než se objevila naprostá novinka, která dokázala vše výše uvedené zkombinovat.

Začátky televize nebyly bezchybné. Nikde. Jak v našem prostředí vzpomíná Jarmila Šusterová – Horčíčková: „Signál nebýval kvalitní, obraz se vlnil a ztrácel, zvuk chvílemi šuměl, chrčel a pak zase šel normálně.“⁴⁹⁴ A mimo technických nedostatků tu bylo mnoho dalších neznámých, které postupně začaly vyjevovat svou podobu. Společnosti i televizním stanicím chyběla vzájemná zkušenost, co od sebe mohou očekávat. Společnosti chyběla zkušenost, jak ji posuzovat a vnímat.

Jako nástroj pro šíření vědění a zábavy v aktuálním čase znamenala velký příslib a stala se symbolem technologického pokroku. Nová forma zábavy se velmi rychle zabydlela v domácnostech v podstatě po celém světě, přinesla novinky v technologii i ve vnímání společnosti z pohledu jednotlivce i celku. Televize se stala natolik významnou, že začala formovat společnost, stejně tak jako společnost formovala ji.

⁴⁹⁴ 137 a 140 – 143.

⁴⁹⁴ RŮŽIČKA, D., ŠUSTEROVÁ J.: Každý den jsem měla premiéru, s. 49

V úvodní části jste měli možnost se seznámit se situací ve Spojených státech amerických z pohledu historického kontextu společenských proměn jako důsledku 2. světové války, jež ovlivňovala ekonomiku, průmysl, politiku, ale i kulturní dění. Jejich vývoj a zásadní přeměna, jež dovedla Spojené státy do fáze přebytku a konzumnosti v podstatě ve všech oblastech, se odrazily i na společnosti. Ta poměrně rychle zapomněla na strádání a úskalí, jimiž si prošla v posledních letech, ale nově a intenzivně pracovala na ustalování nových společenských norem, jež měly dále pomoci k jejímu dalšímu ozdravení. Po 2. světové válce se v americké společnosti nově etablovaly specifické role mužů, žen i dětí. Hlavním úkolem mužů bylo znovuuchopení své hlavní role nositelů obživy a společenských standardů. Ženám byla připsána úloha v budování stabilní a spokojené společnosti v podobě péče o domácnost a rodinu. Děti se staly symbolem zářné budoucnosti a jistoty v boji za lepší zítřky. Právě tento trend se projevoval ve všech oblastech společnosti i za přispění různých nástrojů, které jej pomáhaly udržovat.

Se vstupem televize do veřejného společenského prostoru se rozvinul vzájemný vztah společnosti a nového média. Televizní průmysl musel velmi intenzivně pracovat na poznání a pochopení jednotlivých společenských tendencí, aby sám sebe dokázal co nejlépe, a hlavně nejrychleji, stylizovat do podoby jakéhosi „nejlepšího přítele“ svých diváků bez ohledu na jejich aktuální sociální status.

Situaci měl poměrně zásadně usnadněnou díky nadšení, s nímž se u svých diváků televize jako nové médium setkalo. To s sebou neslo i hledání ideální podoby programové skladby, jež by v sobě dokázala kombinovat zájmy všech diváckých skupin, tvůrců pořadů a inzerentů, kteří se finančně významně podíleli na dalším rozvoji televize. Svůj určitý vzor měla televize v rádiu, přesto se jí nemohla slepě řídit. Naopak, i přesto musela hledat svou vlastní cestu.

Postupně jsme se seznamovali jednat s různými typy pořadů a jejich obsahem, ale hlavně jsme si představili jejich zařazení v průběhu dne. Viděli jsme, jak si jednotlivé typy pořadů nacházely své místo v programu jako by se jednalo o dílky

skládačky, jež nám postupně vytvářela podobu televize, tolik podobnou té, již známe dnes. Pokud bychom to chtěli částečně generalizovat a shrnout, dala by se struktura vysílání v průběhu dne popsat následovně - kombinace rychlých a různorodých informací ráno, kterou následovaly pořady pro ženy v domácnosti v takové podobě, aby ženy zabavily, ale také vzdělaly v oblasti péče o sebe, blízké nebo o domácnost. Brzké odpoledne patřilo na televizní obrazovce směsici zábavních a vzdělávacích programů určených dětem. Podvečerní program se sestával opět z kombinace zábavních a soutěžních pořadů pro celou rodinu. Jednoznačným symbolem předělu mezi denním a večerním vysíláním se stalo zpravodajství. Večerní program pak měl různou podobu – někdy se jednalo o film, někdy o seriál či soutěžní pořad. Pořady s náročnější tematikou se pak vysílaly v pozdních večerních hodinách. Ať už se jednalo o seriálovou tvorbu nebo soutěžní pořady či zpravodajství, už v 50. letech 20. století se ustálil základní systém obsazování pořadů do jednotlivých časových slotů na základě výzkumů jejich popularity mezi diváky. I přesto, že se postupně v rámci vývoje své doby jednotlivé programy mění, struktura zůstává stejná.

V našem prostředí můžeme sledovat několik podobných atributů, jež dějiny naší televize spojují se vzorem televize ze Spojených států, přesto je zde mnoho příkladů rozdělujících naše historické vnímání televizního vývoje.

Když se celkově podíváme na vývoj televizního schématu v našem prostředí, nelze odhlédnout od politického vlivu na prvních zhruba 46 let vysílání. Ukotvení politického významu v zákoně zřizujícím Československou televizi se projevovalo hlavně v obsahu vysílaných pořadů. Jak se postupně začala prodlužovat doba vysílání, rostl i požadavek na rozšíření programové skladby a s tím docházelo k další a detailnější diferenciaci programů a postupnému vývoji programového schématu do podoby blízké té, kterou známe ze Spojených států amerických. Netvrdím, že je to právě na základě amerického vzoru, protože i Československá televize si zjišťovala zájmy diváků a jejich přání, kterým podřizovala svůj další vývoj v programové skladbě.

Nelze však zapřít skutečnost, že i přes politickou realitu doby, měla Československá televize velmi čilé vztahy s televizními stanicemi z celého světa, Spojené státy nevyjímaje. Můžeme tak v podstatě usuzovat z materiálů dochovaných v Archívu České televize, jež dokládají smluvní vztahy nebo zmínky o nich. Stejně tak jsme mohli sledovat proces, kterým procházel výběr televizních materiálů přijatých ze zahraničí spolu s argumentací, jež jednak poukazovala na politické zájmy státu, tedy Strany a proto i diváků, ale také na fakt, že Československá televize pracovala s materiály populárními ve světě. Právě z těchto zdrojů mohla čerpat programovou a obsahovou inspiraci.

Ve výčtu jednotlivých pořadů jsem samostatně postavila vývojovou osu zpravodajství a reklamy na televizních obrazovkách, protože žánrově se jedná o specifické útvary. Zpravodajství v základu naplňuje informační část služby veřejnosti a zároveň bylo a je i stěžejním prvkem každé televizní stanice, podle kterého se stylizuje jako celek. Za to může také umístění hlavního zpravodajského programu na hranu hlavního vysílacího času každého dne. Mimo jiné zpravodajství z určitého úhlu pohledu zásadně přispělo k technologickému rozvoji televizního vysílání díky rostoucímu požadavku na aktuálnost a mobilnost zpravodajců. Díky své potřebě přinášet aktuální informace o dění ve společnosti byl velký tlak na formu i četnost zpravodajství, což vedlo k postupnému rozšiřování a detailnější tematizaci zpravodajství jako takového. Po celou dobu televizního vysílání je zpravodajství jeho stabilní součástí.

Podobně to bylo i s reklamou, jež se ve Spojených státech objevovala na obrazovkách od samého začátku. V Československu měla reklama cestu na televizní obrazovky složitější a o něco delší, přesto však i zde získala pozici, kdy byla nedílnou součástí televizního vysílání. Televizní reklama má svoji specifickou roli v televizním vysílání. Jsme si vědomi jejího zařazení, vnímáme ji, ale přesto ji považujeme hlavně za jakéhosi parazita na vysílání. Ekonomická stránka reklamních spotů z ní však činí neoddiskutovatelnou součást televizního vysílání, nezbytnou pro jeho udržení.

Československé televizi se velmi úspěšně dařilo intenzivně rozvíjet technickou stránku vysílání, takže dokázala držet krok se zbytkem světa, aniž by porušovala politické nastavení. Právě politika hrála zásadní roli do roku 1989. I když v posledních letech to bylo již spíše formální s ohledem na uvolňující se situaci v celé společnosti, která vycházela z vývoje v Sovětském svazu. S pádem Železné opony se dále a rychleji uvolnily poměry a vztahy se Západem, což vedlo k rychlejšímu zmenšování obsahové i programové propasti vůči ostatním zemím.

Ještě přelomovějším okamžikem pro historii televizního vysílání u nás byl vstup komerčních televizí na trh v roce 1994. Právě díky tomu se od první poloviny 90. let minulého století začal náš televizní prostor přibližovat Západu doslova mílovými kroky.

Jedním z cílů tohoto textu bylo seznámit čtenáře s vývojem programové skladby vysílání ve Spojených státech amerických v době před více než 60 lety. Na tomto příkladu pak ukázat, že televize, ač jako moderní médium reagující v čase a vyvíjející se podle potřeb společnosti, má ve svém základu integrovány procesy, jež se vinou jeho historií a jsou stabilní součástí ustavující struktury televize jako média každodennosti téměř od jejích začátků. Pohled na kontrast Spojených států amerických z doby poloviny minulého století a naznačeného vývoje v československém a českém prostředí od poloviny minulého století do 21. století nám dokládá, že zde docházelo jednak ke vzájemnému kontaktu v politicky složitém období, ale také že inspirace a vzory byly k dispozici v podstatě od samého počátku televizního vysílání u nás.

Od doby, kdy televize začala vstupovat do milionů domácností po celém světě, se stala nedílnou součástí kulturního vývoje společnosti s recipročním vztahem sledovaného a sledujících. Televizní obrazovka je oknem do domácností, které z opačného pohledu vede do celého světa se základní snahou udržet si maximální možnou sledovanost. Právě sledovanost je ukazatelem její úspěšnosti a jeho základní strukturou je dodržování vysílacího schématu jako desetiletími osvědčeného základu.

Věřím, že předložený text napomohl k hlubšímu pochopení výstavby programové struktury televizního vysílání a tedy i k hlubšímu zamyšlení a reflexi toho, co většina

z nás téměř denně konzumuje právě skrze televizní obrazovku a jakou váhu těmto informacím v našich životech přikládáme. Bez ohledu na formát nebo téma, je televize symbolem vesměs idealizované, v mnoha případech jasně režírované „reality“, která se však nesmazatelně propisuje do každodenního života obyvatel planety.

Ať už bychom chtěli soudit televizi ve své fundamentální podobě nebo v dílčích částech - jako nositele aktuálních a pravdivých informací nebo zprostředkovatele zábavy a vzdělání – asi to pro širokou veřejnost bude hrát zcela minimální roli. Pro člověka televize byla, je a bude krabičkou radosti. Proto se bude i nadále snažit držet krok s trendy a přáními svých diváků, i když základní struktura vysílacího schématu si drží svoji formu již po sedm desetiletí a tato zkušenost nenaznačuje, že by v budoucnu mělo dojít k radikální změně.

Seznam použitých zkratk

ABC	American Broadcasting Company – Americká vysílací společnost
CBS	Columbia Broadcasting System, Inc. – Kolumbijský vysílací systém
ČST	Československá televize
ČVRT	Československý výbor pro rozhlas a televizi
FCC	Federal Communication Commission – Federální komise pro komunikace
FBI	Federal Bureau of Investigation – Národní vyšetřovací agentura
HSTD	Hlavní správa tiskového dohledu
HUAC	House Committe on Un-American Activities - Výbor pro vyšetřování protiamerické činnosti
ITP	Ideově tematický plán
MEVRO	Mezinárodní výstava rozhlasu
MGM	Metro-Goldwyn-Meyer
NBC	National Broadcasting Company – Národní vysílací společnost
NCCW	National Council of Catholic Women - Národní výbor katolických žen
TAZ	Televizní aktuality a zajímavosti
UHF	Ultra High Frequence – ultra vysoká frekvence
ÚPS	Ústřední publikační správa
ÚTR	Ústav rozhlasové techniky

VHF	Very High Frequency – velmi vysoká frekvence
VTÚ	Vojenský technický ústav
WPA	Work Progress Administration – Administrace pracovního procesu

Seznam obrázků

Obrázek 1 - Sekce „TV Teletype“ z čísla časopisu TV Guide, který výše v posledním zářijovém týdnu roku 1953 a shrnoval informace z dění okolo Lucille Ball.	84
Obrázek 2 - Úvodní strana článku o zvláštních efektech použitých ve filmu o Supermanovi. Článek vyšel v New Yorkském vydání v září 1953.	85
Obrázek 3 - Ukázka zpracování televizního programu pro oblast města New York na týden od 28. srpna až do 4. září 1953.	87
Obrázek 4 - Tabulkový přehled večerního vysílání v oblasti New York City z roku 1953.	88
Obrázek 5 - Ukázka otištěného televizního programu v týdeníku TV Guide pro oblast New Yorku pro týden od 25. června 1955.	89
Obrázek 6 - Tabulkový přehled televizního vysílání pro oblast New Yorku v roce 1955.	90
Obrázek 7 - Lucy se v epizodě „Kámoši“ (Be a Pal) snaží získat Rickyho pozornost při snídani	95
Obrázek 8 - Rodina Andersonových ze seriálu <i>Father Knows Best</i> v díle nazvané „Moped“ (The Motor Scooted).	98
Obrázek 9 - Manželé Kramdenovi ze seriálu <i>The Honeymooners</i> v epizodě „Alice a blondýna“ (Alice and the Blond).	101
Obrázek 10 - Scéna ze seriálu <i>Broken Arrow</i> o ukončení sporu mezi indiánskými kmeny.	104
Obrázek 11 - Upoutávka na vysílání seriálu <i>Dragnet</i> .	106
Obrázek 12 - Jedna z fotografií zachycujících náladu seriálu <i>Naked City</i> .	109
Obrázek 13 - Jedna z typických scén seriálu <i>Perry Mason</i> , kdy hlavní postava seriálu zpovídá svědka před soudem.	111
Obrázek 14 - Znázornění vesmírného světa na televizních obrazovkách v podání seriálu <i>Space Patrol</i>	114
Obrázek 15 - Hlavní protagonisté seriálu – kolie Lassie a Jeff.	116
Obrázek 16 - Warren Hull a jeden ze soutěžících v pořadu <i>Strike It Rich</i>	123
Obrázek 17 - Pohled na měření hlasitosti publika, jako ohodnocení tragičnosti příběhu soutěžící.	125
Obrázek 18 - Výherkyně jedné z epizod se svou korunkou a cenou.	125
Obrázek 19 - William Leyden s jednou z vítězek pořadu <i>It Could Be You</i>.	127
Obrázek 20 - Pohled na studio soutěžního kvízu <i>Otázka za 64 000 dolarů</i> .	131

Obrázek 21 - Záběr ze studia z klání mezi nejznámějšími protagonisty kvízového soutěže <i>Jednadvacet</i> .	134
Obrázek 22 – Douglas Edwards ve studiu CBS News (foto z roku 1952)	141
Obrázek 23 – Chet Huntley a David Brinkley v průběhu vysílání Texaco Huntley-Brinkley Report.	142
Obrázek 24 - Edward R. Murrow zachycený při jedné z epizod See It Now.	143
Obrázek 25 – Pohled na „kulatý stůl“, neboli výroční setkání zahraničních korespondentů u jednoho stolu nad diskuzí o aktuálním vývoji světa na základě jejich znalostí, moderované Edwardem R. Murrowem.	147
Obrázek 26 – Růst počtu koncesionářů mezi lety 1954 až 1964 pro ČSSR s detailním rozpadem na České země a Slovensko.	165
Obrázek 27 – Dopis mezi překladatelem a cenzorkou, kde je otevřeně vyjádřen názor na uvedenou cenzuru. Text, o kterém je v dopise řeč, byl určen pro pořad Svět v roce 1983.	171
Obrázek 28 – Podíl vysílání jednotlivých kategorií pořadů v letech 1957 až 1959.	175
Obrázek 29 – Přehled mezinárodní výměny filmového materiálu v Československé televizi za rok 1958.	176
Obrázek 30 – Interní sdělení o postupu přípravy smlouvy mezi Československou televizí a britskou televizí BBC o výměně materiálů.	177
Obrázek 31 – Vladimír Čech jako moderátor úspěšné televizní soutěže <i>Chcete být milionářem</i> vysílané na televizi Nova.	195
Obrázek 32 – Hlavní protagonisté dětského pořadu <i>Studio kamarád</i> – Jů a Hele se zápornou postavou Mufa.	196
Obrázek 33 – Arabela a její kouzelný prsten v jednom s dílů seriálu z 80. let.	198
Obrázek 34 – Expedice z budoucnosti v seriálu <i>Návštěvníci</i> hledá ztracený sešit s cennými poznámkami.	199
Obrázek 35 – Porada lékařů v Nemocnici na kraji města.	200
Obrázek 36 – Každý rok dělala babička rodinnou fotku a toto byla jedna z prvních. Zdroj: ČSFD.cz, Vyprávěj [online]. [cit. 2018-02-18].	201
Obrázek 37 – Major Zeman a momentka z děje.	203
Obrázek 38 – Záběr z epizody Bouřka.	204
Obrázek 39 – Základní tým Kriminálky Anděl ve své 4. sezóně z roku 2014.	205
Obrázek 40 – Hlavní protagonisté sitcomu <i>Comeback</i> .	207

Obrázek 41 – Skupina českých kosmonautů, kteří se vydali na cestu na Měsíc v podání sitcomu <i>Kosmo</i> .	208
Obrázek 42 – Televizní program ze středy 20. října 1976.	214
Obrázek 43 – První působení Pana Vajíčka na televizních obrazovkách v úvodu tzv. TV tipů. V této podobě se na televizních obrazovkách objevoval do konce 60. let.	222
Obrázek 44 – Pan Vajíčko ve svém domově na několik desítek let. Na začátku i konci reklamního bloku se objevoval až do revoluce v listopadu 1989.	222
Obrázek 45 – Procentuální podíl vysílané televizní reklamy v roce 1972. Zdroj: Zpráva o činnosti za rok 1972 – Reklamní vysílání.	225

Seznam pramenů a literatury

a) Literatura

ADDIS, Cameron: The Whitman Massacre: Religion and Manifest Destiny on the Columbia Plateau, 1809-1858

ALTSCHULER, Glenn C., GROSSVOGEL, David I.: Changing Channels – America in TV Guide, University of Illinois Press, 1992

ASIMOW, Michael, MADER, Shannon: Law and Popular Culture – A Course Book, Pater Land, 2004

BARNOUW, E.: Tube of Plenty, Oxford University Press, New York 1990

BASSIOR, Jean-Noel: Space Patrol: Missions of Daring ing the Name of Early Television, McFarland, 2005

BEDNAŘÍK, Petr, REIFOVÁ, Irena: Normalizační televizní seriál: Socialistická konstrukce reality, Sborník Národního muzea v Praze, řada C – Literární historie, 2008, roč. 53, č. 1-4

BERGAN, Roland: Film, Nakladatelství Slovart, s.r.o., Praha 2008

BÍLEK, Petr A. a kol.: James Bond a Major Zeman – Ideologizující vzorce vyprávění, Paseka, Praha 2007

BODDY, W.: Fifties Television – The Industry and Its Critics, University of Illinois Press, Chicago 1993

BRENNER, Johanna, LASLETT, Barbara: Gender, Social Reproduction, and Women's Self-Organization: Considering the U.S. Welfare State, Gender and Society, Vol. 5, No. 3, Special Issue: Marxis Feminist Theory, September 1991

BRUSNDALE, Mitzi M.: Icons of Mystery and Crime Detection – From Sleuths to Superheroes, ABC-CLIO, 2010

BRYANT, J. Alison: Television and the American Family, Routledge, 2001

BUNTLINE, Ned: Magdalena, The Beautiful Mexican Maid

CAMBPELL, Kathryn B.: Trying Television: WKOW-TV in the 1950's, in American Journalism, Vol. 18, No. 2, p. 83 – 102

CASSIDY, Marsha F.: What Women Watched – Daytime Television in the 1950s, University of Texas Press, Austin 2005

CLARK, Clifford Edward: The American Family Home, 1800 – 1960, UNC Press Books, 1986

CONWAY, Mike: The Origins of Television News in America: The Visualizers of CBS in the 1940's, Peter Lang Publishing Inc., New York 2009

CROTEAU, David, HOYNES, William: Media/Society: Industries, Images, and Audience, Pine Forge Press, 2003

CYSAŘOVÁ, Jarmila: Československá televize a politická moc 1953 – 1989, Soudobé dějiny, Roč. 2002 (IX.), č. 3-4

DOUGLAS, William: Television Families – Is Something Wrong in Suburbia?, Routledge, 2003

ECO, Umberto: Meze interpretace, Nakladatelství Karolinum, Praha 2004

FARAGHER, John Mack: Out of Many

FRIEDAN, Betty: Feminine Mystique, Pragma, Praha 2002

GREENBERG, Amy S.: Manifest of Manhood and the Antebellum American Empire, Cambridge University Press, New York 2005

HALBERSTAM, David: Černobílé desetiletí, Prostor, Praha 2003

HAŠKOVEC, Vít, MÜLLER, Ondřej, TATÍČKOVÁ, Irena: Galerie géniů aneb Kdo byl kdo, Albatros, Praha 2005

HEINEMANN, Isabel: Inventing the Modern American Family – Family Values and Social Change in 20th Century United States, Campus Verlag, 2012

HOGANSON, Kristin L.: Cosmopolitan Domesticity, American Historical Review Vol. 107, No. 1, February 2002, s. 55-83

HORSMAN, Reginald: Scientific Racism and the American Indian in the Mid-Nineteenth Century, American Quarterly, Vol. 27, No. 2 (May, 1975),

JACKSON, Ronald, ABBOTT, Doug: 50 Years of the Television Western, AuthorHouse, 2008

JAMESON, Frederic: Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism, Duke University Press, Durham 1991,

KABATCHNIK, Amnon: Blood on the Stage, 1950-1975 – Milestone Plays of Crime, Mystery and Detection, Scarecrow Press, 2011,

KINSEY, Alfred C. (ed.): Sexual Behavior in the Human Female, W.B. Saunders Company, 1953

KORDA, Jakub: Dějiny světového filmu – Americká kinematografie po 2. světové válce, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Olomouc 2006

KRUMPÁR, Pavel: **Reakce České televize na změny na mediálním trhu v České republice v roce 1994 způsobené nástupem komerčních televizních vysílatelů,** Masarykova univerzita Brno, Filozofická fakulta, Brno 2007

LAURETIS, Teresa de: Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema, in New German Critique, No. 34, winter 1985, s. 157 – 175

LEIBMAN, Nina C.: **Living Room Lectures: The Fifties Family in Film and Television,** University of Texas Press, 1995

LEITCH, Thomas M.: Perry Mason, Wayne State University Press, 2008

LUKE, Carmen: **Constructing the Child Viewer – A History of the American Discourse on Television and Children,** Greenwood Publishing Group, 1990

MACHÁT, Zbyněk: Československá televize v době perestrojky. Univerzita Karlova – Filozofická fakulta, Praha 2013

MARTÍNKOVÁ, Tereza: **Produkce sitkomů v České republice v porovnání se zahraničím,** Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Praha 2013

MARLING, KARAL ANN: **As Seen On TV – The Visual Culture of Everyday Life in the 1950s,** First Harvard University Press – paperback edition 1996

MARK, David: Demographic Vistas – Television in American Culture (Revised Edition), University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1984

MAY, Elaine Tyler: Homeward Bound, Second Edition, Basic Books, 1999

MCCROHAN, Donna: **The Honeymooners' Companion – The Kramdens and the Nortons Revisited,** New York, 1978, Workman Publishing

MCCMAHON, Ed: When Television Was Young – The Inside Story with Memories by Legends of the Small Screen, Thomas Nelson Inc, 2007

MICKELSON, Sig: The Decade that Shaped Television News: CBS in the 1950s, Greenwood Publishing Group, New York 1998

MICHALEC Zdeněk a kol., **Tisíc tváří televize,** Svoboda, Praha 1983

MOC, Jiří: **Seriály od A do Z: lexikon českých seriálů.** Vyd. 1. Praha: Česká televize, 2009, 293 s. Edice České televize

MONACO, James: Jak číst film – Svět filmů, médií a multimédií (Umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie), Albatros, Praha 2004,

MULVEY, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema, in Screen 16.3, Autumn 1975, s. 6 – 18

NÁLEVKA, Vladimír: Světová politika ve 20. století, Nakladatelství Aleš Skřivan ml., Praha 2000

OLSONE, Lynne, CLOUD, Stanley W.: The Murrow Boys: Pioneers of the Front Lines of Broadcast Journalism, Houghton Mifflin Company Boston/New York, 1996 I. 4962 [Kindle Edition].

OPPENHEIMER, Jess, OPPENHEIMER, Gregg: Laughs, Luck...and Lucy: How I Came to Create the Most Popular Sitcom of All Time, Syracuse University Press, 1996

PARKIN, Katherine J.: Food Is Love – Advertising and Gender Roles in Modern America, University of Pennsylvania Press, 2007

PEČENKA, Marek, LUŇÁK, Petr a kol.: Encyklopedie moderní historie (3. vydání), Libri, Praha 2007

PILLOW, Wanda S.: Searching for Sacajawea: Whitened Reproductions and Endarkened Representations, Hypatia Volume 22, Number 2, Spring 2007; s. 1-19

PARINI, Jay (ed.): The Oxford Encyclopedia of American Literature, Volume 1, Oxford University Press, Oxford 2004

PFEIFFER, Karen D.: The Romance of the Coliie: True Tales of an Amazing Breed, Xlibris Corporation, 2010

POTTER, David Morris: People of Plenty: Economic Abundance and the American Character, Yale University Press, 1954

POWERS, Stephen, ROTHAM, David J., ROTHAM, Stanley: Hollywood's America - Social and Political Themes in Motion Pictures, Westview Press, Boulder 1996

PRAVDOVÁ, Markéta: McDonald's – tak trochu jiná kultura?, Nakladatelství Karolinum, Praha 2006

Reader's Digest Our Glorious Century, ed. **Edmund H. HARVEY**, Reader's Digest, Pleasantville 1994

RIPKOVÁ, Hana: Vysoké školství v USA, Nakladatelství Karolinum, Praha 2006

RŮŽIČKA, Daniel, ŠUSTEROVÁ-HORČIČKOVÁ Jarmila: Každý den jsem měla premiéru – Příběh první televizní hlasatelky, JaS Nakladatelství, Praha 2014

- SANDERS, Steven, SKOBLE, Aeon J.:** The Philosophy of TV Noir, University Press of Kentucky, 2008
- SCHÄFER, Peter:** Prezidenti USA – Od Goerge Washingtona po Billa Clintona, Mladá Fronta, Praha 1995
- SLIPP, Samuel:** Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus, Triton, Praha 2007
- SLOAN, Alfred P.:** Můj život s General Motors, Management Press, Praha 1998
- SLUNEČKOVÁ, Karin:** Nástup normalizace v Československé televizi, Univerzita Karlova – Fakulta sociálních věd, Praha 2017
- SPIGEL, Lynn:** Make Room For TV, The University of Chicago Press, Chicago 1992
- STEPHANSON, Anders:** Manifest Destiny, American Expression and the Empire of Right, Hill and Wang, New York 1995
- ŠTOLL, Martin:** 1. 5. 1953 – Zahájení televizního vysílání – Zrození televizního národa, Havran, Praha 2011
- TELOTTE, J.P.:** The Essential Science Fiction Television Reader, University Press of Kentucky, 2008
- THOMAS, N. (ed.):** International Dictionary of Films and Filmmakers 1 – Films, St. James Press, London 1991
- THOMAS, N. (ed.):** International Dictionary of Films and Filmmakers 2 – Directors, St. James Press, London 1991
- THOMAS, N. (ed.):** International Dictionary of Films and Filmmakers 3 – Actors and Actresses, St. James Press, London 1991
- THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David:** Dějiny filmu - Přehled světové kinematografie, Nakladatelství Lidové noviny, Akademie múzických umění, Praha 2007
- TINDALL, Goerge B. a SHI, David E.:** Dějiny Spojených států amerických (5. doplněné vydání), Nakladatelství lidové noviny, Praha 2008
- TRYMLOVÁ, Martina:** Politická a ekonomická ideologie Československa 80. let na příkladě měsíčníku PROPAGACE, Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd, Praha 2006
- VLASÁKOVÁ, Šárka:** Vývoj programového schématu Československé televize v letech 1970 – 1985, Univerzita Karlova – Fakulta sociálních věd, Praha 2009
- Všeobecná encyklopedie Diderot ve čtyřech svazcích, díl 2.,** Nakladatelský dům OP, Diderot, Praha 1997

WALKER, Nancy A. (ed.): The Women's Magazines 1940 – 1960 – Gender Roles and the Popular Press, Bedford/St. Martin, Boston/New York, 1998

WELCH, Andrew: A Narrative of the Life and Sufferings of Mrs. Jane Johns, (1837)

WEXLER, Laura: What a Woman Can Do with a Camera, from her Tender Violence: Domestic Visions in an Age of US Imperialism, UNC Press, New York 2000, s. 15-51

WOLOCH, Nancy: Women and the American Experience - 4th edition, McGraw-Hill Companies, Inc, New York

YORK, Herbert F.: The Advisors, Oppenheimer, Teller and the Superbomb, Stanford University Press, Stanford 1989

YOUNG, William H., YOUNG, Nancy K.: The 1950s – American Popular Culture Through History, Greenwood Press, Westport 2004

b) Prameny (filmy a seriály)

Father Knows Best (Tatínek to ví nejlépe), per. Robert Young, Jane Wyatt, Billy Gray, Elinor Donahue, Lauren Chapin, 1954 – 1960 na stanici CBS. Použity byly epizody:

- Moped (The Motor Scooter – 1. série 3. díl – 17. 10. 1954),
- Druhé líbánky (Second Honeymoon – 1. série 9. díl – 28. 11. 1954),
- Typický otec (Typical Father – 1. série 10. díl – 5. 12. 1954),
- Týden chlapců (Boy's Week – 1. série 14. díl – 2. 1. 1955)

The Honeymooners, per. Jackie Gleason, Audrey Meadows, Art Carney, Joyce Randolph, 1955 – 1956 na stanici CBS. Použity byly epizody:

- Televize nebo žádná televize (TV or no TV – 1. série 1. díl – 1. 10. 1955),
- Práce ženy není nikdy hotová (A Woman's Work Is Never Done – 1. série 4. díl – 22. 10. 1955),
- Bývalo noc před Vánoci (Twas the Night Before Christmas – 1. série 13. díl – 24. 12. 1955),
- Chůva (The Baby Sitter – 1. série 17. díl - 21. 1. 1956),
- Máma miluje mambo (Mama Loves Mambo – 1. série 23. díl – 3. 3. 1956),
- Omluvte moji rukavici (Pardon My Glove – 1. série 23. díl – 17. 3. 1956),
- Alice a blondýna (Alice and the Blond – 1. série 36. díl – 2. 6. 1956)

Leave it to Beaver (Nechte to na Beaverovi), per. Barbara Billingsley, Hugh Beaumont, Tony Dew a Jerry Mathers, 1957-58 na stanici CBS, 1958-1963 na stanici ABC. Byly použity epizody:

- Beaver je vyloučen (Beaver Gets Spelled – 1. série 1. díl – 4. 10. 1957),
- Kapitán Jack (Captain Jack – 1. série 2. epizoda – 11. 10. 1957),
- Sestřih (The Haircut – 1. série 4. díl – 25. 10. 1957),
- Prodavači parfémů (The Perfume Salesmen – 1. série 12. díl – 27. 12. 1957)

The Life and Times of Rosie the Riveter, dir. Connie Field, dokumentární film, premiéra 15. 10. 1981 v Austrálii

I Love Lucy series (Seriál Miluji Lucy), per. Lucille Ball, Desi Arnaz, Vivien Vance, William Frawley, 1951 -1960 na televizní stanici CBS. Použity byly epizody:

- Kámoši (Be a Pal – 1. série, 3. díl – 22. 10. 1951),
- Dieta (The Diet, 1. série 4. díl, 29. 10. 1951),
- Soutěž (The Quiz Show – 1. série 5. díl – 12. 11. 1951),
- Muži jsou nepořádní (Men Are Messy – 1. série 8. díl – 3. 12. 1951),
- Mrazák (The Freezer – 1. série 29. díl – 28. 4. 1952),
- Výměna místa (Job Switching – 2. série 1. díl – 15. 9. 1952),
- Dovolená od manželství (Vacation From Marriage – 2. série 6. díl – 27. 10. 1952),
- Lucy je požehnaná (Lucy Is Enceinte – 2. série 10. díl – 8. 12. 1952),
- Lucyina labutí píseň show businessu (Lucy's Show Biz Swang Song – 2. série 12. díl – 22. 12. 1952),
- Lucy jde do nemocnice (Lucy Goes to Hospital – 2. série 16. díl – 19. 1. 1953),
- Lucy a Ethel si kupují stejné šaty (Lucy and Ether Buy the Same Dress – 3. série 3. díl – 19. 10. 1953),
- Malý Ricky se bojí vystupovat (Little Ricky Gets a Stage Fright – 6. série 4. díl – 22. 10. 1956),
- Lucy chce kariéru (Lucy Wants a Career – 8. série 4. díl – 13. 4. 1959)

c) Internetové zdroje

<http://adage.com/article/adage-encyclopedia/product-placement/98832/> (16. 12.

2016)

<http://www.allmovie.com/artist/80113> (26. 12. 2009)

<http://www.americanrhetoric.com/speeches/edwardrmurrowtomccarthy.htm> (9. 12.

2016)

<http://www.angelfire.com/journal/worldtour99/paynefund.html> (30. 8. 2016)

http://www.cbs.com/specials/cbs_75/index.shtml (27. 12. 2009)

[\[doby/1994/574-zacala-vysilat-soukroma-televize-tv-nova/\]\(http://www.ceskatelevize.cz/porady/10266819072-vypravej/ve-stopach-doby/1994/574-zacala-vysilat-soukroma-televize-tv-nova/\) \(14. 1. 2018\)](http://www.ceskatelevize.cz/porady/10266819072-vypravej/ve-stopach-</p></div><div data-bbox=)

<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/cst-v-datech/>

(průběžně v letech 2013 – 2017)

<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/studia/kavci-hory/kavci-hory-v-datech/>

(6. 8. 2017)

<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/eticky-panel/> (13. 1. 2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/televizni-programy/?datum=1970-05-10> (25. 2. 2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/reklama/zakonny-ramec/> (2. 3. 2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1310374-ju-hele-studio-kamarad-slavi-tricet-let> (25. 2. 2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/898320-navstevnici/dily/> (18. 2. 2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/899538-nemocnice-na-kraji-mesta/277320140120010-nastup/> (18. 2. 2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1029216441-cetnicke-humoresky/300314310440009-bourka/> (18. 2. 2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/11276561613-kosmo/> (18. 2. 2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/televizni-programy/?datum=1976-10-20> (25. 2. 2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1064346817-znelky-1968/25053115855-pan-vajicko-tv-tipy> (27. 2. 2018)

<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1101763-divadlo-kde-se-narodil-pan-vajicko> (27. 2. 2018)

<http://www.chris-place.com/game-shows/shows/21/orig.htm> (9. 12. 2016)

<http://www.cosmeticsandskin.com/cdc/question.php> (9. 12. 2016)

<https://www.csfd.cz/film/264232-vypravej/prehled/> (18. 2. 2018)

https://cs.wikipedia.org/wiki/TV_Nova (5. 2. 2018)

<http://www.dumonthistory.tv/> (27. 12. 2009)

http://www.entertainmentscene.com/top_tv_shows_50s.html (19. 12. 2009)

https://en.wikipedia.org/wiki/Alistair_Cooke (17. 12. 2016)

https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_television#Terrestrial_television (30. 7. 2017)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Bailey_\(actor\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Bailey_(actor)) (20. 11. 2016)

https://en.wikipedia.org/wiki/Leave_It_to_Beaver#Broadcast_history (13. 7. 2013)

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Naked_City (26. 4. 2016)

<http://www.emmytvlegends.org/interviews/shows/naked-city> (1. 8. 2013)

<https://www.euro.cz/byznys/historie-televize-nova-873338> (13. 1. 2018)

<http://www.fatherknowsbest.com/> (19. 12. 2009)

<http://www.feminismus.cz/historie.shtml> (25. 10. 2009)

<http://www.fiftiesweb.com/honeymnr.htm> (19. 12. 2009)

<http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/strike-it-rich-the-cbs-television-game-show-with-emcee-news-photo/503375152#strike-it-rich-the-cbs-television-game-show-with-emcee-warren-hull-picture-id503375152> (25. 11. 2016)

http://www.goodhousekeeping.com/product-testing/history/good-housekeeping-seal-history?click=main_sr (22. 12. 2009)

<http://www.history.com/this-day-in-history/dragnet-tv-show-debuts> (1. 8. 2013)

<http://www.imdb.com/title/tt0081053> (14. 9. 2009)

<http://www.imdb.com/title/tt0362269/> (11. 8. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0000840/bio> (19. 12. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0888573/bio> (19. 12. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0292433/bio> (19. 12. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0001870/bio> (19. 12. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0943553/bio> (19. 12. 2009)

<https://www.imdb.com/name/nm0558487/> (19. 12. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0082511/bio> (19. 12. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0064604/bio> (19. 12. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0235638/bio> (19. 12. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0575031/bio> (19. 12. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0138770/bio> (19. 12. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0709910/bio> (19. 12. 2009)

<http://www.imdb.com/name/nm0000994/> (9. 10. 2013)

<http://www.imdb.com/title/tt0036098> (19. 9. 2013)

<http://www.imdb.com/name/nm0401478/> (20. 11. 2016)

<http://www.imdb.com/name/nm0047289/> (20. 11. 2016)

<http://www.imdb.com/title/tt0804503> (16. 12. 2016)

<http://www.imdb.com/title/tt0804503> (16. 12. 2016)

<http://www.imdb.com/name/nm0545301/bio> (24. 11. 2016)

<http://www.iprima.cz/o-spolecnosti/historie-spolecnosti> (5. 2. 2018)

<http://www.kinseyinstitute.org/index.html> (8. 11. 2009)

<http://www.leaveittobeaver.org/> (19. 12. 2009)

<http://www.lhj.com/> (22. 12. 2009)

<http://www.louc.cz/03/950310.html> (25. 2. 2018)

<https://www.mediaguru.cz/clanky/2014/07/nova-da-novou-kriminalku-andel-pocatky-dvakrat-tydne/> (18. 2. 2018)

<https://www.mediar.cz/snemovna-potvrdila-konec-reklamy-na-ct1-ct24-a-webu-ceske-televize/> (2. 3. 2018)

<http://www.museum.tv/eotvsection.php?entrycode=americanbroa> (27. 12. 2009)

<http://www.museum.tv/eotv/omnibus.htm> (20. 9. 2013)

<http://www.museum.tv/eotv/seeitnow.htm> (10. 12. 2016)

<http://www.nbcuni.com/History/> (27. 12. 2009)

<http://queenforaday.com/about.php> (20. 11. 2016)

<http://www.radiotv.cz/nezarazene/televizni-zabava-v-padesatych-a-sedesatych-letech-politika-vzdy-a-vsude/> (17. 2. 2018)

https://www.revolvy.com/main/index.php?s=Huntley-Brinkley%20Report&item_type=topic (9. 12. 2016)

<http://www.rooknet.net/beatpage/writers/holmes.html> (5. 1. 2010)

<http://www.tvhistory.tv/index.html> (30. 7. 2017)

http://www.tvhistory.tv/tv_forecast.htm (30. 8. 2016)

<http://www.tv.com/shows/dragnet/> (1. 8. 2013)

<http://www.tv.com/shows/omnibus/> (20. 9. 2013)

<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Franchise/Dragnet> (1. 8. 2013)

http://www.westernclippings.com/remember/brokenarrow_doyouremember.shtml

(29. 7. 20013)

<https://www.youtube.com/watch?v=KpUtBgTp4> (9. 12. 2016)

Příloha 1

Zpráva o návštěvě R. Wheelera, ředitele pro televizi v United States Information Agency, Roberta B. Hudsona, programového náměstka NET a tiskového přidělence velvyslanectví USA v Praze p. Taylora v Československé televizi ve dnech 2. a 3. května 1960.

Po předchozím projednání s diplomatickým protokolem a teritoriem MZV navštívili na svou dr. Valtra Faldsteina, náměstka ředitele pro program Čs. televize dne 2. května 1960 pánové Taylor a Wheeler, aby projednali možnosti spolupráce mezi Československou televizí a televizními společnostmi USA. Poradě byli dále přítomni politicko-zpravodajského programu Čs. televize s. Viktor Růžička a s. Václav Vyšohlíd /OMS/, který tlumočil.

Jednání 2. května 1960:

Taylor začal návštěvu omluvou pana Hudsona, náměstka ředitele National Education Radio and Television Center, který přiletí z Vídně teprve ve 14:30. Žádal, aby dr. Faldsteinovi bylo zdůrazněno, že nezapomněl na seznam amerických filmů, které mu slíbil odevzdat při poslední návštěvě. Ihned po své první návštěvě u dr. Faldsteina, žádal Washington o přesný seznam filmů /s označením délky/, které by mohly být nabídnuty Čs. televizi. Jakmile jej dostane z Washingtonu, ihned jej doručí. Taylor pak předložil německý seznam amerických filmů a zdůraznil, že je to seznam filmů, které má k dispozici americké velvyslanectví ve Vídni. Po poradě s panem Wheelerem prohlásil, že Čs. televize může dostat většinu filmů, o které bude mít zájem. Když s. dr. Faldstein za seznam poděkoval, takže návštěvníkům bylo jasné, že si jej hodlá ponechat, upozornil Taylor, že některé filmy jsou filmy NATO a že tedy jistě o ně ČST nebude mít zájem. S. Feldstein se otázal za jakých podmínek návštěvníci americké filmy Čs. televizi nabízejí. Taylor odpověděl, nikoliv za peníze, nýbrž na základě

vzájemné výměny a dodal, že jistě pan Wheeler bude v této věci mít konkrétnější návrhy.

Pan Wheeler poděkoval za to, že dr. Faldstein přijal a vyjádřil naději, že se podaří dospět k dohodě. Řekl: „Vrátili jsme se s panem Hudsonem právě z důležité porady v Amsterdamu /šlo o poradu šéfů televizi s celého západního světa za účasti šéfů politických oddělení těchto televizí/. V Amsterdamu se hodně diskutovalo o možnosti spolupráce mezi Eurovizí a OIRT a jsem velmi rád, že vám mohu oznámit, že ta byl vysloven souhlas s touto spoluprací a vyjádřena radost nad tím, že nyní nastala možnost širokého styku a mezinárodní výměny mezi rozhlasovými a televizními společnostmi.“ Dále pan Wheeler zdůvodnil, proč s panem Hudsonem přijíždí do Prahy. On, jako ředitel pro televizi v USA má zájem na tom, stejně jako jeho vláda, aby společnost Národní východné středisko pro rozhlas a televizi /NET/, získala jednak vhodný materiál pro své diváky, jednak aby navázala i správné mezinárodní styky. Řekl, že spolupracují s NERTC, protože má 45 televizních středisek, zatím co NET žádnou větší televizní síť k dispozici nemá. NERTC vyhovuje zájmu americké veřejnosti o vhodný kulturní, výchovný a informační materiál. NERTC je nekomerční televizní síť a proto je pružnější ve svém programu a přizpůsobivější pokud jde o vysílací časy než společnosti komerční, které by zásad do času „sponzora“ /t.zn. obchodní společnosti, která si v americké televizi kupuje programový čas, který též sama stanoví/ musela draze platit. Proto nemají komerční televize prakticky žádný zájem o výměnu materiálu. Slyšel jsem, říká pan Wheeler, že Československá televize se účastní mezinárodní televizní univerzity akce UNESCO a to seriál „Vědecké pozoruhodnosti“ a „Výšiny lidského ducha“, a že jistě má v tomto ohledu řadu mezinárodních styků. Myslíme si, že spolupráce Čs. televize a USA by znamenala obapolné vhodné rozšíření výměny, protože NEC /National Education Center/ postihuje svými program asi 25 milionů lidí. Proto jsme právě přijeli, abychom o takovéto možnosti výměny s Čs. televizí pohovořili.

Soudruh dr. Faldstein odpovídá, že mezinárodní spolupráce a výměna kulturních hodnot plně odpovídá směru programové politiky a mezinárodních styků Československé televize. Upozorňuje, že Čs. televize se už v roce 1958 obrátila na všechny televize světa včetně USA s návrhem na mezinárodní výměnu televizních kulturních filmů v akci, kterou nazvala „Kultura národů“. Šlo při tom o snímky o životě a kultuře lidu, které by natáčely jednotlivé televize a vyměňovaly si je navzájem. Čs. televize vycházela při tom návrhu z toho, že televize jako nejnovější propagační prostředek si nutně vyžaduje mezinárodní spolupráci a že by takováto výměnná akce přispěla jednak ke zpestření programu jednotlivých televizí, a jednak by podstatně přispěla k lepšímu vzájemnému poznání a tím by se v mezinárodním měřítku vytvářela podmínky k poznání a tím by v mezinárodním měřítku vytvářela podmínky k lepšímu porozumění mezi národy. Bohužel se tento náš návrh setkal v západních televizích jenom s částečnými úspěchy. Avšak přesto si od té doby pravidelně vyměňujeme zpravodajské, dokumentární i umělecké filmy s jednou z japonských televizních společností. Dr. Feldstein řekl, že Čs. televize bylo pozvána na červen na mezinárodní schůzku představitelů televizních společností celého světa, která se bude konat v Paříži pod patronací OSN. Řekl, že tohoto světového fora využije k tomu, aby tam návrh Čs. televize i dobré zkušenosti, které s jeho uskutečněním už udělala znovu tlumočil. Jsme si vědomi toho, že jsou tu četné problémy politické, ale naše dosavadní zkušenosti ukazují na obtíže finančního, hospodářského a autorsko-právního rázu, zejména ke straně televizí kapitalistických zemí jsou daleko větší překážkou výměny než rozdílná hlediska politická.

Pan Wheeler říká, že návrh Čs. televize je výborná myšlenka a že jeho úspěchy nebyly dosud tak velké jak proto, že byl učiněn předčasně. Tehdy byly v Americe mluvčími na úseku televize výhradně komerční televize. Ty ovšem o nekomerční výměnu programů zájem neměly. Od té doby však se americká vláda zabývala myšlenkou vytvořit zvláštní televizní středisko, kterého by mohlo nezávisle na obchodních televizních používat právě na úseku kulturním, východním a informačním.

A znovu opakuje, že přijeli s panem Hudsonem proto, aby mohli jednat s vyspělou československou televizí o navázání takové spolupráce. Pokud se týká autorskoprávních nesnází mohl by zařídit, aby tyto věci pro všechny nekomerční televize v Americe byly ve vztahu k materiálům Čs. televize uspokojivě vyřešeny na základě reciprocity. Říká, že by pro nás mohli natáčet a zasílat bohemie – (na př. O tom, jak československý velvyslanec v USA jede z Washingtonu si prohlédnout Detroit). Jistě by vás takový film zajímal.“ My bychom vám věci tohoto druhu, o které byste pořádali nebo o kterých bychom věděli, že by vás zajímaly nevyvolané, abyste si je mohli sami vhodně upravit pro své diváky.“

S. Feldstein říká, že celá věc výměny se mu v zásadě jeví jako správná, avšak upozorňuje, že toto jednání je předběžné a vyhrazuje si souhlas vedení. Čs. televize, neboť jde o věc zásadní. Připomíná to spíše z důvodu formálního, protože jinak rozvíjení mezinárodní spolupráce na úseku kultury, výchovy a informací je v intencích a v duchu poslání Čs. televize. Vysvětluje, jak si Čs. televize opatřuje zpravodajství: vnitřní svými vlastními silami a širokou sítí spolupracovníků a zahraniční v podstatě ze tří zdrojů: 1/ výměnou s ostatními televizemi, 2/vysíláním stálých zpravodajů nebo zvláštních zpravodajů do různých zemí světa a za 3/ odběrem filmové zpravodajské služby UP a Visnews. Je přirozené, že každá další spolupráce ve směru vzájemné výměny na základě rovnoprávnosti partnerů je pro nás přijatelná.

Pan Wheeler na to podotýká, že by chtěl vysvětlit jejich vztah k UP a Visnews: Jsou to obchodní společnosti a zpravodajství je předmětem jejich obživy. My jim proto v žádném případě nechceme konkurovat. Jenom nadto a vedle toho jsme ochotní vám poskytnout materiály, o které budete mít zájem a které byste nemohli získat od těchto našich obchodních partnerů.

Pan Wheeler prosí, zda by bylo možné sejít se k tomuto účelu ještě za účasti pana Hudsona, který bude moci říci větší podrobnosti. Bude také mít s sebou asi tři filmy, které bych prosil, abyste si promítli, abyste měli představu o jaký druh materiálů asi půjde. Chci vás ubezpečit, že se budeme soustřeďovat na kulturní, informační a

výchovné materiály, jedním slovem na materiály nepolitické. Na naši poznámku, že nic takového jako „nepolitické“ materiály neexistuje se usmál a přijal s povděkem prohlášení dr. Feldsteina, že si ještě v tomto ohledu rozumíme. /Poznámka: Ve výroční zprávě NET za rok 1959 na str. 3 se praví: „Jiný významný seriál připravený pro rok 1960 je „Aby svobodní lidé mohli žít.“ Budou v něm interviewy s viceprezidentem Nixonem, Korejským velvyslancem v USA a jinými, kteří hrají vynikající úlohu ve vytváření procesu, jímž svobodný svět nejlépe se může podstavit proti pronikající síle komunismu. Tento seriál vytvořený pro středisko NET stanicí KTCA /Východní televizní stanice v St. Paul/ obsahuje otevřené rozhovory o skutečnostech v našich vztazích s komunistickým světem, což televizní diskusní programy zřídka dělají.“/ Pan Wheeler pak požádal, zdali smí položit osobní otázku. Po souhlasu řekl, že když byl v BBC, slyšel tam, že prý Čs. televize kupuje anglický televizní filmový seriál „Čtyři spravedliví muži.“

S. Feldstein řekl, že na přímou otázku přímo odpoví, už také proto, že se zpráva o tom dostala na stránky britského tisku. Prohlásil, že jsme především neviděli celý seriál, avšak víme, že jsou v něm vedle věcí přijatelných i věci nepřijatelné. Jde o seriál sice protikomunistický, ale horší je, že je pro nás nepřijatelný celou svou koncepcí. Navozuje totiž zdánlivě mínění, jako by střežení spravedlnosti bylo věcí jednotlivce nebo jednotlivců. Nám ovšem je spravedlnost věcí celé společnosti, jejího uspořádání. Nebráníme se přijímat a uvádět materiály, které umožňují lepší porozumění situaci ve světě, ať je původ materiálu jakýkoliv. Máme sami celou řadu seriálů, jako na př. „Cestujeme po světě“, kde jsme právě v nedávných dnech na př. uvedli film „Skotská vysočina“ dodaný nám britským COI /Central Office Information/. Máme řadu jiných podobných programů, na př. „Nad mapou světa“, „Svět u stolu“. Naši diváci v nich vidí záběry ze země, která právě stojí v popředí mezinárodního zájmu jako na př. Jižní Korea nebo Turecko. Rádi uveřejňujeme další zajímavé materiály bez ohledu na jejich původ, jen budou-li sloužit lepšímu vzájemnému poznání národů, myšlence mírového soužití a soutěžení mezi národy. Rádi se sejdeme s panem Hudsonem a také ještě s vámi, abychom náš rozhovor zakončili nějakou dohodou. Žádáme jen, abyste

pochopili, že k nám přicházíte ve velmi exponované době 15.výročí ČSR, Závodu míru atd. Pan Wheeler se omlouvá, že jsou si vědomi, že přicházejí ve velmi nevhodné době, kdy máme jistě mnoho programových úkolů, že jsou právě proto vděčni za velkorysost se kterou jim Čs. televize vyšla vstříc a že rádi přijmou k další schůzce naše časové podmínky.

S. Feldstein navrhuje schůzku 3. května na 13. hodin u oběda, kde bychom mohli v příjemnějším prostředí rozhovory dokončit.

Pan Wheeler říká, že připravují řadu čtvrt hodinových němých filmů pro archivní účely ze života vynikajících politických osobností, jako bývalý president Truman, Hoover, paní Rooseveltová atd. S. Feldstein podotýká, že mi děláme podobnou věc, avšak ze života vynikajících vědců a umělců a že jim takové materiály rádi dáme k dispozici.

Na dotaz soudruha Feldsteina jaké je organizace a program NEC, odpovídá pan Wheeler, že na tuto otázku podrobněji bude moc odpovědět pan Hudson, že však pokud je mu známo, NEC soustřeďuje materiály, které potom posílá jednotlivým televizím /45/ koncem roku jich bude 50 a jejich počet neustále poroste, kde tvoří převážnou většinu programu, doplňovaného podle potřeb a možností jednotlivých televizí.

S. Feldstein říká, že bychom mohli jako pro ně přijatelné nabídnout záběry z Pražského jara a z jiných kulturních událostí v Československu. Podrobněji bylo hovořeno o způsobu výroby a technickém vybavení materiálu (16mm, 35mm, mezinárodní kopie, magnetické a zvukové záznamy zvuku atd./ Pan Taylor se otázal, zdali Čs. televize používá filmových materiálů OSN. Byl ubezpečen, že šéf politického vysílání je v přímém styku se zástupcem OSN panem Barešem a že vhodných materiálů OSN využíváme. Hosté poděkovali za laskavou ochotu a otevřený rozhovor. Neobyčejně si váží ochoty Čs. televize k mezinárodní spolupráci a doufají, že tato jejich návštěva bude znamenat počátek takové spolupráce mezi Čs. televizí a neobchodními televizemi americkými. Odešli s poděkováním a s tím, že se těší na shledání zítra ve

13.00 hod. a že doufají, že mezitím najdeme čas, abychom si mohli prohlédnout filmy, které odpoledne doručí, jakmile pan Hudson přibude do Československa.

Jednání 3. května 1960:

Taylor doručil 3 filmy, které přivezl Robert B. Hudson a to.: Vědecký film o průzkumu Indického oceánu, hudební film „Red Nichola“ a film „Státní výstava“. Filmy jsme si promítli tentýž den večer za účasti ss. Hřebíka a Suchého z OIRT, které jsme současně informovali o probíhajícím jednání. K pokračování jednání došlo 3. května 1960 ve 13.00 při obědě v hotelu Palace, kde k dosavadním účastníkům přibyl pan Hudson.

Oběd začal omluvou Hudsona a poděkováním Wheelera ze přátelský způsob přijetí o ochotu jednat. Během diskuse prohlásil dr. Feldstein na otázku Hudsona, že jednání v podstatě bylo skončeno v zásadních liniích a že on má dodat k tomu konkrétní detaily. Hosté projevíli zájem o způsob práce a počet pracovníků Čs. televize. Dostalo se jim aproximativní odpovědi. Velkou pozornost věnovali i otázce historie našeho národa a se zvláštním rozpoložením komentovali, že včera byli na večeři v jedné hospodě na Malé Straně v podloubí kde se podávalo jídlo a pití už v době, kdy Amerika byla teprve Kolumbem objevena. Otázka pana Hudsona po stáří našeho národa vedla k diskusi o archeologických vykopávkách a k tomu, že o tyto věci by měli diváci v USA veliký zájem už proto, že největší americký archeolog dr. Aleš Hrdlička byl Čech. Velká část zájmu hostů platila uměleckým programům a hlavně skladbě programu Čs. televize. Velký zájem projevíli o to, jestli filmujeme nebo v jakém poměru programy filmujeme, snímáme na telerecording, případně na ampex. My zase jsme se jich ptali na způsob spojení jejich sítě a práce jejich společnosti NET /National Education Television, t.j. zkratka, kterou také používá na svých filmech/ a s jednotlivými televizemi.

Výsledek jednání byl shrnut dr. Feldsteinem asi takto: Dosavadní jednání bude považováno za důvěrné rozhovory mezi zúčastněnými stranami, pokud nebude

písemně potvrzeno oběma stranami. Zásadou zůstává, že obě strany si nabídnou cestou přímého styku spolupráci; adresy budou udány v dopisech a že filmový materiál bude použit jen tenkrát, když příslušné programové orgány přijdou k závěru, že je prospěšný. V opačném případě bude otevřeně řečeno, že materiál nemohl být z těch a z těch důvodů použit. Představitelé Československé televize odevzdali panu Hudsonovi seznam filmů, které můžeme již nyní nabídnout k výměně a Hudson ze své strany slíbil poslat seznam filmů, které by nás mohli zaujmout. Upozornil, že jeho společnost uvádí zásadně výchovné, kulturní a informativní filmy, z nichž většina byla zhotovena pro amerického diváka a proto pravděpodobně nebudou všechny použitelné pro televizní diváky v Československu. Zároveň upozornil na to, že jejich společnost zásadně nepřináší zábavné a sportovní programy, které jsou výsadní doménou komerčních televizí. Zároveň projevil zájem o filmy z II. celostátní spartakiády, když předtím bylo vysvětleno oč jde. Prohlásil, že se jim v Praze velmi líbilo a doufají, že najdou záminku, pod kterou by se mohli dostat na delší dobu do Československa a že rádi přijedou, aby pokračovali v navázané spolupráci. Že doufají, že ke spolupráci dojde.

S. Feldstein prohlásil, že dojde-li ke spolupráci, že Čs. televize bude moci nabídnout věci, které jistě pro jejich společnost budou zajímavé. A řekl, že by chtěl ve smyslu celého jednání říci otevřeně, tak jako se otevřeně jednalo o ostatních věcech, že musí pochopit, že rádi uvedeme všechny materiály, které pomohou československým divákům pochopit současnou Ameriku, že však oni musí uznat, že nebudeme uvádět žádné materiály, které by byly propagandou kapitalistického zřízení a že totéž také předpokládáme na jejich straně. Pan Wheeler znovu poděkoval za otevřené, přátelské přijetí i jednání a doufá, že to povede k obapolně prospěšné spolupráci. Pan Hudson řekl přímo: „Musíte pochopit, pánové, že o spolupráci s Československou televizí máme zájem, když jsme přijeli až ze Spojených států, abychom o tom mohli s Vámi pohovořit.“ Rozmluva při obědě trvala dvě a tři čtvrti hodiny a byla ukončena v 15:45.

Zapsal: V. Vyšehlid

3.5.1960